

**Women on the Verge of a Nervous Breakdown:  
Hysteria in Caribbean and Latino-Caribbean Literature**

**Mujeres al borde de un ataque de nervios:  
la histeria en la literatura caribeña y latino-caribeña**

By

Diana González-Cameron

B.A. University of Puerto Rico, Mayagüez Campus, 1977

M.A. University of Puerto Rico, Río Piedras Campus, 1985

THESIS

Submitted as partial fulfillment of the requirements  
For the degree of Doctor of Philosophy in Hispanic Studies  
In the Graduate College of the  
University of Illinois at Chicago, 2014

Chicago, Illinois

Defense Committee:

María Margarita Saona, Chair and Advisor  
Dianna Niebylski, Hispanic and Italian Studies  
Silvia Rosman, Hispanic and Italian Studies  
Cristian Roa de la Carrera, Latino Studies  
Frances Aparicio, Northwestern University

## DEDICATION

This thesis is dedicaed to my husband, Richard Cameron, without his love, encouragement, patience and support it would never have been accomplished. *Gracias esposo querido.*

## ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank my thesis chair and advisor Dr. Maria Margarita Saona for her unwavering support and direction throughout the years. The idea for this dissertation came from a paper written for her class which she encouraged me to develop. Her guidance and supervision, especially in terms of focusing, narrowing and explaining my ideas was invaluable. I would also like to thank my thesis committee: Dianna Niebylski, Frances Aparicio, Silvia Rosman, and Cristian Roa de la Carrera for their suggestions and comments during the entire process. They provided advice and assistance in all areas that helped me accomplish my goals while encouraging me to not lose faith.

I would also like to thank my family here and in Puerto Rico for their support whenever I was overwhelmed. My daughters Kyra and Nina were my cheerleaders. My sister Kara González Rivera endured long phone conversations and kept me going with her humor and unending, unlimited and selfless support, *gracias, hermana y pana fuerte de la vida*. My brother José Rafael González Rivera always provided me with no nonsense comments and a home in Puerto Rico whenever I needed both. My aunt Titi Fela believed in me and included me in her prayers.

I also want to thank my friends Carla Johnson and Alejandra Viti, both have been by my side forever; there aren't enough words to convey my gratitude. Also, thanks to Melissa Huerta, Luz Bibiana Fuentes and Martin Ponti, who listened and gave me advice, friendship, laughter and guidance *en las buenas y en las malas*.

Finally, thank you to my mother who has been in my corner in every moment, big and small all of my life. *Mami, aunque ya no te acuerdes de lo que has hecho por mí, yo sí lo recuerdo y te lo agradezco todo, del alma. Gracias, Mami.*

DG-C

## TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO	PÁGINA
I. Introducción.....	1
1.1. La histeria en la crítica literaria.....	7
1.2. La histeria en el psicoanálisis.....	18
1.3. Descripción general de los capítulos.....	29
II. Histeria, represión y sexualidad en <i>Papeles de Pandora</i> .....	39
2.1. “La muñeca menor”, “La bella durmiente” y “El collar de camándulas”.....	48
2.2. “Amalia”, “Cuando las mujeres quieren a las hombres” y “Maquinolanderá”.....	61
2.3. Conclusión.....	85
III. Histeria, trauma e identidad en “Pollito chicken”, <u>Dreaming in Cuban</u> y <u>Geographies of Home</u> .....	87
3.1. Definición del trauma.....	88
3.2. La colonización en “Pollito/chicken”.....	96
3.3. La Revolución cubana en <u>Dreaming in Cuban</u> .....	106
3.4. La pobreza en <u>Geographies of Home</u> .....	112
3.5. <u>Dreaming in Cuban</u> : Celia y el abandono.....	115
3.6. <u>Dreaming in Cuban</u> : Lourdes y su violación sexual.....	121
3.7. <u>Geographies of Home</u> : Marina y su psicosis.....	124
3.8. <u>Geographies of Home</u> : Marina e Iliana.....	133

3.9. <u>Dreaming in Cuban</u> : Madres e hijas.....	137
3.10. Lourdes y Celia.....	142
3.11. Lourdes y Pilar.....	144
3.12. Pilar y Celia.....	150
3.13. <u>Geographies of Home</u> : Iliana, Aurelia y Papito.....	153
IV. Histeria, travestismo y representación en <u>Sirena Selena vestida de pena</u> ....	165
V. Conclusión.....	183
VI. Obras citadas.....	190
VI. Bibliografía.....	196
VII. Vita.....	198

## RESUMEN

Considerada históricamente como una patología mayormente femenina, la histeria ha sido tema de discusión dentro de los marcos literarios feministas europeos y norteamericanos. Sin embargo, el estudio de su presencia en la literatura latinoamericana y en especial la caribeña y latino-caribeña escrita por mujeres es limitado. Por lo tanto, este trabajo cumple dos propósitos: el primero, investigar la función de la histeria en personajes femeninos de escritoras caribeñas y latino-caribeñas. El segundo, abrir un espacio en el diálogo crítico literario para incluir la discusión de esta investigación. Para lograr esto me propuse emplear la histeria como un instrumento de análisis y examinarla desde una perspectiva interdisciplinaria, utilizando una metodología que se informa de teoría psicoanalítica, crítica literaria, estudios culturales y teoría feminista.

El corpus literario en este trabajo incluye Papeles de Pandora de Rosario Ferré, “Pollito/chicken” de Ana Lydia Vega y Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos Febres, Dreaming in Cuban de Cristina García y Geographies of Home de Loida Maritza Pérez. Adicionalmente, el análisis de la función de la histeria en los personajes femeninos de estos textos emplea la teoría psicoanalítica según las formulaciones de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Pierre Janet y Luce Irigaray.

Mi investigación sobre la histeria en los personajes femeninos de los textos estudiados concluyó que ésta ejercía varios propósitos siendo el principal que opera como un factor en el proceso de la adquisición de subjetividad femenina y que no era representativa de ninguna patología femenina. Así, el capítulo que sigue a la *Introducción*, el titulado *Histeria, sexualidad y represión en Papeles de Pandora de Rosario Ferré*, encontré que en “La muñeca menor”, “La bella durmiente”, “El collar de camándulas”, “Amalia”, “Cuando las mujeres quieren a los

hombres” y “Maquinolandera” la *causa* de la histeria en los sujetos femeninos es la represión de su deseo sexual. La *función* de la histeria es denunciar la falibilidad del orden simbólico respecto a la representación femenina y su sexualidad. La falta de representación del deseo sexual femenino aparte del modelo masculino es la falla principal del orden simbólico y lo que provoca la histeria en las protagonistas. Esta histeria se manifiesta en discursos corporales articulados a través de la cosificación, la mudez, la dualidad y hasta la muerte. Más aun, el discurso histérico expone las injusticias cometidas hacia la mujer en el discurso y en la práctica. Estas injusticias Ferré las enmarca en la situación política de la época, el racismo y el clasismo y las exigencias de la sociedad patriarcal burguesa que demanda una conducta pasiva de la mujer y la encierra dentro de los roles de esposa –trofeo, madre, prostituta o amante.

En el tercer capítulo titulado *Histeria, trauma e identidad en “Pollito/chicken”, Dreaming in Cuban y Geographies of Home* la *causa* de la histeria en los sujetos femeninos es los traumas experimentados a lo largo de sus vidas. La *función* de la histeria es enunciar el dolor síquico producto del trauma y de esa manera facilitar la elaboración de la identidad de las protagonistas inmigrantes o exiliadas.

En el cuarto capítulo, titulado *Histeria, travestismo y representación en Sirena Selena vestida de pena*, Mayra Santos Febres problematiza las nociones de una subjetividad estable y fija al emplear la histeria como una estrategia en el desarrollo de la identidad de un sujeto travesti. Apoyado en la histeria, este sujeto no sólo desestabiliza las categorías psicoanalíticas de perversión y neurosis, sino las de clase, etnia y género. Selena el/la travesti, culmina su proceso adquisición de subjetividad para transformarse en un sujeto nómada, el cual definido por su flexibilidad y fluidez caracteriza al nuevo sujeto literario puertorriqueño.

## CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

*El cuerpo como productor de signos bordea el lenguaje en la frontera que se traza entre lo decible y lo impronunciable.* Mayra Santos-Febres, “Los usos de Eros en el Caribe” 2005.

El 7 de marzo del 2012, el New York Times publicó un detallado artículo sobre doce adolescentes que sufrían una serie de espasmos musculares a la vez que emitían ruidos ininteligibles. Todas, (porque eran mujeres) estudiaban en la misma secundaria en la pequeña ciudad de Le Roy, Nueva York y ninguna padecía de epilepsia. Más alarmante aun, el número de víctimas iba en aumento. Después de varios exámenes físicos a las víctimas, de pruebas al plantel escolar para determinar que no existía ningún contaminante químico que causara dichos síntomas, los doctores y especialistas que atendían a las jóvenes determinaron que éstas padecían del “síndrome de conversión” y de “mass psychogenic illness”. Dicho en otras palabras, el diagnóstico era uno de histeria de conversión e histeria colectiva.

Si como declara Mayra Santos Febres en la cita introductoria el cuerpo, los signos y el lenguaje están íntimamente ligados en la frontera entre lo decible y lo indecible, la histeria no sólo los entrelaza sino que es el puente que traspasa dicha frontera. En el caso de las jóvenes nuyorkinas, resultó que lo indecible era una colección de hechos y eventos que afectaban al pueblo de una manera colectiva y a la vez individualmente, mientras que lo decible eran los síntomas corporales de su angustia psíquica y emocional. Así, una alta tasa de desempleo ocasionada por una economía en decadencia repercutió, entre otras cosas, en problemas familiares. Como asevera Susan Dominus, la autora, “the town’s changes in family structure follow a trend that is particularly pronounced in working-class communities — more divorce, more single mothers. In 1980, Le Roy had fewer single mothers living there than in most of the country; now that number, too, is higher...” Adicionalmente, entre cinco de las jóvenes víctimas

extensamente entrevistadas ninguna tenía una relación estable con su padre biológico. En consecuencia, de este cuadro plagado de factores psicosociales no sólo surgió la histeria, sino que se propagó, lo que produjo atraer la atención no sólo de sus padres y maestros sino de la nación.

Todo lo cual demuestra que la histeria no ha desaparecido como fenómeno social, médico, político ni crítico. Han cambiado su etiología y sintomatología, pero la necesidad de su presencia continua. Así, en textos de escritoras puertorriqueñas como Rosario Ferré, Ana Lydia Vega y Mayra Santos Febres, y de escritoras latino-caribeñas como Cristina García y Loida Maritza Pérez me propongo investigar la presencia y función de la histeria en los personajes femeninos de dichas autoras. A la vez, procuro aportar a los diálogos feministas, psicoanalíticos y literarios latinoamericanos para empezar un discurso crítico sobre el tema, especialmente en la literatura caribeña y latino-caribeña. Y, aunque concuerdo con varias teóricas feministas<sup>1</sup> (en su gran mayoría teóricas anglo) quienes perciben la presencia de la histeria en textos literarios como un tropo de la resistencia a las fuerzas opresoras en la sociedad, propongo una perspectiva adicional. Mi visión de la histeria femenina en los textos a discutir es que ésta opera como la estrategia fundamental en el proceso de subjetivización femenina que le permite a la mujer articular sus experiencias, conflictos y deseos dentro de los espacios, modelos y órdenes “universales” masculinos, los cuales sólo reflejan y autorizan la propia. Considero la adquisición de subjetividad femenina como un proceso en constante movimiento que define y redefine al sujeto a través de una serie de variables como sexo, raza, etnia, clase económica, localidad, etc. Este proceso, que se caracteriza por su fluidez y movimiento, necesita de una estrategia de

---

<sup>1</sup> Véase por ejemplo a Sandra Gilbert y Susan Gubar quienes popularizaron la noción de la locura femenina como una protesta contra el patriarcado; a Patricia Yaeger, quien propone que la escritura femenina sólo es política y radical si se aparta de las normas del discurso racional. Y no se puede dejar fuera a Hél' en Cixous para quien la histérica es la heroína de la de la escritura femenina del siglo veinte.

articulación cuando el sujeto encuentra obstáculos en su desarrollo. Aquí es que surge la histeria, como una práctica discursiva material y corporal que media entre obstáculo y movimiento. Consecuentemente, no veo la histeria como una condición médica que necesite de una cura sino como un elemento esencial de denuncia y apropiación de conocimiento en la adquisición de subjetividad. Esto no invalida la capacidad de la histeria para resistir la opresión patriarcal sino que expande su función. Adicionalmente, incorporo en mi análisis otra función de la histeria elaborada por Jacques Lacan. Para Lacan, la histeria es una neurosis (al igual que para Freud) pero también es un modo discursivo cuyo objetivo es hacer conexiones sociales. En este punto aclaro que empleo esta característica de la histeria según lo hace Patricia Gherovici cuando analiza la histeria del *Puerto Rican Syndrome*.

En adición, mi visión de la histeria se informa de los escritos de Luce Irigaray (1974) que ve la histeria como el mecanismo que la niña y más tarde la mujer, emplean para poder evitar la total represión y destrucción de su sexualidad y sus instintos, para evitar la muerte psíquica en los sistemas representativos y simbólicos, para tener una alternativa ya que

The choice she faces would be between censoring her instincts completely—which would lead to death—or treating them as, converting them into, hysteria. Actually, there is no real alternative. The two operations entail each other (*Speculum of the Other Woman* 72).

Por consiguiente, a lo largo de este estudio, aspiro a demostrar que la histeria, más que un tropo es una necesidad natural en la elaboración de una subjetividad dentro de los entornos en los cuales existe. Como tal, se puede trazar la evolución de la histeria en los personajes femeninos de los textos estudiados desde los años setenta hasta la novela del nuevo milenio. Para lograr esto, empleo la teoría psicoanalítica en un examen de la histeria guiada por una serie de preguntas:

¿cuáles son los conflictos que la provocan en estos textos? ¿Cómo se articulan? Si la histeria opera además, como expresa Mark S. Micale (1995), como un lenguaje alterno, físico, verbal y gestural, una comunicación social icónica (182), es decir, como un discurso corporal<sup>2</sup>, ¿Cómo lo

---

<sup>2</sup> En mi análisis de estos textos utilizo el término discurso histórico performativo basándome en la definición de género elaborada por Judith Butler (1990, 1999). Según Butler, el género se constituye a través de una repetición de actos a través del tiempo. El género es además, “un hacer, una actividad incesante actuada, en parte, sin uno saberlo y sin uno quererlo, pero que aún así no es automático ni mecánico”, es “on the contrary, a practice of improvisation within a scene of constraint. Moreover, one does not ‘do’ one’s gender alone. One is always ‘doing’ with or for another, even if the other is imaginary” (Undoing Gender 1). Como lo expresa la cita, uno siempre está haciendo/actuando el género pero lo hace para un otro. En este punto es que convergen la histeria y la performatividad del género: en la intersección del cuerpo y el lenguaje. Para la teórica, la performatividad no se trata sólo de actos del habla, se trata también de actos corporales en una complicada relación. Esta complicación se deriva de que

There is always a dimension of bodily life that cannot be fully represented, even as it works as the condition and activating condition of language (Undoing Gender 198-9).

Butler explica que su visión del cuerpo sigue la de Lacán cuando afirma que

The body gives rise to language, and that language carries bodily aims, and performs bodily deeds that are not always understood by those who use language to accomplish certain conscious aims... It is in this sense that the significations of the body exceed the intentions of the subject (199).

Así es como Butler le hace eco a la definición básica de la histeria, al declarar que las significaciones del cuerpo exceden las intenciones del sujeto. De esta manera, la histeria se puede entender como un discurso performativo con un lenguaje corporal propio que enuncia conflictos personales y psíquicos inconsciente e inadvertidamente del sujeto. Este discurso corporal manifiesta y actúa el dolor del sujeto estableciéndolo mediante actos, movimientos, comportamientos y silencios que evocan el deseo de lograr una representación por parte del sujeto dentro de su entorno y de alcanzar un conocimiento. El entorno de las protagonistas en las obras estudiadas no sólo se refiere al contexto familiar ni al lugar en donde residen, sino al orden simbólico y el sistema patriarcal. Así, la histeria manifestada a través del cuerpo logra denunciar las fallas y la vulnerabilidad de lo simbólico.<sup>2</sup> En estos textos entonces, la actuación/performatividad pública de la histérica es la única forma en que ésta puede articular su verdadero yo, aunque la acusen de imitación, simulacro, facsímile, reproducción y mimesis. Como explica Elizabeth Bronfen (1998), “... this act of self-presentation has always colluded with a given public’s notions of what constituted a healthy body, a stable psyche, a safely contained imagination, or indeed a just representation of the self, on the one hand, and with what displays of excess, abundance, difference, and disjuncture was necessary, on the other, to make these constructions hold” (118).

expresa el cuerpo femenino? Si para Lacan la histeria no es un cúmulo de síntomas sino una estructura síquica y por lo tanto un sujeto no tiene que necesariamente presentar síntomas físicos, ¿se manifiesta de otra manera? ¿De qué forma se denuncian las fallas de lo simbólico? Y por último, siguiendo la definición lacaniana de la histeria que sugiere que ésta produce un tipo de conocimiento, ¿Cuál es el conocimiento que produce el discurso histérico? ¿Cuál es la relación de la histeria/histérica y el lenguaje?

En relación a los conflictos que impulsan la histeria, en los cuentos de Papeles de Pandora publicado en 1977 por una parte, la histeria aparece como una reacción a la falibilidad de la Ley del padre en el orden simbólico cuyas fallas aparecen en la forma del incesto y la represión total de la sexualidad femenina. Por otra, aparece a causa de los cambios en los roles de la mujer producto de la transformación de una sociedad agraria a una urbana en el Puerto Rico de los cuarenta y cincuenta. Por otro lado, en los personajes femeninos de Dreaming in Cuban (1992) y Geographies of Home (1999), la histeria se desarrolla en reacción a la fusión de eventos traumáticos pasados o presentes (la Revolución cubana, el exilio, la inmigración y la pobreza) y el intento de crear una identidad que abarque las diferencias socio-culturales entre el país de origen y las del país adoptivo. Por último, en Sirena Selena vestida de pena (2000) su protagonista, un joven travesti puertorriqueño desarrolla su histeria en reacción al conflicto entre las fuerzas sociales que intentan encajarlo en una categoría binaria u otra y su deseo de transformarse en un nuevo sujeto. Todo este proceso de subjetivización, creación de una identidad y la histeria que lo acompaña, está enmarcado en la desposesión, la pobreza, la pérdida y finalmente, el nomadismo que lo libera.

Los textos estudiados muestran la histeria manifestada como un discurso corporal en movimientos, voz, mudez, parálisis, o cualquier expresión o sensación física producida por el

---

cuerpo cuando intenta enunciar el dolor, mensaje o trauma operando en el sujeto. Además, aun cuando el cuerpo se muestre asintomático, todavía hay mensajes que decodificar porque como afirma la terapeuta María Adela Pozzi de Rios, “la simbolización del síntoma histérico no puede ser ajena a las lecturas que provee también el mismo cuerpo erógeno del paciente *libre* de síntomas, es decir, globalmente considerado. El cuerpo no afectado por la conversión está pleno de significados” (“La imagen corporal en la historia de conversión” 2005). Tal es el caso de la protagonista de Dreaming in Cuban en quien la historia se manifiesta en comportamientos agresivos y antagonismos constantes en contra de su madre.

Finalmente, respondiendo a la pregunta sobre la producción de conocimiento generado por la historia, en Pandora, la niña Amalia logra saber su origen, en Dreaming Pilar recibe el conocimiento que le imparte su abuela y lo integra a su identidad híbrida, en Geographies Iliana logra entender que su lugar no está con su familia aunque la ame, y en Sirena, Selena, después de tanto escapar de toda clase de compromiso, institución o encasillamiento, se da cuenta de que en realidad no era un escape sino la única forma de expresar quién es en realidad.

Pero ¿qué es la historia? ¿Cómo y por qué aparece? Según Sigmund Freud (1905) fundador del psicoanálisis, la historia es una enfermedad psíquica en la cual el cuerpo muestra en síntomas físicos el desplazamiento de sensaciones o erotogeneidad causados por conflictos libidinales (“Fragment of an analysis of a case of historia”, SE, 7, 1-122). La sintomatología clásica de la historia (derivada de los estudios de Jean Martin Charcot, Pierre Janet, Freud, Breuer y otros) puede incluir parálisis, dolores y anestias sin ningún origen orgánico. Por otra parte, aunque Jaques Lacan (1951) concuerda con Freud en la sintomatología de la historia, añade el concepto de una “anatomía imaginaria” conectándola con la imagen del cuerpo fragmentado en el cual se articulan los síntomas físicos. Ambos teóricos, Freud y Lacan,

catalogan la histeria como una neurosis pero en donde difieren es en su causa y en su tratamiento. Para Freud la histeria se origina en conflictos sexuales, fantasías, y/o traumas mientras que Lacan ve la histeria como resultado de la oscilación entre posiciones sexuales; es decir, que el sujeto histérico se pregunta a cuál posición sexual pertenece: masculina o femenina. Más importante aún en la definición lacaniana, es la relación entre la histeria, el deseo y el lenguaje, que se explicará más adelante.

### **1.1 La histeria en la crítica literaria**

Como fenómeno social, médico, crítico y político, la histeria es un tema que sigue ocasionando debates, especialmente en el feminismo. Esto se debe en parte porque tradicionalmente la histeria ha sido considerada como una enfermedad femenina y el feminismo lógicamente disputa esta conexión entre feminidad, patología e histeria. Pero además, cuando Freud “descubre” el inconsciente a través del estudio y tratamiento de sus pacientes histéricas abre una puerta a la exploración de la psiquis y el sufrimiento humanos y su relación con el entorno social. De esta manera, la idea de que la represión advenida por las normas y prohibiciones sociales pueda llevar al padecimiento de histeria ha influido significativamente en el pensamiento feminista. Consecuentemente, la teoría psicoanalítica es la que ha impulsado a algunas feministas a sugerir que los síntomas histéricos son una forma de rebelión feminista o “profeminista”. Es decir, que esta conexión entre la represión y la opresión, entre las normas sociales y el dolor emocional ha sido empleada por el feminismo como evidencia y representación del sufrimiento femenino bajo el patriarcado. Adicionalmente, el que médicos, teóricos e investigadores como Robert M. Woolsey (1976) declare que la histeria “is a

protolanguage, a code used by a patient to communicate a message which, for various reasons, cannot be verbalized” (Woolsey 379) ha promovido la perspectiva feminista sobre la condición.

Por otra parte, en el ámbito literario la presencia de la histeria tiene una larga y prolífera historia. Por ejemplo, ésta aparece en varias obras literarias del siglo diecinueve y principios del veinte en Europa y Norte América lo que ha sido discutido por críticos y teóricos en las novelas de la época, quienes además han comentado sobre su conexión con una sociedad y cultura sumamente represiva para las mujeres. De esta manera, The Knotted Subject: Hysteria And Its Discontents de Elisabeth Bronfen (1998) explora la histeria no sólo en la literatura del siglo diecinueve y veinte en autores como Anne Sexton, sino también en el cine de Alfred Hitchcock; Telling Tales: The Hysteric’s Seduction in Fiction And Theory (1991) de Katherine Cummings estudia la histeria en textos de Charles Dickens, F. Scott Fitzgerald, Platón y Samuel Richardson; Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-century France (1994) de Janet Belzer investiga la histeria en textos médicos, epistolares y literarios de la época y Passions of The Voice: Hysteria, Narrative, And The Figure of The Speaking Woman 1850-1915 (1995) de Claire Kahane discute textos de Freud, Henry James, Alice James, Charlotte Bronte y Virginia Woolf.

En la Inglaterra pre- victoriana y victoriana en especial, cuando escriben Jane Austen (1775-1817), las hermanas Bronte (ambas publican novelas en 1847) y George Eliot, née Mary Ann Evans (1819-80), para nombrar sólo algunas, sus obras presentan protagonistas que manifiestan síntomas histéricos ocasionados en parte por una sociedad que las mantenía encasilladas en roles de solteronas, esposas insatisfechas y mujeres en espera de casarse para lograr una posición social y económicamente estable. Y aunque los marcos escénicos varían desde el ambiente gótico (Wuthering Heights), hasta la vida asfixiante en las mansiones de clase

alta (Mansfield Park) los roles femeninos se caracterizaban por una lucha interna contra los códigos sociales y morales de la época. Como explican los editores de The Norton Anthology of English Literature Vol 2 (2006), la época victoriana y su literatura se caracterizaron por un código moral puritano generado en parte por los cambios de una sociedad agraria hacia una tecnológica, una clase media en aumento y luchas religiosas. Adicionalmente, esta clase media emergente, ansiosa por adquirir un régimen de conductas “respetables” y fijas que guiara sus vidas, desarrolla un sentido de conformidad “...in its worst sense—that is, external conformity” (740). Así, cualquier conducta o deseo en pugna con esa conformidad, especialmente por parte de una mujer, era gravemente sancionado por la sociedad. De ahí que varias de las protagonistas, al refrenar sus deseos pagaran esta represión con la histeria.

Sin embargo, la crítica no se ha limitado a estudiar la histeria en los siglos pasados, ésta ahora se examina no sólo en novelas sino en otros medios artísticos y de comunicación masiva. Tal es el caso del texto de Mady Schutzman, The Real Thing: Performance, Hysteria And Advertizing (1999) en el que la autora examina las fotos de las histéricas de Charcot a fines del siglo diecinueve y las compara con anuncios publicitarios de los años noventa. La contraposición de las fotos con los anuncios contemporáneos muestra la continuidad en la representación del cuerpo femenino y los estereotipos de estas narrativas visuales. Por otra parte, Elaine Showalter en su texto Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media (1997) estudia la histeria en la cultura contemporánea en fenómenos como el síndrome de fatiga, la anorexia, los “recuerdos recobrados”, los testimonios de “víctimas de secuestro por extraterrestes” y otros.

Empero, aun cuando la crítica *literaria* en su mayoría examina la histeria en textos del siglo diecinueve y la primera parte del veinte en Francia, Inglaterra y Estados Unidos, su aportación al diálogo crítico literario se puede extrapolar a las obras literarias latinoamericanas.

Con todo y las diferencias de época, lugar, cultura y raza, la histeria aparece en textos literarios latinoamericanos en respuesta a ciertos eventos, corrientes de pensamiento y valores. Esto se debe en parte, como han comentado Edward Shorter, Martha Noel Evans, Helen King, Ilza Veith, Elaine Showalter y otros, a que la histeria (y sus síntomas) se amolda y adapta a la cultura y época en que aparece. Además, los cambios sociales, políticos y económicos operando en Latinoamérica específicamente a finales del siglo diecinueve y entrando el veinte ocasionados por el constante movimiento entre el modernismo y la modernización<sup>3</sup> representado en los textos literarios contemporáneos también influyen en la elaboración de la histeria en dichos textos. Por ejemplo, Gabriela Nouzeilles ha escrito una serie de artículos críticos en los cuales investiga la histeria en el ámbito social y literario en textos latinoamericanos. Esto lo articula claramente en “Narrar el cuerpo propio, retórica modernista de la enfermedad” (1997) en donde hace un estudio sobre la narrativa hispanoamericana de fines del siglo diecinueve, en especial sobre las novelas naturalistas modernistas y su relación con los discursos médicos de la época. La autora reflexiona sobre la intersección de la narrativa y del “uso de lo corporal como motor del relato [en donde] también se registra la persistencia de percibir el cuerpo” (150). Según Nouzeilles, tanto el naturalismo como el modernismo compartieron...una retórica de la salud y de la enfermedad, la decadencia y la degeneración, de lo normal y lo patológico, que contaba con un conjunto de estrategias discursivas con las cuales describir no sólo cuerpos enfermos, sino también clases sociales, posiciones políticas, géneros sexuales e incluso textos literarios (151). Esto se debió en gran parte, a que el discurso médico se había convertido en un modelo de conocimiento en Europa, EEUU y Latinoamérica. Más importante aún, su influencia abarcaría obras que incluían desde la prosa hasta la poesía, en las cuales se observaban la neurosis, la

---

<sup>3</sup> Néstor García Canclini, en Hybrid Cultures, Strategies for Entering and Leaving Modernity. (1995).

locura y la histeria como patologías corporales y mentales reflejando el estado del autor y la narrativa de la época.

Por otra parte, la histeria cobra una presencia central en su artículo “La plaga imaginaria: histeria, semiosis corporal y disciplina” (2000). Aquí Nouzeilles analiza la histeria que se desarrolló en Buenos Aires entre 1852 y 1900 a causa de varias epidemias que devastaron la ciudad. El enfoque de su estudio radica en “las culturas de histeria” en el Buenos Aires de finales del diecinueve en diferentes tipos de discursos (médicos, literarios, sociales) y prácticas y en específico en “la histerización de la mujer” a través del diagnóstico médico punitivo “cuando lo patológico sirve para etiquetar, e incluso reprimir, comportamientos sociales inaceptables” (175). La autora declara que la histeria que se esparció entre las mujeres de la ciudad respondía al “régimen disciplinario con que las políticas patriarcales de la sexualidad intentaban poner límites al deseo femenino” (175).

Si la histeria y la mujer son temas centrales en el artículo antes mencionado, en “Asesinatos por sugestión: estética, histeria y transgresión” (2006), Nouzeilles explora su relación con la estética y la sugestión hipnótica en dos textos policíacos argentinos. Aquí la autora enlaza “las ficciones paranoicas de los relatos policiales” con la novela naturalista y la histeria que se manifiesta en los textos. Ambos cuentos, “La bolsa de huesos” de Eduardo Holmberg (1898) y “El libro imposible” (1907) de Atilio Chiappori, emplean “el asesinato como acto estético-performativo que tiene lugar ...en el límite inestable entre cuerpo y mente, síntoma físico e idea, en el que operan patologías mentales como la histeria...” (311).

Es obvio por los artículos mencionados que la histeria ha sido discutida en textos latinoamericanos de fines del siglo diecinueve y algunos del veinte, sin embargo, esta discusión se ha circunscrito en su mayoría, a textos escritos por autores, no por autoras. Además, si no se

puede ignorar que la histeria ha sido y continua siendo un tema examinado por la crítica feminista literaria y/o social, ¿existen estudios feministas latinoamericanos que investiguen la presencia de la histeria en textos literarios por mujeres novelistas? Algunos. Si bien la crítica feminista literaria latinoamericana ha examinado la representación femenina y la figura de la escritora en la literatura a través de varias teorías (colonialista, poscolonialista, marxista, psicoanalítica entre otras), su discusión sobre *la histeria* en obras literarias es limitada. No obstante, críticas, teóricas y autoras que incluyen desde Rosario Castellanos hasta Nelly Richard, Jean Franco, Debra Castillo, Silvia Molloy, Patricia Elena Gonzáles, Sara Castro-Klarén, Beatriz Sarlo y Helena Araujo para nombrar sólo algunas, continúan explorando el género, el cuerpo femenino en la escritura femenina, la transgresión femenina y la marginalización entre otros, y acercándose a la histeria y sus manifestaciones en textos femeninos latinoamericanos. Un excelente ejemplo es el texto La Scherezada Criolla: ensayos sobre la escritura femenina latinoamericana (1989) de Helena Araújo. En dicho texto, la ensayista colombiana expresa que la mujer latinoamericana oscila entre “pagar el precio de la rebeldía o soportar el precio de la opresión” (17) y hace referencias al inconsciente femenino tan reprimido como su sexualidad:

Una condena a la frigidez y al silencio, pues para una sociedad donde los roles sexuales siguen la pauta tradicional, la represión y el discurso tiene mucho que ver con la represión de las pasiones y la libido. Sobra decir que la latinoamericana sobrevive bajo la prohibición del deseo y que tanto la tradición religiosa como la moral burguesa le impiden reconocer y asumir su cuerpo (33).

Araújo, quien también es novelista hace un recuento de obras en las que sobresalen la “escritura femenina” pero además, en las que *escritores* entran al universo femenino, al “continente negro”. Su análisis abarca una variedad de países y autores y su empleo de la crítica

feminista y psicoanalítica incluye la europea y la americana: desde Lacán, Kristeva e Irigaray hasta Elaine Showalter y Adrienne Rich, logrando construir un puente crítico entre lo considerado “universal” y lo latinoamericano. Así, hablando de las protagonistas de Rocío Vélez y Armonía Somers y la imaginería “alucinada” empleada por las escritoras, explica que dicha imaginería “vinculada a lo reprimido y lo traumático, no es nueva en la narrativa de mujeres. La neurosis, la histeria, el desequilibrio mental y emocional, no sólo conciernen la novelística femenina de países hispanohablantes, sino anglosajones” (132).

El texto de Araújo, publicado en 1989, revela los avances crítico-feministas y literarios hasta ese momento. La década de los ochenta vio un auge en los movimientos feministas no sólo anglos sino también latinoamericanos que se va superando en los noventa y el siglo veintiuno. De esta manera, el famoso texto de Josefina Ludmer “Las tretas del débil” que aparece en 1985, señala el paso a artículos como los de Sara Castro Klaren (“La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”, 1991), Jean Franco (“Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”, 1997) y Cristina Peña, editora de Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben), 1997. Aun así, aunque la crítica feminista literaria latinoamericana examina la representación de la mujer en los textos literarios y la contextualiza en sus varios entornos públicos y privados, el tema de la histeria cuando aparece, ocurre tangencialmente. Se *alude* a su presencia, pero no se examina a fondo. Y en cuanto a la literatura caribeña escrita por mujeres la histeria también brilla por su ausencia. Así, entre las escritoras contemporáneas que también son críticas, como lo es la puertorriqueña Mayra Santos Febres, en su ensayo “Caribe y travestismo” al hablar del cuerpo (el cuerpo del Caribe) y sus estrategias de supervivencia evoca al cuerpo en la histeria, el cual enuncia lo que el sujeto no puede al declarar que “El cuerpo es el

texto que queda fuera del discurso pero que, desde el margen, narra aquello que la voz no puede pronunciar” (130).

Porque como afirma Juliet Mitchell (2000)

It has been fashionable in the twentieth century West to argue that hysteria has disappeared. To my mind, this is nonsensical—it is like saying “love” or “hate” have vanished. There can be no question that hysteria exists, whether we call its various manifestations by that name or something else...I would not expect hysteria to always look the same—any more than I would expect love to do so—but that does not mean that it is not a universal possibility (Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria 6).

Más aun, esta “posibilidad universal” es en realidad un hecho, como declara Juan-David Nasio (1998) cuando asegura (como Freud) que todos somos neuróticos e identifica nuestra “condición universal” como histérica aunque no necesitemos tratamiento al decir que “we all suffer different kinds of castration, which are accountable for our hysterias” (Hysteria From Freud to Lacan: The Splendid Child of Psychoanalysis 112-113). En adición, aunque Phillip R. Slavney (1990) haya declarado que “ ‘hysteria’ no longer exists as a disease” y que “Hysteria, hysteric, and hysterical are on the verge of becoming anachronisms” (Perspectives on “Hysteria 190), es obvio que sí existe. Esto se demuestra en el texto Contemporary Approaches to the Study of Hysteria (2001) en el que varios autores, psiquiatras incluidos, discuten el tema comprobando así que la histeria y su estudio siguen vigentes en el siglo veintiuno, con los consabidos cambios que el paso del tiempo amerita.

La crítica literaria anglo y francesa que ha estudiado la histeria, también ha analizado la presencia de la locura femenina en textos literarios ya sean por autores como por autoras; y aun

cuando la crítica literaria latinoamericana sea limitada en su estudio sobre la histeria, en cuanto a la locura es más fecunda. Más interesante aun es que en varios estudios se confunden o más bien se intercambian los términos histeria y locura. Como ejemplo, menciono el excelente texto de Ana Cruz García Re (de-) generando identidades: locura, feminidad y liberalización en Elena Garro, Susana Pagano, Ana Castillo y María Amparo Escandón (2009). En su libro, Cruz García hace un análisis de la locura femenina en dos novelas escritas por autoras mexicanas y en dos escritas por chicanas. La autora ve la locura una “expresión de antagonismo ante un sistema patriarcal que limita [a los personajes femeninos] y, en muchos sentidos, las elimina” (1). Sin embargo, García Cruz va más allá de la visión crítica de la loca como una imagen monolítica y universal de ruptura “ante un patriarcado opresor” y la deconstruye y examina en “sus variadas representaciones” para llegar a la conclusión de “la imposibilidad de universalizar la imagen de la loca desde una perspectiva femenina” (4). Para la crítica, la locura femenina puede ser constructiva en que el sujeto logra una identidad híbrida, “fronteriza, superior y visionaria” como en los textos de Ana Castillo y María Amparo Escandón; o destructiva, en que el sujeto termina muriendo o escapando de la realidad, como en las novelas Elena Garro y Susana Pagano.

Empero, como mencioné arriba, hay quienes confunden o intercambian los términos de locura e histeria, y Cruz García muestra esta confusión. Su primer capítulo, titulado “La histeria y sus sujetos” hace un pequeño resumen de la evolución del término histeria pero inmediatamente pasa a hablar sobre la locura sin hacer ninguna distinción entre ambas. Otro ejemplo de este intercambio de un término por otro es se encuentra en el texto de Marta Caminero-Santangelo, The Madwoman can't speak or Why Insanity is not Subversive (1998) en el cual critica la representación de la locura femenina como una imagen de resistencia y protesta contra un patriarcado subyugante. Cuando Caminero-Santangelo pregunta, “what do we gain (or

lose) by yoking utopian conceptions of women's subversive speech to notions of madness?" (2)  
se contesta más adelante afirmando que

Madness is ultimately complicit in what Teresa de Lauretis calls "technologies of gender" and provides the illusion of power while locating the mad (non) subject outside any sphere where power can be exerted. Rather than attempting to "rescue" texts by claiming a secretly subversive power, I propose that an ultimately more productive move in feminist literary criticism might be to trace the symbolic rejection of hopelessly disempowering solutions in fictional and nonfictional narratives of madness by women (4).

Caminero-Santangelo, en contraste a Cruz García, sí explora la histeria, especialmente en su capítulo "Manless Women and Psychology in Postwar Culture: Three Short Stories", específicamente en su análisis del cuento "Beatrice Trueblood's Story" de Jean Stafford (1955). El análisis comienza hablando de la locura pero luego hace un recuento de la histeria a partir de los síntomas que exhibe la protagonista. Así, la autora empieza con "Madness in [the story] takes the form of the protagonist's temporary deafness, a classic manifestation of what Freud would no doubt have identified as a hysterical symptom" (69); para luego proseguir con el famoso caso de Dora. El que algunos críticos vean el caso de Dora como uno en el que la histeria cumple una función de resistencia y protesta, hace que Caminero-Santangelo lo equipare con lo fallido de declarar la locura como una imagen de resistencia. Su crítica de la histeria en ese sentido es exactamente igual a la de la locura femenina, y se apoya en las palabras de Catherine Clément cuando declara, (en oposición a Helene Cixous), que al fin y al cabo la histérica no tiene ningún poder para ser oída ni para cambiar su entorno. Caminero-Santangelo concluye su análisis del cuento afirmando que "...the potentially disruptive power of hysteria, which Cixous would like

to claim as a positive subversive move, finally disrupts nothing in this story” (78). Pero Caminero-Santangelo se enfoca en la función de la *locura* en la literatura *norteamericana* escrita por mujeres en las décadas después de la Segunda Guerra Mundial, no en las escritoras puertorriqueñas ni latino-caribeñas (aunque incluye a Cristina García). Además, hay que recordar que aunque la loca puede manifestar síntomas similares a los histéricos, no toda histérica termina loca, ya que la histeria y la locura pertenecen a categorías psíquicas diferentes: neurosis vs psicosis. Aun así, Marina en Geographies of Home de Pérez y Felicia en Dreaming of Cuban de García, son dos locas que si bien no logran agenciar cambios en sí mismas ni transformarse en sujetos psicológicamente sanos, ambas efectúan cambios en la dinámica familiar y por ende, en las protagonistas.

Es importante apuntar que la histeria siempre cumple un propósito básico: expresar lo indecible, lo inexpresable, lo que causa fricción, conflicto y dolor al sujeto. En un contexto real, la histeria puede “curarse”, como lo muestran los casos que Freud, Lacán, Christopher Bollas, Gherovici y muchos otros psicoanalistas han expuesto en sus estudios sobre el tema. Estos son los que se denominan “exitosos”, es decir, que después (pero no siempre) del tratamiento psicoanalítico sus síntomas desaparecen y logran llevar una vida “normal” y estable. Por otro lado, están los histéricos que fallan. Estos son los que abandonan el tratamiento, o los que después de un tiempo, vuelven a desplegar los mismos síntomas. Un ejemplo del primer caso es Anna O, quien fue paciente de Charles Breuer y luego de Freud (Freud y Breuer 1895), y aunque abandonó su tratamiento, se convirtió en una luchadora en pro de los derechos de la mujer. Pero tal vez la paciente más famosa de Freud, sobre quien escribe “Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria” y quien se ha convertido en un barómetro que mide las fallas inherentes al psicoanálisis es Dora. Dora es el prototipo de la histérica fracasada quien a lo largo de su vida

sufrió de los mismos síntomas que padecía (desde que fue su paciente a los 14 años). Dora termina, según Felix Deutsch (1957), (quien la conoció cuando Dora tenía 42 años) siendo una mujer plagada de migrañas, coja y sumamente infeliz (1985, 43).

Sin embargo, como en un análisis literario no existe la posibilidad de un tratamiento psicoanalítico, este estudio se enfocará en el *proceso* del discurso histórico, en el cómo, cuándo y por qué ocurre en las protagonistas de los textos y en lo que se denuncia, por encima de si la histeria soluciona el conflicto que la produjo. Es obvio que si la protagonista se considera una histórica exitosa es porque su histeria logra producir un cambio en ella o en su entorno, como es el caso de Iliana en Geographies of Home de Loida Maritza Pérez, de Pilar en Dreaming in Cuban de Cristina García, y de Selenia en Selenia Sirena vestida de pena de Mayra Santos Febres, como se mostrará más adelante. Pero también están las fracasadas como Suzie Bermúdez de “Pollito Chicken” de Ana Lydia Vega y algunas de las protagonistas de Papeles de Pandora de Rosario Ferré. En estos textos, no obstante, el discurso histórico siempre logra denunciar y enunciar algo que genera algún tipo de conocimiento para la protagonista, además de abrir fisuras fuera del texto que produzcan un impacto en el diálogo sociocultural literario.

## **1.2 La histeria en el psicoanálisis**

Para contestar las preguntas que guían este estudio, es necesario incluir un compendio de la histeria en el psicoanálisis desde la perspectiva freudiana y lacaniana, incluyendo las

perspectivas alternas ofrecidas por Luce Irigaray, Helene Cixous y otros. Asimismo, además de presentar las definiciones ofrecidas por los psicoanalistas, se revisarán los conceptos inherentes a esas definiciones. Estos son, el cuerpo femenino, el deseo femenino, la representación de la mujer y de la relación madre-hija en el orden simbólico, y el rol que el lenguaje juega en la histeria. Las causas que generan el discurso performativo histérico son múltiples y variadas, y la forma en que el sujeto articula su descontento síquico (Bronfen 1998) y alcanza conocimiento también. Es por eso que este estudio emplea varias interpretaciones psicoanalíticas en lugar de seleccionar una sola.

La histeria, en su definición más básica, es un desorden síquico y psicológico en el que la víctima sufre y muestra síntomas físicos sin un origen orgánico, aunque como aclara Lacan, puede aparecer como asintomática.

La histeria tiene su origen en la época clásica griega, cuando Hipócrates, el padre de la medicina, la nombró e identificó como el resultado del movimiento del útero a través del cuerpo. Según Hipócrates, el útero deambulante causaba una serie de síntomas que se asemejan a los asociados con la histeria en la época moderna (King, 1993, 64). Previo a Freud, el francés Jean Martin Charcot, quien trató a mujeres histéricas en el Hospital Salpêtrière, identificó la histeria como una aflicción neurológica. No obstante, Freud y Breuer fueron más allá al considerar la histeria primero, como resultado de un trauma y más adelante, como una enfermedad síquica con trastornos sexuales en su etiología. Esta descripción de la histeria no sólo llevó a Freud a elaborar la “teoría de seducción” sino también el Complejo de Edipo, y el psicoanálisis.

En 1895 Freud y Breuer publican Los Estudios sobre la histeria en los cuales se declara que la histeria surge de un trauma sexual y que sus síntomas son representaciones simbólicas de recuerdos traumáticos que están firmemente anclados al inconsciente sin aminorar con el paso

del tiempo. Aunque Breuer concuerda con Freud en la mayoría de sus afirmaciones, también añade que las emociones de miedo, ansiedad y rabia *desligadas de un origen sexual* pueden contribuir al desarrollo de la histeria (Breuer and Freud, 1893-95, 224-227). Un año después, Freud dicta una conferencia titulada *La etiología de la histeria* (1896) y declara que la histeria es resultado de una experiencia traumática pre-sexual, la cual, en la mayoría de los casos es perpetrada por un adulto hacia un niño en una práctica perversa (Marcel 2005, Eissler 2001). Sin embargo, al año siguiente Freud se retractó de su teoría de seducción y la sustituyó por su nuevo descubrimiento, el Complejo de Edipo <sup>4</sup>.

Algunas de las consecuencias del “abandono” de su teoría de seducción incluyen la elaboración del complejo de Edipo, “la cura del habla”, la existencia del inconsciente y del psicoanálisis.

No obstante, otra consecuencia del “abandono” es cómo se presenta a la mujer bajo el Complejo de Edipo, y por consiguiente, en la teoría del desarrollo síquico del sujeto. El Complejo de Edipo, la piedra angular de la formación síquica que moldea la personalidad del niño y determina su relación con el ambiente, es la crisis neurótica normativa de la niñez. Freud llega a elaborar su nueva teoría, tal como hizo con la de seducción, para explicar el desarrollo de la histeria. En esta formulación, la histeria es una especie de fracaso, más común en la mujer, en su resolución del complejo de Edipo. Esto ocurre en la niñez, más o menos entre las edades de cuatro a seis años, cuando el sujeto debe llegar a aceptar la diferencia entre los sexos. Para llegar a la resolución del complejo de Edipo, el sujeto debe moverse síquica y psicológicamente de una posición de deseo hacia el padre del sexo opuesto, de la rivalidad con el padre del mismo sexo a

---

<sup>4</sup> Las razones que Freud tuvo para el famoso “abandono” de su teoría de seducción han sido el objeto de múltiples debates, conjeturas y críticas que varían desde su temor a perder estatus profesional hasta razones personales concernientes a su propio desarrollo analítico (Marcel 2005, Eissler 2001, Herman 1996, Masson 1984, Balmory 1979). Este análisis literario no entrará en estos debates.

una de identificación con el padre del mismo sexo y aceptación de la diferencia sexual entre los padres. Esta resolución también conlleva que el niño eventualmente acepte que no va a poseer sexualmente al padre del sexo opuesto, aplazando así el placer (de una unión sexual satisfactoria) hasta la adultez cuando encuentre a otra persona que no sea su padre/madre. Para Freud, la histeria es un desorden arraigado en la fase edípica, también llamada fálica, que en *las mujeres* es causada en su niñez por el rechazo a aceptar la diferencia entre los sexos marcada por su “castración”, o sea, su falta de un pene. Esto supone que la histérica nunca llega a ser un adulto sexualmente maduro porque no puede identificarse con la feminidad de la madre y no puede abandonar la esperanza de algún día seducir a su padre o a su sustituto simbólico (Noel Evans 1991, Kahane 1995, Grosz 1989, Cummings 1991). Más aun, Freud define la histeria como la representación somática de un conflicto bisexual reprimido, un rechazo a aceptar una posición subjetiva única y definida en la estructuración edípica del deseo y la identidad. Es decir, que la histeria comprende y manifiesta en síntomas físicos dos identidades, la masculina y la femenina, que están en lucha (Freud, “Hysterical Phantasies and Their Relation to Bisexuality”, 1908). Además, como la diferencia sexual está localizada culturalmente en la diferencia genital, la histérica, en un rechazo defensivo de esa diferencia, desplaza ese locus de conflicto hacia otras partes del cuerpo. Por eso la histeria se manifiesta en alteraciones físicas como ceguera, sordera, y hasta problemas con la respiración. Estos problemas/síntomas a su vez, son un recuerdo de las zonas de intercambio corporales experimentadas en la infancia, del intercambio entre lo interno y lo externo, entre incorporación y proyección, entre un sujeto en formación y el mundo objetivo (Kahane 1995, p. xi).

En 1955 el psicoanalista francés Jacques Lacan (1901-1981) propuso un “retorno a Freud” en su ensayo “The Freudian Thing, or the Meaning of the Return to Freud in Psychoanalysis”

(Ecrits, A Selection 1996) en el cual aboga por volver al significado original de la teoría freudiana del inconsciente. Pero aunque Lacan sigue a Freud y basa algunas de sus ideas en las de Freud, su teoría sicoanalítica más que una reformulación es una innovación. Lacan, influenciado por la teoría estructuralista de Levi Strauss y la lingüística de Ferdinand Saussure, se centra en el rol del lenguaje en el desarrollo síquico del sujeto y en la histeria.

Para Lacan, al igual que para Freud, la histeria es la neurosis estructural por excelencia que define el proceso psicoanalítico. Una estructura, en términos lacanianos se refiere a estructuras sociales, es decir, a un grupo específico de relaciones afectivas entre los miembros de una familia. Lo que determina al sujeto no es una supuesta esencia sino simplemente su posición con respecto a otros sujetos y significantes (An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis 192-195). Lacan establece una diferencia entre el sujeto y el ego, el ego es parte del orden imaginario mientras que el sujeto es parte del simbólico. El sujeto de Lacan es pues, el sujeto del inconsciente y es un efecto del lenguaje. De ahí su famosa cita que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”. Lacan ve tres órdenes que estructuran la existencia humana: el orden simbólico, el imaginario y el real. El orden simbólico es esencialmente una dimensión lingüística ya que los conceptos de la ley y la cultura son inimaginables sin el lenguaje. Para Lacan, el complejo de Edipo es un proceso que impone las estructuras simbólicas sobre la sexualidad y permite que el sujeto emerja. El orden simbólico entonces, es el dominio de la Ley que regula el deseo en el complejo de Edipo. Es también el dominio de la cultura en contraste al orden imaginario, que es el de la naturaleza y el de la figura materna como el primer objeto del deseo del infante. La sexualidad pre-edípica está en un estado de sexualidad natural y sin límites, es decir, está inscrita en el orden imaginario. La función del “Nombre-del Padre” es la de romper la doble relación en la que el niño trata de fundirse con la madre en una relación

incestuosa y de establecer un linaje de descendencia (“The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis” 1953, en Ecrits). El sujeto gana acceso al orden simbólico, a un nombre y a un linaje pero a costa de la castración simbólica. Esta se refiere a cuando la ley paterna instala el Falo como un símbolo de la falta, de la carencia (*lack*) que empuja a la madre y al hijo a la dimensión de lo simbólico. La castración es también un significante de la pérdida simbólica del otro sexo. Nadie puede poseer el Falo, siendo éste un símbolo de la diferencia sexual (“The Signification of the Phallus” 1958, Ecrits). Pero todos los humanos deben ceder ante la castración para llegar a una sexualidad normativa adulta y a una posición sexual ya sea masculina o femenina.

Para Lacan, la histérica es la mujer que no puede aceptar la carencia, la falta, que se le asigna. La histérica paradójicamente niega su castración y la de todos (padre y madre) a la vez que busca repararla. Al reprimir su castración, la diferencia entre los sexos es por necesidad un misterio. Esto ocurre porque la negación de la castración como privación produce una ansiedad del misterio de la diferencia sexual, y ambas, para Lacan son las estructuras determinantes características de la histeria.

La histérica se pregunta, “¿Soy una mujer o un hombre?” o mejor dicho, “¿Qué es una mujer?” porque quiere entender su feminidad. Por esto, tiende a identificarse con otras mujeres a quienes ve por un lado como rivales y por otro, como poseedoras del conocimiento que desea, el conocimiento de su feminidad. En su análisis de los famosos casos de Freud de Dora y del sueño de la mujer del carnicero, Lacán explica que lo que hace que la histérica se identifique con otras mujeres es su insatisfacción, porque el deseo de la histérica es uno insatisfecho. Esta posición paradójica ocurre porque si la histérica aceptara la posibilidad de un deseo sexual satisfactorio

tendría que aceptar también la realidad de la castración, o dicho de otro modo, la diferencia de los sexos basada en una pérdida. Así, la histérica está destinada a continuar su propia frustración.

Si la histérica se asocia con otras mujeres que presume tienen el conocimiento de su sexo, también se identifica con la figura masculina que desea a una mujer. Esto ocurre cuando la histérica trata de entender qué es lo que un hombre desea de una mujer, y la relación de este deseo con el misterio de la feminidad. Entonces, si la histérica pudiera entender por qué un hombre desea a una mujer, podría saber lo que es una mujer (Colette Soler 47- 67). Pero además, la histérica se identifica con y a la vez se dirige al otro, quienquiera que sea para obtener conocimiento. Si el Otro es un hombre, como explica Colette Soler en su libro What Lacan Said About Women: A Psychoanalytic Study (2003) entonces, quiere ser un “ser extra” (un plus d’être); y hasta requiere ser algo para el Otro, no un objeto de *jouissance*, pero el objeto que alimenta el deseo y el amor (61).

La histérica además, experimenta su cuerpo en forma fragmentada. Ya que la imagen de su cuerpo no está organizada de acuerdo a una noción definida de feminidad, y las diferentes partes de su cuerpo toman las funciones del placer sexual sin ninguna referencia a un sistema consciente de significados, la histérica siempre se siente amenazada por un sentido de alienación y fragmentación. Más aun, ella percibe su cuerpo como uno que actúa independientemente de su voluntad y su conocimiento. Como afirma Monique David- Ménard en su libro Hysteria from Freud to Lacan: Body and Language (1989),

The hysterogenic body is a kind of prothesis for the lack of an erotogenic body...The hysterogenic body is produced when the sexualization of the erotogenic body has been somehow disrupted. Hence, “the hysteric has no body”; for some reason, the sexualization of her body smells so bad, is so disgusting, that she would have no body at all. The hysteric is disgusted at the idea of pleasure, and though she refuses to think about

it any further, her body—her other body, her strange hysterogenic body—has the power of thought insofar as it constructs itself as a body of *jouissance* that prosthetically proclaims its will to pleasure and its lack of a physical body upon which to experience that pleasure (xiv).

Dos de las críticas fundamentales que se les han hecho a Lacan y a Freud son cómo figura la mujer en sus teorías y el concepto de feminidad. Si para Freud la mujer es “el continente oscuro”, incomprensible y llena de misterio y la feminidad es “una zona de misterio”, para Lacan la mujer es “un hueco”, un abismo y la feminidad se define a través de relaciones con el sujeto masculino. Como explica Soler, a lo largo de su vida, Lacan elaboró una serie de reformulaciones respecto a la mujer y la feminidad en las que todas

make her the masculine subject’s partner: being the phallus, which is representative of what the man lacks, then being the object-cause of his desire, and finally being the symptom in which his *jouissance* is fixed. All of these formulas define woman in relation to man and say nothing of her possible being in *herself*, but only of her being for the Other (28).

Sin embargo, ese hueco, misterio, abismo o continente oscuro que resultaron ser la mujer y la feminidad para Freud y Lacan fueron los puntos de partida para las reformulaciones teóricas elaboradas por Luce Irigaray y otros.

Para Luce Irigaray (1974,1977) la falta de un sistema de imágenes y símbolos que reflejen la experiencia femenina consigna a la mujer a una “zona de silencio” en la cual se le niega su autoridad como sujeto enunciador, lo cual a su vez, resulta en la histeria. Es decir, Irigaray considera la histeria como el resultado de la exclusión de la mujer del lenguaje, de un sistema simbólico y de representación y que termina convirtiendo la feminidad y la histeria en sinónimos. La mujer, al quedar fuera del lenguaje (según el psicoanálisis freudiano y lacaniano),

debe encontrar maneras no-lingüísticas de expresarse, y sus únicas alternativas son sus cuerpos y sus mentes. Así, Irigaray no sólo examina las causas de la histeria, sino la mujer, su cuerpo y su discurso en lo simbólico, y propone alternativas a lo existente.

En sus libros Speculum of the Other (1985) y This Sex which Is Not One (1985), Irigaray hace un análisis del género que revela que el concepto de dos sexos en la historia de la metafísica occidental es erróneo ya que en realidad el sexo masculino es el único sexo. Según Irigaray, contrario a la aparente lógica de diferenciación, la feminidad se ha construido no como algo propio sino como una ausencia de masculinidad. Irigaray explica que la construcción del sujeto está basada en un modelo masculino especular, un producto o un espejo del imaginario masculino occidental, blanco y eurocéntrico. Este espejo distorsiona la imagen de la mujer como defectuosa, imperfecta o histérica.

De acuerdo con la perspectiva irigariana el complejo de Edipo no es más que un narcisismo fálico culturalmente sancionado que denuncia y a la vez niega su dependencia inconsciente de la madre y la mujer. Esta exclusión de la madre y de la relación al cuerpo materno protege la identidad masculina de las experiencias inconscientes de castración y falta (las que proyecta sobre la mujer), mientras que deja a la mujer fuera de la cultura y del conocimiento en un estado de abandono. El patriarcado entonces, permanece inconscientemente dependiente de la madre mientras rechaza la diferencia femenina, realzando un amor hacia lo mismo (el hombre) en vez de la diferencia de la mujer (Campbell, 108). Según la teórica la mujer y la madre han sido relegadas a una tierra sin nombre, fuera de la cultura y externas a lo simbólico. Para evitar este “abandono” se ven forzadas a participar en términos del deseo edípico masculino a través de la histeria. La histeria es lo que la mujer *actúa* para poder convertirse en “normal”, para poder expresar su sexualidad y subsistir dentro de la economía fálica, empleando

la “*mímica*” para no terminar irremediablemente cancelada. La mujer entonces imita lo que se espera de ella, “since hysteria holds in reserve, in suspension/suffering, something in common with the mime that is a sine qua non of sexual pleasure” (Speculum 60). De esta manera, continua Irigaray, “To play with mimesis is... to try to recover the place of her exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it” (This Sex 76).

La histeria también ha sido analizada por la francesa Janine Chasseguet-Smirgel (1964, 1978, 1984) a través de la relación madre/hija quien ve esta relación como una en la que la hija debe protegerse de la intrusión del poder de la madre para eventualmente llegar a identificarse con ella. Al igual que el niño, la niña se une al padre para protegerse síquicamente del poder materno. Sin embargo en comparación al niño, ésta debe abandonar al padre como protector y transformarlo en un objeto sexual para poder tomar su lugar en el patrón heterosexual (considerado normal) en la sociedad. Según Chasseguet-Smirgel, la patología de la histeria se origina cuando la niña fracasa al reabsorber el poder materno. Esto significa que la niña no puede abandonar su necesidad de tener un padre protector aun cuando su función como objeto sexual se activa durante la fase edípica. Como todavía necesita la protección del objeto de sus deseos eróticos, su sexualidad estará llena de ansiedad. Esta elaboración de la relación entre madres e hijas explica por qué las relaciones heterosexuales son extremadamente problemáticas para la histérica. Para la joven que todavía necesita el amor protector de un padre, su deseo sexual, percibido como agresivo (por ser genital), la confunde. Al no poder resolver las contradicciones de sus impulsos (protección versus sexo), la histérica adulta utiliza la seducción sexual para atraer al sexo opuesto. Esto no lo hace para obtener sexo (que le asusta) sino para conseguir el amor y la protección de figuras de autoridad masculinas. Cuando la histérica consigue lo que aparenta querer (relaciones sexuales), se vuelve ansiosa y desaparece de la relación. La histérica

es, en esta elaboración, una niña en cuerpo de mujer, una víctima de sus conflictos neuróticos y de la sobre-sexualización de las relaciones masculina-femeninas de nuestra cultura (Jeanneau 1985).

La psicoanalista Julia Kristeva es otra teórica que ha discursado sobre la figura materna (aunque sólo considere la la histeria tangencialmente). Según la psicoanalista, el cuerpo materno tal como lo percibe el sujeto-en- proceso antes de pasar por el complejo de Edipo funciona como el falo, porque ocupa un lugar alteridad y toma el lugar de todos los efectos y gratificaciones narcisísticos e imaginarios. Pero al pasar por la castración el sujeto se despega de su fusión con la madre mientras que la percepción de su pérdida o falta transforma la función fálica en una función simbólica. Para Kristeva, “This is a decisive moment fraught with consequences: the subject finding his identity in the symbolic, separates from his fusion with his mother, confines his jouissance to the genital, and transfers semiotic motility onto the symbolic order” (Revolution 47). Y es aquí donde entra la importancia de la madre en la tesis de Kristeva: cuando la fusión con la madre no se interrumpe, ocurre la sicosis, algo que Lacan ya había comentado. En cuanto a la histeria, Kristeva considera la neurosis (y la histeria es una neurosis) como una falla de lo tético o un rechazo a lo tético. Sin embargo, no siempre el resultado es sicosis o neurosis, sino que puede resultar en la producción artística. Para que esto ocurra, el sujeto debe estar firmemente anclado por la castración para que los ataques impulsivos en contra de lo tético no lo lleven a la fantasía ni a la sicosis pero que lo dirijan a un tético en segundo grado, es decir, a reasumir la *chora* semiótica dentro del lenguaje. De esta manera, como no puede haber ninguna práctica significativa (lenguaje, discurso analítico o producción artística) sin lo tético, en el artista lo tético se mueve y se sitúa en los objetos que rodean al cuerpo del sujeto. En otras palabras, surge el fetichismo (Revolution 64). El fetichismo entonces, es el desplazamiento de lo

tético a partes del cuerpo, orificios, objetos, etc. Más aun, la producción poética subraya la instalación de un objeto como un sustituto del orden simbólico bajo ataque, un objeto que puede ser el cuerpo mismo u objetos que están conectados al deseo del otro, o a la materialidad del lenguaje como el objeto predominante del placer. O, para citar a la teórica, “Isn’t art the fetish par excellence?”(p.64).

Kristeva también enfatiza el poder materno en su análisis de lo abyecto, que define como el resultado de la separación del sujeto y el objeto (el cuerpo materno) y su consecuencia como “enfermedades del alma” (Intimate Revolt 1997). La implicación de esto es que la sociedad y la identidad social están construidas en una relación violenta y de sacrificio hacia la mujer y la madre.

### **1.3 Descripción general de los capítulos**

En su ensayo titulado “Los usos de Eros en el Caribe” la escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres analiza el elemento erótico en la literatura caribeña y concluye que “el cuerpo, como locus de lo erótico “suele señalar hacia otro espacio de contención y negociación literaria—la que define al cuerpo como la frontera entre lo social y lo íntimo. Por lo tanto, escribir sobre el cuerpo (o a través del cuerpo) también significa constatar la existencia de dos tipos de conocimiento—el conocimiento interno, y el conocimiento de cómo el poder social actúa sobre la existencia misma de ese cuerpo” (89). Santos-Febres explica que la subjetividad se logra a través de una “profunda experiencia del cuerpo” de sus “contextos históricos, orgánicos, sociales y sexuales”. Además, según la escritora, el cuerpo en la literatura caribeña contemporánea apunta a un deseo de expresar experiencias, historias y sexualidades alternas a

las autorizadas por el discurso oficial. El cuerpo, entonces, opera como “una retórica que crea tensiones dentro del mismo sistema del lenguaje ya que apunta hacia las ausencias y fisuras dentro de sus sistemas de significación” (90).

La correspondencia entre el ensayo de Santos Febres sobre el cuerpo y la función que éste tiene dentro de la histeria no es coincidencia, como se ha visto anteriormente. El cuerpo femenino es el núcleo de la histeria y como tal se encuentra al centro de este estudio. Si la histeria opera como un discurso performativo que abre fisuras dentro y fuera del texto a la vez que denuncia las fallas de lo simbólico, entonces es posible reformular interpretaciones anteriores para llegar a esclarecer las formas en las que abre un espacio en los textos y así entender la necesidad de tal discurso. Ya que en la histeria convergen conflictos de sexualidad, identidad y representación enlazados a discursos de clase, nacionalidad, raza, lenguaje y género, su función en los textos y su manifestación en el cuerpo femenino es lo que dirige la categorización de los capítulos.

De esta manera, el segundo capítulo, “Histeria, represión y sexualidad” tratará la relación entre la histeria y el deseo sexual femenino reprimido por una sociedad burguesa en cuentos selectos de la colección Papeles de Pandora (1976) de Rosario Ferré. Como se mostrará más extensamente, el discurso histórico de varios cuentos denuncia las exigencias de la sociedad burguesa puertorriqueña sobre la mujer de esa clase. Así, mientras que el discurso performativo histórico se manifiesta en la cosificación, el silencio, la dualidad y hasta la muerte, éste articula su desesperación psíquica. Más aun, esta desesperación psíquica es causada por el discurso patriarcal que demanda una conducta pasiva, reprime la expresión de la sexualidad femenina y la enmarca en los roles de esposa-trofeo, madre, prostituta o amante. La dificultad de romper con el discurso prescrito y la ausencia de un espacio que provea la libertad de expresión se traduce en

conflictos que provocan los síntomas histéricos en un intento de lograr transformación personal, subjetividad y agencia.

Vemos por ejemplo, que en “La muñeca menor”, el discurso histérico no sólo denuncia la posición estática de la mujer de clase alta sino que también expresa una burla hacia la sociedad que la encasilla en un rol meramente decorativo.

Por otra parte, en “Amalia” el objeto/muñeca denuncia las fallas de lo simbólico al exponer los temas del abuso sexual, el incesto, el prejuicio racial y la situación colonial de la isla. La protagonista, Amalia, manifiesta en su cuerpo y su siquis los síntomas de su histeria: la enfermedad que le prohíbe estar al sol, su identificación con su muñeca favorita y los juegos que inventa.

En “La bella durmiente”, la protagonista, María de los Angeles, manifiesta su histeria en la creación de un alter-ego que expresa su deseo sexual reprimido por su familia en complicidad con la Iglesia Católica y la sociedad burguesa.

“Cuando las mujeres quieren a los hombres” al igual que en cuentos anteriores, muestra la histeria a través del doble, el cual sin embargo, se transforma en uno, resolviendo así el conflicto central en la sociedad patriarcal de la división del sujeto en categorías binarias. Ferré ha dicho que su propósito al escribir el cuento fue el “denunciar...la explotación sexual de la mujer” (A la sombra de tu nombre 165) y lo logra al hermanar a las dos protagonistas explotadas por un mismo hombre. No obstante, la aparente armonía que presenta el final resulta problemática. La transformación que se efectúa surge del deseo de ambas de ser lo que creen que Ambrosio quiere de ellas, sugiriendo que aún cuando piensan que actúan independientemente, en realidad siguen manipuladas por el hombre que aman aunque esté muerto.

Si la mayoría de los cuentos de Papeles de Pandora insisten en la necesidad de la libre expresión de la sexualidad femenina en conjunción a la crítica de los conflictos sociales en la sociedad puertorriqueña de la década de los setenta, es en “Maquinolanderá” que se unen todos estos temas en un texto que puede clasificarse como histérico. “Maquinolanderá” es el último cuento de la colección, y como ha dicho Ferré, es aquí donde “el lenguaje reinaba supremo sobre una anécdota casi inexistente, [donde] el yo lingüístico había anulado al yo histórico” (A la sombra de tu nombre 166). No obstante, ese yo histórico en realidad no se ha anulado, sino más bien se ha transformado en un “teatro de catarsis” (para emplear una frase de Heléne Cixous) de las histéricas que habitan Papeles de Pandora. Aquí el texto cumple la función de generar el proceso que Freud y Breuer (1893) denominaron “abreacción”, en el que sujeto sufre una descarga emocional que lo libera del afecto conectado al recuerdo de un evento traumático, permitiendo así que no se convierta o persista en un patógeno. Según Freud, la abreacción, además de ser la reactivación del evento traumático reprimido, es la descarga entre el lenguaje y el acto, ya que es a través del lenguaje que el sujeto encuentra un sustituto para el acto, y gracias a esa sustitución el afecto puede liquidarse (La Planche y Pontalis, Diccionario de psicoanálisis, 1.).

En “Maquinolanderá” entonces, la anécdota pasa a segundo plano y es el lenguaje el que produce la descarga emocional colectada durante los cuentos. La obscenidad verbal y la ansiedad palpable a lo largo del texto son reflejo del proceso catártico. Este es el cuento más utópico de toda la colección, y el más histérico. Su histeria se revela en la proliferación descriptiva de los cuerpos de los cantantes y de la colectividad que asiste al evento; mientras que enuncia las injusticias del pasado al levantar las voces silenciadas de la gente, al “vomitar toda la basura del mundo”, y al intentar que la isla “germine de nuevo”.

En “Histeria, trauma e identidad”, el tercer capítulo, como implica el título, se examina la histeria como resultado del trauma y cómo ésta funciona en la elaboración de la identidad de las protagonistas exiliadas o inmigrantes. El cuento “Pollito chicken”, y las novelas Geographies of Home y Dreaming in Cuban muestran un discurso histórico performativo que denuncia conflictos de representación influenciados por fuerzas socio-culturales y las estructuras económicas, religiosas y políticas, en unión al concepto de trauma. Por ejemplo, en “Pollito chicken”, Vega presenta a una protagonista experimentando el trauma del colonialismo, tal como lo define Franz Fanon (1967) en Black Skin, White Masks. Fanón explica que los Euro-americanos tratan a los africanos como subhumanos, primitivos y en ocasiones, como mentalmente deficientes en comparación a los blancos lo que puede resultar en aislamiento personal y comunitario profundo, y en ocasiones, el deseo de ser blanco. De esta manera Suzie, la protagonista, con su profundo deseo de no ser identificada como puertorriqueña evidencia su histeria.

Por otro lado, si la histeria en Suzie enuncia su conflicto de identidad y representación generados por un trauma inconsciente en el que el discurso del colonizado y el racismo convergen, en Geographies of Home (1996) de la dominicana Loida Maritza Pérez y Dreaming in Cuban (1992) de la cubana Cristina García, el discurso histórico refleja problemáticas similares pero generados por traumas diferentes. Estas novelas, en contraste con “Pollito Chicken”, se centran alrededor del deseo *consciente* de las protagonistas de construir una identidad que refleje la dualidad social y cultural de su existencia. Además, como afirma María Cristina Rodríguez en su libro What Women Lose: Exile and the Construction of Imaginary Homelands in Novels by Caribbean Writers (2005), “para los personajes femeninos de escritoras latino-caribeñas el salir de sus islas de origen y establecerse en una gran metrópoli como Nueva

York representa la oportunidad de cambio, de transformación y de escoger nuevas posiciones subjetivas” (20).

La construcción de identidad y subjetividad es lo que mueve la narrativa de ambos textos y los discursos históricos generados por los traumas experimentados o heredados, subrayan esa necesidad. Así, en Geographies of Home, el trauma de la inmensa pobreza que sufrió la familia en la República Dominicana y que continua después de establecerse en Nueva York ha marcado a todos los miembros de la familia en formas diferentes y en especial, a la protagonista quien trata de construir una identidad aparte de la familia. Por consiguiente, los discursos históricos generados por el trauma se manifiestan en violencia doméstica, comportamientos obsesivo/compulsivos y hasta locura. Más aun, la histeria en los personajes femeninos apunta a un deseo de solucionar no sólo los efectos externos y físicos producidos por el trauma, sino los síquicos.

Si en Geographies of Home el trauma que acosa la vida de los personajes es la extrema pobreza que ahoga a la familia, en Dreaming in Cuban, es el fantasma de la revolución cubana. La novela narra la historia de una familia como un microcosmos de la fragmentación dentro y fuera de la isla, y sirve de marco para el viaje simbólico de Pilar hacia su subjetividad. Pilar logra alcanzar agencia y establecer su subjetividad apoyada en la histeria que desarrolla a lo largo del proceso.

Para entender cómo funciona el trauma en relación a la histeria, es necesario un resumen de la definición de trauma de acuerdo con el psicoanálisis. Por ejemplo, Cathy Caruth (1995) define el trauma como un evento abrumador que el sujeto no ha asimilado o experimentado completamente en su momento sino más tarde, como una posesión repetida por el sujeto. Es decir, que el estar traumatizado es precisamente estar poseído por una imagen o un evento que

está constituido en parte por su falta de integración en la consciencia (5). Adicionalmente, el trauma es un sufrimiento repetido del evento original, pero a la vez, es un continuo alejarse de él (10). Como afirma Elisabeth Bronfen, el hablar de la etiología del trauma en relación a los síntomas de la histeria significa enfatizar el acto de encubrir algo en lugar de recuperar lo que se encubre. Y, como la histeria es una articulación tardía, el trauma no puede reducirse a un sólo incidente (35). Además, asegura Bronfen, “los síntomas histéricos son consecuencias y testigos de eventos que emanan de un sitio íntimo...actuando como representaciones dislocadas de otredad. Pero no enuncian un mensaje de un sitio originario...sino que el mensaje articula la falta de plenitud e integridad como fenómeno estructural, sea éste la vulnerabilidad de lo simbólico (la falibilidad de la ley del padre y los lazo sociales), de la identidad (la inseguridad de las clasificaciones de género, étnicas y de clase), o del cuerpo (34).

La histeria como resultado de un trauma sexual sufrido en la niñez fue la primera teoría elaborada por Freud (1892-95) (la teoría de seducción), la cual cambió más adelante en su carrera profesional. Al Freud reformular su teoría sobre la histeria se distinguen dos puntos importantes: primero, la fantasía sustituye al supuesto trauma ocurrido, y segundo, elabora el Complejo de Edipo. El cambio en la teoría y el descubrimiento del Complejo de Edipo surgen cuando Freud nota que no podía distinguir entre una verdadera seducción y una fantasía en sus pacientes, que “one cannot distinguish between truth and fiction that has been cathected with affect” (Letters, 1887-1904). La histeria aparece entonces a causa del deseo reprimido *hacia* el padre y no por la supuesta seducción *del* padre. Freud sustituye el trauma (real o no) por la fantasía que forma parte del inconsciente del individuo (Gherovici, 2003; Bronfen, 1998; Noel Evans, 1991). De esta forma, el psicoanalista se podía enfocar en la fantasía que produce los síntomas histéricos en lugar de en los síntomas como repeticiones de un trauma originario. Si el

pasado como tal no puede cambiarse, ¿puede recobrase? No, ya que el sujeto ha creado una ficción/ fantasía de ese pasado en su inconsciente. Sin embargo, lo importante para este análisis no es la realidad/verdad de la existencia de un trauma originario en el sujeto, sino los efectos acumulados de traumas experimentados.

Aunque la mayoría de los estudios hechos sobre la histeria se centran en discusiones sobre las diferencias sexuales entre la castración femenina y masculina y en si la “mujer” es un “vacío”, este capítulo propone indagar en los espacios en las narrativas en los que los personajes experimentan pérdida, dolor, aislamiento, separación y violencia física o síquica. Es entonces cuando los personajes inconscientemente van creando fantasías representativas sobre los eventos traumáticos, los que a su vez generan la histeria. Consecuentemente, los síntomas histéricos generados pueden ser analizados para descubrir una posible resolución a los conflictos de representación e identidad.

El cuarto capítulo, “Histeria, travestismo y representación” examina la función de la histeria en el/la protagonista de la novela Sirena Selena vestida de pena (2000) de la puertorriqueña Mayra Santos Febres. Apoyado en su voz y su histeria, Selena emerge como un sujeto transnacional nómada, definida por su fluidez, hibridez y movilidad, reflejando un movimiento en la narrativa puertorriqueña y que caracteriza al sujeto caribeño actual. Santos Febres con su personaje traveti que rompe con “las categorías fijas” y las “identidades demarcadas” avanza la narrativa originada en los años setenta por autores como Ana Lydia Vega, Carmen Lugo Fillipi, Rosario Ferré, Luis Rafael Sánchez y otros al textualizar a los sujetos marginados por la literatura oficial.

Selena es un travesti que exhibe características histéricas mientras intenta moldear una identidad fuera de construcciones binarias de género, identidad, raza, posición económica y clase. Santos Febres enmarca este proceso en la figura del travesti, la cual también utiliza para representar su concepto del Caribe. Para la autora, el Caribe es travestismo: “en él el dolor se viste de espectáculo, la miseria de glamour y su grito se hace susurro de seducción” (“Caribe y travestismo” 129). El cuerpo del travesti expone “las marcas que inscribe el poder sobre su piel... la marca indeleble de la historia y cómo la historia ha vendido ciertos cuerpos, ha herido, silenciado, renegado de ciertos cuerpos para instaurar su versión oficial” (130).

Aun cuando la autora declara que utiliza el travesti como una metáfora de la nación y su historia como una alegoría del Caribe (y varios críticos concuerdan), el análisis mostrará que *en adición a* funcionar como una metáfora plurivalente, Selena es mucho más.

Selena es un sujeto en proceso que, apoyado en su histeria desaparece del texto porque es la única manera de ser quien él/ella quiere ser, o como afirma Santos Febres, es su “treta de supervivencia”. Siendo un travesti que desarrolla un discurso histérico provocado por factores fuera de su control, Selena articula su histeria a través de su voz. Su voz, la cual Santos Febres describe como “lo único verdadero” de este travesti, opera como un “*sinthome*” que la ayuda a construir una identidad para poder sobrevivir en una sociedad que la relega a un plano subalterno e insiste en posicionarla estáticamente en un espectro binario u otro. En adición, su “*sinthome*” le permite navegar las categorías psicopatológicas de neurosis y perversión, las cuales Freud y Lacan aseguran ser incompatibles en un mismo sujeto, como se mostrará más adelante.

Más aun, en este travesti la histeria le permite enunciar “las tristezas que brotan de la violencia fundacional” y la transforma en un sujeto transnacional nómada. La identidad de este nuevo sujeto es una que cruza fronteras y se desplaza continuamente en movimientos que

subrayan la política de traslado, localización, deslocalización y hogar. Por ende, Selena personifica la subjetividad nómada de acuerdo con la definición de Rosi Braidotti (1994, 2000):

[The nomad] can be described as post-modern/industrial/colonial, depending on one's locations. Those locations do differ and those differences do matter. In so far as axes of differentiations like class, race, ethnicity, gender, age, and others interact with each other in the constitution of subjectivity, the notion of nomadism refers to the simultaneous occurrence of many of these at once. Nomadic subjectivity is about the simultaneity of complex and multilayered identities ("Difference, Diversity and Nomadic Subjectivity" 10).

Además, como el sujeto nómada siempre está en un estado de hacerse, de auto-reconstrucción y lo que define su estado nómada es la subversión de una serie de convenciones fijas, no el acto literal de viajar, ¿quién mejor que un travesti desplazándose por diferentes localidades para encarnar a este nuevo sujeto transnacional nómada? Si como afirma Braidotti, el sujeto nómada se caracteriza por ceder y des-construir toda noción de una identidad fija entonces el travesti caribeño encaja perfectamente en esta caracterización.

## **CAPÍTULO II: Histeria, represión y sexualidad en *Papeles de Pandora***

Cuando Rosario Ferré publica su primer libro Papeles de Pandora en 1976 el entorno literario, social y político de la isla es uno de cambios y transformaciones. Entre estas transformaciones se destaca el rol de la mujer en la sociedad, el cual impulsado por los movimientos feministas, se verá reflejado en la literatura que se va produciendo. Como explica Marie Ramos Rosario en su libro La mujer negra en la literatura puertorriqueña (1999), la década de los setenta fue una de ruptura e innovación de los cánones literarios establecidos y de transformaciones ideológicas. Así, no sólo aumenta la producción literaria de autoras comprometidas con el feminismo sino que además surge una narrativa en la que sobresalen las mujeres en roles protagónicos. Como afirma Efraín Barradas (1983) cuando describe la literatura puertorriqueña de los setenta,

cualquier nómina de narradores que inician su producción durante estos años, por parcial que sea, apunta, por necesidad a uno de los nuevos rasgos de esta nueva cuentística: presencia femenina y conciencia feminista (Apalabramiento, Diez cuentistas puertorriqueños de hoy. Prólogo).

De esta nómina de narradoras femeninas y feministas sobresalen entre muchas, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Magali García Ramís y Carmen Lugo Filippi. En adición, hay autoras que también aportan al espacio literario fundando y/o dirigiendo revistas literarias como Lydia Zoraida Barreto de la revista *Penélope o el Otro Mundo* (1972-3); Olga Nolla y Rosario Ferré de *Zona de Carga y Descarga* (1972-75) y Nilita Vientós Gastón de *Sin Nombre* (1970-75), (Acevedo 27). En consecuencia, como asegura Ramos Rosado, “la mujer de este momento se ha

convertido en sujeto y objeto literario” (79), reflejándose en los cuentos que constituyen este primer texto de Ferré.

Papeles de Pandora muestra una serie de protagonistas comprometidas en situaciones que cuestionan la cultura oficial burguesa, y en las que, en las palabras de Ramón Luis Acevedo en su libro Del silencio al estallido: narrativa femenina puertorriqueña (1991), “desenmascara y destruye simbólicamente el mundo hueco e inauténtico [de la sociedad burguesa] vacío de espiritualidad, representativo de la crisis social y colectiva...” (31). La autora enmarca sus catorce cuentos en el micromundo de la alta sociedad de Ponce, su ciudad natal. Hija de un ex - gobernador anexionista y de una familia adinerada con raíces de hacendados, Ferré absorbe el estilo de vida de su clase para después denunciarlo, en especial, los atropellos en contra de la mujer.

Por consiguiente, este capítulo explora la manifestación y el propósito de la histeria en las protagonistas de cuentos selectos de Papeles de Pandora. Ferré emplea la histeria de dos maneras: primero, como una estrategia de denuncia de una sexualidad femenina reprimida. Segundo, como una estrategia de exposición de una variedad de problemas sociales y políticos de la época tales como los conflictos sociales ocasionados por el cambio de una sociedad agraria a una industrial; el incesto; la presencia de Los Estados Unidos en la política isleña; la mujer como objeto decorativo y de consumo en el matrimonio; la explotación de la clase negra por la burguesa; la supremacía de los valores materiales sobre los espirituales y otros. Éstos han sido admirablemente analizados por Juan Gelpí (1995) en su lectura de Pandora como una que refleja “la casa en ruinas”, siendo la casa una metáfora no sólo del país sino del canon literario puertorriqueño hasta ese momento. Y aunque concuerdo completamente con su lectura, propongo una complementaria: el discurso histérico desarrollado en las protagonistas como

resultado de las fallas de lo simbólico respecto a la mujer y su sexualidad en la sociedad dentro del micromundo de Pandora.

Ferré ha dicho que el proceso creativo que generó la colección surgió de un sentimiento de ira hacia “la mudez impuesta a la mujer sobre ciertos temas hasta entonces considerados tabú en nuestra sociedad” y del temor a censurarse lo que “desesperadamente necesitaba decir” (A la sombra de tu nombre 165). Así, si la histeria es un discurso corporal que articula lo que el sujeto no puede, la ira es una de sus características. Esta surge cuando el sujeto se encuentra en una posición subordinada, es víctima de la injusticia social y no se le permite expresión. Además, cuando la ira le está prohibida, cuando esa ira se reprime y su causa también, sólo le queda una opción al sujeto femenino: la histeria. Junto con la ira y la histeria, aparece la venganza, operando como una treta de subversión en varios cuentos de Pandora (Gelpí, 1993). Como explica Diana L. Vélez (1997) hablando sobre varias escritoras puertorriqueñas contemporáneas incluyendo a Ferré “It would be inaccurate to speak of all the stories ... as revenge narratives, but it does seem that each one unmasks patriarchy – lays it bare—in a way that avenges at least some of the wrongs done to women in its name” (Reclaiming Medusa: Short Stories by Contemporary Puerto Rican Women ii).

Vélez además alega que autoras como Ferré, Ana Lydia Vega y otras, problematizan el “lugar de la mujer” en un Puerto Rico contemporáneo, “post-Operation Bootstrap..., industrialized though still colonized... And a ‘woman’s place’ as defined by the patriarchal order there, despite its strong resemblance to its mainland counterpart, fits into its own set of codes—cultural, linguistic, literary. These define ‘woman’ in a peculiar Puerto Rican way” (iii). En consecuencia, en Papeles de Pandora Ferré retrata un cuadro en el que las mujeres entran en conflictos producidos por los códigos sociales específicos a la cultura puertorriqueña pero

también universales relativos a su posición dentro del orden simbólico. La autora muestra cómo lo simbólico falla al no permitir ni incluir un espacio para lo femenino, resultando en el desarrollo de la histeria. Esta falla de lo simbólico ya había sido señalada por Luce Irigaray en su libro This Sex Which is Not (1985), cuando cuestiona el deseo femenino dentro de lo simbólico. En su crítica hacia Freud y Lacán, Irigaray indica que estos teóricos elaboran los conceptos de feminidad y sexualidad como subyugados por y dentro de lo simbólico y conceptualizados de acuerdo al modelo masculino. Sobretudo, Irigaray afirma que el deseo femenino está reprimido y sometido al rol materno y que sólo se representa a través de un discurso fálico. El resultado de esto es la falta de autorepresentación de la mujer dentro de los sistemas de producción como el lenguaje, la filosofía y el psicoanálisis. De esta manera declara Irigaray, “Feminine pleasure has to remain inarticulate in language, in its own language, if it is not to threaten the underpinnings of logical operations. And so what is most strictly forbidden to women today is that they should attempt to express their own pleasure” (*This Sex* 77).

La histeria que se desarrolla en las protagonistas de *Papeles de Pandora* y que se manifiesta en un discurso performativo corporal, como se mencionó en el capítulo introductorio, abre fisuras dentro y fuera de la narrativa. Una de las fisuras externas más notable es, como expresa Gelpí que “la narrativa de Rosario Ferré rompe con el canon paternalista llevando a cabo una contraidentificación con ese corpus literario”. Esta ruptura se logra al separarse de un sistema dominante por medio del distanciamiento, la duda, el cuestionamiento, el desafío o la rebelión (Literatura y paternalismo en Puerto Rico 156). Ferré consigue romper con la narrativa tradicional paternalista empleando una serie de técnicas estilísticas como el manejo del tiempo en una trayectoria no lineal; puntos de vista confusos; elementos fantásticos; multiplicidad de voces narrativas y en ocasiones anónimas; personajes marginados y elementos surrealistas. Estos

últimos, los elementos surrealistas en la obra de Ferré, han sido examinados por Dianna Niebyski quien ha trazado una trayectoria de influencias que van desde Julio Cortázar, Horacio Quiroga y Felisberto Hernández hasta Manuel Puig<sup>5</sup>.

Ferré demuestra la influencia del surrealismo en el discurso histórico al emplear el elemento de “lo siniestro” en marcos escénicos góticos, como por ejemplo en “Amalia”, en el que la trama se desenvuelve en una casona oscura. Esto no puede ser una coincidencia ya que Ferré ha declarado su pasión por las novelas de varias autoras inglesas del siglo diecinueve que no sólo enmarcan sus asuntos en lo gótico pero que también muestran mujeres con tendencias históricas. En A la sombra de tu nombre 2000, Ferré afirma que escritoras como las hermanas Bronte, Virginia Woolf, Jean Rhys y otras forman parte de su colección de novelistas favoritas. Entonces, es de esperarse que se encuentren elementos en común entre la puertorriqueña y las escritoras del siglo diecinueve: el ambiente gótico, lo siniestro y la histeria femenina.

Ferré manifiesta lo siniestro en sus cuentos a través del doble, de las muñecas, de voces que murmuran sin saber de dónde proceden, de la línea nebulosa entre la realidad y la fantasía, en lo reprimido y en las consecuencias de esa represión. Como explica Freud en su tratado sobre el tema, lo siniestro es aquello familiar y establecido en nuestra mente pero que ha sido aislado y transformado en algo terrible a través de la represión y que por lo tanto, debe permanecer oculto pero que ha salido a la luz (*The Uncanny* 1919, 634). Esas características de lo siniestro son las que subrayan la histeria en los cuentos de Pandora: la represión, lo terrible que permanece oculto (los motivos del esposo de la menor para casarse con ella en “La muñeca menor”) pero que sale a la luz (cuando intenta sacarle los ojos a la muñeca); o el secreto del origen de Amalia en “Amalia”, para mencionar sólo dos.

---

<sup>5</sup> Véase el prólogo de Maldito amor y otros cuentos (2006) de Niebyski para una explicación más elaborada del tema.

Por consiguiente, en varios de los cuentos de Pandora el discurso histérico apoyado en elementos de lo siniestro también crea fisuras dentro de la narrativa cuando la realidad y la fantasía coexisten para expresar lo reprimido y lo que se había mantenido oculto *por* la mujer y *sobre* la mujer hasta ese momento.

Esto es lo que en última instancia, se revela en Papeles de Pandora, una denuncia pero también alternativas al tratamiento de la sexualidad femenina dentro de la literatura puertorriqueña. Por eso, siguiendo el cuestionamiento de Irigaray en relación a la sexualidad femenina dentro de lo simbólico es que encontramos que la mayoría de los cuentos en Pandora muestran un conflicto sexual femenino contextualizado en una crítica social. Si las denuncias de las injusticias sociales son el “marco global” de los cuentos, el “doméstico” es la denuncia de la imposibilidad de una expresión libre de la sexualidad femenina. Así, se verá que a través del discurso histérico performativo manifestado en “La muñeca menor”, “El collar de camándulas” y “La bella durmiente” la autora denuncia la problemática de una sexualidad reprimida ante la imposición de valores patriarcales como lo son el matrimonio en una economía fálica para reproducir los bienes gananciales de la familia y el valor de la mujer como objeto decorativo dentro de esa economía. Por otro lado, en “Amalia”, Ferré contextualiza el deseo sexual femenino en los temas de la injusticia social hacia la clase negra trabajadora, a la vez que critica el incesto y la dependencia política y económica del país de Los Estados Unidos. La autora también alude a las transformaciones ocurriendo en el Puerto Rico de la época cuando cambió de una sociedad principalmente agraria a una industrial, tal como lo muestra en “La muñeca menor”. Ferré ha dicho que su deseo era el de expresar “la pérdida de ciertos valores que conllevó aquel cambio a principios de siglo” (“La cocina de la escritura”, 128) además de

exponer “el surgimiento de una nueva clase profesional con sede en los pueblos que muy pronto desplazó a la oligarquía cañera como clase dirigente” (128).

Por otra parte, en “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, la autora rompe el tabú del amor lésbico entre una mujer blanca y burguesa y una prostituta negra y pobre, ambas amantes del mismo hombre. Para finalizar, en “Maquinolander”, el cuento que cierra la colección, Ferré designa a cuatro artistas representando diferentes facetas de lo femenino y a un hombre negro como los protagonistas para presentar una solución utópica para la histeria expuesta en los cuentos mencionados antes. En este texto Ferré presenta un “teatro de catarsis” de histéricas (para emplear una frase de Heléne Cixous) que cumple la función de generar abreacción. Freud explica que la abreacción es una descarga emocional que libera al sujeto del afecto conectado a un recuerdo traumático. Esto permite que no se convierta o persista en un patógeno. Es además, la descarga entre el lenguaje y el acto ya que es a través del lenguaje que el sujeto encuentra un sustituto para el acto, y gracias a esa sustitución el afecto puede liquidarse (La Planché y Pontalis, Diccionario de psicoanálisis, 1.) De esta manera, Ferré logra denunciar las fallas de lo simbólico a la vez que permite la liberación de la histeria acumulada a través de una serie de mujeres tristes y desesperanzadas.

Adicionalmente, Ferré presenta a las mujeres en un proceso inconsciente de establecer su subjetividad y ganar agencia. Algunas no lo logran porque terminan cosificadas como en “La muñeca menor” o muertas como en “La bella durmiente”. Otras, en cambio, quedan solas, fuera del círculo familiar como en “Amalia” y “El collar de camándulas”. Sin embargo, en “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, las protagonistas alcanzan una subjetividad híbrida, producto de una transformación en la que dos se funden en una. Valga aclarar que la palabra subjetividad se utiliza en este contexto siguiendo la propuesta de Luce Irigaray (1985), como la definición de

un ser específicamente sexual, con la posibilidad de articular su deseo sexual el cual ha estado sumergido bajo la universalidad o el “humanismo” de los modelos masculinos (Feminism and Psychoanalysis 1992, 415). En esta definición de la subjetividad femenina se incluye el conocimiento que su historia le impulsa a encontrar y el esclarecimiento del misterio de su sexualidad, ya que ambas preguntas, (“¿Quién soy o quién quieres que sea para ti?” y “¿qué es una mujer?”) son las que generan la historia. Más aun, como afirma la teórica, la subjetividad es un proceso que en muchas ocasiones se vale de la historia como estrategia para alcanzarla. Irigaray afirma que la historia, en conjunción a la imitación es lo que la mujer actúa, performa e imita, para poder convertirse en “normal”, expresar su sexualidad y subsistir dentro de una economía fálica en donde los únicos roles posibles se definen de acuerdo a su relación con el hombre. Además, unida a la historia como estrategia de la subjetividad, Irigaray también propone la reinstalación del poder de la madre en los sistemas de significación porque la historia es sobre todo una protesta a la negación de una relación corporal con la madre, es la protesta de la hija en la encrucijada edípica al tener que dejar el amor hacia su madre (y hacia sí misma) a un lado para entrar a lo simbólico y llegar a amar al hombre (Campbell 110; Grosz 119). Por consiguiente, no es de extrañar que en varios cuentos de Pandora, la historia de las protagonistas esté ligada a una figura materna manifestada en una madre pasiva, ausente o muerta influyendo negativamente en la subjetividad de la hija. Ferré no critica a esta figura materna, sino que al incluir su presencia fantásmica (no precisamente viva y/o activa), señala lo que la sociedad ha producido y su efecto en las hijas de esas madres que se alían con la ley del padre. Al mostrar estas figuras maternas pasivas, la autora pone al descubierto los roles excesivamente limitantes que la sociedad le impone a la subjetividad femenina: virgen, prostituta, madre abnegada, hija y esposa sumisas.

Es importante añadir que la ausencia de una figura materna *activa* es también producto de la ola de feminismo de los setenta. Como explica Marianne Hirsch en su libro The Mother-Daughter Plot (1989), el feminismo de esta década se centra en una crítica fundamental del psicoanálisis en el que se culpa a Freud y al sistema de subyugar a la mujer en la cultura. Y aunque hubo teóricas como Juliet Mitchell quien defendió los trabajos de Freud y Lacan, todavía había escritoras feministas que al igual que Freud, culpaban a la madre por la victimización de la hija e hicieron el “odio a la madre” un requisito de la liberación y auto-determinación femenina (130-131).

Cuando Ferré presenta a una madre básicamente muda que obedece ciegamente al padre, la autora está denunciando el ideal de la madre dentro de la sociedad puertorriqueña en la que como afirma Vélez, “various cultural and religious codes... classify all women as either “good” women or whores (111). Por ende en “La bella durmiente” la “buena mujer” en la periferia del cuento es la madre que apoya abnegadamente al esposo/padre autoritario, una combinación primordial en la elaboración de la histeria femenina. Si la histérica es quien construye a una figura de autoridad paterna y le confiere la posición del Otro (quien tiene las respuestas a su dilema de identificación sexual), la madre es una figura clave en esta fantasía porque como asegura Lacan, es ella quien tiene que reconocer la autoridad paterna. El efecto de este triángulo familiar de padre-hija-madre entonces, es una sexualidad reprimida.

Adicionalmente, varias protagonistas de Papeles de Pandora evocan a las histéricas del siglo diecinueve (en novelas y en la vida real), cuando emergieron conflictos entre los roles femeninos sexuales y los tradicionales. Por ejemplo, la histérica americana de finales del diecinueve era típicamente una mujer de clase media-alta, criada para ser débil, dependiente, coqueta y sumisa quien al crecer se convertía en una mujer-niña, totalmente incapaz de lidiar con

las exigencias prácticas y emocionales de la vida adulta. Se defendía a sí misma de las dificultades y obligaciones de la adultez “retrocediendo hacia la hipperfeminidad infantil de la histórica” (Smith Rosenberg 1973, 197-216). Tal vez esa sea otra de las razones (incluyendo lo siniestro) por las cuales Ferré utiliza la figura de la muñeca en “Amalia” y “La muñeca menor”, así como las historias de hadas en “La bella durmiente”--- en cuentos en los que hay mujeres infantilizadas (la tía de “La menor”), transformadas en muñeca (la menor), identificadas con una muñeca (Amalia), y actuando/emulando a la heroína de un cuento de hadas (María de los Angeles). Sin embargo, como se verá más adelante, el discurso histórico de estas protagonistas es mucho más complejo que una reacción a las exigencias de un rol tradicional, es un discurso que expone críticas sociales graves que subraya su importancia en el drama familiar doméstico.

## **2.2 “La muñeca menor”, “La bella durmiente” y “El collar de camándulas”**

En los cuentos “La muñeca menor”, “La bella durmiente” y “El collar de camándulas” el deseo de explorar su sexualidad es lo que impulsa el desarrollo del discurso histórico en las protagonistas mientras que en “Amalia” es conocer el secreto familiar (el incesto) y el origen de la enfermedad que le prohíbe estar al sol. Por ejemplo, La menor expresa su curiosidad sexual en sus “ganas de saber cómo era por dentro la carne de delfín” que opera como una metáfora de exploración sexual (Pandora 6); María de los Ángeles en “La bella durmiente” lo hace a través del baile (que le proporciona un éxtasis casi religioso); y Amalia en “Amalia” entra en “juegos” con Gabriel. Por otro lado, mamá Amantina en “El collar de camándulas” aunque casada con un hombre rico y poderoso, enloquece por un cantante callejero a quien espera en la plaza del pueblo. La menor y María de los Ángeles intentan expresar este deseo al canalizarlo dentro de

una forma sancionada por la sociedad y su familia: el matrimonio. La menor acepta entrar en un matrimonio arreglado por su padre, representante de la clase burguesa en decadencia económica y el joven doctor, representante de la nueva clase media profesional. María de los Ángeles también lo hace con Felisberto, un joven humilde pero que “promete mucho”. En cambio, mamá Amantina ya está en un matrimonio que cancela su sexualidad y la única esperanza de expresarla es si se reencuentra con el amante desaparecido. Por otro lado, Amalia (quien es una niña de doce años) trata de entender lo que le está sucediendo con Gabriel al inventar juegos con su muñeca. Todas exhiben su discurso histórico a través de sus cuerpos: La menor se cosifica, María de los Ángeles crea un alter-ego llamado Carmen Merengue, mamá Amantina se vuelve muda y Amalia se pone al sol sabiendo que la puede herir físicamente.

Si mamá Amantina ya está en un matrimonio en el que las finanzas familiares y las aspiraciones políticas del marido la mantienen atrapada, La menor y María de los Ángeles escogen entrar a la economía fálica. Luce Irigaray (1985) la describe como una en que históricamente la mujer ha sido un objeto de consumo y reproducción del contrato matrimonial en el que el hombre representa la clase burguesa, la familia (según la definición marxista) y la mujer la clase proletaria. Siguiendo un análisis marxista, Irigaray define el contrato matrimonial como un acuerdo entre dos hombres a través del cual la mujer pasa de una casa a otra para formar parte de la nueva familia. Este contrato tiene dos finalidades: primero, asegurar que la mujer cumpla con su rol de proletaria al hacerse cargo de las tareas domésticas y segundo, asegurar la reproducción de la fortuna familiar al pasar ésta a los hijos por medio de herencias (Speculum of The Other Woman 121). La menor, operando como una metáfora del pasado señorial en decadencia, con su matrimonio se asegura el futuro con el joven doctor (modelo de la

nueva clase profesional emergente) a la vez que le sirve al médico de entrada a la sociedad, lo cual aumenta su estatus y le ayuda a desarrollar su propia fortuna.

Por otra parte, el matrimonio de María de los Ángeles asegura que la fortuna de *su padre* pase a *sus hijos* protegiendo así la herencia familiar que como dice el padre es “nuestro capital y nuestro nombre” (Pandora 159); en tanto que mamá Amantina posee acciones que su marido quiere pasen a su fortuna. En “La muñeca menor” y “La bella durmiente”, el arreglo se efectúa entre hombres y las madres no tienen una función activa en la narrativa. Están presentes pero no se ven, no hablan pero con su silencio aportan su apoyo a los deseos del esposo/padre. En el caso de La menor, es importante notar que el padre, al igual que la madre, está ausente de la narrativa pero el padre del joven médico sí tiene un rol activo, reforzando así la economía fálica. Por otro lado, en “La bella durmiente”, Don Fabiano, el padre de María de los Ángeles es quien claramente ejerce la autoridad en la vida de su hija como lo demuestran las cartas que le escribe y contesta a la otra figura materna en la historia, la Reverenda Madre del convento del Sagrado Corazón. Sin embargo, si en los dos cuentos hay padres fuertes que imponen la autoridad, las figuras maternas sustitutas son quienes influyen en el desarrollo de la historia de las protagonistas. En “La muñeca menor”, esa figura es la tía quien la cuidó, crió y con un subterfugio genial, la preparó para el matrimonio. En “La bella durmiente” es la Reverenda Madre, quien apoya el patriarcado al aconsejar al padre en las reglas del catolicismo en relación a la emergente sexualidad de María de los Ángeles. No obstante, ninguna de las protagonistas tiene un modelo femenino que sea capaz de guiarla en la búsqueda de su deseo, algo que ocurre a la inversa en “El collar de camándulas”. Aquí, mamá Amantina, quien está muerta para cuando empieza el cuento, funciona como el modelo de lo que la otra Amantina (la protagonista), no quiere terminar siendo: una mujer silenciada y cancelada por una familia imponente.

En “La muñeca menor”, la tía prepara a La menor para la eventualidad de un posible fracaso matrimonial al regalarle una muñeca confeccionada con ojos de diamante que le servirán como “su pascua de resurrección”, es decir, como su sostén económico. La tía, quien nunca se ha casado y es también una histérica, ha utilizado su “incapacidad física” (la pierna con una chágara dentro) para evitar cualquier relación amorosa sublimando su propio deseo sexual en la crianza de sus sobrinas y la confección compulsiva de muñecas. Su obsesión de construir muñecas que son la imagen y semejanza de cada sobrina en cada una de sus fases de desarrollo, manifiesta, no como asegura Freud, un deseo de poseer el pene sino una forma activa de mantenerse fuera de lo simbólico. La tía, quien es una víctima del cuidado deshonesto del médico padre (quien alargó su tratamiento por años para pagarle los estudios al hijo con el dinero ganado) rechazó el matrimonio y la maternidad. Sin embargo, las muñecas no sólo subliman su deseo sexual y sustituyen a las hijas que nunca tendrá, pero le ofrecen la oportunidad de ayudar económicamente a las sobrinas que reciben la mejor y más cara al casarse en caso de que necesiten sostén económico. Su histeria además, se manifiesta en su cuerpo que funciona como una especie de prótesis que reemplaza al cuerpo erótico (Monique David-Ménard 1989, xiv). Así, el olor que despide su pierna (la que emplea como excusa para no casarse) es el impedimento siempre presente de la expresión de su propia sexualidad. No obstante, su rechazo al matrimonio fue una elección propia y al mantenerse fuera de las leyes de lo simbólico subvierte el sistema patriarcal. De esta manera, la tía sigue el prototipo de la hechicera y la histérica tal como lo elaboran Helene Cixous y Catherine Clement quienes afirman que ambas, la hechicera y la histérica son tropos ejemplares de la condición femenina (The Newly Born Woman 1986, xiii). En su rol de hechicera la tía intenta ayudar a La menor ya que su propósito

es el de “curar” a otras mujeres (a las histéricas que sufren) y ambas, la hechicera y la histérica desestabilizan el orden establecido en lo simbólico y en la familia (5).

Mientras La menor recibe “una pascua de resurrección” de la tía en la eventualidad de problemas matrimoniales, María de los Ángeles no tiene una figura femenina que la apoye en su deseo de convertirse en una bailarina profesional. Su madre silenciosamente apoya las decisiones del padre, a quien lo único que le importa es asegurar que la fortuna familiar no “caiga en manos de un buscón desalmado” (158). Para garantizar que su hija siga por el buen camino, uno que no incluye el baile ya que el mundo del espectáculo está “lleno de peligros para el alma y para el cuerpo” (156), Don Fabiano escucha los consejos de la Reverenda Madre. Ambos están en contra de los deseos de María pero tienen intereses distintos. El de Don Fabiano es el económico, el de la Reverenda madre es la salvación del alma y la reputación de María de los Angeles. Aun así, son ellos quienes forman el triangulo familiar que genera la histeria en María. María se casa con Felisberto por dos razones, primero porque Don Fabiano lo acepta, y segundo porque Felisberto le promete permitirle bailar.

María de los Ángeles había empezado a desarrollar su histeria al elaborar fantasías cuando al bailar se identificaba con Coppelia y Giselle. Más adelante, su histeria se manifiesta en un coma del cual no sale hasta que Felisberto la besa. Todas estas fantasías e identificaciones no son más que precursores de la elaboración de su alter-ego, una bailarina llamada Carmen Merengue, una “volantinera” que se presentaba en bares. La figura de Carmen Merengue juega un rol crucial en la histeria de María de los Ángeles porque el nombre proviene de una amante que Don Fabiano había tenido en el pasado y a quien también le había pedido que dejara el baile. La conexión entre esta mujer y el alter-ego que María de los Ángeles fabrica sugiere un conflicto edípico en el cual la hija/mujer intenta reemplazar la figura femenina que su padre amó pero

abandonó cuando ésta se negó a dejar de bailar. Como explica Elizabeth Bronfen (1998), la histérica se sitúa en relación a una figura paterna, sosteniendo el deseo de esta figura aun cuando cuestiona la autoridad de su poder (303). En su discurso histérico María de los Ángeles recrea el complejo de Edipo en el que el niño negocia los deseos incestuosos hacia el padre del sexo opuesto, adquiere conocimiento sobre la ley del padre (que prohíbe el incesto) y termina aliándose con el padre del mismo sexo. Sin embargo, María no se alía ni con su madre ni con la Reverenda madre y persiste en un cuestionamiento de su deseo dirigiéndolo insistentemente hacia su padre. Como señala Bruce Fink (1995) sobre la histérica,

The hysteric pushes the master—incarnated in a partner, teacher, or whomever—to the point where he or she can find the master’s knowledge lacking...In addressing the master, the hysteric demands that he or she produce knowledge, and then goes on to disprove his or her theories (134).

María de los Ángeles como toda histérica clásica, no logra una respuesta a su cuestionamiento (¿Qué es una mujer para ti? ¿Quién quieres que sea? ¿Quién soy?) porque el Otro a quien se lo dirige no lo sabe y además su posible respuesta está marcada por una carencia. Como explica Gherovici, cuando el Otro responde a la pregunta con “Tú eres esto”, “Una mujer es...”, reduce la búsqueda del sujeto a un objeto concreto. Pero ninguna respuesta puede satisfacer el cuestionamiento de la histérica. Más aun, cuando la histérica descubre la insuficiencia de la respuesta que da el Otro (sea cual sea), ésta hace visible la carencia en el Otro, una carencia que la misma histérica trata de ocupar como un enigma que hay que resolver. Así, la histérica se identifica con la carencia del Otro y se imagina convirtiéndose en el deseo del Otro (116). Adicionalmente, como observa Nestor Braunstein (1990), la histérica intenta ocupar

un rol fundamental para el Otro, el de ser el objeto de la fantasía del Otro y por eso, se pone a su servicio, se sacrifica renunciando a su deseo en favor del Otro. Esto sugiere que la histérica tiene el poder de jugar a producir un hombre que pueda concebir a una mujer como su igual, pero diferente. No obstante, el sacrificio es en vano porque no existe un Otro completo, perfecto, ni ideal. Entonces, cuando la histérica destrona al Maestro intenta colocar a otro en su lugar (Gherovici 110). Es por estas razones que María de los Ángeles después de casada y totalmente encarnada en su creación de Carmen Merengue, le escribe las cartas a Felisberto (su nuevo Otro) para que éste responda al cuestionamiento producido por su histeria.

Cuando la histérica produce una infinidad de auto-representaciones (y María de los Ángeles produce a Carmen Merengue), alternando entre el sostén y el cuestionamiento del deseo paterno, traumatiza a quienes dirige su discurso, en este caso a la sociedad, a la Reverenda Madre, a su madre y padre y a Felisberto. Esto ocurre precisamente porque las máscaras que se pone exhiben la inconsistencia del sistema simbólico regulado por la metáfora paterna (Fink 54). María de los Ángeles intuye el conocimiento que su padre posee como el sitio de su verdad y al sentirlo, también intuye el hueco en lo simbólico, su punto de inconsistencia. En este drama familiar, ese conocimiento vedado es que Don Fabiano amó a Carmen Merengue pero no podía aceptar su sexualidad. María de los Ángeles entonces, al fabricar su alter-ego, evoca el mismo conflicto, la misma sexualidad y personalidad que su padre experimentó, amó y terminó rechazando. En otras palabras, el *fantasm*<sup>6</sup> de María entra en un conflicto directo con lo simbólico, representado por su padre. Más aun, María envuelve a Felisberto en su histeria y éste pasa a reemplazar a Don Fabiano como el Otro que puede responder a su deseo y a su cuestionamiento. Y en un principio, su matrimonio funciona porque Felisberto accede a que

---

<sup>6</sup> Lacan define *fantasm* de la siguiente manera: "...in its fundamental usage it is that by which the subject sustains himself at the level of his evanescent desire, evanescent insofar as it is the satisfaction of a demand that conceals its own object from him (when it occurs)" (Ecrits 637).

María baile después de casada pero cuando insiste en que le dé un hijo, todo falla. María no quiere tener un hijo porque “[al] sufrir ese cambio fisiológico ya no puede jamás llegar a ser una bailarina excelente” (Pandora 180). Además, ser madre implica convertirse en la misma figura silenciosa que su madre, un ser cancelado, el opuesto de Carmen Merengue. Felisberto no acepta las razones que María le da porque está posicionado en el lado de lo simbólico y necesita suplantar la figura paterna del Maestro. Esto se observa claramente cuando Felisberto, en una carta a Don Fabiano le confiesa que “no estaba nada de mal eso de tener un heredero, no estaba nada de mal, pero no para que heredase su fortuna sino para que heredase la mía, la que yo habría de hacer algún día para eclipsarlo, para borrarlo del mapa a usted y a toda su familia” (181). Felisberto viola a María produciéndole un hijo, pero María de los Ángeles vuelve a escudarse en Carmen Merengue y le ofrece a Felisberto su discurso histérico en la escena del hotel. En esta escena crucial María, ataviada como Carmen Merengue, se encuentra en una habitación de hotel con un hombre desconocido cuando aparece Felisberto, alertado por una carta anónima y los mata a ambos. Aunque en el momento de su muerte María piensa “no me conformo Felisberto...por eso te he traído aquí para que me vieras y se lo contaras a papá... [ y ] ni sometida ni conforme” (191), queda claro que agenció su propia muerte para no quedar sometida a los deseos del padre, de Felisberto ni de la sociedad. Infortunadamente, María de los Ángeles no logró nada al final ya que no sólo terminó muerta sino encerrada, cancelada y subyugada por la familia. Esto queda demostrado en el fastuoso funeral atendido por la *beautiful people* y elaborado por su familia que también tomó cargo de la crianza del hijito. Como explica Bronfen, el drama que crea la histérica es la articulación de una enfermedad de la familia que desmantela la noción de armonía “between the familial sexuality and alliance” (131). Además, como afirma Catherine Clément, toda histérica “ends up inuring others to her symptoms, and the

family closes around her again, whether she is curable or incurable” (The Newly Born Woman 5).

Mientras María de los Ángeles termina muerta y cancelada en el drama familiar, La menor termina cosificada, transformada en el mismo objeto decorativo que su marido le exigía que encarnase como buena esposa burguesa. Sin embargo, en contraste con la total anulación de María de los Ángeles, la cosificación de La menor no implica una anulación sino una subversión. La menor deja de ser una metáfora de feminidad y del pasado señorial familiar para convertirse en un agente *activo* que cobra una doble venganza al patriarcado: la suya y la de su tía.

Cuando La menor se da cuenta de que “su marido no sólo tenía el perfil de silueta de papel sino también el alma” (Pandora 7), empieza el desarrollo de su discurso histórico performativo. Su histeria resulta de la pasividad que le impone el marido al obligarla a sentarse en el balcón para que los que pasaban enfrente “supieran que él se había casado en sociedad” (6). La menor entonces “dentro de su cubo de calor”, ataviada de gasas y encajes va transformándose en la muñeca (su Pascua de resurrección) que la tía le había regalado el día de su boda. Así, al pasar los años lo que queda de ella es “la misma piel aporcelanada y dura que tenía cuando [el marido] la iba a visitar al cañaveral” (8) y la cosificación se ha completado. No obstante, La menor no queda del todo anulada ya que en la última oración del cuento, la muñeca levanta los párpados y salen “las antenas furibundas de las chágaras” que habían habitado en la pierna de la tía y se sugiere la inminente destrucción del marido. Más aun, quedan consolidados los discursos históricos y la venganza de la menor/hija/sobrino y la hechicera/tía/figura materna. El objeto que es ahora La menor, es un facsímil del ideal femenino pero también un modelo de subversión al asumir la imposición de ese ideal. Según Irigaray, la histérica desafía el orden dominante cuando imita exageradamente comportamientos hegemónicos de lo que se espera de ella y lo hace tan

hiperbólicamente que el resultado es lo contrario de la sumisión. En otras palabras, como asegura Toril Moi (1985), “mimicry involves undoing patriarchal discourse by overdoing it” (140). Entonces, al enmarcarse una acción dentro de un objeto pasivo (la muñeca) ambas logran su venganza contra un sistema que las ha silenciado, reprimido y cancelado. Sin embargo, aunque el final del cuento muestra una subversión y la autora, como sugiere Ramos Rosado (1999), logra simbólicamente destruir la clase burguesa “con el objetivo de plantear que cese la explotación del ser humano” La menor no alcanza la subjetividad completa y su sexualidad continúa reprimida dentro de un objeto. Esto es así porque en este caso, la subversión no llega a destronar ni la influencia del patriarcado ni a cambiar lo simbólico, sólo a enunciar lo reprimido. Como evidencia, hay que señalar que las mujeres que habían rodeado a La menor antes de casarse, están ausentes después de ésta casarse. Por ejemplo, la tía desaparece porque como hechicera queda fuera de lo simbólico, en un no-espacio, y las demás están ausentes porque forman parte de esa economía fálica que dicta que al casarse la hija abandona a su familia, adquiere una nueva y pasa de la autoridad del padre a la del marido. Entonces, no hay una solución a la falla de lo simbólico en relación a la expresión de la sexualidad femenina en el cuento, tan sólo una denuncia.

“El collar de camándulas” es otro cuento en el que la sexualidad femenina entra en conflicto con lo simbólico y en donde la figura materna también se ve problematizada. Además, la histeria que desarrolla la protagonista exhibe una crítica dirigida al patriarcado según lo define Irigaray, como el orden que funciona como la organización y monopolización de la propiedad privada para el beneficio de la cabeza de la familia (This Sex Which is not One 83) que impone una conducta restrictiva a la mujer y reprime su sexualidad. Aquí, como en los cuentos anteriores, la mujer es también un objeto de consumo en el mercado matrimonial, y su rol se

circunscribe al de ser madre y esposa, apoyando al esposo en su carrera política. El deseo sexual de la madre está totalmente reprimido en dicho rol y sólo se libera temporalmente cuando se enamora de un cantante ambulante. Pero cuando éste desaparece, la madre quien ha quedado embarazada, no tiene otra alternativa sino volver al seno familiar a cumplir su papel de madre y esposa ejemplar. Su discurso histérico, el cual había comenzado con sus “escapadas” del hogar y sus vigiliias en espera del amado cantante en la plaza del pueblo se consolida al regresar y enmudece. Del cantante le quedan un hijo y un collar de camándulas que éste le dejó. El cuento comienza con un funeral, el de Arcadio, el hijo del cantante. Este funeral está irremediamente entrelazado con escenas retrospectivas del funeral de mamá Amantina, ambos vistos a través de los ojos de la protagonista, la criada Amantina, quien también es muda. Amantina, nació y creció en este hogar burgués, experimentando la opresión y anulación de mamá Amantina. Al morir su madre, Arcadio, quien se había casado con Amantina la criada, abandona familia y herencia y se va a Nueva York a probar fortuna como cantante. Amantina, que está embarazada, permanece en la casa familiar esperando por seis meses el pasaje de ida a Nueva York que Arcadio promete enviarle. Pero Arcadio muere de un balazo “asaltando un colmado de mala muerte en el Barrio” (Pandora 129) y traen su cuerpo a la isla para darle un entierro digno del hijo de un político. Amantina está presente en el velorio y al igual que en el de la madre, en su posición de criada, siempre aparece en una esquina de la escena familiar. Sin embargo en esta ocasión, Amantina no será la figura oprimida del funeral anterior. Siendo víctima de los golpes del padre y los hermanos mayores de Arcadio cuando le cuestionaron sobre la dirección de Arcadio en Nueva York, Amantina pierde al bebé y elabora una doble venganza. Primero, exige que abran la caja en la que se encuentra el cuerpo de Arcadio para recuperar el collar de camándulas que la madre le había dejado y que no se quitaba nunca. Y segundo, les sirve al

padre y a los hijos un delicioso ponqué, receta de mamá Amantina, pero sazonado con veneno. En este momento final de la narración mientras Amantina observa por un lado el cuerpo de Arcadio y por el otro cómo van cayendo los miembros envenenados de la familia es que la fusión entre el discurso histérico de la madre y Amantina se concreta. Mamá Amantina y Amantina logran por fin expresar la libertad deseada:

...mientras te desengancho fríamente del alma sentada sobre la acera viendo cómo los cuerpos se van hacia delante cómo las cabezas ruedan dentro de los platos me levanto por fin de la esquina donde he estado sentada tanto tiempo y me voy caminando por medio de la calle haciendo mío el camino que se abre al frente porque ahora... puedo irme tranquila cantando caminando gastando el camino del otro mundo que se pierda allá lejos el collar que tú me regalaste... (Pandora 133).

Aunque Amantina no exhibe un discurso histérico propio, al fundirse con el de la madre lo hace suyo y denuncia las injusticias cometidas no sólo en contra de la madre, sino en su propia contra. “El collar de camándulas” también presenta otro cuadro edípico, pero a la inversa del de María de los Ángeles. Aquí es el niño quien no logra separarse de la madre para aliarse con el padre. Arcadio no consigue separarse psicológicamente de la madre ya que termina casándose con la mujer que lleva el mismo nombre y padece de la misma mudez. Esto se observa en la escena que Amantina describe cuando Arcadio observa a la madre moribunda “todo el tiempo como si quisieras comértela con tus ojos de escarabajo subiéndole y bajándole por el rostro acariciándola con tus miradas...” (Pandora 126), Al morir la figura materna Arcadio intenta la separación psicológica con su fuga física hacia Nueva York pero nunca se concreta. Con su muerte Arcadio queda psicológicamente atrapado en el círculo edípico (madre, esposa, hijo). En cambio, Amantina queda libre, como lo expresa cuando se acerca a la caja que contiene el cuerpo de

Arcadio, "...pero yo sólo deseo volver a ver tu rostro saber que eres tú que has regresado para poder ser libre para poder ser finalmente yo" (Pandora 124). Con la muerte de Arcadio, Amantina queda finalmente libre de ese cuadro edípico en el que suplantó a la madre y le siguió los pasos (muda, sumisa, anulada). Ahora que hereda el discurso histérico de la madre paradójicamente queda libre porque adquiere el conocimiento que la historia le impulsó a encontrar. Ahora entiende que no puede seguir sometida al mismo rol de mamá Amantina y este conocimiento la libera para poner en acción su venganza. Como evidencia, Amantina toma el collar de camándulas que había sido del padre de Arcadio, después de la madre y por último de Arcadio; el collar con una estrella en el centro "abierta por fin sobre mi pecho" (Pandora 133) que metafóricamente señala el camino de su libertad.

Si el discurso histérico de mamá Amantina logra enunciar la injusticia del patriarcado respecto a la posición de la mujer y su sexualidad en la sociedad, la figura de la criada es la que logra subvertir tal injusticia. Al casarse la criada con el hijo de la familia burguesa (un tropo de la literatura popular), como aseguran Gelpí y Lucía Guerra-Cunningham (1984), Amantina actúa como una figura transgresora que rompe (a través de su venganza) las jerarquías sociales por ser un personaje marginado (168). Más aun, Amantina también funciona como portavoz de las injusticias hacia todas las mujeres, ricas o pobres. En contraste, mamá Amantina es lo que habría sido María de los Ángeles si no hubiese muerto. Y al igual que María de los Ángeles, su familia la anuló. Pero María no tenía una criada como Amantina, quien aprendió del discurso histérico de la madre para no terminar anulada. En esta situación, la criada se impone y a su vez, se hermana con todas las mujeres contextualizando así la problemática de todas las mujeres reprimidas bajo el patriarcado. Con este final, Ferré demuestra su propuesta feminista de

denunciar las injusticias que había observado: la marginación femenina bajo un paradigma de clase, género y raza.

### **2.3 “Amalia”, “Cuando las mujeres quieren a los hombres” y “Maquinolanderá”**

En los cuentos discutidos anteriormente Ferré denuncia la posición de la mujer dentro de las estructuras patriarcales mientras que en los dos siguientes enmarca esas denuncias en una crítica hacia la política de la isla en los años setenta en uno y en el otro, hacia la explotación de la mujer y de los marginados. Ambos cuentos además, utilizan personajes negros como los agentes de enunciación de las críticas. Como se verá, Ferré emplea elementos de otras historias para darle continuidad a su crítica más sobresaliente: la falla de lo simbólico hacia la mujer, su rol en la sociedad y la represión de su sexualidad. Así, en “Amalia” aparece una niña/adolescente en el momento de su despertar sexual mientras que en “Cuando las mujeres quieren a los hombres” aparece otra mujer que ha reprimido no sólo su sexualidad sino también su identidad pero que en una transformación final logra una subjetividad híbrida.

En “Amalia” Ferré emplea el objeto/muñeca como portavoz de los pensamientos más íntimos y el alter-ego de la protagonista, en contraste a “La muñeca menor” en el que objeto/muñeca es una manifestación del discurso histórico que denuncia el rol pasivo, cosificado y ornamental de la mujer. Aun así, “Amalia” contiene una escena en la cual critica el rol ornamental de la mujer en la sociedad cuando Amalia la protagonista, después del intento del tío/padre de manosearla lo rechaza y trata de rebelarse diciéndole, “Y no te dabas cuenta de que era inútil, de que tú no eras más que una muñeca de cera, un anacronismo endeble cuya excelencia artística no tenía empleo práctico alguno en el mundo de hoy” (Pandora 75).

“Amalia” también, al igual que muchos otros cuentos, expone lo que se ha reprimido en la sociedad puertorriqueña no sólo de los años setenta sino también de un pasado y un presente histórico no del todo glorioso. En este cuento lo nocivo del orden patriarcal se manifiesta en una imposición de comportamientos femeninos al igual que en “La muñeca menor”, “La bella durmiente” y “El collar de camándulas”. Empero, más importante aun, “Amalia” contextualiza el incesto que opera como una enfermedad de la familia puertorriqueña en una crítica hacia la presencia e influencia de la política americana en Puerto Rico, operando como una enfermedad sociopolítica.

La trama de “Amalia” gira alrededor del personaje epónimo, una niña de doce años, producto del incesto entre su madre y su tío, lo cual genera el discurso histérico en la niña. La historia de Amalia sigue el modelo desarrollado por Freud que describe la histeria como producto de un trauma. Originalmente Freud, como se mencionó en la introducción, elaboró su teoría de la histeria como resultado de un evento traumático de carácter sexual ocurrido en la infancia. En esta *teoría de seducción* como explican Laplanche y Pontalis el/la niño/a experimenta un evento “presexual”

producido desde el exterior a un sujeto incapaz todavía de emoción sexual...La escena, en el momento de producirse, no es objeto de represión. Sólo en un segundo tiempo, un nuevo acontecimiento, que no comporta con necesariamente una significación sexual en sí mismo, evoca por algunos rasgos asociativos el recuerdo del primero (Diccionario de psicoanálisis 394).

Es decir, que después del segundo evento es cuando finalmente se produce la represión del primero y se desarrolla la histeria como un mecanismo de defensa. Más adelante, al Freud modificar su teoría, aunque el elemento de la seducción por parte del padre fue eliminado y

sustituido por “la escena originaria” y el complejo de Edipo, como aclaran Laplanche y Pontalis, es importante considerar si

El fantasma de seducción [es] como una simple deformación defensiva y proyectiva del componente positivo del complejo de Edipo, o si es preciso ver en él la traducción de un dato fundamental: el hecho de la sexualidad del niño está totalmente estructurada por algo que le viene como del exterior: la relación entre los padres, el deseo de los padres, que preexiste al deseo del sujeto y le da una forma... (396).

En cualquier caso, en “Amalia”, hay un trauma original (el incesto de la madre y su hermano) que se acerba cuando Amalia los ve interactuando. Es este trauma el que origina su histeria.

No obstante, aun cuando la histeria de Amalia es producto del trauma originario del incesto (lo cual intuye), también sigue el modelo lacaniano, en el cual la histérica constantemente cuestiona su identidad. Amalia, quien ignora su origen incestuoso, desde el comienzo del cuento “quiere saber lo que pasa”, “quiere saber lo que es” (Pandora 62). Lo que Amalia ansía saber está escondido bajo su condición la cual la mantiene en la oscuridad literal y metafóricamente (en la ignorancia). Como asegura Gherovici en su libro sobre la histeria, The Puerto Rican Syndrome 2003, para Lacan, la característica primordial de la histeria es la producción de conocimiento a través del cuestionamiento que encarnan sus síntomas. Sin embargo, este conocimiento está destinado a fallar en su objetivo. Según Lacan, la histeria no es sólo una neurosis sino más bien un tipo de discurso cuya función es la de estrechar vínculos sociales particulares. En la teoría lacaniana, la histeria crea una relación particular con el Otro, lo fuerza a producir un conocimiento destinado a fracasar en su lógica. Este fracaso no obstante, hace que el misterio sea aun más atractivo y anima el proceso de la producción de conocimiento. La histeria entonces,

exige una respuesta y genera más conocimiento (Gherovici, 50). En otras palabras, como afirma Wajeman (1986), “while knowledge cannot articulate the hysteric, the hysteric ushers the articulation of knowledge” (3). Adicionalmente, la histeria nos permite ver cómo la cultura inscribe en el cuerpo sus descontentos específicos a la vez que nos recuerda constantemente que el cuerpo humano está sujeto a los efectos de los significantes. Es decir, los síntomas histéricos articulan el deseo que resulta del encuentro entre la biología, la siquis y la cultura (Gherovici, 53). En la niña Amalia, se puede ver cómo su enfermedad (no poder estar al sol) la impulsa a buscar el conocimiento de su origen a la vez que continuamente exhibe sus síntomas a todos los que la rodean. Es por eso que se les escapa a las criadas y se pone al sol aun cuando esto le produce daño físico, en un despliegue del descontento síquico que sufre. Además, aunque conscientemente ignora su origen, inconscientemente lo intuye ya que había escuchado una conversación entre su madre y el doctor que la trató después de sufrir una quemadura grave al salir al sol. En la conversación, el médico le sugiere a la madre que la enfermedad de Amalia es producto de “una degeneración genética” y en un fluir de conciencia entre la madre y el doctor, ésta protesta diciendo “Pero si mi marido y yo no quedábamos nada, usted está loco, doctor, INCESTO...” mientras que el doctor le contesta

...encestó, señora, el cesto de la basura, el vicio de los pobres, en el diez por ciento de las familias puertorriqueñas se comete incesto...pero también es el vicio de los ricos, es el vicio de todo el mundo porque la relación sexual es siempre meternos dentro de nosotros mismos... (Pandora 63-64).

El pasaje muestra claramente que Amalia sufre las consecuencias de un pasado que ignora pero que siente y reprime. Al reprimir su origen, Amalia carece de una identidad propia y aunque se

cuestiona su posición en la familia, la intuye, especialmente cuando ve a su madre y a su tío juntos:

Los veo ahora, juntos al pie de mi cama...las facciones finas, las manos finas, los labios finos, alargándose, concavándose, uno en traje de mujer y el otro en traje de hombre, idénticos, alternando animadamente los mismos gestos, cambiando rápidamente de máscaras entre sí, rebotando risaspelotasblancas con precisión mortal, empataados en su pantomima furia, olvidados por completo del mundo. *Me hablan pero yo sé que me usan, yo no soy más que una pared que reboto pelotas, juntos al pie de mi cama, mirándome, me usan para jugar entre sí* (Pandora 64).

Amalia siente que no es más que un objeto en el juego incestuoso entre su madre y su tío, pero la “necesidad de saber” es lo que la define. Por consiguiente, Amalia, al identificarse su muñeca, la emplea como su portavoz en la búsqueda del conocimiento que ansía. La muñeca siendo de cera, al igual que la niña también se puede destruir si la ponen al sol. Amalia la muñeca, también opera como el alter-ego de la niña ya que su dueña la viste de negro cuando muere su madre, es la que “incita” a las otras muñecas a rebelarse en contra del tío, la que pide un muñeco para que la acompañe en su soledad y a través de quien el lector logra comprender lo que Amalia experimenta en sus “juegos” con Gabriel.

Estos “juegos” en los que Amalia participa con Gabriel y que expresa por medio de la muñeca son tal vez lo más inquietante del cuento. Gabriel, el chofer negro, se muestra en el cuento como el protector de Amalia. No obstante, es con Gabriel con quien Amalia establece una relación sexual, no con el tío/padre quien intenta violarla. ¿Qué intenta decir Ferré con esta situación? Más importante aún, ¿por qué no se resuelve al final del cuento? Es posible que Ferré haya escogido la figura de Gabriel como el salvador de Amalia precisamente para mostrar una

relación subversiva al unir a un hombre negro con una mujer (niña) blanca y romper con las distinciones de clase y raza del orden social. Además, tal como señala la crítica Frances Aparicio (1998), la relación entre Gabriel y Amalia, que siempre se describe en términos positivos en el cuento, se articula como el único espacio utópico en el que la protagonista logra expresar alegría (Listening to Salsa 57). Aun así, la relación resulta problemática.

Por un lado, Gabriel rescata y salva a Amalia de la amenaza del incesto, configurando el complejo edípico en el desarrollo de la identidad de Amalia. Pero por otro, Gabriel, quien cumple una función paterna al proteger a Amalia, cuando entra en una relación sexual con ella (un evento que se puede leer como incestuoso), lo que hace es suplantar una figura paterna y convertir a Amalia en el objeto de su deseo. Esto elimina la posibilidad como se verá más adelante, de que Amalia pueda expresar su propio deseo dentro de lo simbólico.

En el epígrafe al comienzo del cuento, proveniente del Libro de Génesis, se menciona una “lanza encendida” que protege “el camino al árbol de la vida”. El epígrafe presagia la lanza que Gabriel utilizará para proteger a Amalia al final del cuento y de un posible futuro como víctima del incesto. Para Marie Ramos Rosado, el origen del epígrafe y su mención de la expulsión del hombre del Paraíso, tiene un valor significativo en el cuento ya que “parece decirnos que, desde los postulados de la creación, la mujer aparecerá como la más oprimida. Esta visión de mundo religiosa es un reflejo de la estructura del patriarcado dentro de una sociedad jerarquizada, visión que será desmitificada en este cuento” (220). Conuerdo en parte con su análisis ya que Gabriel es quien logra destruir la casa, una metáfora de la sociedad puertorriqueña. Sin embargo, el epígrafe también presenta el símbolo más poderoso del Orden Simbólico: el Falo de la teoría lacaniana, el marcador de la diferencia sexual. Como el Falo marca el acceso a la Ley del Padre, se asocia con el sexo masculino el cual, en una sociedad

patriarcal construye y ejerce las leyes, y entre éstas, la prohibición del incesto (Ecrits 278). Entonces no es extraño que al final del cuento Gabriel aparezca espada en mano interrumpiéndole a Amalia la entrada a la casa familiar protegiéndola del tío: de sus intentos de incesto y de su furia por haberlo rechazado.

Más aun, el símbolo fálico pasa de representación a realidad cuando las sirvientas utilizando cuchillos le sacan los ojos al tío, le cortan las manos y el pene, y se lo colocan en la boca. En esta escena literalmente castradora, hay una doble venganza ya que por un lado, las mujeres que han sido puestas en exhibición por el tío para el beneficio de los oficiales del ejército americano cobran su venganza persona. Por el otro, Amalia queda vengada del fantasma histórico del incesto. Pero como mencioné anteriormente, esta acción revela más que una salvación.

Cuando Gabriel asume el rol protector que interviene en contra del incesto, rompe la unión imaginaria pre-edípica de la niña con su madre (en este caso con el trauma del incesto cometido por la madre), e instala a Amalia en las leyes socio culturales que operan bajo lo simbólico. Este es un acto de salvación. Aunque al final del cuento (que es el principio, en una narrativa circular), Amalia expresa que ha adquirido el conocimiento que buscaba (su origen, el por qué siempre había detestado al tío) y dice que “ahora...me sonrío porque ahora voy a saber lo que pasa, ahora sí voy a saber cómo es” (77), y “Ahora todos se han ido y la casa arde como un hueso blanco y doy un suspiro de alivio porque ya estoy sudando, porque ahora por fin puedo sudar” (61), ese sentimiento de alivio sugiere varias interpretaciones. Una es la ya expuesta, el conocimiento de su origen y que no sufrirá lo mismo que su madre, que fue protegida. Sin embargo está sola, todos se han ido. Por el momento es independiente, pero está marcada por el significativo maestro. En otras palabras, adquiere conciencia sobre su posición como mujer en el

mundo. Empero, este conocimiento problematiza el deseo femenino en lo simbólico, algo que Ferré ha denunciado en cuentos anteriores. Cuando Gabriel entra en una relación sexual con Amalia, estructura el deseo femenino como “el deseo de ser el objeto del deseo masculino”, al igual que en lo simbólico. No existe una representación del deseo femenino como uno independiente del deseo masculino. Entonces, aunque Gabriel aparece como una figura salvadora y el destructor del patriarcado, su relación sexual con Amalia cuestiona la representación del deseo femenino y la posibilidad de un desarrollo normativo para una niña de doce años. Como explica Irigaray,

In the last analysis, the female Oedipus complex is woman's entry into a system of values that is not hers, and in which she can “appear” and circulate only when enveloped in the needs/desires/fantasies of others, namely, men (This Sex 134).

Aún así, Gabriel como representante de la clase y raza marginada que se enfrenta al representante de la clase opresora logra concientizar a Amalia (y al lector) de la situación doméstica en la que el tío la mantiene a ella y a las sirvientas (como muñecas decorativas para el gozo de los oficiales americanos) y por ende, del estatus colonial. Por ejemplo, cuando Amalia se enfrenta al tío después del intento de seducción de éste le grita

...a mí no me interesa tu paraíso de manjares y de champanes edificado para los embajadores y militares que vienen de visita, los embajadores porto rico is our home... (Pandora 74).

Con estas palabras Amalia expresa la magnitud de la influencia americana en la isla, cobra conciencia de esta situación (con sus doce años) y se rebela, echándoselo en cara al tío y al lector. Más aun, la fuerza para rebelarse en contra del tío, se la debe a Gabriel, como se observa en la escena en que, a través de su muñeca, dice, “fuiste tú (Amalita), sí...porque desde que

Gabriel te cantó te pusiste atrevida y desvergonzada, desde entonces fuiste libre, sabías lo que querías” (Pandora 75).

Al concluir el texto, finaliza el discurso histórico de la niña/adolescente y literalmente, salen a la luz el conocimiento y la concientización de la situación colonial de la isla. Como explica Gherovici, dada la historia política de la isla, los ataques históricos observados en puertorriqueños de un barrio de Filadelfia y en soldados de la isla que participaron en guerras americanas, revelan conflictos sociales mientras que apuntan hacia la temporalidad estática de la historia (59-60). Esa temporalidad histórica se refiere a su estatus político de colonia y su relación con los Estados Unidos. Gherovici declara que la historia del *Puerto Rican Syndrome*, nos fuerza a observar detalladamente las determinaciones ideológicas de un momento particular. En el caso de “Amalia”, el cuento se enmarca en la época que comprende la Guerra de Vietnam, en la cual participaron soldados puertorriqueños. El cuento también expone la difusión de la cultura y los valores americanos en la sociedad del país a través de los productos que se consumen y los anuncios de televisión y radio que Amalia repite. Así, queda la pregunta sobre la verdadera identidad del país, ¿cómo se puede definir ante el espectro de la colonización? El final del cuento en este sentido y en lo que pasará con Amalia es ambiguo, pero las críticas señaladas a lo largo de la narración quedan expuestas.

Mientras “Amalia” emplea a un personaje marginado y negro como el salvador de una niña histórica y el destructor de un patriarcado clasista, “Cuando las mujeres quieren a los hombres también se vale de un personaje negro y marginado para expresar otra crítica hacia la posición de la mujer dentro de lo simbólico. El cuento ejemplifica los dos objetivos primordiales de Papeles de Pandora: la preocupación de Ferré por la represión de la sexualidad femenina y la explotación de la mujer a manos de un sistema patriarcal que divide a los sujetos en categorías

binarias tales como rico/pobre, negro/blanco, virgen/puta, dama/puta etc. “Cuando las mujeres quieren a los hombres” vuelve al tema expuesto en cuentos anteriores, en donde el rol estático y ornamental que la sociedad le exige a la mujer de clase burguesa y la objetivización sexual de la mujer en general, y más específicamente, la mujer pobre y negra queda al descubierto. Esto se efectúa mediante la creación de un ser fusionado de las dos posiciones binarias que producen una representación de armonía femenina. Marie Ramos Rosado concuerda que al Ferré construir un personaje híbrido, producto de una fusión entre los polos opuestos representados por una mujer blanca y burguesa y una prostituta negra, presenta la posibilidad de una unión entre mujeres, “hermanadas en la opresión sexual, la cual toma precedencia sobre la explotación racial y la explotación de clase” (La mujer negra en la literatura puertorriqueña 243). Aun así, Ramos Rosado expresa objeciones al personaje de Isabel la Negra en el texto. Para la crítica, aunque el personaje de una mujer negra y pobre sale “ganando” en la transformación,

“su configuración como una prostituta no presenta un personaje de liberación ni liberador, pues Isabel la Negra internalizó la ideología de la clase dominante, falsos valores como la corrupción, el interés por lo material y el ‘blanqueamiento social’” (245).

Concuerdo parcialmente con esta afirmación, sin embargo, Ferré presenta un cuadro utópico, un posible imaginario femenino (como lo propone Luce Irigaray) en donde la expresión del deseo sexual femenino no esté regido por el patriarcado ni lo simbólico. Esto se afirma por la misma autora cuando dice que su objetivo principal al escribir el cuento fue el de “denunciar...la explotación sexual de la mujer” (A la sombra de tu nombre 165) y lo logró al fusionar a las dos protagonistas explotadas dando a cada una la parte que le faltaba. Así, el verdadero éxito alcanzado por parte de La Negra, no fue el estatus ni lo material sino el entender que

Nosotras, tu querida y tu mujer, siempre hemos sabido que debajo de cada dama de sociedad se oculta una prostituta...que cada prostituta es una dama en potencia...que nos habíamos estado santificando la una a la otra sin darnos cuenta, purificándonos de todo aquello que nos definía, a una comoprostituta y a otra como dama de sociedad (Pandora 23-24).

Por consiguiente, al comprender que toda mujer es más que una cosa u otra, esa “purificación” de lo que las definía por separado y el nuevo ser que surge es un ejemplo de lo que podría parecer un imaginario femenino (fuera de lo simbólico). En este imaginario, según Irigaray, la mujer puede redescubrirse a sí misma, sin sacrificar ningún placer por otro ni identificarse con ninguno en particular, ni ser sólo una. Este imaginario sería entonces “a sort of expanding universe to which no limits could be fixed and which would not be incoherence nonetheless” (This Sex 31).

De esta manera, Ferré no sólo denuncia sus críticas al derrumbar las construcciones binarias con la creación de un ser híbrido, sino que también presenta una alternativa al amor enmarcado dentro de esas construcciones: un erotismo femenino independiente, como lo ha denominado Juan G. Gelpí. Porque como afirma Gelpí, “En vez de presentar lo que hacen las mujeres cuando quieren a los hombres, el cuento escribe lo que hacen las mujeres cuando quieren a otras mujeres” (Literatura y paternalismo en Puerto Rico 1993, 159).

Esta alternativa al amor dentro de un sistema binario se afirma al leer cuidadosamente los epígrafes que abren el cuento. El primero, tomado de una plena popular muy conocida en el país y compartiendo el título con el cuento describe la imagen de la puta que será una de las protagonistas de la historia, Isabel La Negra. En oposición se presenta el segundo epígrafe, parte de la primera epístola de San Pablo a los corintios, XIII, 12, que habla de la perfección

alcanzada cuando desaparezca “lo parcial”. Ambos aluden a los estereotipos existentes sobre la mujer, o es puta o es pura. Sin embargo, aunque la epístola de San Pedro (en su totalidad) refleja una visión tradicional de la sumisión de la mujer al hombre, Ferré sólo utiliza una sección. Lo que rescata Ferré de la epístola revela una crítica al estereotipo de la mujer sumisa, y una visión más armónica entre las mujeres que no tienen que ser ni una cosa ni la otra, ni ser rivales, sino que más bien pueden existir en armonía en un mismo ser que se ame a sí mismo o que ame a su igual. Como señala Ramos Rosado, la fusión de las mujeres podría explicarse desde una perspectiva feminista si se “utiliza para romper con la visión de mundo sectaria que existe entre las mujeres en las sociedades patriarcales” (244). Elsa R. Arroyo (1989) también concuerda con la perspectiva feminista al decir que al fomentar “la posibilidad de la solidaridad y el amor entre mujeres la imagen podría resultar positiva puesto que supone una amenaza a la sociedad patriarcal” (193-4). No obstante, la amenaza al patriarcado no es lo fundamental del cuento, sino la posibilidad de sentir y expresar el deseo femenino que no esté regido por las reglas falocéntricas de lo simbólico. Esta posibilidad se afirma con la imagen del espejo del epígrafe de la epístola de San Pedro cuando dice que

“conocemos sólo en parte y profetizamos sólo en parte,  
Pero cuando llegue lo perfecto desaparecerá lo parcial.  
Ahora vemos por un espejo y oscuramente, mas entonces veremos  
Cara a cara” (Pandora 22).

La imagen del espejo evoca el espejo de Speculum of The Other Woman (1974, 1985) de Irigaray, en el cual el espejo es un instrumento que refleja sólo al sujeto masculino, “a mirror invested by the (masculine) ‘subject’ to reflect himself, to copy himself” (This Sex Which is Not One 30). En ese espéculo la mujer sólo logra verse en fragmentos ya que su subjetividad, deseo

y sexualidad están cancelados. Ese espejo refleja una imagen homosexual masculina en el sentido opuesto a una imagen heterosexual, es decir, de diferencia. Pero Ferré emplea la imagen del espejo para que las mujeres se vean reflejadas a sí mismas, como seres completos en lugar de fragmentados. Este es el espejo que Irigaray propone, uno que no sea el que está y ha estado en vigencia dentro del sistema fálico y patriarcal, sino uno que refleje a la mujer en todo su esplendor, su feminidad y su deseo. Más aun, el deseo y la feminidad estarían separados del rol de madre ya que en el sistema patriarcal, "maternity fills the gaps in a repressed female sexuality" (This Sex 27). Como explica Irigaray,

*Why must the maternal function take precedence over the more specifically erotic function in the woman? Why, once again, is she subjected, why does she subject herself, to a hierarchical choice even though the articulation of those two sexual roles has never been sufficiently elaborated? To be sure, this prescription has to be understood within an economy and an ideology of (re)production, but it is also, or still, the mark of a subjection to man's desire (This Sex 64).*

"Cuando las mujeres quieren a los hombres" entonces, expresa la posibilidad de una nueva representación del sujeto femenino, y Ferré lo logra a través del discurso histérico que exhiben ambas protagonistas, Isabel Luberza, dama blanca de sociedad e Isabel La Negra, prostituta del pueblo. Ambas comparten el amor de Ambrosio, el esposo de Luberza y amante de La Negra quien ha muerto para cuando empieza la narración. Ambrosio sin embargo, las ha unido en su testamento dictando que la casa familiar sea compartida entre las dos mujeres. La historia se revela desde el principio cuando la voz narrativa que abre el cuento parece ser Isabel Luberza quejándose en voz alta de la herencia que dejó Ambrosio pero a medida que continua su fluir de conciencia hay claves de que el ser transformado y quien "ganó" en la transformación

fue La Negra. En las expresiones binarias empleadas en el pasaje, aparece un orden específico: “tu querida y tu mujer”, y “prostituta y dama”. Además, en medio de su descripción de las actividades a las que se dedicaban ambas aparece el primer pronombre singular del pasaje, cuando de *nosotras* pasa a *mí*:

Tú fuiste el culpable, Ambrosio, de que no se supiera hasta hoy cuál era cuál entre las dos, Isabel Luberza recogiendo dinero para restaurar los leones de yeso de la plaza...o Isabel La Negra, preparando su cuerpo para recibir el semen de los niños ricos, de los hijos de los patronos amigos tuyos que entraban todas las noches en *mi casucha*... (Pandora 24).

Más aun, ambas mujeres muestran un discurso histórico apoyado en la mimesis. Isabel Luberza se entrega completamente a su rol de esposa abnegada y de “dama popular” que hace trabajos voluntarios para el pueblo. Su rol fue heredado y aprendido a la perfección de su madre, consejos dados a las “niñas de bien” y que se pasaban de madre a hija por generaciones. Este era el modelo de la esposa perfecta a imitar. Su histeria además se manifiesta en sus “mortificaciones”, en las pequeñas acciones obsesivas que desarrolla cuando decidió “ganarle” a La Negra el amor sexual que Ambrosio sentía por ella.

Por otro lado, Isabel La Negra, se entrega a su rol de prostituta del pueblo, la experta en cuestiones sexuales, la que les enseña a los hijos de ricos a ser hombres. Ambas quieren lo que la otra en apariencia tiene, ser lo que la otra es. Luberza quiere expresar su deseo sexual y obtener el placer que imagina La Negra posee. La Negra quiere el estatus y el reconocimiento público de ser una mujer “decente”. Ambas también, quieren el amor de Ambrosio, y es por eso que se sumergen en la mimesis. Como afirma Irigaray,

the masquerade has to be understood as what women do in order to recuperate some element of desire, to participate in man's desire, but at the price of renouncing their own. In the masquerade, they submit to the dominant economy of desire in an attempt to remain 'on the market' in spite of everything. But they are there as objects for sexual enjoyment, not as those who enjoy" (This Sex 133-4).

No obstante, el deseo que Luberza busca expresar en su relación con Ambrosio se transforma en amor hacia La Negra. La Negra va pasando de ser un "tumor" para Luberza a formar parte de una "armonía perfecta" en el triangulo amoroso, y eventualmente a ser el objeto amado de Luberza. La Negra, quien siempre ha idealizado a Luberza como un modelo de belleza y comportamiento burgués, también llega a desear a Luberza. Cuando por fin se ven cara a cara, en el umbral de la puerta de la casa heredada, la fusión se ha concretado. El ser híbrido emerge es el que abre el cuento, en un movimiento narrativo circular. Si al comienzo del cuento se intuye que había ocurrido la transformación, el final lo declara. Esta nueva mujer comparte el esmalte de uñas rojo *Cherries Jubilee* que Luberza se ponía porque "era la pintura más roja que había entonces" pensando que ese color "tan chillón", tan "berrendo" la hacía parecerse a La Negra y por consiguiente, la hacía más atractiva sexualmente a Ambrosio. Pero el esmalte *Cherries Jubilee* también evoca la sangre que las une expresada a lo largo de la narración. Por ejemplo, en una escena retrospectiva, cuando "yo todavía era Isabel Luberza y tú, Ambrosio, todavía estabas vivo" y estaban juntos en una función social, Luberza extiende su fina y blanca mano para que se la besaran, esa mano que

ya comenzaba a ser de ella, de Isabel La Negra, porque desde entonces yo sentía como una marea de sangre que me iba subiendo por la base de las uñas, cuajándose de Cherries Jubilee toda por dentro (Pandora 29).

El final del cuento repite la imagen representada por el esmalte, “esa sangre que había comenzado a subirme por la base de las uñas desde hace tanto tiempo, mi sangre esmaltada de Cherries Jubilee” (Pandora 41), fortaleciendo la transformación.

Juan G. Gelpí ciertamente encuentra una conexión entre el cuento y “algunos textos híbridos del feminismo francés, en particular el ensayo y poema de amor en prosa que Luce Irigaray tituló ‘Cuando nuestros labios se hablan’” en el que “se defiende...un erotismo entre mujeres ajeno a la penetración (falo) céntrica: al igual que en el texto de Ferré” (Literatura y paternalismo en Puerto Rico 163). Empero, más que establecer una forma de comunicación erótica en la mujer basada en el contacto corporal (como en el ensayo de Irigaray), la imagen de la sangre sirve para afirmar la fuerza de un ser completo que no niega ninguna de sus posibilidades de expresión sexual. Al respecto Irigaray comenta que la sangre femenina ha sido derramada, cubierta, negada, “censored in favor of other goods and powers when patriarchy is established” (Speculum 125), pero que no es fácil reprimirla por completo. Esta sangre roja de la madre, de la esposa, la virgen y la prostituta se ha reprimido a través de la historia (como se ha reprimido a la mujer) puede llegar a ser liberada a través de la tinta, es decir de los discursos históricos, psicoanalíticos, médicos, etc., sobre la mujer,

Perhaps blood will have the freedom of the city, and the right to circulate, only if it takes the form of ink. The pen will always already have been dipped into the murdered bodies of the mother and the woman and will write in black blood (like) ink, the clotting of its (his?) desires and pleasures (Speculum 126).

Esto es lo que se ha logrado con “Cuando las mujeres quieren a los hombres”. La creación de un ser femenino completo, muestra el placer que Irigaray denomina como “the exhilarating pleasure it is to be partnered with someone like oneself...what need, attraction, passion, one feels for someone for some woman, like oneself” (Speculum 103) ya que “Why should the desire for likeness, for a female likeness, be forbidden to, or impossible for, the woman?” (This Sex 65). Consecuentemente, Ferré termina destruyendo las barreras y oposiciones binarias del patriarcado cuando hermana y fusiona a dos mujeres completamente opuestas, específicamente en términos raciales y de clase. Esto, como afirma Gelpí, demuestra que el cuento “reescribe y completa” el proyecto comenzado por Palés Matos que denuncia “la hispanofilia y el racismo imperantes en las obras del canon [puertorriqueño]” (163).

Por otra parte, si bien como se mencionó anteriormente, el final es utópico y expresa el anhelo por una armonía desposeída de construcciones binarias y de limitaciones clasistas, racistas y de género entre los humanos, ambos cuentos, “Cuando las mujeres quieren a los hombres” y Amalia” han generado objeciones a la representación del tema racial en la literatura.

Según se mencionó en el análisis de “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, la crítica Marie Ramos Rosado objeta que Isabel la Negra haya adquirido los valores del patriarcado al final del cuento, mientras que Elsa R. Arroyo (1989), afirma que el discurso articulado en el cuento está elaborado en el personaje de Isabel Luberza, no en la Negra. Ambas críticas deben mencionarse y apuntan hacia una de las debilidades del texto.

La segunda debilidad que se observa en ambos cuentos es el empleo de personajes negros como el Otro racializado .En Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism (1992), Debra Castillo ha comentado algunas escritoras latinoamericanas como Ferré, muestran un “romance with the racial Other” desde una posición privilegiada (163). Aparicio

concuenda con la aseveración al explicar que el personaje de La Negra sugiere una versión racial idealizada del Otro que no difiere mucho de las representaciones de los negros a lo largo de la literatura puertorriqueña (56). Una de estas representaciones más comunes es la del negro como el locus del hedonismo y del placer. En el caso de los cuentos mencionados, se observa que el deseo se posiciona en las clases privilegiadas, mientras que el placer erótico está en los negros y mulatos. Esto se ve claramente en “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, cuando Luberza desea el placer erótico que imagina La Negra posee; en “Amalia” cuando Gabriel con su canto logra despertar en Amalia y en las sirvientas un placer sensual. En “Maquinolandra” se muestra lo mismo con las descripciones de los cuerpos de las artistas negras y mulatas. Sin embargo, estas representaciones no le restan mérito al proyecto de Ferré ni a su visión de armonía, ya que más importante aun, Ferré coloca a estos personajes en posiciones de agencia y son quienes logran que se efectúen cambios en las protagonistas.

Si en “Amalia” y “Cuando las mujeres quieren a los hombres” Ferré presenta personajes negros y marginados para destacar otra de las fallas de un patriarcado racista y clasista, en “Maquinolandra” éstos ocupan una posición primordial al ser los agentes del cambio en los sistemas de representación literarios, políticos y sociales. Específicamente son personajes que representan al pueblo en contraste a la burguesía que tanto critica en su colección. Por consiguiente, como las mujeres apoyadas en su historia han enunciado sus descontentos con respecto a la falta de expresión de su sexualidad y a su posición como mujer dentro de lo simbólico y del patriarcado, Ferré las designa como los agentes catalizadores de la revolución. Ésta es necesaria para efectuar el cambio y abrir la posibilidad del imaginario femenino que se sugiere en “Cuando las mujeres quieren a los hombres”.

“Maquinolandería es el cuento que cierra la colección y como tal presenta la esperanza de un sistema alternativo al patriarcado. Aunque muy diferente a los otros de la colección, el cuento es la culminación de la historia expuesta en los cuentos anteriores, de los discursos performativos de las protagonistas que se han cosificado, muerto, transformado o quedado abandonadas. Todos estos discursos históricos se transmutan en un teatro de catarsis que cumple dos funciones: una, la destrucción de la clase burguesa como modelo de la clase reinante del país, y dos, la abreacción de las histéricas que pueblan el micromundo de Pandora y del pueblo oprimido. El texto es complejo, y en la elaboración del lenguaje Ferré evoca una escritura distinta. Aunque por un lado la autora ha dicho que no encuentra una diferencia entre la literatura masculina y femenina en términos del estilo, sólo en los temas, (“La cocina de la escritura” 137), por otro, cuando describe su proceso al escribir, evoca a Helene Cixous y a Irigaray en sus definiciones de la escritura femenina. Por ejemplo, Ferré apunta que

Escribir para mí es un conocimiento corporal que tiene mucho que ver con la *voluntad de gozo*. Es sólo a través del gozo que logramos dejar cifrado, en el testimonio de lo particular, la experiencia de lo general, el testimonio de nuestra historia y de nuestro tiempo...El secreto del conocimiento corporal del texto se encuentra en la voluntad de gozo, y esa voluntad es la que le hace posible al escritor cumplir con su voluntad de hacerse útil, de destruir y reconstruir el mundo (“La cocina de la escritura” 134-5).

Su afirmación es muy similar a la de Irigaray cuando dice que una “sintaxis femenina” que sea diferente a la existente en los discursos falocéntricos puede encontrarse en los códigos de los gestos femeninos del cuerpo de la mujer, pero que como estos gestos están paralizados por, o forman parte de la mascarada (de la historia), son difíciles de “leer” (This Sex 134). Cixous

también afirma que definir una escritura femenina es difícil, que es una que privilegia la voz y el cuerpo los que han sido silenciados, enterrados y a la vez prohibidos de experimentar placer. Por lo tanto, declara Cixous,

Woman must write her body, must make up the unimpeded tongue that bursts partitions, classes, and rhetories, orders and codes, must inundate, run through, go beyond the discourse with its last reserves, including the one of laughing off the word “silence” that has to be said...(Sorties 94).

Este es el lenguaje que podría surgir del imaginario femenino, el que Ferré sugiere con “Maquinolander”, el que también cumple una función técnica: con su juego de voces y sonidos fonéticos, subraya la tensión que lo permea. Asimismo, el lenguaje imita el “soneo” que opera en la salsa, que se caracteriza como afirma Frances Aparicio, por una estructura de llamados y respuestas entre el cantante y el coro, permitiendo que la música articule una voz colectiva en la sección coral y estableciendo una textura dialógica en su sección del montuno (84). De esta manera, evoca también la heteroglosia del dialogismo según lo define Bakhtin, con su multiplicidad de voces y significados (Aparicio 86), ya que la salsa es también un sitio donde convergen una multiplicidad de discursos raciales, clasistas y de género.

Aunque Ferré ha dicho que “al escribir ‘Maquinolander’ el lenguaje reinaba supremo sobre una anécdota casi inexistente, el yo lingüístico había anulado al yo histórico” (De la ira a la ironía 166) la narración contiene un marco temporal que rodea los eventos que se desarrollan mediante dos líneas narrativas paralelas. Estas convergen al final del cuento en una destrucción total para abrir paso a un renacer y por lo tanto, de un cambio.

El marco temporal es un día en la vida del narrador (el día de San Juan) en el que se celebrará un magno concierto en una playa de San Juan. El desarrollo de este evento es la

primera línea narrativa del cuento. El concierto marca la sublevación de un pueblo oprimido en un ambiente carnavalesco, donde reinan los tambores y los acordes de *salsa*, en una verborrea de las voces legendarias de los maquinolanderos y maquinolanderas. Estos son los que van a crear “el último holocausto en que todo ha por fin de estallar” en que van a “hacerlos venirse a todos, a hacerlos rebelarse, a hacerlos revirarse, en...la maquiná” (Pandora 210). El espectáculo evoca el carnaval de Bakhtin (1895-1975), en el cual las autoridades políticas, legales e ideológicas de la iglesia y el estado se invierten temporalmente, produciendo un período de anarquismo y liberación. En “Maquinolanderá” no hay un conflicto entre iglesia y estado, sino entre la clase oprimida y las autoridades legales que defienden el orden establecido. Como tal, en los márgenes de la elaboración del espectáculo están “los agentes de la ley” (los policías y la fuerza de choque) que intentan por todos los medios posibles (telescopios, metralletas, granadas, rifles) de silenciar al pueblo y sus representantes, creando el ambiente de tensión que impregna el cuento. Así, mientras van apareciendo los artistas que se van a presentar, los agentes de la ley los acechan, enmarcando el carnaval en una guarnición de amenaza.

La segunda línea narrativa se manifiesta a través del narrador Ismael Rivera, “el sonero mayor”. Aunque lleva años encarcelado, desde su celda imagina ve, oye y narra el progreso del concierto. Ismael también organiza el texto y provee una visión panorámica. Confinado a una celda y rodeado de cuatro paredes, su condición subraya otras paredes en la narración: las autoridades alrededor de los asistentes al espectáculo. Según va avanzando el concierto, el narrador espera la aparición en escena de las cantantes que representan el pueblo: Yris, Ruz y Lhusesita a la vez que espera su final, constituido en una figura de mujer que no ha visto nunca pero que la imagina. Respirando el perfume de las azucenas marchitas que decoran el cuadro de su madre en su celda piensa, “Algún día sabré cuál es, cómo es, algún día habré terminado de

inventarla” (Pandora 216). Las azucenas, que simbolizan pureza, inocencia y divinidad, se asocian lo mismo con las bodas que con los sepelios. El que el narrador se rodee del perfume de esta flor “[dejando] que el perfume que las flores muertas y aseadas rezuman en su honor me adormezca, me enmarañe las pestañas del sueño” (216), sugiere que lo que espera, desea, sueña e imagina es su muerte. Su muerte coincidirá con la culminación del espectáculo, con la subida al escenario de Yris, “Explotándolo todo con las calderas de sus caderas para arrasar con todo, para derribarlo todo antes de volver a empezar” (277).

Los maquinolanderos que organizan y aparecerán en el concierto están bajo el mando del padre/Cristo negro del pueblo, Ismael Rivera y la madre/diosa del ritmo, la agitadora Celia Cruz. Estos incluyen las grandes figuras puertorriqueñas de la salsa y las voces de artistas que representan al pueblo: Ray (Barreto), Roberto (Rohena), Willi (Colón), Eddi (Palmieri) y Daniel (Santos), Ruz (Ruth Fernández), Lhusesita (Lucecita Benítez) e Yris (Iris Chacón). La organización del espectáculo es crucial ya que primero aparecerán los artistas masculinos para cederles el escenario a las mujeres, abriendo el espacio que éstas merecen ocupar. También, el orden es significativo en que la salsa, como explica Aparicio, siempre ha sido un género musical dominado por hombres, con sus canciones llenas de representaciones problemáticas, misóginas y patriarcales de la mujer (Listening to Salsa xiii). No obstante, en esta situación los hombres y sus canciones aparecerán como una pared de defensa y protección para que se destaque la mujer. El orden en que aparecen las cantantes también concuerda con el temario del texto. Primero aparece Ruz, la Negra de Ponce, evocando a una madre universal, quien con su muerte en el escenario bendice a los maquinolanderos. Le sigue Lhusesita, “la grifa más engrifada de todas las grifas antillas”, “la negra más parejera que parió esta tierra santa”, la que cuando comenzó a cantar

Inundando toda la isla con la hemorragia de su voz, regándola con su sangre para que germinara de nuevo, para reverdecerla roja de costado a costado... vomitando toda la basura del mundo por el vertedero de su voz para purificarla, para purgarla de toda aquella inmundicia en que la habían sumido (Pandora 225).

Concluyendo el espectáculo aparece Yris, quien había empujado a Lhusesita fuera del escenario porque “había observado su debilitamiento, había advertido la necesidad de un movimiento poderoso que arrasara a las masas, que las redimiera en carne viva de una vez por todas” (226). Yris es quien con sus “plataformas de oro”, “sus piernas de colosa”, sus “nalgas sagradas” y “el ritmo implacable de su voz” incita a la revolución. Cada una de las artistas ejemplifica diferentes tipos de mujer: la madre sacrificada, la luchadora y por último la mujer de sexualidad voraz. Aunque en apariencia estas figuras son meros estereotipos que necesitan ser eliminados del patriarcado, exhiben también diferentes facetas de la mujer que claman representación fuera de los sistemas binarios existentes. Éstas además, se imponen y abren paso al cambio. Es en este punto que convergen las dos narrativas, cuando cantando Yris, el narrador recibe en su celda a la figura que tanto había esperado y que lo devuelve al origen. Ambos eventos, el concierto y la muerte del narrador sugieren el deseo de destrucción total para volver a la plenitud del origen y de ahí empezar un nuevo mundo, sistema y orden. La pulsión de muerte que con tanta fuerza opera en el narrador es, como la elabora Freud en Más allá del principio del placer (1920), un deseo por la ausencia de tensión y por el re-encuentro con la plenitud perdida. Este re-encuentro (ejemplificada en la unión con el cuerpo materno) está íntimamente ligado a las pulsiones sexuales, que retrasan la finalidad de la muerte ya que éstas preservan la vida al romper uniones creando así nuevas entidades a través de la transformación (Laplanche y Pontalis

1996, 55). Así pues, la constante presencia de las referencias sexuales a lo largo del texto, describiendo el éxtasis de la revolución, los cuerpos de las artistas y la figura fatal que espera el narrador subrayan la conexión entre la vida y la muerte, entre la pulsión sexual y la pulsión de muerte, entre la muerte y Eros, entre la destrucción y el renacer. Las artistas “agitan”, “purifican”, “latigan”, “pierniabiertas y obscenas [vomitan] de cuajo toda la vida que cantan por la boca”, mientras que la figura mortal que el narrador imagina y espera, aparece en su mente como una flor “floreceda al fin, sembrado todo su cuerpo por los orgasmos de la muerte” (Pandora 216). Ambos eventos, el concierto y la muerte del narrador son necesarios para empezar de nuevo, para que “el espectáculo de aquella isla donde los habitantes sobrevivían en tumbas, reclusos en trabajos forzados, extraviados por los laberintos de las refinerías y de las fábricas donde trabajaban de sol a sol” (224) terminara. Es por eso que cuando Ismael abraza al “cuerpo helando” llora y

cuajándola en el llanto de los siglos, en los sollozos de todos los descartados y de todos los oprimidos, de los destituidos y de los ajusticiados, de los abandonados para siempre por la esperanza la mujer del cuerpo helado supurada de sangre por todas las heridas, empantanada de pus, encenegada de semen y enlodada de heces, parida con terror por entre feces et urinae saca su cara al sol y [grita]

Cúmalacateramaquinolanderá (228).

De esta manera termina el cuento, con la pulsión sexual asimilada en el último dualismo, a las pulsiones de vida, al *Eros*. Como afirman Laplanche y Pontalis, “Así como en el primer dualismo la pulsión sexual era la fuerza sometida al solo principio del placer, ahora se convierte, con el nombre de pulsión de vida, en una fuerza que tiende a la ‘ligazón’, a la constitución y mantenimiento de las unidades vitales; y, en compensación, su antagonista, la pulsión de muerte,

es la que funciona según el principio de la descarga total” (333). La destrucción total del sistema patriarcal demostrada en el texto, corresponde a la eliminación de la clase reinante, a la elevación de la clase popular al lugar que le corresponde y a la restitución del país a un sistema social y político que funcione. Es una visión sumamente utópica, como también es un imaginario femenino que comprenda el deseo femenino, denunciado a lo largo de la colección. Según lo describe Irigaray, este imaginario no implica la destrucción de lo simbólico sino que ofrece un espacio alternativo para la representación de la mujer como un ser completo. En este espacio alternativo el espejo no proveería una imagen femenina fragmentada sino completa, además de una identificación *con* y una diferencia *de* la figura materna, una que conceptualice a la madre como sujeto y objeto (Campbell 2000, 111). Como aclara Grosz (1989), este espacio alternativo sería uno en el que la mujer esté representada en términos diferentes a los tradicionales como el opuesto, el reflejo, el doble o el complemento del hombre. Para que esto se haga realidad entonces, es necesaria una “transvaluación de los valores existentes, una nueva concepción del espacio, tiempo, materia y sobre todo, de divinidad (Sexual Subversions 150).

## 2.4 **Conclusión**

La colección de cuentos Papeles de Pandora se puede describir como una que, como asegura Aparicio en referencia a su análisis de “Cuando las mujeres quieren a los hombres” disputa la tradición literaria burguesa que ha escrito y autorizado las definiciones de la mujer, de la música y de la cultura (7). Aunque varias de las protagonistas se presentan como víctimas del patriarcado, según afirma Margarita Fernández Olmo (1989), éstas rechazan el poder y los principios del patriarcado “de la dominación, el control y la organización”. Más aun, como se ha

visto, La menor, la tía, Amantina, mamá Amantina, las sirvientas y Amalia ejecutaron venganzas en las que destruyeron a quienes las sometieron. La excepción es María de los Angeles, quien termina muerta y cancelada por la familia. Ferré ha comentado sobre la victimización de sus primeras protagonistas, afirmando que “en cuentos posteriores mis heroínas han sido más valerosas y más positivas, quizás porque nacieron de las cenizas de ‘La muñeca menor’ (A la sombra de tu nombre 131). No obstante, aunque la autora no percibe a sus primeras protagonistas como valerosas ni positivas en comparación a las que le siguieron, la histeria que desarrollan es la estrategia que les confiere agencia y voz. Así, a lo largo del libro y a través de una serie de discursos históricos corporales, Ferré ha denunciado las fallas de lo simbólico y del patriarcado existente no sólo en la literatura sino también en la cultura y sociedad puertorriqueña. Su visión es utópica a la vez que informativa. Si el síntoma de la histérica es una respuesta a su anulación como un sujeto activo, como una resistencia o una negación a confirmar lo que se espera de ella, la cosificación de La menor; la creación de Carmen Merengue; la mudez de Mamá Amantina; la “enfermedad” de Amalia; la transformación de Isabel Luberza/la Negra y por último la destrucción total, todos estos síntomas y reacciones a sus entornos reafirman la necesidad de un cambio en la estructuración de los órdenes de lo simbólico y lo imaginario. Este cambio evidenciaría la representación femenina como un individuo completo aparte de sus roles de amante, esposa y madre; y la articulación de su deseo sin la necesidad de desarrollar un discurso histórico femenino.

### **CAPÍTULO III. Histeria, trauma, e identidad en “Pollito chicken”, Dreaming in Cuban y Geographies of Home**

En el capítulo a continuación se mostrará que los personajes femeninos de tres textos: dos novelas escritas por escritoras latino-caribeñas: *Dreaming in Cuban* (1992) de la cubana-americana Cristina García y *Geographies of Home* (1999), de la dominicana-americana Loida Maritza Pérez, y un cuento de Ana Lydia Vega, “Pollito/chicken” (1977), emplean la histeria como una estrategia defensiva ante una variedad de traumas, conflictos y tensiones (*stressors*) provocados en gran parte por la situación de inmigrante de los personajes. La histeria también, ayuda a algunos de estos personajes a sobrevivir en un entorno en ocasiones hostil, a denunciar y verbalizar su descontento síquico y en muchos casos, a encontrar un alivio al dolor provocado por el trauma y/o conflicto que originó la histeria. Estos traumas y conflictos se pueden agrupar por causas tales como la revolución cubana, la pobreza, el abuso doméstico, la relación madre/hija y las tensiones suscitadas por filiaciones socio-políticas. En su lucha por establecer una identidad propia y alcanzar agencia en el país adoptivo al cual han emigrado por diversas razones, los sujetos femeninos se enfrentan a estructuras sociales, culturales, económicas, religiosas y políticas, a la vez que lidian con situaciones familiares problemáticas mientras intentan crear un espacio viable para su desarrollo síquico. En la mayoría de los casos, las mujeres logran encontrar alivio síquico y afirmar una subjetividad que estaba en proceso. En otros, como en el caso de Suzie, la protagonista de “Pollito/chicken”, el discurso histérico sólo enuncia su trauma, sin efectuar ningún cambio en ella.

En adición, se incluirá una discusión del rol de la loca en *Geographies of Home* ya que su psicosis responde a una serie de factores internos y externos tales como traumas, sentido de auto-devaluación y una estructura psicótica latente.

Aunque existen diferencias entre lo que se considera un trauma y un conflicto, (las cuales se discutirán más adelante), ambos generan histeria. Además, aun cuando hoy en día no se utilice el término histeria para hablar de las reacciones de las víctimas al trauma, sino más bien el síndrome de estrés pos-traumático, y/o síndrome de conversión ambos vocablos comparten una etiología.

### **3.1 Definición del trauma**

Es necesario el esclarecimiento de los términos histeria y síndrome de estrés pos-traumático puesto que comparten muchos síntomas que se emplearán en la discusión sobre el trauma de la violación sexual. Dichos síntomas y su descripción provienen de los estudios realizados por Lewis Herman (quien trabajó con víctimas) y los análisis recopilados por los editores de Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body and Society 1996, 2007, quienes emplean el término de PTSD. De igual modo, es importante explicar la diferencia entre trauma (estrés traumático, provocado por un evento traumático) y conflicto, que podría describirse como un estresor de menor magnitud; es decir, que no provoca las reacciones de amenaza a la vida, desamparo e impotencia que surgen de un evento traumático (Traumatic Stress 130-132).

Si bien Freud es conocido por elaborar el proceso psicoanalítico basado en sus pacientes histéricos, la definición de histeria basada en el trauma que precede la del síndrome de estrés

pos-traumático ya había sido propuesta por los siquiátras Pierre Briquet (1796-1881) y Pierre Janet (1859-1947). Briquet en su Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie (1859) notó una conexión entre los síntomas de la histeria (incluyendo la somatización) y los recuerdos traumáticos en los niños. Briquet reportó que de quinientos y un pacientes atendidos, trescientos ochenta y uno mostraron que la causa de su histeria se originaba en el trauma. Por otro lado, en sus trabajos sobre el trauma y la histeria que datan desde el 1904 hasta el 1930, Pierre Janet encontró que casi la mitad de sus pacientes histéricos mostraban una sicopatología originada en el trauma (Crocq L. & J. De Verbizier 1989). También, fue Janet quien propuso el concepto de dis-asociación, lo cual ocurre cuando las personas experimentan “emociones vehementes” que sus mentes son incapaces de procesar con los esquemas cognitivos existentes. Estas “emociones vehementes” o recuerdos traumáticos no se integran ni al trauma ni a la conciencia resultando en una separación (“dis-asociación”) de la conciencia y, si las víctimas no logran integrar tales dis-asociaciones al trauma y a su conciencia tienden a experimentar un deterioro en su funcionamiento personal y ocupacional (Traumatic Stress).

Las teorías de Janet y Briquet estuvieron en vigencia básicamente hasta que Freud desarrolla la suya sobre la histeria basada en la doctrina del conflicto intrasíquico y la sexualidad infantil reprimida. No obstante, su *primera* teoría sobre el origen de la histeria la basó en el trauma, cambiando el término de histeria por el de “síndrome de conversión”. Cuando Freud reformula su teoría de la histeria, deja atrás los estudios sobre el trauma psicológico y en su lugar elabora una teoría del desarrollo humano en la cual, como afirma Judith Lewis Herman (1992) “the inferiority and mendacity of women are fundamental points of the doctrine” (Trauma and Recovery 19). Esta nueva teoría marcó el fin de los estudios de la histeria y el trauma. No fue hasta la Primera Guerra Mundial cuando aparece lo que se denominó como “la neurosis de

combate” que empieza a surgir un interés en la histeria. El estrés emocional y la exposición prolongada de los soldados observando muertes violentas produjeron en ellos una neurosis parecida a la histeria. Esta nueva versión de la histeria continuó investigándose en los soldados de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam, transformándose en el Síndrome de Estrés Pos-traumático (PTSD por sus siglas en inglés). De esta manera, la histeria pasa de llamarse síndrome de conversión, a síndrome de somatización, a neurosis de combate, a síndrome de estrés pos-traumático (Traumatic Stress 47-67; Trauma and Recovery 20-34). Empero, además de usarse el término de PTSD para describir los síntomas manifestados en los veteranos, también empieza a utilizarse en relación a los que exhibían las mujeres víctimas de violaciones sexuales, violencia doméstica y/o incesto. Como explica Lewis Herman,

As in the case of rape, the psychological investigations of domestic violence and child sexual abuse led to a rediscovery of the syndrome of psychological trauma...Only after 1980, when the efforts of combat veterans had legitimized the concept of post-traumatic stress disorder, did it become clear that the psychological syndrome seen in survivors of rape, domestic battery and incest was basically the same as the syndrome seen in survivors of war (32).

La naturaleza del estresor es un punto central en los estudios sobre el estrés traumático, como lo es también el rol del estresor como el factor etiológico primario en la determinación del patrón típico de síntomas (130). Los estresores traumáticos son eventos que desestabilizan nuestra conciencia. Aunque todavía continua el debate sobre cuáles eventos incluir en la definición, B.L. Green (1990) ha propuesto siete características genéricas comunes a los eventos traumáticos: 1) una amenaza a la vida e integridad corporal de la víctima; 2) daño físico severo; 3) ser el receptor de daño intencional; 4) exposición a lo grotesco; 5) ser testigo o enterarse de

actos de violencia dirigidos hacia seres queridos; 6) enterarse de que uno ha sido expuesto a un agente nocivo; y 7) causar la muerte o daño severo a otra persona (80).

Por otra parte, Lewis Herman define el trauma no sólo por su caracterización física (por el daño físico efectuado en la víctima), sino por su daño psicológico. Es por eso que se refiere al trauma como psicológico, porque es una aflicción de impotencia. Herman afirma que la dialéctica del trauma altera la consciencia en formas complicadas y extrañas, las que los profesionales de la salud llaman “disociación” (utilizando el término de Janet) que resulta en síntomas de histeria que son dramáticos y extravagantes (1-2). Más aun, la angustia psicológica que padecen las personas traumatizadas por un lado, llama la atención a la existencia de un secreto y por el otro la desvía. Ésta una de las características de la histeria: el llamar la atención al trauma a la vez que trata de ocultarlo. Asimismo, como explica Cathy Caruth (1995), el trauma es un evento abrumador que el individuo no ha asimilado o experimentado completamente en su momento sino más tarde, como una posesión repetida por el sujeto. Es decir, que el estar traumatizado es precisamente estar poseído por una imagen o un evento que está constituido en parte por su falta de integración en la consciencia. De esta manera, el trauma es un sufrimiento repetido del evento original, pero a la vez, es un continuo alejarse de él (10). Como asegura Elisabeth Bronfen (1998), el hablar de la etiología del trauma en relación a los síntomas de la histeria significa enfatizar el acto de encubrir algo en lugar de recuperar lo que se encubre; así, como la histeria es una articulación tardía, el trauma no puede reducirse a un sólo incidente (35).

Lewis Herman también apunta que los síntomas traumáticos (es decir, los síntomas histéricos) tienden a desconectarse de su origen y adoptar una vida propia (34). Y, como explica Bronfen, “los síntomas histéricos son consecuencias y testigos de eventos que emanan de un

sitio íntimo...actuando como representaciones dislocadas de otredad. Pero no enuncian un mensaje de un sitio originario...sino que el mensaje articula la falta de plenitud e integridad como fenómeno estructural sea éste la vulnerabilidad de lo simbólico (la falibilidad de la ley del padre y los lazos sociales), de la identidad (la inseguridad de las clasificaciones de género, étnicas y de clase), o del cuerpo (34).

Los términos utilizados en este análisis: *histeria performativa* y *discurso histórico performativo* provienen de la definición más básica de la histeria: un discurso corporal que expresa lo que la persona no es capaz de verbalizar y que ni siquiera se atreve a admitirse a sí misma. Su “performatividad” se refiere a que todo discurso histórico es la *representación* de un trauma que envuelve una *actuación* simbolizada. La histérica además, como han comentado Irigaray y otros, hace, crea, una “imitación” de lo que cree se espera de ella. Más aun, como afirma Bronfen la histérica no sólo representa roles sino que su existencia reside en la actuación/ performatividad, de dichos roles (118).

De esta manera vemos que en “Pollito/Chicken” la protagonista desarrolla una histeria performativa manifestada a través del lenguaje que utiliza, en su deseo de blanquearse la piel y en el constante rechazo a sus compatriotas articula el trauma del legado de la colonización aunque no esté consciente de ello. Por otro lado, en Dreaming in Cuban la histeria manifestada en Celia (quien se suicida al final de la novela) señala el fracaso del proyecto de la revolución mientras que en Lourdes, al igual que en Suzie, se muestra a través de su deseo de asimilación. En Pilar por otra parte, su histeria queda expuesta en una constante batalla con su madre y en una oscilación entre identificarse con los ideales de la madre fálica (a la vez que los rechaza) y los de su abuela, que subrayan el legado de su querida patria.

En contraste a la histeria que despliegan las mujeres de Dreaming in Cuban, la que despliega Iliana de Geographies of Home a través de sus obsesiones/compulsiones, apunta hacia la necesidad de establecer una identidad aparte de una familia patriarcal y de una comunidad religiosa restrictiva. Todo esto además, esta unido a su lucha dentro de un entorno social que la rechaza por ser una mujer latina negra. Su histeria, aunque generada por un padre que encarna la Ley y una madre que lo apoya, está íntimamente ligada al entorno (inmigración y pobreza) y a la cultura en que vive. María Cristina Rodríguez (2005) denomina a estas familias inmigrantes como unas enfrascadas en la construcción de un hogar/familia imaginarios, en “home-building” y place-building”, impulsadas por sobrevivir la pobreza que los rodea (What Women Lose: Exile and the Construction of Imaginary Homelands in Novels by Caribbean Writers 90).

Además de indicar el descontento síquico que enuncian los personajes y la falta de plenitud de un fenómeno estructural a través de la histeria, ésta también confirma la capacidad o inhabilidad de los personajes de sobrevivir en su entorno. Y, como el propósito fundamental de la histeria es la expresión de lo internalizado, además de lograr algún tipo de alivio síquico, en algunos casos el discurso histérico es exitoso y en otros no. Por consiguiente, en “Pollito Chicken”, vemos que la histeria de Suzie denuncia una problemática de factores internos y externos pero que no logra procurar un cambio ni en ella ni en su entorno. Por el contrario, en las protagonistas de Dreaming in Cuban y Geographies of Home la histeria que despliegan Pilar e Iliana llevan a Pilar a estructurar una identidad que integra las raíces de su herencia caribeña con la nueva del país adoptivo y a Iliana, a utilizar su fuerza interior para enfrentarse a su padre y alejarse de una familia que ama pero que es perjudicial para su siquis.

Así como se discutirán los *síntomas* provocados por la histeria, es decir, su performatividad, hay que incluir el análisis de la *causa* de la histeria desde una perspectiva sicoanalítica, tomando en cuenta las teorías de Freud, Lacan, Irigaray, y otros.

Para comenzar, Lacan define el trauma (que puede ser un evento real, material, objetivo y específico o una fantasía) como una experiencia temprana del encuentro del sujeto con el deseo del Otro (Seminario XII, 1965). Este encuentro es traumático porque el sujeto está indefenso y desamparado en relación al deseo del Otro y consecuentemente el sujeto puede sentirse afirmado, rechazado o repudiado. En su esfuerzo por lidiar con ese encuentro traumático el sujeto reelabora, re-crea, re- inscribe en su psiquis una fantasía particular, subjetiva e inconsciente alrededor del evento traumático. Esto ocurre porque el trauma produce consecuencias psíquicas profundas que hacen que el sujeto lo “olvide”, es decir, lo reprima. No obstante, el recuerdo siempre regresa en síntomas histéricos que no son más que una repetición de ese evento traumático que sigue vivo a través del mismo acto de la repetición. Más aun, el trauma es la inscripción del impulso de la muerte de Freud, o de un exceso de *jouissance* (según Lacan), una amalgama de dolor y placer. Y como afirma Gherovici (2003)

One could sum up the concept of trauma as the subject's confrontation with the lack in the Other: it is that which puts the subject in touch with a foreboding *jouissance*. Such *jouissance* is extremely threatening because usually language prevents direct access to its frightening real. We must speak out our needs and rely on the Other for their satisfaction. Let us recall that pleasure means enjoying life as little as possible. Trauma is the return of this forbidden, excessive *jouissance*, which traverses limits and breaches the law (230-243).

En adición, Lucien Israel (1976) afirma que Lacan define la histeria principalmente como una forma de comunicación, un intento de establecer una relación con el Otro, de difundir el mensaje que reconoce una carencia (“estoy incompleto/a”). Empero, ¿Quién es el Otro? Bruce Fink, en The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance (1995) explica que el Otro puede tomar varias formas tales como el repositorio de todos los significados; el lenguaje de la madre; el Otro como exigencia (*demand*), deseo o *jouissance*; el inconsciente; o Dios (173). Por otro lado, Dylan Evans (1996) declara que el Otro designa una alteridad radical,

An other-ness which transcends the illusory otherness of the imaginary because it cannot be assimilated through identification. Lacan equates this radical alterity with language and the law, and hence the big Other is inscribed in the order of the symbolic. Indeed, the big Other is the symbolic insofar as it is particularized for each subject. The Other is thus both another subject, in his radical alterity and unassimilable uniqueness, and also the symbolic order which mediates the relationship with that other subject (An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis 133).

En los tres textos, el Otro aparece en una variedad de formas: como el imperio colonizador en “Pollito/chicken”; como la madre, El Líder, la hija, el hijo, en Dreaming in Cuban; como el padre, la hermana, la sociedad y cultura norteamericana, Dios, en Geographies of Home. Todas las encarnaciones del Otro y los traumas mencionados antes provocan la histeria en las mujeres que pueblan los textos. Añadido a estos, la locura que manifiestan Felicia y Marina también responde a factores internos y externos como por ejemplo, la sífilis en Felicia y su descontento síquico dentro de una sociedad y una ideología que rechaza. Por otra parte, la

locura de Marina es resultado de una violación sexual, de su auto-desprecio y de sentimientos conflictivos hacia Iliana, a quien claramente ve como a un Otro.

### **3.2 La colonización en “Pollito chicken”**

“Pollito/Chicken” de Ana Lydia Vega presenta el trauma de la colonización el que aunque no provoca el dolor síquico experimentado por las mujeres en las otras dos novelas, sí muestra la enajenación del sujeto que ha aceptado la colonización como modelo de identidad. A través de la histeria manifestada por Suzie, la protagonista, Vega revela la mentalidad del colonizado, en especial cuando éste está ajeno a la realidad de ser un ente colonizado. Su histeria, aunque enmarcada en el humor y la hipérbole refleja la propuesta de Vega sobre el peligro que corre la identidad del puertorriqueño.

“Pollito/chicken” se incluye en el capítulo porque aunque Vega no es considerada una escritora latina, su texto gira alrededor de una protagonista inmigrante enfrascada en un conflicto de identidad. Más aun, si bien el texto fue escrito en los años setenta, la histeria presente en el texto (provocada por el trauma socio-político de la colonización), todavía sigue apareciendo como un mecanismo de denuncia y ayuda síquica en textos de los noventa como las novelas de Cristina García y Loida Maritza Pérez. Además, como las protagonistas de Dreaming in Cuban y Geographies of Home, Suzie, de “Pollito/chicken” es un ejemplo de lo que Grosfoguel y Georas (2000) denominan un “colonial/racial subject”, una de tres categorías que describen mejor el grupo de “latinos” en los Estados Unidos. Las otras dos categorías, “colonial

immigrants” e “immigrants” las que junto con la antes mencionada, “offer a useful framework to better address the social position of ‘racialized’ immigrant groups in the U.S.” (Gherovici 14).

Ana Lydia Vega es una autora puertorriqueña que escribe en español y que ha desarrollado su carrera literaria en la isla. Su obra comienza en los setenta y en 1981 sale su primera colección de cuentos Vírgenes y mártires, que publica a dúo con Carmen Lugo Filippi. Al igual que Rosario Ferré, Vega pertenece a la generación de los setenta pero en contraste, su temática no se circunscribe a la mujer sino que como afirma Ramos Rosado, sus personajes “son gente desposeída, haitianos, independentistas, negros, mujeres, cubanos exiliados, puertorriqueños desempleados, u otros, pertenecientes al proletariado y al lumpenato” (287). Además, como bien ha apuntado Gelpí, en su obra se mezclan “la cultura letrada y la popular”, el humor, la ironía y la sátira (184). Estos elementos sobresalen en “Pollito chicken”, en donde la autora, con humor y sátira, presenta a una puertorriqueña que repudia sus orígenes y ansía una asimilación con el país colonizador. El cuento se enmarca dentro de la realidad experimentada por muchos inmigrantes puertorriqueños que se trasladaron a Nueva York en las décadas desde los cuarenta hasta los sesenta. Por ejemplo, el historiador Arturo Morales Carrión (1983) afirma que entre 1947 y 1961, 500.000 puertorriqueños emigraron a los E.U. mientras que Francisco Scarano (1993) sostiene que durante los años treinta hubo un aumento de emigrantes puertorriqueños de 1.800 anualmente a 31.000 para los cuarenta, y 45.000 para los cincuenta, impactando la vida de los inmigrantes ya establecidos en los E.U. Añadida a estas cifras el Censo poblacional puertorriqueño de 1970 declara que entre 1965 y 1970 más de 200.000 puertorriqueños por nacimiento o ascendencia *regresaron* a la isla. Por otra parte, Luz M. Torruellas y José L. Vázquez en su estudio publicado en 1983, declaran que desde 1970, unos 100.000 puertorriqueños habían vuelto a la isla. Este regreso masivo generó conflictos entre los

que volvieron y los que nunca habían salido, provocando en muchas ocasiones un prejuicio en contra de los *nuyoricans*, a quienes se les acusaba de no ser verdaderos puertorriqueños, en gran parte por su uso del lenguaje, una mezcla del español y el inglés. En efecto, ése fue el asunto más criticado del cuento, y el que más resonó con las escritoras latinas. Como ejemplo, Carmen S. Rivera (2002) en su libro sobre escritoras latino-puertorriqueñas, comenta que cuando se publicó “Pollito Chicken” la escritora Nicholasa Mohr se ofendió con el cuento por su lenguaje y los estereotipos representados en él, que a su parecer no tenían nada que ver con la realidad de miles de puertorriqueños en Nueva York. Mohr, en respuesta al cuento expresó que “No longer will Latina writers allow others, especially those on the island, to record the experiences of those who live at the crossroads of the ‘here and there’ ” (Kissing the Mango Tree xix). La crítica Diana L. Vélez (1994) también hace sentir su objeción al cuento cuando afirma que

By ridiculing Nuyoricans, Vega had, perhaps unwittingly, placed herself on the side of linguistic purists. Here again was the issue of “pocho” language taken up by such Chicano writers as Fernando Peñalosa and Gloria Anzaldúa, among others (“We Are (not) in This Together: The Caribbean Imaginary in ‘Encancaranublado’ by Ana Lydia Vega”, 827).

No obstante, como se demostrará más adelante, Vega tenía una agenda muy específica al escribir el cuento: exponer la mentalidad del colonizado. Pero además, quería retratar una realidad social y cultural. Como parte del grupo de autores que revolucionaron el género del cuento en la narrativa puertorriqueña de los setenta Vega nos presenta a un personaje principal femenino, en un entorno urbano y con un lenguaje popular. El lenguaje en estos cuentistas, como han afirmado varios críticos, “no aparecerá como elemento folclórico, sino entroncado como lengua natural, común y tan valioso como la lengua académica” (Ramos Rosado, 81). Vega

afirma que su propósito no era el de criticar que la protagonista fuera de Nueva York ni la pérdida del español. Para la autora, el cuento “es más una historia de ‘code-switching’ irónico” pero más que nada, el cuento presenta un problema de “la mentalidad que [Suzie] tiene como víctima del colonialismo. Y esa mentalidad se encuentra en la gente que no ha salido de aquí también” (“Entrevista con Ana Lydia Vega” 1994, 596).

“Pollito chicken”, cuyo título viene de una canción infantil utilizada en las escuelas públicas de la isla para enseñar inglés, comienza con una cita en francés de Albert Memmi que dice “*Un hombre a caballo sobre dos culturas rara vez está bien sentado*”. Si el título le sugiere al lector un dualismo lingüístico, la cita lo expande a uno cultural. La cita proviene del libro de Memmi Retrato del colonizado (edición en español, 1983), y apunta al lector hacia el verdadero asunto del cuento, la mentalidad del colonizado en la sociedad puertorriqueña.

Suzie Bermudez, la protagonista, acaba de regresar de unas vacaciones a la isla, su primera visita después de diez años en Nueva York. La voz narrativa lleva al lector por un recorrido tragicómico de las experiencias de Suzie en la isla. Se revela claramente que Suzie ha internalizado el discurso del colonizado hasta el punto de rechazar su nacionalidad, que no sólo detesta a sus compatriotas y a los negros americanos, sino todo lo que apunta a su otredad en la sociedad americana. La comedia se despliega a través del juego entre el inglés y el español que Suzie habla y en la imagen patética que se construye de la protagonista en su lucha por alcanzar la asimilación. Por otro lado, la tragedia se revela en la enajenación en que se encuentra, al ignorar que en su objetivo de asimilarse, sólo hace más visible su otredad. Al contrario de las protagonistas de las novelas de García y Pérez, Suzie no verbaliza el trauma ni el desasosiego que causa la experiencia de inmigración pero lo exhibe. Tampoco están presentes los conflictos familiares que envuelven a Pilar de Dreaming in Cuban y a Iliana de Geographies of Home en

su lucha por definir su identidad entre los polos opuestos de la cultura en que viven y la originaria. De Suzie sólo tenemos pequeñas imágenes de su pasado y de su presente, coloreadas por la voz narrativa que satiriza los eventos y el comportamiento de la protagonista.

Suzie vive entre dos culturas, dos idiomas y dos naciones, sin lograr alcanzar un balance ni la hibridez que Gloria Anzaldúa propone en su tratado La Frontera/Borderlands: The New Mestiza (1987). La hibridez de la *mestiza*, Anzaldúa la define como flexibilidad, como un constante movimiento fuera de formaciones habituales, del razonamiento analítico que tiende a moverse hacia un objetivo principal (una modalidad occidental), hacia una perspectiva más completa, una que incluya, no que excluya (Anzaldúa 180). Está claro que Suzie no cae dentro de esa definición. Más bien, Suzie es el prototipo de lo que ocurre cuando el individuo se ha aliado con la cultura del Otro. Suzie no desea hibridez ni aculturación, sino asimilación, definida como el resultado de opresiones raciales y políticas, según lo articula Franz Fanon en su tratado Black Skin, White Masks (1952). Según Fanon, la empresa de la colonización resultó en que los Euro-americanos objetivizaron a los africanos (y a los antillanos) como subhumanos, primitivos y en ocasiones, como mentalmente deficientes en comparación a los blancos. Las consecuencias psicológicas del proceso de colonización son múltiples: el sentimiento de inferioridad, el profundo aislamiento personal y comunitario y en ocasiones, un deseo de ser blanco. Fanón estudia al antillano negro, al africano y al negro americano, pero sus conceptos bien pueden trasladarse al puertorriqueño. Como explica en su capítulo sobre el negro antillano, éste

does not possess a personal value of his own and is always dependent on the presence of 'the Other'. The Martinicans are hungry for reassurance. They want their wishful thinking to be recognized...Every act of an Antillean is dependent on 'the Other'—not because 'the Other' remains his final goal for the purpose of

communing with him as described by Adler, but simply because it is ‘the Other’ who asserts him in his need to enhance his status” (187).

Para Fanon, esta necesidad de reconocimiento por parte del Otro y su dependencia de él para reafirmar su auto-valorización, es una manifestación de neurosis. En Suzie, su neurosis se articula en una histeria performativa resultando en un deseo de “blanquearse” que se manifiesta mediante su uso de cremas para aclarar la piel, tiñiéndose el cabello y prefiriendo hablar en inglés con sus compatriotas pudiendo hacerlo en español. Su histeria, entonces, opera dentro del deseo de asimilación, pero también como efecto del trauma de la colonización, el cual existe en su inconsciente y no se origina en Suzie, sino en generaciones anteriores. Un ejemplo del fantasma de este trauma es el racismo que ha pasado de la abuela (quien nunca aceptó al padre de Suzie por tener sangre negra) a Suzie. Además, la idea que Suzie tiene del hombre puertorriqueño como un “drunken bastard de billar, de esos que nacen con la caneca incrustada en la mano y encierran a la fat ugly housewife en la casa con diez screaming kids...” (Vírgenes y mártires 76) proviene del drama familiar, del padre que la abandonó y de la vida que la madre dejó atrás al mudarse a Nueva York.

Suzie ha internalizado los valores del Otro, siendo este Otro la sociedad norteamericana, el imperio colonizador. Como explica Gherovici, para Lacan el Otro es “the signifying treasure, the reservoir of language, human laws, and culture” (18). El Otro también es una imagen idealizada, un Otro privilegiado que usualmente ocupa una posición de prestigio o autoridad en la sociedad. Por lo tanto, cuando el Otro es una sociedad colonizadora encarnada, no es de extrañar que el sujeto colonizado asuma una posición de receptor. De esta manera, se establece una relación entre el sujeto colonizado y el llamado Amo en respuesta hacia quien el sujeto constituye su identidad (Gherovici 20). La histeria entra en juego cuando el sujeto intenta crear

una relación con el Otro apuntando así a un deseo subconsciente. En Suzie, su histeria es un cuestionamiento del Otro y a la vez un deseo de crear una identidad valorizada por ese Otro. Pero esa identidad está problematizada por la historia de colonización de la isla, por lo que significa ser puertorriqueño dentro y fuera de la isla. Por consiguiente, el racismo que Suzie expresa hacia sus compatriotas en Nueva York y en isla, no es más que otro efecto de la colonización. Fanon lo explica claramente cuando dice que la actitud de superioridad que exhiben algunos negros en Martinica hacia otros es una consecuencia de su sentimiento de inferioridad por haber sido siempre tratado como un inferior: “Since the Black man has always been treated as an inferior, he attempts to react with a superiority complex” (188). Suzie expresa el mismo desdén hacia la isla. Cuando regresa después de diez años, aunque le pareció “very encouraging” el progreso de urbanización del país, todavía piensa que podría mejorarse si

aprende[n] a hablar good English, a recoger el trash que tira[n] como savages en las calles y a comportarse como decent people [que es] lo que tienen que hacer y dejarse de tanto fuss” (“Pollito Chicken” 77).

Por otra parte, el deseo de parecer americana refleja otro conflicto que vive el puertorriqueño inmigrante en Nueva York. Aunque Suzie prefiere “mil veces perder un fabulous job antes que poner Puerto Rican en las applications de trabajo y morir de hambre por no coger el Welfare o los food stamps como todos esos lazy, dirty, no-good bums que eran sus compatriotas” (75), su actitud revela la realidad del prejuicio experimentado por muchos puertorriqueños en la gran ciudad. Clara Rodríguez (1995) en su artículo “Puerto Ricans: Between Black and White” explica que el racismo hacia los puertorriqueños en Nueva York se debe a que en los E.E.U.U. la identidad se expresa en términos de un imaginario binario blanco/negro, y dentro de este imaginario, “blanco” se define a través del color de piel, y del país de origen o raza, como

italiano-americano, judío, irlandés americano, etc. Sin embargo, en el caso de los puertorriqueños, quienes se auto definen como “puertorriqueños”, esta categorización es problemática ya que “Puerto Ricans are between white and black; Puerto Ricans are neither white nor black” (81). Adicionalmente, como afirman Ramón Grosfoguel y Chloé S. Georas (98), en el imaginario Euro-americano ser puertorriqueño se equipara con personas de piel oscura, que han nacido fuera de los E.U., que no son nativos parlantes del inglés y caracterizados como holgazanos, criminales, estúpidos y con una tendencia hacia comportamientos incivilizados. Además, añaden los investigadores, “ ‘Puerto Rican’ signifies low unemployment rates, low labor force participation, less formal education, low-skilled jobs, living in economically depressed areas, a high percentage of single women with children as heads of households, and high poverty rates in the New York Metropolitan area” (98-99). No es extraño entonces que Suzie, operando bajo una mentalidad colonizada perpetúe el mismo racismo.

Si la asimilación de Suzie se demuestra en el prejuicio hacia sus compatriotas y los considerados otros, ésta es más visible en su deseo de casarse algún día “para pagar menos income tax” con un “staright All-American, Republican, church-going, Wall-Street businessman” (76). Pero aunque Suzie conscientemente busca ese espécimen de perfección americana, subconscientemente se siente atraída hacia “la fauna local” y a los “atléticos Latin specimens” que modelaban sus bíceps alrededor de la piscina del lujoso hotel en que vacaciona. Esto se subraya en su selección de lectura veraniega: Suzie se entrega a una novelita rosa en la que “un negro haitiano hipnotizaba a su víctima blanca para efectuar unos primitive Voodoo rites sobre su naked body” (78). Suzie ve al negro tal como se representa en el discurso del Otro. Como lo explica Fanon, para la mayoría de los blancos, el hombre negro representa “the (uneducated) sexual instinct. He embodies genital power out of reach of morals and taboos. As

for white women, reasoning by induction, they invariably see the black man at the intangible gate leading to the realm of mystic rites and orgies, bacchanals and hallucinating sexual sensations” (Black Skin 154).

Cuando Suzie por fin sucumbe a “un sudoroso, maloliente y albaratoso streetcar named desire” y al mozo puertorriqueño del hotel y se le entrega, se consolida su colonización. En el momento del éxtasis de un “intra-uterine orgasmo” Suzie produce un “sonoro mugido ancestral de ¡Viva Puelto Rico Libreeeeee!” que no hace más que reafirmar su asimilación. Si en apariencia el orgasmo de Suzie hace emerger su puertorriqueñidad, en realidad Suzie ha participado en la objetivización del supuesto poder sexual del negro en el discurso del Otro. Más aun, ese grito orgásmico, que evoca al del movimiento nacionalista del *Grito de Lares* es un reflejo de su conflicto de identidad. Suzie le habla en inglés al mozo porque quiere pasar por americana y éste se da cuenta de que lo que Suzie muestra es una fachada, y a quien se refiere como “la tipa del 306 [que] no se sabe si es gringa o pueltorra... [la que] pide room service en inglés legal pero, cuando la pongo a gozal, abre la boca a grial en boricua” (79). Sí, Suzie grita en boricua pero de ahí no pasa. Aunque piensa (de pasada) en visitar a su abuela en el pueblo de Lares, indicando un minúsculo deseo por reconectar con sus raíces (Lares operando como un emblema de puertorriqueñidad), no lo hace porque “...on second thought se dijo que ya había hecho reservations en el Conquistador y que Grandma bastante bitchy que había sido after all con ella y Mother diez años ago” (76). Así, cuando regresa a Nueva York y describe sus vacaciones en la isla como “un wonderful time” revela que su experiencia orgásmica fue sólo eso, un orgasmo, no una concientización de identidad ni un redescubrimiento de su herencia.

La escena que finaliza el cuento, la del grito en boricua es una de las más comentadas por los críticos precisamente porque satiriza el lenguaje. Para Ramos Rosado, es una manera

paródica de finalizar el cuento que “reafirma una vez más el título” (315). Y para Ezra S. Engling (1996), “The game of language between the would-be *gringa* [Suzie] and the authentic *hispano* [the bartender/lover] ends when the *burladora* becomes, in effect, the *burlada* and screams in *Boricua* (“Thematic and Narrative Strategies in Ana Lydia Vega’s ‘Pollito Chicken’” 355).

Por otro lado, Diana Vélez afirma que esa última escena, que se construye dentro del “espacio irracional de un orgasmo intrauterino” en el cual Suzie descubre su “verdadera identidad puertorriqueña”, formula por extensión, un chiste del texto que “was on all *Newyoricans*, on our code-switching, and on our ‘pocho’ identities. The text’s (unconscious) division of the national Group—‘Puerto Rican’ into two—a Group which laughs and a Group which is laughed at” (828).

Sin embargo, no se puede ignorar que primero, Suzie no descubre su identidad puertorriqueña en la última escena porque al regresar a Nueva York (el comienzo del cuento, ya que lo demás se describe en escenas retrospectivas), sigue igual de enajenada. Segundo, para Suzie, como apunta Elías Miguel Muñoz (1986), “que ha tratado de asimilarse a la cultura neoyorquina, ser de Puerto Rico y hablar español es declararse vencida” (41). Además, Suzie se suscribe a una ideología fomentada en la isla que promueve que el saber y hablar el inglés confiere estatus. Dicha ideología, según Muñoz, “... intenta convencer de la necesidad de aprender la lengua del colonizador” a través de la educación pública institucional de la isla (41). Por consiguiente, el asunto de la enseñanza obligatoria del inglés en las escuelas públicas del país, se problematiza desde el título del cuento. Así, el juego entre las dos lenguas subraya que Suzie es víctima de una ideología que promueve una representación ficticia de una cultura y sociedad progresista.

Para concluir, Suzie Bermiudez es una histórica en busca de reafirmación pero quien a un nivel consciente está ajena de su conflicto de identidad. Como víctima de la mentalidad del colonizado, no está consciente de su conflicto porque ha asimilado esa ideología. Vega, a través del humor y la hipérbole retrata lo insidioso de tal mentalidad a la vez que toca temas controvertidos como la educación obligatoria del inglés en el sistema público del país, que subraya una estrategia ideológica del gobierno colonizado. El objetivo de Vega, el delinear la mentalidad del colonizado, retrata un momento específico cuando los sentimientos en la isla hacia los denominados *Nuyoricans* no eran precisamente de aceptación ni comprensión. Así, el cuento refleja la ambivalencia del isleño hacia sus compatriotas exiliados a la vez que, como lo expresó Mohr, revela su ignorancia hacia la experiencia de la inmigración. Por otro lado, el cuento también muestra la histeria o neurosis, como la llamó Fanon, que resultan de la enajenación con el Otro. Y, no se puede olvidar según Engling que, “even as we reject Suzie as a role model, we cannot ignore the circumstances which contribute to her alienation” (352).

Suzie, al fin y al cabo vive en un mundo de fantasía, en una constante búsqueda de la aceptación del Otro sin poder concebir que nunca la encontrará. Aislada de los suyos pero sintiéndose superior a ellos, Suzie e ignorando que nunca será aceptada por el Otro.

### **3.3 La Revolución cubana en Dreaming in Cuban**

*Traumatic events call into question basic human relationships. They breach the attachments of family, friendship, love, and community. They shatter the construction of the self that is formed and sustained in relation to others.*

Cristina García y Loida Maritza Pérez colocan la lucha de los personajes femeninos por establecer su agencia dentro de dos traumas externos a la familia y uno interno. Los efectos de la revolución cubana en Dreaming y la extrema pobreza en Geographies enmarcan las dinámicas familiares conflictivas, y la histeria generada en los personajes femeninos produce un efecto de encadenamiento. Así, no sólo Celia, la madre de Lourdes y abuela de Pilar en Dreaming in Cuban despliega una histeria propia que afecta a su hija, sino Lourdes despliega la suya que afecta a Pilar. Ya que para García la relación madre/hija es “the primal relationship on the planet” (Latina Self-Portraits: Interviews with Contemporary Women Writers 81), es ésta la que tiene supremacía en la novela. Por otra parte, Aurelia, la madre de Iliana, la protagonista de Geographies of Home, por su rol y acciones de esposa que apoya al Padre y su Ley, influye no sólo en la histeria que Iliana despliega sino también en la locura de su hermana Marina, la que a su vez, afecta directamente a Iliana. Y no se puede olvidar que la histeria de cada una de estas mujeres, aunque esté interrelacionada, es producto de uno o varios traumas.

Ambas novelas, aun cuando pintan el proceso de construcción de identidad de las protagonistas lo que destacan es la función de la histeria en este proceso y en los otros personajes femeninos. En ambas novelas, al igual que en los cuentos de Ferré, la histeria también apunta a la falibilidad de lo simbólico.

Cristina García ha dicho que “Traditional history, the way it has been written, interpreted and recorded, obviates women and the evolution of home, family and society, and basically becomes a recording of battles and wars and dubious accomplishments of men. You learn where politics really lie: at home. That’s what I was trying to explain at some level in Dreaming in

Cuban” (*Interview* by Iraida H. López, 610). Así, no es de extrañar que su novela se enfoque en la vida de las múltiples mujeres de la familia Del Pino, en cómo éstas observan, experimentan y reportan la historia. Para García, la familia y dentro de ésta, las mujeres de la familia, son quienes guardan la verdadera historia, ya que el discurso histórico patriarcal en contraste a la historia personal o familiar, excluye a la mujer. En su novela, el punto de referencia es el momento histórico de la Revolución cubana y el trauma colectivo que produjo en un país. Empero, como la historia oficial ya ha sido contada, lo necesario ahora es contar la doméstica y cómo ésta se cruza con la llamada historia oficial. Y más allá, de cómo un miembro de la familia logra al fin, alcanzar una identidad híbrida. Para lograr esto, es necesario un recuento de las experiencias de los miembros femeninos de la familia y los respectivos traumas que sufren, porque al fin y al cabo, son quienes influyen de manera positiva y negativamente en la construcción de la identidad de Pilar. El que Pilar no esté completamente al tanto de todo lo que han sufrido su madre, su abuela y su tía, no cambia el hecho que sus historias la marcan y pesan sobre ella.

Asimismo, la protagonista de Geographies of Home se enfrasca en una lucha por establecer su identidad mientras lidia con los conflictos familiares, en especial con sus padres y su hermana Marina. Por lo tanto, antes de proceder con el análisis de la histeria basada en el trauma según aparece en los dos textos, es necesario incluir un resumen de ambas novelas.

Dreaming in Cuban es una novela que, bajo el espectro de la revolución cubana muestra cómo Pilar la protagonista, establece una identidad que hermana los dos países en que se mueve física y simbólicamente. La novela es también el recuento de las vidas de Celia, la matriarca de la familia y abuela de Pilar; Lourdes, hija de Celia y madre de Pilar; y Felicia, la otra hija de Celia y hermana de Lourdes. La narrativa oscila entre el pasado y el presente y las experiencias

que han marcado, influido y generado la histeria en estas cuatro mujeres. Celia abre y cierra la novela, estableciendo su importancia en el texto y su influencia en Pilar. La novela comienza en Cuba con Celia, ya vieja, vigilando la costa con sus binoculares, alerta a posibles traidores tratando de salir o entrar a la isla. Jorge, su esposo, ha muerto de cáncer en Nueva York. Celia siente su pérdida y la de las conversaciones telepáticas que había mantenido con su nieta Pilar, radicada en Nueva York con su madre Lourdes, quien se había exiliado. Según progresa la narración, vemos el pasado de Celia, el abandono de sus padres y el de su enamorado español. También vemos cómo Celia sufre dos episodios de depresión: cuando su enamorado regresa a España, y cuando se casa con Jorge del Pino y tiene a Lourdes, su primera hija. Lourdes, rechazada al nacer por Celia, crece unida a su padre y rechazando a Celia.

Lourdes se casa con Rufino, un hacendado cubano, y tiene a Pilar. Esta es la época en que se desarrolla la revolución y los ideales políticos de Lourdes y Celia manifiestan ideologías encontradas: Lourdes está en contra de la revolución mientras que Celia la apoya. Lourdes se exilia a Nueva York con Rufino y la pequeña Pilar mientras que Celia permanece en la isla con Jorge y Felicia. Aunque Jorge no apoya la revolución, permanece en Cuba hasta que años después, el cáncer que sufre lo impulsa a reunirse con Lourdes en Nueva York. Al irse Jorge, Celia aprovecha su libertad y se entrega de lleno a la revolución. Por otra parte, su otra hija Felicia, aunque no comparte los ideales de Celia, también permanece en Cuba. Felicia, contagiada de sífilis por su primer marido va enloqueciendo y lo único que le da sentido a su vida es su amor por Ivanito y la práctica de santería. No obstante, en su locura, Felicia trata de suicidarse y matar a Ivanito, fracasando en su intento. A pocos días de su muerte logra hacerse sacerdotisa santera, pero acaba sucumbiendo a la sífilis.

En Nueva York Lourdes ha abrazado el exilio, convirtiéndose en la propietaria de dos pastelerías, uniéndose a un grupo de vigilantes en pos de la seguridad de su barrio y tomando las riendas económicas de su familia. Pero Lourdes paga un alto precio por sus éxitos: su relación con Pilar es conflictiva y violenta. Pilar, quien se ha mantenido en comunicación telepática con su abuela Celia y unida emocionalmente a Rufino, oscila entre su amor por Cuba y la abuela que dejó atrás a los dos años y su vida en Nueva York. Eventualmente Pilar regresa a Cuba, ya de veintiún años y reconecta con Celia, quien vieja y padeciendo de cáncer le entrega una serie de cartas que le escribió al enamorado español pero que nunca envió. Las cartas funcionan en varios niveles: como documento histórico por el recuento de los cambios en la isla por la revolución; como terapia, porque Celia derrama todas las penas y alegrías que no pudo revelar a nadie; y finalmente, como un legado de sus memorias, sus ideales políticos y su querida Cuba a su nieta. Pilar acepta el regalo como el tesoro que es, otro vínculo más entre ella y Cuba. Pero su regreso a Cuba le abre los ojos a la realidad la rodea: la pobreza, la violencia, el poder absoluto de El Líder. Pilar se da cuenta de que su sueño de ser artista, de pintar libremente es irrealizable en Cuba, y también de que su hogar es Nueva York. Con su regreso logra afincar su identidad híbrida, su herencia cubana con el Nueva York donde creció. Esta revelación es parte de lo que la impulsa a mentirle a Celia, cuando le niega que vio a Ivanito en el aeropuerto listo para exiliarse, cuando fueron en su busca. La novela termina con la escena que sigue después de la del aeropuerto: Celia sola, se suicida en el mar.

Aunque Dreaming in Cuban subraya el viaje simbólico de Pilar hacia una subjetividad híbrida, es también una compilación de los efectos de la revolución y la experiencia del exilio ya que como afirma Eduardo del Rio (2008), “Exile is undoubtedly the most important element of Cuban-American literature” (One Island, Many Voices: Conversations with Cuban-American

Writers 13). La revolución opera como un trauma colectivo de fragmentación en el país, en la familia y en la identidad, a la vez que produce un sentido de desesperanza. Como explica Lewis Herman, “traumatic events overwhelm the ordinary systems of care that give people a sense of control, connection and meaning” (32). La fragmentación y desesperanza que resultan de la revolución se observa en la división entre los que no creen en la propaganda del nuevo gobierno y que terminan exiliándose como la familia Puente, (la familia de Rufino, el esposo de Lourdes); los que rechazan la ideología pero no pueden irse, como Felicia; y los que aceptan la revolución y se quedan, como Celia. Aun cuando Celia acepta la ideología de la revolución, no puede negar la fragmentación que produce, como cuando piensa en El Líder y el comienzo de la revolución, resultado de su frustrada carrera como pelotero de las *Grandes Ligas Americanas*:

Frustrated, El Líder went home, rested his pitching arm, and started a revolution in the mountains...Because of this, Celia thinks, her husband will be buried in a stiff, foreign earth. Because of this, their children and their grandchildren are nomads (Dreaming 7).

Por otra parte en Cuba, los Puente, una familia latifundista, perdieron todo en la revolución, se exiliaron a Florida y terminaron viviendo de recuerdos. La familia manifiesta una histeria en comportamientos hipocondríacos y emocionalmente paralizantes, o como expresa la voz narrativa “succumbing to a cloying nostalgia” (Dreaming 130). Mientras tanto, en Nueva York, Rufino tampoco pudo sobreponerse al trauma psicológico ni adaptarse al nuevo entorno, y su histeria se revela en inventos y proyectos que nunca completa y en su inhabilidad para mantener la familia económicamente. Como expresa Lourdes cuando se refiere a la falta de adaptación de Rufino, “...he would never adapt. Something came unhinged in his brain that would make him incapable of working in a conventional way” (Dreaming 129). De los que

permanecieron en la isla Jorge, el esposo de Celia, también experimentó las consecuencias negativas de la revolución sufriendo vicisitudes económicas después de que su trabajo como vendedor ambulante de productos americanos empieza a decaer. Felicia, hermana de Lourdes, quien se quedó en la isla detestando la propaganda de El Líder, nunca pudo encontrar un espacio propio dentro de la sociedad.

### **3.4 La pobreza en Geographies of Home**

Dreaming in Cuban muestra los estragos de la revolución cubana en tres generaciones de una familia y el proceso de Pilar de establecer una identidad híbrida, mientras que Geographies of Home muestra los estragos de la extrema pobreza no sólo en el país de origen sino en el adoptivo. Geographies of Home también subraya el proceso de Iliana de establecer una identidad propia aparte de una familia disfuncional. La novela es la historia de una familia inmigrante en crisis que después de escapar de la pobreza y los problemas políticos en La República Dominicana se establece en Nueva York. Las mujeres sobresalen por ser quienes sufren múltiples opresiones como la alienación, el racismo y el sentido de no pertenecer a ningún lugar. Estas opresiones, ligadas a las que existen en una familia tradicional latina las privan de agencia y subjetividad al tener que literalmente acatar la ley del padre, no sólo en la familia sino también como miembros de *La iglesia de los adventistas del séptimo día*. Los eventos en la novela se inician con Iliana, la hija pródiga que regresa de la universidad al hogar familiar para ayudar con la crisis familiar más reciente.

Esta es una familia en la cual el padre domina a sus catorce hijos con disciplina y violencia, aun cuando éstos son adultos. Varios de los hijos se han casado, pero los que quedan bajo la tutela directa de Papito y Aurelia están en crisis. Iliana, la hija menor se ha refugiado en

sus estudios universitarios escapando de su familia; Beatriz, otra hija, ha desaparecido del hogar; Rebecca y sus hijos, aunque tienen su propio hogar, son víctimas del abuso doméstico a manos de su esposo; Tico, el menor de los varones todavía vive en el sótano de la casa de sus padres; y Marina, padeciendo de una locura progresiva, ha intentado suicidarse dos veces. Iliana regresa al hogar para tratar de ayudar con los problemas familiares, en especial con la situación de Rebecca y Marina, pero también huyendo del racismo experimentado en la universidad. La narración se desarrolla básicamente en el hogar de la familia en Brooklyn, enfocándose en las pugnas entre Papito y Aurelia y las tres hijas mencionadas antes. La locura progresiva de Marina es lo que mueve la trama y ésta llega a su clímax cuando Marina ataca sexualmente a Iliana. Es después de la violación que Iliana reconoce que nadie puede protegerla ni dictar su futuro. Con esta nueva visión de su vida, Iliana alcanza su agencia cuando determina independizarse de su familia. Por otro lado, el ataque también concientiza a Aurelia sobre la necesidad de internar a Marina ya que por fin ha encarado el hecho de que Marina está loca. Tomada la decisión de independizarse, Iliana perdona a Papito por su violencia, entendiendo que lo único que su padre quería era sacar adelante a su familia.

La extrema pobreza en que está sumida la familia es una de las constantes presiones sobre los hombros de Papito. Papito (quien no tiene otro nombre en la novela) es el único sostén económico del hogar ya que su orgullo no le permite dejar que su esposa trabaje fuera. En su frustración ante la dificultad de cambiar las condiciones del entorno en que viven, Papito emplea el comportamiento aprendido desde siempre: la violencia patriarcal. Esta fue la que utilizó en Santo Domingo y la que utiliza en Nueva York para “el bien de los hijos”, porque consideraba que “It was my responsibility to teach you about danger” (*Geographies* 318).

En la novela, la pobreza opera como un trauma que persiste en la vida de cada miembro de la familia. Como expresa Iliana al regresar a la casa familiar

She found herself remembering the summers when she, Tico, Beatriz and Marina had waited on line for free meals distributed by the city and then hurried into other neighborhoods to stand on other lines, as many as four a day, until they had collected enough to feed their entire family (Geographies 69-70).

El resultado de vivir con este trauma es la histeria y sus manifestaciones en los distintos miembros de la familia. Por ejemplo, Papito sucumbe al fanatismo religioso y a la violencia, los cuales le brindan un sentido de control sobre su familia y de las influencias negativas a su alrededor. Por otra parte, Aurelia apoya sumisamente a Papito aceptando su dominio sobre todos mientras que Iliana, desde los nueve años se convierte en una obsesiva/compulsiva. Tico, el hermano menor que todavía reside en la casa familiar se refugia en el sótano

squirreling money away so as to move...from the house whose refurbished aluminum siding failed to disguise its ramshackle condition or to detract from its location on a neglected street lined with potholes that tripped feet... (Geographies 175).

Cabe recalcar que es el individuo quien le asigna a la situación o evento la categoría de “trauma” por la forma en la cual reacciona ante él. Como afirman Van der Kolk, McFarlane y Weisaeth “the critical element that makes an event traumatic is the subjective assessment by victims of how helpless and threatened they feel” (6). Por lo tanto, dada la importancia psicológica que la familia le asigna a la pobreza y la manera en que reacciona ante ella, se puede concluir que aunque no es un “evento traumático” que surge sólo en una ocasión, sus efectos son cumulativos y perdurables.

En cambio, aunque en Dreaming in Cuban aparece la pobreza, ésta no juega un rol fundamental en la novela. En el texto se menciona la pobreza en que vivía Celia de niña y después de la revolución, cuando las necesidades básicas como la comida estaba racionada en el país. No obstante, la pobreza es la causa de otro trauma experimentado por Celia: el abandono. Celia había sido abandonada por sus padres debido a la extrema pobreza en el área rural en que vivían y enviada a la capital para residir con una tía que no conocía. Aunque sus años con su tía fueron felices, los efectos de ese abandono original se repetirían a lo largo de su vida.

### **3.5 Dreaming in Cuban: Celia y el abandono**

El abandono tiene un papel fundamental en la histeria manifestada por Celia, quien lo vuelve a experimentar a manos de Gustavo, su enamorado español; por Jorge, su esposo; por Lourdes; y finalmente por Pilar. Para Celia, todos esos abandonos se han internalizado como rechazos y su reacción hacia ellos es el de la histérica clásica. Celia busca una figura paterna ideal que pueda llenar su deseo de una satisfacción imposible. Esta es una fantasía que termina fallando porque no existe el Padre Ideal ya que el Otro está castrado. No hay un Otro total y completo. Sin embargo, la histérica continua tratando de instalar al Padre Ideal (el Maestro) cuando le falla el de turno. En el caso de Celia, la “falla” de estos “Maestros” es su inhabilidad de brindarle compañía y protección. Es por eso que se mueve de una figura masculina a otra, marcando la trayectoria de una histeria en progreso, que culminará con su idealización de El Líder.

Su histeria se manifiesta en dos episodios depresivos como resultado de los abandonos tempranos: el primero, cuando desaparece Gustavo y Celia permanece postrada en cama por meses; y el segundo cuando nace Lourdes, su primogénita.

Al momento de Lourdes nacer, Celia ya no aguantaba más la situación en que Jorge la había dejado. Debido a sus constantes viajes como vendedor ambulante, Celia había quedado en manos de la madre y hermana de Jorge, quienes nunca la aceptaron y se dedicaron a torturarla psicológicamente. Cuando nace Lourdes, Celia se ve obligada a admitir el fracaso de su fantasía de tener un hijo varón (otra figura masculina idealizada). Ambas situaciones, el abandono de Jorge y la desilusión de tener una hija no sólo hicieron que Celia rechazara a la recién nacida sino que la precipitaron a una depresión tan paralizante que fue internada en un asilo mental. Aun así, el dolor que experimenta en ese momento y el de los abandonos anteriores, queda en su inconsciente, bajo los mecanismos de represión y defensa.

Cuando años después Celia finalmente da a luz a Javier, el varón tan anhelado, su nacimiento restituye el recuerdo del abandono materno. Es en ese momento cuando Celia recuerda el abandono de su madre, a quien llamó desde la ventana del tren “but she didn’t turn around... [and] on the way to Havana, I forgot her”. El recuerdo confirma un deseo inconsciente y reprimido de plenitud. Ese deseo no lo había sentido ni con su madre ni con los Maestros que había instalado. Como explica Bronfen (1998), el conocimiento del impacto del trauma (el abandono) aunque reprimido también articula la falla inherente en la estructura simbólica. La duplicidad de la histeria es que no sólo preserva a la vez que protege al sujeto del conocimiento traumático, sino que también apoya la ley paterna que intenta desmantelar. En otras palabras, la histeria subraya una oscilación. El sujeto se mueve entre el recuerdo de la plenitud del cuerpo materno en una búsqueda continua de una satisfacción imposible y la persecución de una figura paterna que pueda representar una consistencia simbólica. Esta figura paterna es la que podría llenar su fantasía de un amor que cancelara todas las fallas. Empero, cuando histérica constantemente intenta socavar la autoridad paterna sus acciones manifiestan lo imposible de

satisfacer este deseo. De esta manera, el discurso histérico trata de revelar las fallas de un sistema cultural a través de su performatividad corporal a la vez que le permite al sujeto organizar un disfrute del conocimiento traumático que su auto representación subraya (37-42). El nacimiento de Javier entonces, le brinda una satisfacción temporera, pero no es suficiente para anular su histeria. Pero en contraste a sus depresiones paralizantes, la histeria ahora se manifiesta en su dedicación a la revolución y en su búsqueda por otro maestro a quien instalar, El Líder.

Cuando los tratamientos contra el cáncer fallan y Jorge muere en Nueva York, Celia al fin se siente libre para apoyar la revolución en lo que pueda y por el tiempo que le queda de vida

ten years or twenty, whatever she has left, she will devote to El Líder, give herself to his revolution. Now that Jorge is dead, she will volunteer for every Project... (Dreaming 44).

Su motivación e intereses políticos siempre estuvieron latentes, pero lo que la impulsa en sus años otoñales es su afecto por El Líder. Como se mencionó anteriormente, Celia busca a un padre idealizado, un Maestro a quien pueda regalar su “sacrificio”. Al identificar sus intereses políticos primero, con los del enamorado español y más tarde con los de El Líder, Celia los fusiona con el deseo de toda histérica, ser el objeto del deseo del Otro. Es por eso que se dedica a observar posible “invasores extranjeros” desde la playa tres noches por semana, siempre “putting on red lipstick and darkening the mole on her cheek, and [imagining] that El Líder is watching her, whispering in her ear with his warm cigar breath. She would gladly do anything he asked” (Dreaming 112). Mientras Celia alimenta sus fantasías con una imagen romántica e idealizada de El Líder, forja una identidad que la hace sentirse valorada en su comunidad. Más aun, siguiendo el análisis de Bronfen se observa que Celia, a través de su histeria, expresa su

descontento personal y cultural. *Su* histeria se aleja de una imagen apoyada únicamente en nociones de género, (la cual considera todos sus síntomas como una expresión del deseo sexual femenino insatisfecho) y se afirma en los eventos traumáticos experimentados hasta entonces.

Por consiguiente, apoyada en su histeria y con su trabajo en pro de la revolución, Celia se eleva de su posición de madre y esposa a la de sujeto, como se observa en su satisfacción como jueza civil: “What she decides makes a difference in others’ lives, and she feels part of a great historical unfolding” (Dreaming 111). Sus esperanzas por una Cuba mejorada, añadidas a su dedicación a la causa y a El Líder la impulsan a seguir adelante aunque vieja, sola, enferma de cáncer y con una hija loca. Sin embargo, a pesar de su satisfacción en lo alcanzado, Celia acaba suicidándose. Su muerte, que viene después de haber perdido a su nieto Ivanito, ocurre súbita e inesperadamente<sup>7</sup> y apunta hacia su encuentro con lo Real además de revelar el fracaso del proyecto de la revolución.

Aunque el trauma de la revolución opera en la fragmentación de su familia y en los ideales políticos encontrados, Celia no percibe la revolución como un trauma sino como una oportunidad de auto- mejora y como la salvación de su querida Cuba hasta que experimenta su encuentro con lo Real. Como explica Bruce Fink (1995), la verdad del discurso histórico, su fuerza motora, es lo Real (134), el núcleo del conocimiento traumático que es a la vez inevitable e inaccesible. Ese encuentro con lo Real se había presagiado en un sueño recurrente cuando Celia trabajaba en los cañaverales. En el sueño, aparece una niña vestida con traje de domingo y zapatos de charol recogiendo almejas por la playa. La niña se sumerge en el mar y

---

<sup>7</sup> Cuando Celia y Pilar van al aeropuerto en busca de Ivanito (donde ha sido llevado por Lourdes), se encuentran con un motín entre los refugiados que quieren salir de la isla y los soldados que se lo quieren impedir. Celia insiste en encontrar a Ivanito pero no lo ve entre el tumulto. Aunque Pilar lo ve le miente a Celia diciéndole que no lo ha visto. Esta acción por parte de Pilar ha sido descrita por García como la “traición” de Pilar hacia su abuela. Inmediatamente después, al regresar a su casa, Celia se suicida en el mar.

...the seas rush over her and she floats underwater with wide-open eyes. The ocean is clear as noon in winter. Bee hummingbirds swim alongside pheasants and cows. A mango sapling grows at her side. The fruits swell and burst crimson and the tree shrivels and dies (Dreaming 44).

Es obvio que la niña es Celia, quien cuando se preparaba para sus viglias en la playa siempre se ponía sus “good leather pumps and bright housedress”. En el sueño, hay voces que la llaman que ella no escucha, el mar que la envuelve en la vitalidad existente bajo el agua, y también hay muerte.

Lacan, en su estudio de los textos de Freud, La interpretación de los sueños (1900) y Más allá del principio del placer (1920), encuentra que lo Real está en la raíz de los sueños, lo que Freud denominó como el ombligo del sueño, el punto límite de donde emerge lo desconocido. Es aquí donde lo Real toca lo simbólico. Según Lacan, (quien revisó su definición de lo Real varias veces) lo que no sale a la luz en lo simbólico, lo que se escapa, aparece en lo Real. Lo Real es una imposibilidad que no se escribe ni se enuncia, pero que nunca deja de inscribirse a sí mismo. Existe entre lo simbólico y lo imaginario, no importa nuestra capacidad para simbolizar o imaginar siempre queda un residuo de lo que no tiene significado. En sus palabras,

The real has to be sought beyond the dream—in what the dream has enveloped, hidden from us, behind the lack of representation of which there is only one representative. This is the real that governs our activities more than any other ... (Seminario XI 60).

Lo Real también es aquello fuera del lenguaje y que resiste simbolización. Es “lo imposible” porque es imposible de imaginar, de integrar en lo simbólico, y de lograr. Esta resistencia a la simbolización es lo que le confiere a lo Real una cualidad traumática. En adición,

lo Real siempre reaparece en el lugar donde un exceso de *jouissance* indica pérdida: en el cuerpo, alrededor de ciertos objetos, situaciones, nombres, personas, haciendo que parezcan otra cosa de lo que en realidad son. Es decir, que una parte del *petite object a* queda como una presencia inerte en cada acto, un residuo irreducible que no se puede disolver. Todos convertimos en fetiches nuestros objetos de satisfacción como resultado de la ansiedad de lo Real y el colapso de la idealización. Finalmente, lo Real es un objeto de ansiedad ya que carece de la posibilidad de mediación y es “the essential object which is not an object any longer, but this something faced with which all words cease and all categories fail, the object of anxiety par excellence” ( Seminario XI 1973,1998 42-64). Y como afirma el psicoanalista Martine Lerude, “Thus, when the framework of the imaginary wavers and speech is lacking, when reality is no longer organized and pacified by the fantasy screen, the experience of the real emerges in a way that is unique for each person” ( International Dictionary of Psychoanalysis 2005).

Celia tiene su encuentro con lo Real cuando ve a El Líder enojado y desplegando un poder autoritario en el aeropuerto (en obvio contraste a la figura idealizada que había construido), cuando ve las oleadas de gente intentando salir de la isla, cuando pierde a Ivanito (la única figura masculina que le quedaba a quien dedicarse) e intuye “la traición” de su querida nieta. En este momento se quiebran las fantasías alimentadas hasta ese entonces y se revela el fracaso del proyecto de la revolución. Esto es lo que se había predicho en el sueño recurrente que Celia tenía cuando más dedicada estaba al proyecto: cuando trabajaba en los cañaverales.

La escena de su suicidio subraya su encuentro con lo Real cuando sus pensamientos giran alrededor de recuerdos e imágenes de plenitud y de un espacio pre-simbólico: como cuando se baja del tren en La Habana y su tía Alicia la envolvió en un abrazo; como la imagen del Duende en el poema de Lorca y a través del cual el Duende le exclama “Sing with me, sing for the black

sea that awaits your voice”. Cuando Celia se introduce en el mar, “she imagines she’s a soldier on a mission—for the moon, or the palms, or El Líder” (Dreaming 243). Pero en la lista de su misión imaginada El Líder ahora aparece después de la luna o las palmas, descubriendo cómo ha decaído su importancia. La novela termina con ella sumergida en el mar, con “open eyes that do not perceive salt” y “she breathes through her skin, she breathes through her wounds” al igual que en su sueño. Celia ha vuelto al lugar de su comienzo, al agua de donde emergió al nacer, a la plenitud perdida.

### **3.6 Dreaming in Cuban: Lourdes y su violación sexual**

Si Celia (apoyada en la histeria), experimenta la revolución como una oportunidad de salir de los roles tradicionales femeninos, en Lourdes se desarrolla una histeria que estaba latente causado por el rechazo de su madre al nacer. Más adelante esta histeria continuará desarrollándose después de experimentar una violación sexual y tortura a manos de unos soldados cuando todavía residía en Cuba. Los soldados le confiscaron sus posesiones y las de su marido, pero más trágico aun, su cuerpo y el bebé varón que esperaba, el cual perdió a consecuencia de la violación. Así, el trauma de la violación sexual y su conexión con la revolución quedan inscritos y reprimidos en su inconsciente generando una histeria que perdura por años.

El exilio en Nueva York favorece a Lourdes y ésta florece tal como Celia floreció durante el proyecto de la revolución. Lourdes abre dos pastelerías, se une al cuerpo de vigilantes que patrullan las calles del vecindario y se convierte en la mujer independiente que saca a su familia adelante. Esto no es extraño ya que como explica María Cristina Rodríguez (2005), los cubanos que inmigraron a los Estados Unidos en la primera oleada (1959 y 1962) recibieron una

cantidad de incentivos para la adaptación y prosperidad en su nuevo país por parte del gobierno estadounidense (68). Por ejemplo, como afirma Ramón Grosfoguel en su libro Colonial Subjects: Puerto Ricans in a Global Perspective (2003), bajo la administración del presidente Kennedy, se estableció el *Cuban Refugee Program* bajo los departamentos de Salud, Educación y Asistencia Pública, y se les confirió el estatus de refugiados políticos. Además, los “refugiados” cubanos recibieron asistencia pública, entrenamiento para empleos, programas bilingües, apoyo educativo, préstamos para educación avanzada, servicios de salud, ayuda en la búsqueda de empleos y dinero para mudarse fuera Miami (103-127).

Sin embargo, los logros de Lourdes están íntimamente ligados a su histeria, ya que le proveen un sentido de control. Como explicó Pierre Janet (1925) en sus estudios sobre el trauma, la impotencia constituye el insulto esencial del trauma y para que ocurra la restitución, debe restaurarse el sentido de eficacia y poder. Es por eso que en Lourdes, su éxito económico y su afán de patrullar las calles son tan necesarios para su estado emocional. Aunque su paranoia continua (de que sea engañada por sus empleados, de que su barrio se llene de indeseables), ésta es común en la persona traumatizada porque él/ella “remains confronted by a difficult situation, one in which he/she has not been able to play a satisfactory part, one in which his adaptation is imperfect so that he continues to make efforts at adpatation” (Janet, Psychological Healing 603).

Aun así, su éxito económico y su patrullaje no son suficientes para que ocurra la restitución del recuerdo reprimido del trauma de la violación sexual, algo que inconscientemente desea. La histeria que contribuyó a sus logros en Nueva York se transforma en un apetito voraz por el sexo y la comida terminando en anorexia. Ambos apetitos, por la comida y el sexo están conectados a la inminente muerte de su padre. Sus deseos empiezan cuando su padre llega a

Nueva York para los tratamientos de cáncer. Los tratamientos de Jorge la impulsan a comer y a tener sexo desenfrenadamente, tratando de llenar el vacío de la pérdida de su bebé y la inminente muerte de Jorge. Lourdes no está consciente de la causa de ese vacío, sólo de que siente algo que “she wasn’t sure what”. Ese vacío que no comprende apunta a la violación sufrida muchos años antes y con la que nunca lidió. Como asegura Herman Lewis, para que empiece el proceso de recuperación psicológica, es necesario que la víctima pase por un período de duelo. Si la víctima se rehusa a pasar por el duelo, si lo reprime o lo esquivo, no logrará la restitución. Hay casos (Lourdes, e Iliana, como se verá más adelante) en que la víctima se resiste al duelo pensando que de esta forma le niega la victoria al perpetrador. En ese caso, es importante que la víctima conciba el duelo como un acto de valentía en vez de humillación, y como explica Herman Lewis

To the extent that the [patient] is unable to grieve, she is cut off from a part of herself and robbed of an important part of healing. Reclaiming the ability to feel the full range of emotions, including grief, must be understood as an act of resistance rather than submission to the perpetrator’s intent. Only through mourning everything that she has lost can the patient discover her indestructible inner life (188).

Es por eso que su pena y su rabia se manifiestan en un discurso histérico corporal, que claramente enuncia su descontento síquico. Cuando Jorge muere, Lourdes deja de tener relaciones sexuales con Rufino y deja de comer. La energía que empleó tratando de llenar el vacío que sentía se transforma en anorexia. Y de nuevo, Lourdes no está consciente del proceso psicológico operando en su psiquis. Si antes quería llenar un vacío inexplicable, ahora “[she] longs for a profound emptiness, to be clean and hollow as a flute” (Dreaming 169). Con una dedicación obsesiva-compulsiva baja 118 libras. Sin embargo, esa obsesión, operando como una

defensa psicológica manifestada en anorexia, se desvanece con una confrontación con su hija Pilar<sup>8</sup>. Es entonces que finalmente “a wound inside her reopens”, y emerge el recuerdo del bebé perdido en Cuba. Con la recuperación del evento traumático, la histeria que se había manifestado en obsesiones expresa lo inexpresable.

No obstante, aunque su histeria trae a la consciencia el recuerdo reprimido, ésta no desaparece, ya que su conducta obsesiva continúa (trabajando y patrullando). Pero existen dos razones para que continúe su histeria, primero, su conflicto con Celia que nunca se resuelve y segundo su conflicto con Pilar como se verá más adelante.

### **3.7 Geographies of Home: Marina y su psicosis**

El trauma de la violación sexual también aparece en Geographies of Home, pero en contextos disímiles. La primera víctima de una violación es Marina, y el texto sugiere que este acto es en parte la causa de su locura. Marina es la loca del sótano (donde duerme) y su locura subraya conflictos de raza, clase y género. Más aun, Marina es el personaje que con su locura incita cambios en el proceso de subjetividad de Iliana. Aunque no ha sido diagnosticada definitivamente ni como psicótica ni esquizofrénica (los médicos dicen que padece de un colapso nervioso), su comportamiento errático en aumento apunta hacia ese diagnóstico. Según el texto Psychoanalytic Terms and Concepts (1990) de la Asociación americana psicoanalítica, la esquizofrenia es un desorden o un grupo de desórdenes que cae bajo la categoría principal de la psicosis. La psicosis puede ser orgánica (de origen biológico como la sífilis) o funcional

---

<sup>8</sup> En la cena familiar de Acción de gracias, Pilar se burla de la supuesta fuerza de voluntad de Lourdes para bajar peso y Lourdes responde llenando su plato de comida. De ahí en adelante, Lourdes continúa comiendo, no sólo por el perpetuo conflicto con Pilar, sino también para llenar el vacío original de todas las pérdidas sufridas, y la de las víctimas de crímenes que aparecen en los periódicos que lee. Como expresa la voz narrativa, “Lourdes grieves for these victims as if they were beloved relatives. Each calamity makes Lourdes feel her own sorrow, keeps her own pain fresh...[and she] eats, eats, eats, like a Hindu goddess with eight arms, eats, eats, eats, as if famine were imminent” (174).

(ocasionada por factores psicosociales aunque puede también tener un componente orgánico). Además, la psicosis se puede sub-dividir de acuerdo a dos desórdenes principales: los del pensamiento (esquizofrenia y paranoia) y los afectivos. La esquizofrenia entonces, se caracteriza por síntomas psicóticos que incluyen alucinaciones, delirios y otros disturbios del pensamiento y serias distorsiones de la realidad (156, 172).

Para Lacan, por otra parte, la psicosis es el resultado de la forclusión de la figura paterna. Como afirma el teórico,

It is an accident in [the symbolic] and in what occurs in it—namely, the foreclosure of the Name-of-the-Father in the place of the Other—and the failure of the paternal metaphor that I designate as the defect that gives psychosis its essential condition... (Ecrits 205)

La forclusión ocurre cuando el sujeto no ha asimilado el “significante maestro” el cual estructuraría el universo simbólico del niño. Esta “falta” de asimilación del significante maestro/función paterna, deja un hueco en lo simbólico que nunca puede llenarse y que origina una estructura psicótica en el sujeto, quedando la psicosis latente. El significante maestro se instala a través de la función paterna en el complejo de Edipo pero si el niño no asimila la función paterna (la forclusión), no hay separación de la pareja niño/madre. La función paterna (el Nombre-del-padre es la que decreta el “no” hacia el tabú del incesto que es parte de la prohibición edípica. Esta persona no tiene que ser el padre biológico, puede ser cualquier figura a quien la madre le preste interés (o eleve a la función paterna). Si la madre no le concede importancia a ninguna figura, no hay separación del dúo madre/niño y el tercer término (el Nombre-del-padre) nunca establece el trío madre/padre/niño. La entrada a la psicosis, caracterizada por alucinaciones y delirios es el resultado del choque con el significante- no-asimilado que ocurre cuando el

Nombre-del-padre forcluído re-aparece en lo real y el sujeto no es capaz de asimilarlo, (Evans 65).

Según Lacán, la causa de la forclusión del Nombre-del-padre se encuentra en la *madre* que socava la palabra y ley del padre. No obstante, aunque concuerda con Lacán, Alphonse De Waelhens (2001) un lacaniano, incluye la importancia del rol del padre en la causa de la forclusión. De Waelhens sugiere que ambos, la madre y el padre son responsables y que la influencia del Nombre-del-padre no está determinada únicamente por la actitud de la madre sino por lo que es el padre y cómo el sujeto percibe el Nombre-del-padre en su imaginación (Phenomenology and Lacan on Schizophrenia, After the Decade of the Brain 22-32). De acuerdo con De Waelhens, hay fallas en lo simbólico y en lo imaginario del sujeto esquizofrénico. Lacán mismo sugiere una posible falla en lo simbólico en su Seminario III cuando habla del padre simbólico versus el imaginario, definiendo este último como aquél “who manifests himself simply in the order of strength and not in that of the pact” (205). Este padre suele ser uno excepcional, un padre que es respetable y respetado por su familia y la sociedad, o como lo describe Lacán, “one of those social monsters referred to as venerable” que producen hijos sicóticos (204). Por otro lado, una de las posibles fallas en lo imaginario ocurre durante la fase del espejo si el niño no logra establecer una auto-imagen corporal completa separada de la madre. Lacán alude a esta posibilidad al afirmar que el niño experimenta júbilo cuando al mirarse en el espejo ve que ha creado una imagen total y unida de su cuerpo en lugar de una fragmentada. Esto sólo sucede cuando el niño experimenta el deseo de la madre, lo cual le permite al niño ocupar libidinalmente su propio cuerpo. Si el niño experimenta una sensación de disgusto por parte de la madre (lo cual le produce dolor), crece pensando que no es capaz de ser amado y falla en la construcción de una auto-imagen corporal positiva. Como afirman De

Waelhens y Ver Eecke, “Dealing with a body which has been constructed as an unlovable and paining one sometimes also leads to distortions of the symbolic world. Sometimes these symbolic distortions are as visible as the imaginary distortions” (80).

En resumen, hay muchas razones para que ocurran las fallas en lo simbólico, y éstas pueden influir en la psicosis independientemente de las influencias maternas y paternas o en adición a éstas. Pero como asegura el Lacán tardío, la psicosis es la reacción hacia lo Real que no puede ser significado por lo imaginario ni lo simbólico. Como lo Real es horroroso, el no ser capaz de darle significación produce mecanismos defensivos. Esto implica que una reacción psicótica no es sólo una reacción a una falla en lo simbólico (la falla de la metáfora paterna) sino que es una reacción a las fallas conjuntas de ambos órdenes. Más aun, hay que reiterar que en muchos casos la psicosis está latente y sólo se desarrolla cuando el sujeto experimenta eventos que percibe como traumáticos.

En Marina, su psicosis estaba latente y se puede observar cuando enciende el cuarto de fotocopias de su lugar de empleo. La causa de esa acción fue que al rechazar los avances sexuales de un abogado de su oficina, éste la obliga a trabajar en el cuartito de fotocopias. Marina se venga del abogado encendiendo su pequeña prisión. Empero, lo que precipita su locura son dos eventos traumáticos: su violación sexual y el regreso de Iliana al hogar familiar (un encuentro con lo Real), como se mostrará en breve.

Marina fue violada por un astrólogo al que había acudido en contra de su fe adventista que ve la astrología como “courting evil”. La violación fue brutal y violenta y Marina se culpa a sí misma por haber ido en contra de su religión. Como afirma Herman Lewis, los sentimientos de culpa que resultan de una violación ocurren porque son “an attempt to draw some useful lesson from disaster and to regain some sense of power and control. To imagine that one could

have done better may be more tolerable than to face the reality of utter helplessness” (54). Además de sentirse culpable de su violación, es común que la víctima experimente repulsión hacia su cuerpo y hacia sí misma. Esto se debe a que, como explica Herman Lewis, “Traumatic events [like rape] violate the autonomy of the person at the level of basic bodily integrity. The body is invaded, injured, defiled... (53). En una escena similar a otra en Dreaming in Cuban, Lourdes, después de su violación, y Marina después de una alucinación en la que su violador la vuelve a atacar, intentan eliminar todo recuerdo de la violación de su cuerpo con baños, utilizando químicos de limpieza y cepillos hasta que su piel sangra.

Como si todo este sufrimiento no fuera suficiente, aunque Marina le confiesa a su familia su ataque (en contraste a Lourdes que no divulga el suyo) no logra que su familia le crea. El apoyo que necesita para mitigar el impacto del trauma no le está disponible, en su lugar, sólo recibe incredulidad, negación y silencio. Marina intenta por todos los medios posibles de que sus padres le crean pero la dinámica familiar está en su contra. Consecuentemente, sus síntomas se vuelven más violentos culminando en un tercer intento de suicidio y en sus ataques hacia Iliana.

Un análisis teórico cultural revela que Marina sufre de una auto imagen corporal negativa exacerbada por la violación. Más aun, la repulsión hacia su cuerpo también refleja un conflicto de identidad y al que Dolores Alcaide Ramírez (2005) le confiere la misma intensidad que la del trauma de la violación.

En su artículo “‘I’m Hispanic, not Black’: Raza, locura y violencia en Geographies of Home de Loida Maritza Pérez”, Alcaide Ramírez explica que la locura de Marina es

por una parte, una respuesta a la violencia de la colonización y al racismo internalizado producto de ésta puesto que...ella odia los rasgos físicos de herencia africana que encuentra en su cuerpo. Pero por otra, también la locura puede ser

una respuesta a la opresión ejercida por el patriarcado sobre el cuerpo de la mujer, que intenta fijar sus papeles dentro de la esfera doméstica como madre y esposa (1).

Según Alcaide Ramírez el caso de Marina es el de “un personaje altamente complejo” porque su locura surge “de la confluencia de varias formas de opresión” como por ejemplo, el racismo internalizado; la opresión patriarcal de su familia, de su religión, de la cultura euro-americana y la violación sexual de la cual fue víctima. Ramírez alude al texto de Marta Caminero-Santiago The madwoman Can't Speak: Or Why Insanity Is Not Subversive (1998) y concuerda con Caminero-Santiago en que la locura no le concede agencia ni poder a ningún personaje femenino. Ramírez asegura que en el caso de Marina ésta no puede salvarse a sí misma, aun cuando pone de relieve “la incongruencia inexistente en los sistemas jerárquicos de clasificación, los intentos de homogeneización y encasillamiento de sujetos en movimiento” (9). Asimismo, tal como se discutió en el análisis de “Pollito/Chicken”, Marina, al igual que Suzie, experimenta el trauma de la colonización, cuyo discurso ha internalizado. Ambas expresan una aversión a todo lo que las marque como “otro”. Suzie no quiere ser reconocida como puertorriqueña y Marina como negra: de ahí su famosa frase “I'm Hispanic, not Black”. Para ambas, la raza es motivo de auto-repulsión: Suzie se tiñe el pelo y se blanquea la piel para no parecer puertorriqueña, mientras que Marina se identifica como “Hispanic” para evitar ser considerada afro-americana.

Marina también revela su auto-desprecio cuando experimenta la alucinación en la que se repite su violación. El que su violador fuera un afro-americano negro subraya sus prejuicios (“a flat-nosed nigger”) y por consiguiente, realza negativamente su auto-aversión. Al despertar de la alucinación, la imagen que ve en el espejo es repulsiva:

The longer she watched herself the more repulsed she became. Before, she had been able to manipulate her reflection as to see only her pale skin shades lighter than any of her sisters'...that skin color had blinded her to her kinky, dirty-red hair, her sprawling nose, her wide, long lips. Now those features appeared magnified, conveying to her eyes that she was not who she'd believed (Geographies 18).

Esta reacción muestra cómo los traumas experimentados han fracturado una de sus represiones, su negación del grupo étnico al cual pertenece. De acuerdo con María Cristina Rodríguez, este auto-desprecio es común entre los puertorriqueños y dominicanos viviendo en Nueva York. Éste es causado por la manera en que el imaginario euro-americano racializa a aquellos de piel oscura, de raza mixta, a los extranjeros, a los que tienen antepasados no-norteamericanos o a los que no son nativo- parlantes del inglés. La racialización se manifiesta en un retrato de los antes mencionados como seres perezosos, criminales, estúpidos y con tendencias hacia comportamientos incivilizados (Rodríguez 66). En adición, Rodríguez afirma que hoy día los dominicanos caen dentro de la misma categoría que los puertorriqueños de hace veinte años, basada en un estudio que estipula que “*Puerto Rican* means high unemployment rates, low labor force participation, less formal education, low skilled jobs, living in economically depressed areas, and high poverty rates, among others” (66). Por otro lado, según Rodríguez, los puertorriqueños y dominicanos a su vez han creado su propio imaginario para distanciarse de los afro-americanos en los Estados Unidos, y que al pensar que son racialmente diferentes, los dominicanos y puertorriqueños “invent a non-existent superiority in a society that places a double burden on the migrants: language and foreignness” (66).

Adicionalmente, el auto-desprecio de Marina responde a una larga historia de conflictos de identidad en el imaginario político y social de la República Dominicana. Según Fernando Valerio-Holguín (2000), los dominicanos elaboraron un discurso primitivista (tomado de los europeos) hacia sus vecinos haitianos, en reacción a la amenaza que representaban para el gobierno criollo de la República. El gobierno criollo temía la posibilidad de que como en Haití, la mayoría de la población negra se sublevara y tomara control del país. Esto impulsó a la elite dominicana a establecer un discurso nacionalista basado en la herencia española y la blancura de los dominicanos en contraste a la negrura de los haitianos. De ahí parte una visión primitivista que concibe el mundo en términos binarios, donde lo blanco es positivo mientras que lo negro es negativo. En esta ecuación, los dominicanos están del lado blanco y los haitianos del negro (75-88). El resultado de esta concepción binaria es que los dominicanos no se consideran negros sino “indios” o mestizos descendientes de españoles e indígenas taínos, dejando al elemento negro del país fuera del discurso nacional. En el caso de Marina entonces, su identidad racial en la República, cae bajo “blanca” debido a su color de piel, sin embargo, en los Estados Unidos está categorizada como negra por sus facciones. Como afirma Alcaide,

...en el momento en que [Marina] se desplaza a los Estados Unidos, ya no es posible eliminar su color de piel. La estructura fuertemente racializada de la sociedad estadounidense pone de manifiesto la Otredad del cuerpo. Es en los Estados Unidos donde sus identidades entran en conflicto ya que para la mayoría blanca, el cuerpo de Marina está marcado obviamente con los signos raciales negros (6).

Consecuentemente, las cuestiones de raza y nacionalidad que se tornan en conflictos de identidad y auto-desprecio se exteriorizan en los comportamientos histéricos y la locura. Más aun, su locura toma un giro violento no sólo hacia sí misma sino especialmente hacia Iliana.

En conjunción con el análisis cultural expresado arriba, un análisis psicoanalítico muestra que la relación entre Aurelia, Marina, Iliana y Papito se desarrolla en un complicado drama psicológico lacaniano que sirve de abono en el desarrollo de la psicosis en Marina. Papito encarna la ley del padre como la cabeza de una familia regida por disciplina, violencia y religión. Papito es el padre respetado en su comunidad religiosa pero temido por su familia. Papito puede ser un padre ideal o un cruel agente de privación pero siempre es visto como omnipotente, lo cual lo convierte en el padre imaginario, como explica Dylan Evans (1996, 62). Mientras tanto, Aurelia lo apoya en todo especialmente en lo concierne a sus hijas, representando el rol de la mujer en la ley del padre. Como ha explicado Lacan, es la madre quien interviene a favor del padre para que se obedezca la ley del padre. Esta es la ley que por un lado prohíbe el incesto y por el otro asegura que el niño/a se incorpore al lenguaje, la cultura y la ley, mientras le brinda un lugar simbólico en el mundo. Pero en este complicado cuadro familiar, Marina ha forcluído la figura paterna y su simbólico e imaginario están deficientes. Aunque le obedece, Marina no ha establecido a Papito como la metáfora paterna. Más aun, Marina mantiene una conexión con Aurelia: es *su* voz la que oye estando en el hospital, la que en el hospital, en medio del delirio producto de los medicamentos ve luces y

She recognized herself and her mother too. Her mother cradling her like when she was young. Her mother whispering in her ears so that she would know she was not alone. Her mother drawing her nearer still and enveloping her in arms strong enough to lift her high (Geographies 141).

En este dúo madre/hija nunca hubo separación, la metáfora paterna está forcluída, la fase edípica quedó cancelada y Marina inconscientemente busca el significante maestro que falta en su simbólico. Su imaginario también revela una falla en los conflictos de auto imagen corporal que existían antes de su violación por pertenecer a una familia en la que el contacto físico o cualquier tipo de desnudez era tabú. Pero es su encuentro con lo Real en la figura de Iliana lo que impulsa su locura y la mueve a atacar a su hermana. Como explican De Waelhens y Ver Eecke, en la teoría lacaniana se requieren dos condiciones para que se desate la psicosis: la forclusión y un estresor psicológico que toque el punto débil de la estructura síquica. Como el punto débil en la personalidad psicótica es la forclusión del Nombre-del-padre, según Lacán, la ocasión para el colapso síquico es un encuentro con una figura (el padre A) que le recuerde algo al sujeto que no posee. En los ojos de Marina, Iliana posee el falo y por eso Marina la viola, para mostrar al mundo (a su familia) que Iliana lo posee (el significante que le falta y que establecerá orden en su universo simbólico).

### **3.8. Geographies of Home: Marina e Iliana**

La actitud de Marina hacia Iliana es una de admiración, envidia y rechazo. Según Marina, Iliana se ha convertido en la encarnación del Otro por su independencia y belleza, las cuales Marina equipara a la de las modelos de *Vogue*, mientras que Marina ha engordado y “is stuck at home and can’t even fart without asking for permission” (Geographies 39). Pero sobretodo, Marina percibe a Iliana como la representación del significante maestro. Marina intuye que aunque la familia resiente la libertad que Iliana ganó al irse también la admiran. Evidencia de esto es que Aurelia le ha conferido un estatus especial a Iliana al tener conversaciones telepáticas con ella (que Marina no sabe) e Iliana ha regresado al hogar en

repuesta al llamado de Aurelia. Además, Papito ha sido incapaz de ayudar con los problemas familiares. Y, aunque Aurelia resiente la ayuda y consejos que Iliana ofrece, especialmente en relación al abuso doméstico de Rebecca y la conducta errática de Marina, es a Iliana a quien le pide ayuda cuando encuentra a Marina inconsciente después de su último intento de suicidio. Iliana momentáneamente toma las riendas del hogar al asegurarse de que Papito descanse del golpe psicológico del evento. Como declara la voz narrativa

Papito docilely allowed her to lead him to his room. She sat him on his bed, removed his shoes and socks, lifted his legs onto the mattress. When he made no move to take off his coat or suitjacket, she removed both and persuaded him to lie down (Geographies 129).

Según lo demuestra la escena, Iliana ha encarnado el rol que su padre es incapaz de mantener. Esto es lo que Marina intuye cuando regresa del hospital. Marina en su psicosis, considera a Iliana como un ente anormal por su conducta independiente y por su cuerpo largo, delgado y poco femenino. Esta distorsión de la realidad, en la que Marina duda del género de Iliana, por un lado es un síntoma de su locura, y por el otro, un reflejo de que Iliana ha sido designada como el *significante maestro*. Como apunta Freud (1911), este tipo de desorden tiene su origen en conflictos de género e identidad (Psychoanalytic Terms & Concepts 138-9). Marina siempre había comentado sobre el aspecto andrógono de Iliana, pero es después de que experimenta dos alucinaciones que confirma sus sospechas. Las alucinaciones sicóticas según Lacán, son una consecuencia de la *forclusión*, y son el regreso del *significante forcluido* en la dimensión de lo Real (Evans 77). Marina alucina que ve y oye a Dios. La primera vez, antes de su intento de suicidio fue en la iglesia, después del sermón del Pastor en el que hablaba de lo engañosas que son las mujeres. Marina declara que Dios “held me close...He saw me as I am and held me

close! Me!” (Geographies 119). Marina sale de la iglesia (más bien la echan fuera), regresa a la casa y se toma los medicamentos de Aurelia.

La segunda vez que alucina sobre Dios es después de su recuperación. Esta vez Dios le murmura al oído “leaving her with no doubt as to what it was He would have her do” (Geographies 278). Marina interpreta el mensaje divino como que Iliana es realmente un hombre y es su responsabilidad probarlo. Marina “tallied up the mounting evidence” en contra de Iliana: su aspecto andrógono, la falta de tensión sexual entre Iliana y Ed (su amigo homosexual), y el orden de nacimiento equivocado (Iliana debía haber nacido varón según el orden establecido de los catorce hijos) y termina atacando sexualmente a Iliana no una, sino dos veces. Los ataques son el intento de Marina de encontrar los supuestos órganos sexuales masculinos escondidos en el interior de Iliana. Ambos ataques ocurren en la misma noche y son inesperados, violentos y destructivos ya que Iliana era virgen. Después del primer ataque, en un mecanismo de defensa histérico que intenta negar el ataque Iliana metafórica y literalmente, deja la puerta abierta para que ocurra el segundo. Iliana se convence a sí misma que “her sister had not meant her any harm... [that] it was her madness which had lashed out” (287). Pero en el momento en que se siente segura, Marina la ataca de nuevo. Esta vez Iliana se paraliza al ver el inmenso odio en los ojos de Marina que le transmiten “You think you’re so special, so goddamn smart and cute! Let’s see what you think of yourself after I’m through! (289).

Como se mencionó anteriormente, es obvio que Marina sufre conflictos de género e identidad. Esto se debe en parte a su locura. Su identificación con lo masculino, el portador del falo, es su manera de intentar poner orden al caos de significantes que experimenta. Es por eso que enumera una serie de “razones” para justificar el ataque hacia su hermana. Más aun, como se ha mencionado, Iliana representa el encuentro de Marina con lo Real, con lo que es horripilante

(sus conflictos de género, que se muestran en una escena cuando se levanta la falda y pretende tener un falo en la mano). En adición, como la metáfora paterna está forcluída, como Papito no ha podido establecer ese significante maestro no hay una prohibición del incesto. Consecuentemente, Marina “literally uses the penis as an imaginary instrument for apprehending what she hasn’t succeeded in symbolizing” (Nasio 139).

Los ataques de Marina hacia Iliana aunque son una manifestación de su psicosis, impulsan los cambios que la familia necesita. Aurelia y Papito finalmente se dan cuenta de que no pueden ayudar a Marina y que debe ser hospitalizada. Además, como se verá más adelante, los ataques también generan el conocimiento que Iliana (como histérica) buscaba. Iliana se ve forzada a encarar su propio complejo edípico con Papito, su personificación de la fantasía del Otro, un Otro fracasado. Aunque Papito impone la ley, fracasó al no proteger a Marina de las consecuencias de su violación (al ignorarla) y a Iliana de la suya.

La presencia de la violación sexual femenina en los dos textos de escritoras latinas sugiere que ésta funciona como un tropo de la victimización femenina por los sistemas socio-políticos en práctica, los cuales encarnan el poder masculino. Estos sistemas no están limitados al país de origen, sino al adoptivo también. Por consiguiente, en ambos textos el tropo opera como una táctica de denuncia hacia tales sistemas. Por ejemplo, en *Dreaming in Cuban*, la violación sufrida por Lourdes es representativa de la violencia política y la patriarcal. La novela también contiene otra casi-violación, cuando Pilar es acosada por unos niños (de unos 11 años) armados de un cuchillo en el Parque Central de Nueva York. Los niños la echan al suelo, desnudan su torso y con una navaja en el cuello de Pilar, maman de sus senos. Aunque el acto no envuelve penetración sexual, sí demuestra que la violencia hacia la mujer comienza desde una edad temprana.

Por otro lado, en Geographies of Home Marina sufre una violación sexual que claramente ejemplifica la violencia hacia la mujer además del racismo y la violencia entre minorías. En comparación, el ataque de Marina hacia su hermana puede interpretarse como producto de su locura pero también señala el deseo de Marina de obtener el poder masculino que piensa que otros ejercen sobre ella. Es decir, los ataques sexuales de Marina contra Iliana, demuestran su búsqueda del falo y por consiguiente del poder que representa.

### **3.9. Dreaming in Cuban: Madres e hijas**

*Hysteria manifests the pattern of a daughter who identifies with her father, in opposition to identifying with the mother.*

*Ellie Ragland-Sullivan*

Los traumas discutidos previamente no son los únicos que ocasionan la histeria en los personajes femeninos de los textos de Cristina García, Loida Maritza Pérez y Ana Lydia Vega. En dichos textos, el conflicto madre/hija genera la histeria tanto como los traumas causados por factores externos a los personajes. Aunque en el cuento de Vega no aparecen ni la madre ni la abuela contribuyen a la histeria que Suzie desarrolla. Por ejemplo, como se discutió en el análisis de “Pollito/chicken”, el conflicto de Suzie no es con su madre, sino con su abuela, de quien ha aceptado sus valores respecto al racismo y al hombre puertorriqueño.

Sin embargo, es en las novelas de Cristina García y Loida Maritza Pérez donde más claramente se observan los conflictos entre madres e hijas. Según se mencionó anteriormente, las

relaciones entre madres e hijas en Dreaming in Cuban tienen primicia y moldean el comportamiento, la identidad y agencia de los personajes femeninos. Cristina García nos muestra que la mayoría de los conflictos entre madres e hijas parten de la inhabilidad de la hija de entender, experimentar y aceptar a la madre como mujer, no sólo como madre. También, aún cuando estas relaciones son conflictivas y sumamente dolorosas, es por medio de la histeria generada en estas mujeres que logran subsanar algunas de las dificultades entre ellas, encontrar un alivio síquico, negociar su posición en relación a su familia y a la sociedad y si no perdonarse, llegar a respetarse. Más aun, se crea un efecto de gotereo, es decir, que según se manifiesta la histeria en un personaje y lo va cambiando, pasa a la segunda generación y a la tercera. En varios casos esta histeria se manifiesta a través del realismo mágico operando o como la voz materna o como el fantasma del padre, ambos ayudando a quien lo experimenta. En adición, la histeria, la angustia y el dolor síquico producidos por una relación conflictiva entre madres e hijas demuestran la falla en lo simbólico respecto a la mujer como un ente separado de su rol de madre.

En Geographies of Home la histeria que se genera en Iliana (la hija) está íntimamente conectada con la posición de la madre como agente de la ley del padre. Así, aunque Papito impone las reglas (apoyado en la religión y el patriarcado) es a Aurelia a quien Iliana teme. Además, es con Aurelia con quien Iliana mantiene una conexión y como ejemplo de esto, es la voz de Aurelia (el realismo mágico manifestándose) la que Iliana oye estando lejos del hogar.

En Dreaming in Cuban, se puede observar un patrón en el cual las hijas rechazan a la madre y se identifican con el padre, mientras que los hijos se identifican con las madres. Para Phillipa Kafka (2000), estas alianzas con el género opuesto son patrones culturales nocivos que parten, no de la familia sino de las otras instituciones fuera del hogar (el gobierno, la religión, la

cultura) que practican y mantienen el dominio masculino (xix). En específico, Kafka se refiere a las mujeres mayores (madres, abuelas) quienes, al dedicarse al hijo perpetúan las reglas y reglamentos patriarcales al actuar como las guardianas de la cultura y la tradición (“Sadling La Gringa”: Gatekeeping in Literature by Contemporary Latina Writers xxvii). Kafka las denomina “gatekeepers” o portereras. En términos psicoanalíticos, estas mujeres son las aliadas de la ley del Padre, las que Lacan describe como figuras centrales en el drama histérico. Como se discutió anteriormente, en este drama el padre es un Otro castrado (muerto o discapacitado), lo cual requiere que la madre ocupe el lugar del Otro como el locus de significación, o la agente de la ley que representa y a la que está sujeta. En Dreaming in Cuban, las madres que Kafka denomina “portereras” son aquellas que por no tener un hombre a su lado y por ende, su apoyo e interés sexual, substituyen a esa figura masculina con el hijo. Estas madres entonces, convierten a su hijo en su razón de ser, y como las histéricas clásicas, le ofrecen “su sacrificio” (Gherovici, 113-4). Por ejemplo, Berta del Pino, la madre de Jorge, y Zaida Puente, la madre de Rufino, no sólo se apropian de las tradiciones culturales y las imponen sino que vuelcan su vida en su hijo. Celia también tiene su momento de madre –casi amante con su hijo Javier, pero este momento pasa cuando Javier desaparece. Además como ya se discutió, Celia toma a otro “maestro” para sus fantasías histéricas cuando se dedica a El Líder y a la causa. Por otro lado Felicia, quien es psicótica, también se vuelve hacia su hijo Ivanito en una relación casi incestuosa.

Más importante aún, la novela muestra un patrón inverso, la alianza de las hijas con sus padres. Por ejemplo, Lourdes se apoya en su padre, estableciendo una relación estrecha con Jorge al margen de Celia. Más adelante, Pilar también repite el mismo patrón: apoyándose en Rufino, su padre y rechazando a Lourdes. Por otro lado, las hijas de Felicia mantienen una conexión con su padre, separándose emocionalmente de Felicia.

El argumento de Kafka sobre las madres “porteras” explica en parte lo que sucede con las madres y sus hijos pero no lo que sucede en las relaciones entre las hijas y sus padres. A primera vista, parece que las hijas negociaron la fase edípica al renunciar a la primera atadura libidinal con su madre y tomaron al padre como su objeto amoroso. Según Freud, al pasar por el complejo de Edipo, la niña se desliga de la madre, se vuelve al padre en una relación pasiva pero amorosa y seductiva que se asemeja a la estructura de su previa atadura materna. Esta nueva estructura es una fase de mediación y transición entre la conexión (homosexual) materna y la heterosexual no-incestuosa. Aunque debe abandonar a la madre, la niña debe también retener una identificación con ella para poder adquirir los atributos y características femeninas apropiadas. Sin embargo, la hija debe abandonar no a la *mujer* que es la madre sino a la *madre fálica*. Más adelante, debe identificarse con la madre castrada, la madre sin poder quien a su vez se ha sometido a la ley del padre y quien también actúa como la representante del padre simbólico (Grosz 119). Según Elizabeth Grosz (1989) las alternativas que le quedan a la hija son amar a una madre fálica (masculina), o identificarse con una castrada y sin poder alguno. Obviamente, ninguna de éstas le provee a la niña la base adecuada para desarrollar una identidad autónoma (119). Más aún, en las relaciones madre/hija presentadas en la novela las hijas experimentan el rechazo de la madre primero, antes del rechazo de la hija hacia la madre que surge con el complejo de Edipo.

Cuando García presenta las alianzas entre hijas y padres y la separación entre hijas y madres alude a la falla de lo simbólico respecto a la mujer. En lo simbólico no existe la posibilidad de una relación entre madre e hija que no esté basada en el conflicto, en la competencia ni la rivalidad. Como afirma Luce Irigaray (2000) la falta de una imagen de la mujer separada de su función materna es un hueco en lo simbólico que impacta el desarrollo de

la subjetividad femenina. Uno de los pre-requisitos para obtener una posición autónoma (o su identidad) como una mujer es una representación más allá de su función materna. La maternidad ha funcionado como el eje que cancela la especificidad de las identidades y posiciones sociales de la mujer al equiparar la femineidad siempre y solamente con la reproducción y la crianza. Irigaray asevera que la relación madre/hija es el “continente oscuro” del psicoanálisis y la restricción de la mujer a una maternidad falocéntricamente delimitada es dañina para ambas, la hija y la madre. Para la madre, esto implica una limitación severa de sus posibilidades de auto definición y autonomía, su sumisión a la ley del padre, su absorción al patrimonio y la renuncia a su identidad como mujer y ser sexual. Además, como el apoyo mudo y sin reconocimiento de la cultura, la madre permanece ajena, confinada a una función reproductiva predesignada. Como madre dentro de lo simbólico, el reconocimiento social y sexual le están cancelados y así, se convierte en la madre que da demasiado de sí misma o en la que da muy poco. Estas posturas representan los dos extremos de la maternidad en una cultura que se rehúsa a reconocer a la mujer que es más que una madre (Irigaray, Why Different? 17-29, Grosz 121).

La madre que da demasiado es aquella que no encuentra otra forma de expresión que no sea a través del cuidado de su hijo/a, y esta generosidad excesiva es lo que la define como una “buena madre”. Esta es la imagen que según Kafka, Cristina García critica en la novela (a través de los personajes de Berta del Pino y Zaida Puente), la cual es también una imagen común en la cultura latina. Por otro lado, la “mala madre” (Celia, Lourdes, Felicia) es la que nunca da lo suficiente, la que mantiene al hijo/a pidiéndole más (comida/amor/atención/deseo). Irigaray cree firmemente que esto no es un efecto de la naturaleza ni una necesidad social sino el resultado de la inmersión de la mujer en la maternidad que termina cancelando su identidad como mujer. Es

un efecto de una organización social que produce un sentido de culpa en las mujeres-madres que se imponen a sí mismas.

El efecto de ambas madres (la buena y la mala) es entonces, negativo. En ambas situaciones el hijo/hija siente la necesidad de alejarse, de cortar el “cordón umbilical”. En el caso de Lourdes y Celia, está claro que Lourdes ve a Celia como la madre que da muy poco de sí misma, impulsándola a buscar el cariño que necesita no en su madre sino en su padre. Jorge es su primer amor, el que ocupa el lugar que debió ocupar Celia y el que actúa como su cómplice en una relación que deja fuera a Celia y a su hermana Felicia.

### **3.10. Lourdes y Celia**

Por otra parte, mientras que la conexión entre Lourdes y Jorge continúa más allá de la muerte (el realismo mágico operando a través del fantasma de Jorge) la relación casi inexistente entre Celia y Lourdes se deteriora aun más con los ideales políticos encontrados, ya que ambas creen en polos políticos opuestos. Lourdes no tiene una relación con Celia porque nunca le perdonó el rechazo sufrido cuando nació. En ese instante del rechazo materno, el que Lourdes recuerda al momento de nacer, (a través del realismo mágico) es cuando ocurre su encuentro con el deseo del Otro, el Otro siendo la madre. Según Lacan, al niño le gustaría ser el único objeto del afecto de la madre, pero el deseo de la madre casi siempre va más allá, hay algo en su deseo que no forma parte de su relación con el niño, algo que está fuera del control del niño. Por consiguiente, el deseo de la madre, independiente de su deseo hacia el niño causa una ruptura en la unidad primordial de madre/hijo, un hueco en el deseo de la madre, el cual es incomprensible para el niño pero que opera en una forma única. No obstante queda un residuo (*el pequeño*

*objeto a*), que se produce cuando la unión hipotética se rompe. Cuando el niño/sujeto dividido (separado de la madre) retiene ese residuo, puede mantener una ilusión de plenitud; es decir, al aferrarse al *pequeño objeto a*, el sujeto es capaz de ignorar su separación (de la madre). Esto es lo que Lacan denomina como la fantasía. En otras palabras, es en la relación compleja del sujeto con el *pequeño objeto a*, lo que permite que él /ella logre un sentido fantasmático de plenitud (Fink 59-60). En el caso de Lourdes sin embargo, nunca hubo una unión madre/hija, ni un sentido de plenitud. Es por eso que el locus de su plenitud siempre fue Jorge, su padre. Por otra parte, el deseo de Celia (cuando nació Lourdes) no formaba parte de la relación madre/hija porque Celia estaba en una profunda depresión que la imposibilitaba querer a la recién nacida en ese momento. Por lo tanto, Lourdes siempre interpretó el deseo de Celia como “el rechazo” de Celia.

Empero, como el sujeto pone el deseo del Otro en el rol más atractivo y placentero para él/ella, ese placer se puede tornar en disgusto o hasta horror porque no hay garantía de que lo más excitante para el sujeto sea también lo más placentero. Lacán llama a este placer, *jouissance* y es lo que opera en la fantasía del sujeto. Es obvio que el *jouissance* de Lourdes es el sufrimiento del rechazo materno, y ese rechazo continua en la fantasía de una plenitud que nunca existió. Aun cuando tiene la oportunidad de perdonar a Celia por ese primer rechazo, (dada la información recibida del fantasma de Jorge sobre el estado mental de Celia cuando parió a Lourdes y sus causas), Lourdes escoge no perdonar a Celia. Este acto evidencia que su *jouissance* sigue operando en ella como la necesidad de seguir sufriendo el rechazo. Más aun, su decisión de no perdonar a Celia refleja que hay conflictos entre madres e hijas que son imposibles de subsanar.

### **3.11 Lourdes y Pilar**

Aunque la histeria de Lourdes la ayuda a triunfar económicamente y restituye el recuerdo reprimido de su pérdida, no la ayuda en su relación ni con Celia, ni con Pilar. Pilar rechaza todo lo que Lourdes representa: su deseo de asimilación, su deseo de controlarla y su obsesión de tener éxito en los Estados Unidos. Pilar, al igual que Lourdes con Celia, no es capaz de interpretar el comportamiento de su madre como un modelo positivo. Para Pilar, Lourdes vacila entre la madre que da demasiado (por estar siempre envuelta en su vida, investigando todo lo que hace) y la que da muy poco (por entregarse a sus negocios y a su trabajo patrullando). Además, Lourdes ejemplifica la madre fálica ya que es quien lleva la carga económica del hogar. Sumado a esto, Pilar también se siente rechazada por su interés en ser pintora y culpa a Lourdes de haberla separado de Celia cuando se exiliaron. Por eso es que Pilar en su histeria (producto precisamente del conflicto con su madre) rechaza a Lourdes y se alía con Rufino. Lourdes por su parte, experimentando el rechazo de su hija, en su histeria, como mujer adulta, busca el apoyo del padre enfermo y hasta después de muerto.

Pilar ha experimentado las obsesiones de Lourdes y el conflicto entre Lourdes y Celia y lo interpreta como fallas en la personalidad de una madre incomprensible. Rufino, en quien Pilar se apoya y a quien instala como su maestro, falla cuando Pilar lo ve con una amante caminando por la calle. El incidente ocurre cuando Pilar tiene sólo trece años y la impulsa a escaparse a Miami para intentar irse a Cuba con su abuela. Además, causa una grieta en la imagen del padre idealizado, el padre a quien la histérica apoya contra viento y marea. Al no

entender (con sus trece años) que su padre tenga una amante (una sustituta en su corazón) y que su madre sea “loca”, Pilar literalmente escapa de su entorno tratando de huir de dos relaciones primordiales: la paterna y la materna.

Pilar no corre hacia Lourdes porque nunca ha existido una conexión entre ellas. Por otro lado, la conexión entre nieta y abuela establecida en la infancia, aumenta con los años en la misma medida en que disminuye la de madre e hija. Mientras que por un lado Pilar se compara negativamente con Lourdes, por el otro, se identifica con Celia. No es de extrañar ya que ambas, Pilar y Celia comparten la misma sensibilidad artística y política, como se muestra a través de las conversaciones telepáticas entre abuela y nieta.

La escapada de Pilar además de ser una consecuencia de “la traición” del padre, también estimula la búsqueda de su identidad, tal como se observa cuando proclama que

Even though I've been living in Brooklyn all my life, it doesn't feel like home to me. I'm not sure Cuba is, but I want to find out. If I could only see Abuela Celia again, I'd know where I belonged (38).

Como lo más importante para Pilar es establecer su identidad, éste es el proceso que la impulsa a lo largo de la novela. Sin embargo, la histeria que se desarrolla en Pilar y que la guía en el proceso de establecer su identidad, es en respuesta a Lourdes, a quien no comprende y con quien siempre está en conflicto. De esta manera es que se manifiesta su histeria, en una constante lucha, rabia, enojo e irritación hacia Lourdes. Su histeria también se revela cuando eleva a Rufino a la posición de maestro mientras toma a Celia como su modelo femenino.

La rabia de la hija hacia la madre es uno de los puntos más discutidos en la teoría psicoanalítica feminista. Freud por ejemplo, explica que la rabia de la hija hacia la madre se

deriva del reconocimiento (por parte de la hija) de la carencia materna. Es decir, cuando la hija reconoce que su madre es un ser castrado. Como asegura Claire Kahane (1995)

In Freud's narrative [Femininity, 1933], the daughter, enraged at the mother for having deprived her of the valued phallus, repudiates her as a love object, a repudiation encouraged by patriarchal demands that she transfer her love to her father (Passions of the Voice: Hysteria, Narrative, And the Figure of the Speaking Woman, 1850-1915, 35).

Por otro lado, para Julia Kristeva (1989), la rabia de la hija resulta del rechazo a su primera identificación con el cuerpo materno y su movimiento hacia una identificación imaginaria y simbólica con el padre. Para que la hija pueda emerger como un sujeto del lenguaje tiene que rechazar lo materno, pero al hacer esto, se produce una crisis narcisista que resulta en melancolía crónica y rabia (Black Sun 11-12). Luce Irigaray (1985) también concuerda con que la devaluación de la madre (por estar castrada, lo cual lleva a la hija a devaluar sus órganos sexuales y su cuerpo), su pérdida como el objeto amado e idealizado en el complejo de Edipo, también resulta en histeria, melancolía y rabia. Irigaray explica que como la pérdida materna no se puede recuperar simbólicamente (por la falta de representaciones femeninas en lo simbólico), la hija debe inscribir su deseo a través de un significante fálico que la mantiene separada de la madre, siendo éste el padre.

Melanie Klein (1928, 1940) sin embargo, coloca la rabia de la hija hacia la madre en la fantasía de la plenitud materna. Según Klein, esta fantasía provoca deseos orales sadísticos de robar esas partes físicas de la madre (su pecho, su cuerpo) donde yace una fantasía de plenitud para incorporarlas en una totalidad creando la esencia de un narcisismo primario. Como esa rabia tiene como objetivo la incorporación oral del cuerpo materno así como su destrucción, la rabia

amenaza con destruir el sujeto en una fusión sin límites. De esta manera, la rabia debe ser contenida y la pérdida reconocida gradualmente mientras el sujeto se mueve a través de un luto primario hacia lo que Klein describe como una posición depresiva (The Selected Melanie Klein 1986).

Aunque hay diferencias entre los teóricos psicoanalistas presentados arriba, todos concuerdan en un punto: en que el primer objeto perdido, el cual es también el primer objeto de identificación y el primer objeto de rabia de la hija, es la madre. La madre es el otro más conflictivamente construido, y quien a la vez, encarna los vestigios de la hija.

Empero, el patrón establecido en Dreaming in Cuban, es el de una falta de identificación o conexión primaria entre madres e hijas. Lo que se muestra en su lugar, son los recuerdos más tempranos de las hijas en el texto (desde recién nacida en adelante) y éstos son de rechazo, abandono, separación y diferencia. No hay un recuerdo positivo de plenitud entre madres e hijas para después llegar al rechazo de la madre y a la alianza con el padre (pasos a seguir en el complejo de Edipo). Las hijas desarrollan su histeria a causa del rechazo de *la madre hacia la hija* o de *la perspectiva de un rechazo* por parte de la hija, generando la histeria en la hija y motivándola a unirse al padre.

La histeria que se desarrolla en Pilar también se revela a través de las conversaciones telepáticas que mantiene con su abuela Celia. Estas conversaciones (a través del realismo mágico) son un ejemplo de cómo funciona la voz materna en la relación madre/hija, aunque en este caso es abuela/nieta ya que la alianza de Pilar es con Celia, no con Lourdes. Para Lyn Di Iorio Sandin en Killing Spanish: Literary Essays on Ambivalent U.S. Latino/a Identity (2004), la voz materna funciona como una metáfora de arraigo en las novelas escritas por latinas. Esta es la voz que conecta a quien la escucha con su herencia y un pasado que tal vez no conoce pero que

la interpela. En Geographies of Home como se discutirá más adelante, también aparece la voz materna cuando Iliana mantiene conversaciones telepáticas con Aurelia y cuando Aurelia recuerda el llamado telepático de su madre, Bienvenida. Pero en adición a la metáfora de arraigo, la voz materna en los dos textos también opera como una manifestación de la histeria de quien la experimenta. Como se ha discutido anteriormente, el rechazo e identificación con la madre son elementos integrales de la histeria. Como explica Christopher Bollas (2000), “if the father is held responsible for the self’s negotiated acceptance of the necessity to internalize and adhere to the laws of society, the mother is to be held responsible for the self’s experience of existence itself” (Hysteria 7). Además, la voz materna figura prominentemente en la construcción de la subjetividad. Según Kaja Silverman (1988), el primer locutor es usualmente la madre mientras que el primer receptor es el infante. Usualmente la voz materna es el primer objeto que el bebé aísla del entorno que lo rodea y el primer objeto que se internaliza. Como el bebé reconoce la voz materna antes de percibir a la madre como un objeto, la voz precede la fase del espejo en la construcción de subjetividad. De esta manera, de acuerdo con Silverman, la voz femenina funciona como un fetiche que imparte la sensación de la presencia materna que se ha perdido (80). Pilar no escucha la voz materna de Lourdes porque la presencia materna que recuerda es la de Celia sujetándola en su regazo; la voz de Celia es su fetiche. Por otro lado, Lourdes no oye la voz de Celia porque nunca hubo esa conexión primaria, en su lugar, cuando Jorge muere, es su voz la que Lourdes escucha, antes de que aparezca su fantasma.

En tal caso, si la teoría psicoanalítica recalca una plenitud primaria entre infante (masculino o femenino) y madre, la que más adelante en el desarrollo del sujeto debe romperse, ¿por qué García no presenta ni un solo recuerdo de plenitud? ¿Por qué Lourdes no logra aceptar a su madre, ni Pilar a la suya, ni las hijas de Felicia a la suya? La respuesta radica en el texto

mismo, y es la más simple. En una de las conversaciones entre Jorge y Lourdes, ésta le confiesa a su padre, “Papi, I don’t know what to do anymore. No matter what I do, Pilar hates me”; a lo cual Jorge responde, “Pilar doesn’t hate you, *hija*. She just hasn’t learned to love you yet” (Dreaming, 74). Esta confesión viene después de una visión que Lourdes experimenta en la que se imagina sola y

...shriveled in her mother’s womb, envisioning the first days in her mother’s unyielding arms. Her mother’s fingers were stiff and splayed as spoons, her milk a tasteless gray. Her mother stared at her with eyes collapsed of expectation. If it is true that babies learn love from their mothers’ voices, then this is what [Lourdes] heard: ‘I will not remember her name’” (Dreaming 74).

La visión es una de rechazo y el hecho que Lourdes la experimenta justo antes de confesar su miedo al rechazo de Pilar, demuestra que no quiere ser para Pilar lo que Celia ha sido para ella. En adición, si es cierto lo que Jorge le responde a Lourdes, que Pilar no ha aprendido a amarla, esto abre la posibilidad de un entendimiento entre madre e hija que no ha surgido todavía. Y esto es lo que García muestra en todas las relaciones cruciales entre sus personajes femeninos. Evocando la visión de Irigaray, García sugiere que la conexión entre madre e hija sólo puede ocurrir después que ambas hayan establecido una subjetividad completa, forjada después de varias experiencias, lo que Irigaray llama “una relación de sujeto-a-sujeto”. La madre que por alguna o muchas razones rechazó a la hija, no es sólo una madre, es también una mujer al igual que la hija, ambas en proceso de alcanzar su propia subjetividad. Como ambas están inscritas en lo simbólico además de pertenecer a un sistema y cultura patriarcales, la relación madre/hija siempre está problematizada en una dinámica de rivalidad. Irigaray explica que como las mujeres son evaluadas de acuerdo al sexo y la genealogía masculinos, están en competencia

por la importancia que el hombre les confiere, posicionándolas como rivales. Además, una genealogía femenina podría desestabilizar la familia nuclear que opera en el triángulo padre-madre-hijo. Este tipo de familia (inscrita en lo simbólico) funciona con el objetivo de producir, reproducir y transmitir posesiones. La *hija* en esta situación aparece como una moneda suelta, una moneda de intercambio. Ella no pasa el nombre del padre, la herencia cultural ni la fortuna familiar (excepto en algunos casos). Ella es separada de su familia y de su madre para asegurar la genealogía del esposo. Si re-estableciéramos una genealogía de mujeres, nosotras (las mujeres) estaríamos cuestionando el orden patriarcal. Nosotras las hijas debemos retar a nuestras madres a ser mujeres porque si no,

If we don't pay more attention to liberating the mother-daughter relationship, we risk renewing blind spots of tradition while contesting our traditional enslavement to maternity. This could explain some hang-ups, paralyses, rivalries between us ("Mothers and Daughters" 1979, 1993, 17-19).

### **3.12. Pilar y Celia**

Aunque Pilar mantiene una relación de amor/odio con su madre, también necesita llegar a un acuerdo entre lo que tomará de su madre y de su abuela para establecer su propia identidad y subjetividad aparte de las dos mujeres más influyentes en su vida. Esta necesidad es la que finalmente la impulsa a volver a Cuba. Una vez en la isla (acompañada de Lourdes), experimenta una dicotomía: la Cuba romántica del pasado con sus hermosos edificios en contraste con la Cuba en decadencia y los anuncios del Líder. Aunque ama La Habana, Pilar está consciente de que "sooner or later I'd have to return to New York".

El tiempo que Pilar pasa con Celia, vieja y sufriendo los estragos de cáncer del seno, re-establece la conexión entre nieta y abuela. Celia no sólo le entrega sus cartas y poemas sino

también sus recuerdos, los que producen en Pilar la sensación de “my grandmother’s life passing to me through her hands. It’s a steady electricity, humming and true” (Dreaming 222). De esta manera, al absorber el legado de Celia, Pilar adquiere también la parte de su identidad que faltaba y la responsabilidad que viene con ese legado ya que como Celia le comenta, “Women who outlive their daughters are orphans...only their granddaughters can save them, guard their knowledge like the first fire” (222). Pilar reconecta con su pasado y al fin define su identidad. Es por eso que afirma que Nueva York es su hogar y también, “I know it’s where I belong—not *instead* of here [Cuba], but more *than* here” (236). Pero este entendimiento le llega a costa de “traicionar” a Celia y de aceptar que su madre tenía razón con respecto al futuro de Ivanito. La “traición” de Pilar hacia Celia refleja el conflicto político que se ha manifestado en la familia a lo largo de la novela y que se queda sin resolver: la brecha entre los que piensan que el exilio es una salvación y los que creen en los ideales de la revolución. Cristina García ha dicho en una entrevista con Eduardo R. Del Río (2008) que Dreaming in Cuban no es una novela con una visión de esperanza ya que “The grandmother goes into the sea and commits suicide. The character of Pilar betrayed her grandmother, and Lourdes has managed to basically kidnap her nephew” (One Island, Many Voices 42). Es cierto que el final de la novela es desesperanzado, pero la “traición” de Pilar hacia Celia es un paso necesario en el proceso de afianzar su subjetividad. Pilar se ha dado cuenta de cuál era su lugar, su espacio y su hogar, y no es Cuba. En sus últimos días en la isla vivió lo que significaba la frase “Within the revolution, everything; against the revolution, nothing” (Dreaming 235) y comprendió que para ser fiel a su propia identidad de artista no podría vivir en Cuba. Su experiencia con el motín en el aeropuerto también le abre los ojos a lo que su visión romántica le impedía ver y lo que su madre le había dicho por años: el anhelo de muchos de salir.

La novela termina con el suicidio del personaje que la comenzó y no se sabe nada más de Lourdes, Ivanito ni Pilar. No obstante, Pilar finalmente alcanza una identidad que incluye su herencia cubana y su vida como cubana-americana. El proceso por el que pasó y la historia que la impulsó determinó que tomara una postura ante lo que Cuba significaba: por un lado, un pasado idealizado (simbolizado por Celia) y por el otro, un presente realista y doloroso. La agencia alcanzada y la solidificación de su subjetividad se demuestra en la última acción tomada: haciéndose cómplice de su madre al ayudar a Ivanito para que saliera de Cuba. La historia que se manifestaba en su constante rebeldía en contra de Lourdes también la apoyó durante el proceso, y aunque la novela termina sin dejar saber si ha cambiado esta relación madre/hija, se puede discernir la transformación en Pilar. Por otro lado, los conflictos (afectuosos y políticos) entre Lourdes y Celia, nunca llegan a resolverse.

García entonces, muestra el conflicto entre madres e hijas en toda su complejidad y el sufrimiento de ambas partes. Al igual que Irigaray cuando declara que “the daughter wants to become like her mother, and at the same time, is repulsed by this idea because this ‘do like’ is imposed on her and doesn’t give her any worth as a unique person with a unique story” (31-32), García, a través del discurso histórico de las madres y de las hijas, ofrece la esperanza de una solución. En su retrato de las relaciones entre madres e hijas en Dreaming in Cuban la autora apunta hacia un espacio pre-simbólico y pre-cultural, aparte de lo imaginario. Este espacio mítico según lo expresa Marianne Hirsch (1989) proveería una alternativa al patriarcado, un mundo de conocimiento y experiencia femenino compartido en el cual la dualidad sujeto/objeto y las relaciones de poder pueden ser desafiadas (130-133).

### 3.13. Geographies of Home: Iliana, Aurelia y Papito

Geographies of Home también muestra relaciones conflictivas entre madres e hijas que producen histeria en las hijas, principalmente en Iliana quien busca establecer una identidad aparte de su madre y de su familia. No obstante, los conflictos madre/hija en esta novela, al contrario de Dreaming, muestran el amor que las hijas sienten hacia la madre. Lo que las hijas resienten no es un rechazo materno, sino el rol de la madre como agente de la ley del padre en el patriarcado.

Aquí también aparece la voz materna y es la que Iliana oye estando en la universidad cuando empieza a experimentar comentarios racistas en la universidad. La voz de Aurelia “reassured [her] of her own existence and kept her rooted...[and] penetrated to the deposits of [her] soul...the voice’s magic was that it rendered fear harmless, transformed despair into a well of strength, and mitigated painful memories with images of the entire family” (Geographies 4, 91-92). La voz materna, manifestada como realismo mágico, al igual que en Dreaming in Cuban es un llamado a la conexión con la figura materna, su familia y su identidad como dominicana.

Al igual que Pilar para quien la madre es una de las figuras más importantes de su vida y la que origina la histeria necesaria para establecer su identidad, Iliana también desarrolla una histeria producto de su relación con Aurelia. Adicionalmente, como Pilar, Iliana no quiere ser como su madre pero por razones distintas.

La histeria que se desarrolla en Iliana tiene varias causas, la más importante siendo la relación madre/hija como se verá seguidamente. Pero también, su histeria revela el trauma de la pobreza y sus conflictos de identidad.

La pobreza no sólo marca a Iliana como un otro sino también forma parte de su cuadro histórico. Desde los seis años de edad Iliana ya tenía conciencia del estado económico de su

familia, evidenciado por la falta de regalos el día de su cumpleaños. Más adelante, a los ocho años cuando recibe la muñeca equivocada como regalo de navidad, se enfurece y la destruye. Fue un acto de pura rabia hacia su madre quien no le había comprado la muñeca deseada por ser demasiado cara. Este acto, resultado de la situación económica de la familia, es también una muestra de los conflictos entre Iliana y Aurelia. Al igual que cuando cumplió sus seis años y se enfurece con la única persona que la puede consolar, a los trece hace lo mismo. Sin embargo, en lugar de dirigir su rabia hacia Aurelia (lo cual hubiera sido una falta de respeto), la proyecta hacia la muñeca y hacia sí misma. El impacto de experimentar una rabia tan fuerte la convirtió en una neurótica obsesiva/compulsiva que reprimía sus emociones pero se las impartía a objetos inanimados. Esta rabia que Iliana experimenta subraya una característica saliente de la histeria: el rol que juega la madre en el desarrollo de la siquis del sujeto.

La destrucción de la muñeca (un cuerpo femenino) es una representación de su deseo de separarse del cuerpo materno y también, una expresión de la rabia infantil. Como se observó en el caso de la rabia de Pilar hacia Lourdes, el origen de la rabia infantil está en la fantasía de la plenitud materna. Esta fantasía provoca que el niño quiera poseer partes del cuerpo materno e incorporarlas en una totalidad, pero que también desee destruir el cuerpo materno. La rabia además amenaza con destruir al niño/sujeto en una unión sin límites. De esta manera la rabia debe contenerse y la pérdida de esa plenitud fantástica aceptada gradualmente. No obstante, cuando todo esto falla y la rabia se vuelve hacia el ser, aparece la histeria en una especie de “masochistic biting of her own tongue instead of using it aggressively against the other” (Kahane 1995, 135), lo cual en Iliana, resulta en un comportamiento obsesivo/compulsivo.

Por otra parte, detrás de este comportamiento histérico, está el terror que Iliana siente ante su incontrolable rabia, como lo afirma la voz narrativa:

The violence of [destroying the doll] stunned her. It stunned her because she had not expected it from herself, because she had not known that lurking under her skin was a rage like her mother's when she'd slapped her; like her father's whenever he lost his patience...This same monster which Iliana had often glimpsed through the eyes of those souls it had possessed now made its presence known within her (Geographies 189).

El miedo a su propia rabia la cual le recuerda la de sus padres subraya lo abyecto. Julia Kristeva (1982) declara que lo abyecto es el renunciamiento original del cuerpo materno arcaico, lo cual es necesario para que el sujeto emerja. Kristeva ve la abyección como un sentimiento y como un acto:

An extremely strong feeling which is at once somatic and symbolic, and which is above all a revolt of the person against an external menace from which one wants to keep oneself at a distance, but of which one has the impression that it is not only an external menace but that it may menace us from the inside. So it is a desire for separation, for becoming autonomous and also the feeling of an impossibility of doing so (Powers of Horror 135-36).

De esta manera, lo abyecto es lo que amenaza la identidad y las distinciones y además evoca terror y disgusto hacia el cuerpo. Iliana destruye una representación del cuerpo femenino en lugar de enfrentarse a su madre. Pero ese acto de rabia la aterroriza precisamente porque la iguala a Aurelia.

Aun cuando el episodio con la muñeca la convierte en una neurótica-compulsiva, su histeria había comenzado desde muy pequeña, manifestándose en silencio y represión. Su defensa ante las golpizas de ambos padres era el silencio y una represión total del dolor, los

cuales la ayudaron a sobrevivir cada vez que se enfrentaba a una situación amenazante. El ejemplo más sobresaliente de esa represión, como se discutió previamente, es su silencio ante los ataques de Marina.

Si la relación con su madre, su conexión síquica y su miedo de identificarse con ella forman parte del desarrollo de la histeria en Iliana, la figura de Aurelia como agente de la ley del padre es la que completa el cuadro histórico. Aurelia fue quien influyó en Iliana para que ésta elevara a Papito a la posición del Padre ideal, fomentando un complejo edípico. Como expresa la voz narrativa, Iliana recuerda que estando en la República Dominicana esperando el regreso de Papito de Nueva York, le rezaba no a Dios sino a un “Papa God”, con las facciones de Papito. Este Papito era el que

*her mother had repeatedly assured her as a means of comforting her, would someday make all their dreams come true...As a consequence of this information, Iliana had endowed him with powers no human could possibly possess...As her father Papito was supposed to have been the paragon of perfection. He was supposed to have borne her aloft if she grew weak, braced her with a steadfast love, watched over and encouraged her when she stepped out into the world and again when she returned. If necessary, he was supposed to shed his blood to deliver her from harm. He was supposed to have been free of the base emotions to which humans were all prey as well as impervious to the effects of the world in which they lived (Geographies 320).*

No obstante, su devoción hacia Papito y la imagen de éste como el padre omnipotente se quiebran cuando Iliana es violada. Es después de los ataques sufridos que Iliana adquiere el conocimiento que como histérica buscaba: su padre no es omnipotente sino un hombre regular,

quien aunque impone la ley, fracasó. Papito fracasó al no proteger a Marina de las consecuencias de su violación (al ignorarla) y a Iliana de la suya.

Todo esto sale a la luz en la escena que le sigue a la violación de Iliana, después de que ésta ha escapado de la casa en medio de la noche en busca de refugio. Cuando Iliana no encuentra a su amigo, regresa a y se topa con Papito quien la ha estado esperando. Papito furioso la llama “a shameless whore”, la abofetea y le grita “I don’t care what you did while away at school! But as long as you live under this roof you will abide by my rules and God’s!” (Geographies 313). Iliana reprime su rabia ante el ataque verbal de Papito diciéndose “I will not fall or flinch. I will not let you or anyone else ever knock me down again...” (313), y se da cuenta de que para poder sobrevivir síquicamente debe irse. No obstante, al ver la figura quebrantada de su padre advierte que es un hombre viejo y cansado que sólo ha tratado de hacer lo mejor para su familia. Este es el momento en que Iliana alcanza su agencia y una visión clara de su identidad. Al darse cuenta de que es *ella* quien tiene que hacerse cargo de sí misma, puede aceptar al Papito real. Como expresa la voz narrativa, “If she could neither depend on him to save her nor blame him for her existence, any difficulties she encountered from then on would have to be hers to work out on her own” (321). Iliana ha encarado sus demonios y ha encontrado el conocimiento que buscaba.

Iliana desarrolla su agencia, afirma su subjetividad y establece una identidad aparte de su familia apoyada en la histeria. La histeria, presente desde su niñez, la ayudó a sobresalir académicamente (su neurosis obsesiva/compulsiva también la aplicó a sus estudios) y a reprimir el dolor que le causaba la falta de un espacio propio, ajeno a su familia pero a la vez, en su familia. Al Iliana entender que su padre era y es un ser de carne y hueso, no necesita sostener más esa figura idealizada para sobrevivir. Su proceso ha concluido. Al igual que Pilar en

Dreaming in Cuban, Iliana también ha podido construir una identidad. Sin embargo, en contraste a Pilar, el conflicto de identidad de Iliana es entre su independencia y su familia. Iliana no está en conflicto con su identidad dominicana sino más bien, con su crianza tradicional en una familia y religión patriarcal y poder ser dueña de su destino. Al final de la novela, está lista para salir del hogar nuevamente, pero esta vez, como lo refleja la voz narrativa,

everything she had inherited from her parents and had gleaned from her siblings would aid her in her passage through the world. She would leave no memories behind. All of them were her self. All of them were home (321).

En resumen, la historia desarrollada en Iliana funciona como un discurso corporal que le ha permitido expresar los conflictos a los que una sociedad, familia y religión patriarcal la han sometido. Más aun, le ha proporcionado agencia y consolidado su posición como sujeto propio en su entorno. Iliana se libera de la familia y encara sus problemas internos, mientras que Aurelia y Papito se comprometen a aceptar la ayuda que una cultura extranjera es capaz de proveer. Como bien apunta María Cristina Rodríguez en su discusión de la novela, Papito siempre había pensado que la única manera de sobrevivir en los Estados Unidos era aislándose de lo “extranjero” de la nueva sociedad. Esta actitud paternalista se revela a través del código de silencio impuesto sobre los miembros de la familia para evitar que hicieran públicos los problemas internos y así prevenir que fueran víctimas de la burla o el deshonor (Rodríguez 92). Consecuentemente, a Iliana se le prohíbe que llame a Servicios Sociales para ayudar a su hermana Rebecca y a sus hijos del abuso doméstico a manos de Pasión; mientras que Marina sigue sin recibir tratamiento hasta que ataca sexualmente a Iliana. Según Rodríguez, Papito y Aurelia estaban comprometidos a crear un espacio propio, “place-making”, construyendo un espacio imaginario dentro de la sociedad y la cultura que les rodea, en la cual “Brooklyn

becomes this ‘place apart’ that [the family] can manage without being harmed” (91). Pero es dolorosamente obvio que este ‘lugar-aparte’ le falla a todos y específicamente a Iliana que tiene que “search for home in her own memories of the dream island she now seldom recalls...” (95). Rodríguez interpreta el final de la novela como la pérdida de la patria imaginaria por parte de Iliana, pero también como una oportunidad para empezar a redefinir su cultura con las decisiones por tomar.

Por otra parte, Lyn Di Iorio Sandín (2004) tiene una perspectiva distinta sobre el final de la novela y los personajes de Iliana y Marina. Para Sandín, Iliana es castigada en la novela por su individualismo y por eso es violada no una sino dos veces. Además, según Sandín, al final de la novela Iliana termina más reprimida y Marina más violenta que al comienzo (63). Sandín concluye que en la novela, “rebellion against the repressive rules of Latino patriarchy carries the unfortunate consequence of a de facto assimilation into a U.S. culture that requires women to take on individualistic, and possibly masculinist, qualities to be successful subjects” (63). Sandín explica que según la perspectiva de Marina, cuando Iliana sale del hogar en pos de una educación se vuelve “demasiado diferente”, establece su independencia y adquiere un poder fálico que le permite tomar sus propias decisiones impidiendo que caiga en los roles determinados para la mujer dominicana. Esto provoca en Marina un deseo de cancelar el poder fálico de Iliana.

Sandín asegura que las violaciones y el enfrentamiento final entre Iliana y Papito le enseñan a Iliana que posee “Emersonian self-reliance and American bravado” (81).

Concuerdo con que Iliana sufre en la novela pero también sufren Rebecca, Marina y Aurelia. También concuerdo con que Iliana, según la perspectiva de Marina (que es psicótica), es una representación del poder fálico. Pero Sandín afirma que Iliana tiene que dejar el hogar al

final, porque “[she] acknowledges that she could fill the father’s position...that is why she needs to leave home: in search of a new mimetic model; also, she knows that her family cannot tolerate the fact that she is symbolically stronger than her father” (75).

Iliana no derrota al modelo mimético. Más bien, encuentra el conocimiento que toda histórica anhela: el padre no es la fuente de todo el poder, sabiduría ni ley. Iliana puede al final, aceptar al padre como un ser con fallas, y no necesita encontrar un sustituto, ya que ha solidificado su subjetividad, ha logrado forjar una identidad en oposición a su familia, su religión y su entorno pero sin negarlos. Iliana entiende que los llevará consigo dondequiera que vaya, pero que necesita irse. Por otro lado, ¿quién en la familia no tolera el que Iliana sea simbólicamente más fuerte (aparte de la psicótica)? Aurelia no quiere dejar ir a Iliana pero entiende sus razones, Marina está loca y va a ser instituida, y de Rebecca lo único que se sabe es que sufre por la muerte de Pasión. Los demás miembros de la familia están enfrascados en sus propios conflictos, ajenos a los de Iliana. El que la familia resienta que Iliana se haya ido para educarse y entrar a una clase media (según Sandín), y que ella misma tenga sentimientos ambivalentes hacia su familia no implica necesariamente un castigo por parte de la familia (por querer ser independiente). El conflicto mayor es que ésta es una familia disfuncional, violenta y traumatizada y aparentemente, Iliana es la única que lo ve así. Si al final de la novela Iliana ha decidido seguir su camino y tomar las riendas de su vida, ¿por qué es esta decisión una que le concede cualidades masculinas? ¿Por qué la independencia de una latina tiene que ser vista como americanizada, emersoniana? Para contestar a estas preguntas, es necesario volver al momento de la última confrontación entre Papito e Iliana.

En esa última escena, Papito le recuerda a Iliana lo independiente y fuerte de carácter que era cuando sólo tenía tres años. Le recuerda cómo tuvo que pegarle porque Iliana no le tenía

miedo a nada y podía hacerse daño. Pero Iliana le comenta que nunca hizo nada que pudiera lastimarla y que “Couldn’t that mean I somehow knew instinctively what was dangerous and not?”. Papito le concede la razón al bajar la mirada. Es en ese instante que Iliana entiende que Papito era quien “was more afraid of the world than she herself had ever been” y que era un hombre “conscious of having failed his children and fostering no hopes of being redeemed before their eyes”. Papito es un hombre desilusionado de sí mismo no de sus hijos. Iliana es capaz de ver que aun con todas sus faltas y hasta con su violencia, todos sus hermanos

had made it into adulthood without falling prey to the lure of the streets he feared; that, with the exception of one whose madness he could have done nothing to avert, each continued to carve out a life in the best way each knew how, [and that this] was proof to her of the good example he had tried to set (321).

Más aun, aunque Iliana reconoce su propia fuerza de carácter y que es capaz de salir adelante, este reconocimiento no sólo le permite perdonar a Papito sino que también, “Like *her mother’s and father’s too*, her soul had transformed into a complex and resilient thing able to acomodate the best and the worst”. Esta es la Iliana que aprendió que al igual que su madre y su padre, es fuerte y que esa fuerza heredada y aprendida, la ayudará a valerse de sí misma (como cuando tenía tres años). Esto no es un castigo ni una asimilación de los valores culturales americanos, es el resultado de un proceso de madurez apoyado en la histeria.

Según se ha mostrado, las relaciones entre madres e hijas se destacan en la novela y la figura materna no sólo se muestra desde el punto de vista de la hija, sino que también figura la voz de la madre que se establece como un sujeto. Este proceso de subjetividad ocurre a través de la histeria, y se ve claramente en las mujeres de Dreaming in Cuban y Geographies of Home.

Todas logran ganar un alivio síquico aunque no siempre se resuelven los conflictos entre madres e hijas, como se vio en el caso de Lourdes que nunca perdonó a Celia. Pero Celia se establece como un sujeto con agencia, aun a pesar de su suicidio; Lourdes revive la violación sexual y la pérdida de su bebé y más delante de su padre, mientras que Pilar logra consolidar su identidad sincrética y hasta entender en parte a su madre.

En cuanto a las mujeres de Geographies of Home Aurelia se eleva de un rol pasivo a uno activo, aun a costa de ir en contra de la religión que practica. El cambio operando en Aurelia empezó en el momento en que, sentada en el hospital esperando la recuperación de Marina, decide aceptar los “regalos síquicos” de su madre Bienvenida, quien practicaba una espiritualidad primitivista. Más adelante, se consolida, cuando toma la iniciativa de efectuar un rito en el que conjura la muerte de Pasión. Aurelia toma esta decisión porque según admite, “[she] had willfully gone blind” al abuso doméstico de Pasión hacia Rebecca y sus hijos. Pasión muere y Aurelia siente que “nothing short of death would make up for his crimes” (256). Con esta acción, que no importa si es la verdadera causa de la muerte de Pasión o es sólo un episodio de realismo mágico en la obra, Aurelia desafía su religión y su rol de esposa sumisa que deja la justicia en manos del esposo. En este aspecto, Geographies of Home, al presentar a la madre estableciéndose como un sujeto se aparta del modelo de novelas denominadas feministas por Hirsch. Marianne Hirsch (1989) en su texto The Mother/Daughter Plot, ha delineado una serie de argumentos sobre la presencia o ausencia de la figura materna en novelas escritas por mujeres a través de diferentes épocas modernas. Apoyándose en la teoría psicoanalítica de la formación de subjetividad en el contexto de las convenciones narrativas del realismo, modernismo, pos-modernismo y en la narratología, Hirsch explica cómo se estructura el sujeto desde una

perspectiva femenina. Aunque su trabajo se enfoca en novelistas europeas y norteamericanas, varios de sus argumentos tienen relevancia con Dreaming in Cuban y Geographies of Home.

Por ejemplo, Hirsch propone que en las novelas de escritoras americanas y europeas de los años setenta, se presenta un “romance familiar *feminista*” que se aleja radicalmente de la versión del romance familiar expuesto por Freud, y del de su versión femenina: el de la fantasía de “encontrar al hombre que comprenda” a la heroína. La revisión del romance familiar *feminista* abre la oportunidad para una *inter-relación continua* entre generaciones sucesivas y la ruptura/separación del niño de sus padres. Esta continuidad se define como un intento de revisar el pasado y la relación del individuo con su pasado. Para las teóricas feministas y algunas escritoras feministas de los setenta, la imaginación está motivada o por un anhelo de re-vivir una unión simbiótica con la madre (al identificarse con ella), o por una lucha en contra de una identificación que continua siendo una conexión profunda. Más aun, asegura Hirsch, “the feminist family romance of the 1970’s is based on the separation not from parents or the past, but from patriarchy and from men in favor of female alliances” (135). No obstante, Hirsch afirma que en estas novelas es la mujer como *hija* la que ocupa el centro de la reconstrucción global de subjetividad y de la relación sujeto-objeto. La mujer como *madre* permanece en la posición del *otro*, y la manifestación de la subjetividad de la hija depende del proceso continuo y repetido de mantener a la madre como un otro (136).

En contraste a los textos feministas, Dreaming in Cuban y Geographies of Home presentan a mujeres que apoyadas en la histeria y siendo madres, se establecen como sujetos con agencia, la excepción es Lourdes que mantiene a Celia como un otro hasta el final. Por otro lado, en Geographies of Home Iliana, apoyada en la histeria al igual que Pilar, logra aceptar a su madre como un sujeto separada de su rol como esposa que apoya al padre.

Sin embargo, ambas novelas comparten con las novelas feministas de los setenta argumentos que no son un proceso de distanciamiento sino una lucha contra una conexión que amenaza con la incorporación a la fuerza materna y la pérdida de auto-identidad. Esta es la imagen que Piliar tiene de su madre: la madre que va a absorberla totalmente. En cambio, la imagen que Iliana tiene de Aurelia, de sus hermanas y los miembros de su iglesia es la tradicional dentro del patriarcado. Esta es la imagen contra la que Iliana lucha, aun cuando ama entrañablemente a su madre.

Para concluir, Dreaming in Cuban y Geographies of Home son dos novelas latino-caribeñas que muestran y comparten personajes femeninos que desarrollan discursos históricos causados por una variedad de traumas. La pobreza, los conflictos entre madres e hijas y la violencia son sólo algunas de las causas de la histeria que desarrollan y que al final, logran concederles un alivio síquico. Por otra parte, en el cuento “Pollito/chicken” de la puertorriqueña Ana Lydia Vega, el trauma de la colonización también causa la histeria en la protagonista. Empero, en contraste a mujeres en las novelas latinas, la protagonista no obtiene concientización de su situación de colonizada ni logra ninguna transformación síquica.

## Capítulo IV. Histeria, travestismo y representación en Sirena Selena vestida de pena Mayra Santos Febres

*“I am not a poet, but a poem. A poem that is being written, even if it looks like a subject.”*

Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, 1978, 5).

En este capítulo se mostrará que el/la protagonista de la novela Sirena Selena vestida de pena, aun cuando encarna la visión de Santos Febres de un Caribe travestido que adopta modos y usos “que no le corresponden”, emplea la histeria para desarrollar una identidad que problematiza las nociones de una subjetividad estable. La histeria que se desarrolla en el/la protagonista le permite reunir las psicopatologías de perversión y neurosis, consideradas por Freud como inversas una de la otra e imposibles de existir en un mismo sujeto. Como travesti, Selena encarna dos posiciones binarias: masculino y femenino en un mismo cuerpo desestabilizando las nociones de un género estable. Pero además, lo que hace posible que estas posiciones coexistan en un mismo cuerpo es la voz de Selena operando como su *sinthome* y organizando su *jouissance*, como se verá más adelante. De esta manera, se verá que Selena pasa de ser un personaje metafórico para convertirse en un sujeto histérico nómada, el cual apoyado en su discurso histérico logra subvertir los confines del género y escapar del entorno que amenaza con encasillarlo en una posición u otra.

El/la protagonista travesti de Sirena Selena vestida de pena (2000), al igual que Lacan expresa en la cita que abre este capítulo, es un “trabajo en progreso”. Selena es un sujeto en el proceso de establecer y afirmar una identidad que le permita existir en el mundo en la manera

que él/ella quiera, aun cuando Mayra Santos Febres lo describe como una representación del Caribe travestido. Explica la autora que utiliza la figura del travesti

...de dos maneras, una metafórica y otra social. El concepto de travestismo me ayuda a pensar en cómo está organizada la sociedad en el Caribe y en América Latina: sus ciudades son travestis que se visten de Primer Mundo, adoptan los usos y las maneras que no les corresponden a fin de “escapar” de su realidad y acercarse a lo que cada día se ve más lejos: el progreso y la civilización (Güemes 2000 57-58).

Santos Febres enmarca a este personaje no sólo en los discursos sobre el Caribe sino también en el debate sobre la identidad nacional y las categorías que lo sustentan: raza, género, estatus político, poder económico, origen, legitimidad, etc. Consecuentemente, varios críticos de la novela han teorizado sobre el travesti como una alegoría del Caribe y de sus relaciones con otros países caribeños así como con los Estados Unidos. Por ejemplo, los críticos reunidos bajo *A Queer Dossier: Mayra Santos Febres' "Sirena Selena vestida de pena"* del CENTRO Journal (2003): Luis Felipe Díaz, José Delgado Costa, Efraín Barradas, Jossianna Arroyo, y Kristian Van Haesendock, entre otros, exploran en detalle las múltiples funciones metafóricas del travesti en la novela. Díaz declara que el travestismo en la novela opera como un acto insubordinado de desobediencia y rebelión y/o liberación que desafía y desmantela la cultura nacional puertorriqueña. Este acto de insubordinación sin embargo, privilegia la experiencia corporal y celebra las identidades poscoloniales excéntricas e híbridas del Otro. Para Barradas el travesti en la novela es una metáfora de las presiones de la industria turística en la que el travestismo representa el proceso por el cual los caribeños se presentan al mundo como el exótico otro. Por otra parte, Arroyo ve el travestismo como un espacio intermedio de negociación y agencia en el

que se construye un sujeto transcaribeño a través del cruce de límites migratorios (en específico entre Puerto Rico y la República Dominicana y viceversa), económicos y subjetivos que figuran en estas relaciones. Para Van Haesendonck el travestismo funciona como una metáfora que comprende las ambigüedades del Estado Libre Asociado, además de expresar la realidad contradictoria que afecta al Caribe, cuyos países, al final del siglo veinte, están envueltos en una compleja red de intereses.

Otros que han comentado sobre la novela como Angel A. Rivera (2004) y Juana María Rodríguez (2009), han hecho hincapié en aspectos aparte de la función metafórica del travesti. Así, Rivera afirma que el texto representa un comentario sobre una sociedad de consumo que “intenta dibujar nuevas estrategias de coherencia, legitimización y franquicia social elaboradas por generaciones más recientes de ciudadanos en el Caribe” (97). Por otro lado, Rodríguez asegura que Santos Febres crea oportunidades textuales a los lectores para que formen su propia interpretación normativa sobre raza, género sexualidad y nación. Según Rodríguez, los personajes no sólo desestabilizan diferencias de género y nacionalidad. Los personajes en la novela también proveen un escape de lo binario que sitúa las sexualidades caribeñas “queer” o como una realidad homosexual nativa subalterna que se libera a través de su relación con el centro cosmopolita, o como una instancia de la imposición imperialista de agendas sexuales y políticas extranjeras (220).

En contraste a los mencionados arriba, el crítico Vek Lewis (2010) censura el uso del travesti como una metáfora o alegorización del cuerpo colonizado o de identificación nacional y regional en textos literarios. Vek Lewis ve este uso como una manera de borrar al travesti del texto y de borrar su trans-subjetividad. En este punto Lewis concuerda con la aseveración de Marjorie Gerber (1997) quien afirma que las vidas y los cuerpos de transexuales y trans-género

son invocadas para representar crisis en la nación o en la identidad nacional cuando aparecen en muchos textos culturales. Pero Lewis va más allá en su crítica al explicar que los transgéneros y transexuales son borrados como sujetos porque la inscripción de tales sujetos como figuras los vacía, cancelando la posibilidad de su viabilidad como sujetos vivos en el mundo real (97-99). Según Lewis, el problema mayor radica en la inhabilidad de los críticos de ver el travestismo más allá de su performatividad o de su función como símbolo o síntoma de la identidad nacional o regional.

Sin embargo, la figura del travesti como agente performativo por excelencia ha sido comentada por varios críticos como Marjorie Gerber, Judith Butler y los mencionados anteriormente. Por ejemplo, para Butler (1990, 1993), el travestismo es una *performación* del género que se constituye sutilmente a través del tiempo y se instituye en un espacio exterior por medio de una repetición estilizada de actos (Gender Trouble 187-189). Por otro lado, Marjorie Gerber también subraya lo performativo del travestismo y siguiendo a Butler, afirma que el travestismo es un espectáculo de representación (como los actores en las obras de Shakespeare que se vestían de mujer). Gerber declara que el travestismo (*drag*), es la práctica social teórica y des-constructiva que analiza las estructuras de doblaje, imitación y parodia desde su interior al cuestionar lo “natural” de los roles de género a través de la vestimenta y el cuerpo (151). En adición, Gerber considera el travestismo como un “tercer término”, definiéndolo como aquéllo que cuestiona el pensamiento binario e introduce una crisis. Este tercer término es un modo de articulación, una forma de describir un espacio de posibilidad, o en sus propias palabras: “Three puts in question the idea of one: of identity, self-sufficiency, self-knowledge” (Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety 11).

Empero, para Lewis la performatividad del travesti en textos literarios es precisamente lo que los cancela. Así, el crítico asegura que Sirena Selena no presenta sujetos viables en el mundo real sino que

*Travestis*, in the novel's terms and those of its critics, remain as performative exercises that never arrive at an identity but rather instead encapsulate subject movement, confusion, flight, and colonial hybridity (178).

Adicionalmente, Lewis afirma que el travestismo en la novela se manifiesta como una forma de escapismo y la imitación de una imagen idealizada producida por un deseo de huir de las condiciones de pobreza tomando la apariencia exterior de una identidad económicamente móvil. Consecuentemente afirma el crítico, el uso del travesti y el trans-género (Martha Divine) en la novela “maps it as a desire for assimilation to dominant norms of privilege and escape from one position to another—by copying the hegemonic” (177- 8).

La novela comienza y termina con un viaje, enfatizando el desplazamiento característico del sujeto nómada. Al principio de la narración, Selena y su mentora, el transexual Martha Divine viajan de San Juan a la República Dominicana con el fin de impulsar la carrera artística de Selena ya que en Puerto Rico no puede trabajar con sólo quince años. El plan de Selena: primero Santo Domingo y luego Nueva York; mientras que el de Martha es ganar el dinero suficiente para hacerse la operación que la transformaría en una mujer “verdadera”.

Al día siguiente de su llegada al hotel Selena presenta su demo-show ante el gerente del hotel, el Sr. Contreras y un amigo de éste, Hugo Graubel. Hugo queda tan fascinado con Selena, su voz y su “performance” que le ofrece la oportunidad de presentar un show privado en su casa. Selena acepta y se va dejándole sólo una breve nota a Martha, demostrando así el comienzo de su

independencia, como lo indica la voz narrativa, “si hacía esto sola, podría comprobar que ella en verdad tiene facultades para dirigirse, promoverse y administrarse” (Sirena Selena 66).

Paralela a ésta se desarrolla otra narrativa que también toma lugar en Santo Domingo. Los protagonistas son dos chicos dominicanos, Migueles y Leocadio quienes viven en una casa para muchachos recogidos. Migueles trabaja en un hotel para turistas en busca de aventuras sexuales y ocasionalmente “atiende a clientes” a cambio de regalos o dinero. Leocadio, quien sirve como uno de los contrapartes de Selena (el otro es Solange), es unos años más joven que Selena pero al igual que ésta, atrae a los hombres sin proponérselo. Leocadio admira a Migueles y le pide que le ayude a convertirse en un hombre. Migueles no sólo le consigue empleo en el hotel (uno de los requisitos de ser hombre—tener un empleo), sino que le explica lo que envuelve ser un hombre o una mujer. Esta lección toma lugar en el bar desierto del hotel y Migueles, bailando con Leocadio, le demuestra la fluidez del género a través de la posición, la actuación y los movimientos del baile.

Como un espejuelo, esta narrativa refleja una realidad alterna del Caribe. Si Puerto Rico se presenta, o se asume que representa al Caribe progresista y La República Dominicana al Caribe pobre, estas nociones se cancelan rápidamente cuando Migueles le explica a Leocadio su sueño de irse a Puerto Rico para avanzar económicamente. Empero, aunque Migueles ve oportunidades en P.R., la imagen de la isla y los puertorriqueños dista de ser favorables cuando afirma que

Mucho progreso que hay en esa isla. Lo que pasa es que los boricuas no lo saben aprovechar...Porque están acostumbrados a ser gringos... La culpa la tienen las comodidades, el tiempo sin hacer nada, porque a la gente la mantiene el gobierno

para que no se subleve. Pero eso nos conviene a nosotros, que llegamos todavía mojados y al ratito ya encontramos trabajo (199).

Además de exponer esa realidad alterna de Puerto Rico, la narrativa paralela revela el otro lado del turismo en el Caribe, un mercado que proporciona placer a extranjeros en busca de aventuras sexuales. Es aquí donde se despliegan las dotes administrativas de Martha Divine, quien establece contactos con uno de los hoteles para traer su espectáculo de dragas a Santo Domingo.

Por otra parte, en la narrativa principal de Selena, Martha y Graubel, el punto culminante de la novela ocurre cuando Graubel y Selena consumen su relación sexual y Graubel le pide a Selena que lo penetre. Al otro día, Selena desaparece de las vidas de Hugo y de Martha Divine, esta vez sin dejar ni una nota. Se puede asumir que Selena se ha ido a Nueva York, pero como no se sabe nada más de ella su paradero se queda sin resolver acentuando su subjetividad nómada al no tener un destino fijo y estable.

La novela termina con la unión de las dos narrativas, la de Selena y la de Leocadio. Martha Divine a punto de salir de la República y regresar a San Juan, de lejos divisa a Migueles y a Leocadio bailando en el bar del hotel. Leocadio le recuerda a la sirena y Martha se promete volver. Tal vez, cuando regrese con sus dragas de San Juan a montar un espectáculo en ese hotel, pueda convertir a Leocadio en otra sirena.

Si el viaje con que el abre y cierra la novela aparece como una metáfora de la fluidez y movilidad del sujeto nómada, la performatividad de éste es un factor importante en el proceso de autorrealización, del hacerse y de transformación. Aunque no todos los personajes en la obra son nómades, todos “performan” un rol. Para Santos Febres, quien ha leído a Butler y a otros teóricos del género, la performatividad permea toda subjetividad y sus componentes: no sólo el

género sino también la raza, clase social y etnia. De esta manera, cada personaje en la novela *performa* una u otra categoría. Por ejemplo, Martha Divine como transgénero en proceso *performa* género, clase y raza al blanquearse la tez con cremas y colorearse el cabello de rubio; Solange *performa* ser ama de casa de una clase social a la cual nunca había pertenecido antes de casarse con Graubel; Graubel *performa* ser un modelo de machismo pero siempre había tenido sus encuentros con muchachitos y quiere que Selena lo penetre; Leocadio aprende a *performar* género de su amigo Migueles cuando éste le explica cómo se comportan un hombre y una mujer; y por último, Selena *performa* género y boleros. La performatividad de los personajes sean travestis o no, muestra que sin una actuación, o un disfraz no se puede vivir, como lo declara Martha Divine al final de la novela cuando dice que “sin sombra y sin glamour...sin bases y sin tacas, sin trucos y sin traición la vida no es vida” (261).

Mientras la novela hace hincapié en la performatividad de Selena y Martha Divine, especialmente en la transformación del cuerpo, también señala otro proceso tomando lugar en Leocadio: su iniciación al mundo y a la construcción/performatividad del género. Leocadio, cuyo personaje provee una imagen especular de Selena, es como era Selena antes de su transformación: un chico afeminado, frágil y delicado. Al igual que Selena, Leocadio “pierde” a su madre cuando ésta lo deja en un hogar de chicos porque no puede seguir protegiéndolo del acecho de hombres y no tiene medios económicos para mantenerlo. En contraste, Selena fue abandonada múltiples veces: por la madre (“de paradero desconocido”) por su abuela cuando ésta muere y por Valentina Frenesí (la draga que lo recogió y le dio un hogar) cuando muere de una sobredosis. Ambos chicos crecen en la pobreza, uno en Puerto Rico y el otro en la República Dominicana, y ambos sueñan con “convertirse en otra cosa”. Leocadio no tiene a una Martha Divine pero tiene a Migueles, a quien quiere como a un hermano y quien lo trata “como

a un hombre” en vez de como a un niño frágil y vulnerable. Migueles le explica que “uno se hace hombre...encarando la vida solo” y más adelante le demuestra otras propiedades del género.

El que todos los personajes *performen* una categoría u otra no cancela su subjetividad como expresó Lewis, sólo enfatiza lo que el antropólogo Victor Turner (1986) denomina “la performatividad cultural” refiriéndose a los procesos mundanos de la vida cotidiana que se encuentran en cualquier sociedad (The Anthropology of Performance 25). La performatividad cultural se da en espacios y tiempos privilegiados, separados de los períodos y áreas reservadas para el trabajo, la comida y el sueño. Estos espacios además, son escenarios de juego y experimentación, tanto solemnes como regulatorios. Para el antropólogo, los eventos que se performan expresan posibilidad, suposición, deseo, o hipótesis (25-26). Además, estos eventos siempre contienen un ritual, una secuencia de actos simbólicos, un “transformative performance revealing major classifications, categories, and contradictions of cultural processes” (75). Según Turner,

The basic stuff of social life is performance, the presentation of self in everyday life... Self is presented through the performance of roles, and through declaring to a given public that one has undergone a transformation of state and status, been saved or damned, elevated or released (81).

En Selena no sólo su travestismo es performativo sino también su rol como cantante. Ambas funciones, travestismo y bolerista, se logran con un ritual preparatorio que subraya las transformaciones que forman parte de este nuevo sujeto. Selena pasa por una serie de alteraciones para representar y presentar un cuerpo feminizado que utiliza para cantar y elevarse de estatus: de un club con un público limitado en un barrio de prostitutas y dragas en San Juan, a una cantante en un hotel de lujo. Ese es el rol que se dedica a cultivar y por el cual hace todo en

su poder hasta alcanzarlo, porque como expresa al llegar al hotel en La República, “yo me he pasado la vida entera esperando este momento” (Sirena 27). Como tal, el evento de su transformación es un ritual al cual se entrega con la ayuda de su guía Martha Divine. El ritual tiene un tono ceremonial y se da en la privacidad del baño del hotel de lujo cuando llegan a La República. Como afirma Turner, es un espacio separado y un escenario de experimentación, juego y humor pero también, es un espacio solemne porque en el éxito de la transformación se juega el futuro de Martha y de la Selena. Para Martha el triunfo de Selena le permitirá transformar “el disfraz que era su cuerpo” para “al fin poder descansar en un solo cuerpo” (Sirena 18-19), mientras que para Selena es el primer paso en su independencia y futura carrera. La novela le dedica unas cuantas páginas al proceso, subrayando así su importancia. Martha, “la maestra de ilusiones”, la “maestra entre maestras” cambia al muchachito andrógino en una sirena fabulosa. Pero como toda transformación sagrada, el proceso exige sufrimiento y purificación. Selena no desea verse durante la aplicación del maquillaje que escondería la piel masculina porque “parecía un payaso, una mentira ridícula que la negaba doblemente” (45). ¿La doble negación? El disfraz que tapa su hombría y que a la vez muestra lo que no es: una mujer.

Según Freud y Lacan, el travestismo se categoriza bajo las perversiones, una de tres psicopatologías: neurosis, perversión y sicosis. Según Freud las perversiones son aquellos comportamientos y los objetos con los que se envuelve el sujeto para llegar al orgasmo, en contraste al acto sexual heterogéneo (*Three Essays on the Theory of Sexuality* 1905, SE, 7:178). Sin embargo, para Lacan (1966), las perversiones forman parte de una estructura síquica a diferencia de un acto o un comportamiento.

Por otra parte, la histeria es una neurosis que se distingue por la articulación corporal sintomática de problemas síquicos o emocionales. Y, aunque Lacan concuerda con la definición

freudiana, la histeria también se caracteriza por la pregunta que el sujeto se hace sobre su posición sexual: “¿Soy un hombre o una mujer?” (Evans 78). Además, es en la histeria donde mejor se muestra la estructura del deseo, como el deseo del Otro. Así, el histérico es aquél quien se apropia del deseo del otro al identificarse con él. Como explica Dylan Evans (1996),

The hysteric is one who sustains another person’s desire, converts another’s desire into her own. Hence what is important in the analysis of a hysteric is not to find out the object of her desire but to discover the place from which she desires (the subject with whom she identifies) (An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis 38).

No obstante, la histérica sólo sostiene el deseo del Otro con la condición de no convertirse en el objeto de ese deseo. En la novela, Selena se identifica con Hugo (o más bien con su dinero, lujo y poder) mientras toma como objeto de su deseo a Solange, a quien ve como a una rival pero también como su hermana en las penas. La histérica también intenta seducir al Otro encarnando la frase “Dime quien quieres que sea para ti” pero cuando lo logra, no puede aceptar estar en esa posición. Así, cuando Selena pasa a ser el objeto del deseo de Hugo, termina cortando toda relación, lo que ocurre en el punto culminante de la narración.

Por otra parte, el perverso, a diferencia del histérico, quiere precisamente eso: ser el objeto del deseo del Otro. El perverso asume la posición del objeto-instrumento del deseo del Otro y lo hace no para su propio placer, sino para el placer del Otro. Como explica Lacan, el sujeto perverso encuentra satisfacción en esta instrumentalización al producirle placer al Otro: “the subject here makes himself the instrument of the Other’s *jouissance*” (Ecrits 320). Empero, si la histérica no soporta ser el objeto del deseo del Otro mientras que el perverso busca serlo, ¿cómo es posible que coexistan ambas estructuras en un mismo sujeto? Y, ¿cuáles son las

características de ambas estructuras que afectan la síquis de Selena? La respuesta es el síntoma/sinthome lacaniano.

El *sinthome* lacaniano desplaza el dominio fálico sobre la identidad sexual. Patricia Gherovici (2010) en su libro sobre la histeria y los transgéneros, Please Select Your Gender: From the Invention of Hysteria to the Democratizing of Transgenderism, explica que el *sinthome* es sobre todo una creación, una invención que permite que el sujeto anude los determinantes de su vida síquica (216-7). Cuando Lacan modifica su postura sobre la sexualidad (por los años setenta), desarrolla el concepto del *sinthome* como “a kernel of enjoyment immune to the efficacy of the symbolic; the sinthome is what ‘allows one to live’ by providing a unique organization of jouissance” (Evans 189). Gherovici aclara que el *sinthome* es una nueva concepción de la sexualidad y del cuerpo, elaborado por Lacan como un artificio, enfatizando el aspecto creativo del arte (Gherovici 216). En Selena, su voz es un síntoma de su histeria, pero es también su *sinthome*, el acto creativo que emplea para auto inventarse, el que organiza su *jouissance* y a la vez la aparta de toda posición sexual binaria. Más aun, el que Selena no despliegue síntomas histéricos físicos ni corporales no cancela el análisis de histeria ya que según Lacán la histeria no se define por sus síntomas sino como una estructura, así el sujeto histérico no tiene que exhibir los síntomas corporales típicos para ser considerado un histérico (Evans 1996, 78).

La histeria que se desarrolla en Selena es claramente el resultado del trauma de su violación, (y el miedo a una relación sexual) más que el de una identidad conflictiva. En este sentido, como afirma Elizabeth Bronfen en su exploración sobre la histeria, este fenómeno síquico (como resultado de un trauma) había sido interpretado por Freud en su primera teoría sobre la histeria. Bronfen explica que

Reading Freud's early case histories, one is most impressed with how these narratives keep returning to painful scenes of lack, deprivation, fallibility and vulnerability, to impressions connected to the death of loved ones, misfortunes and losses (The Knotted Subject and Its Discontents 34).

Además, la conversión de su angustia síquica en un síntoma somático (su voz) puede entenderse como la representación de un mensaje codificado. Lo que este mensaje encierra es vulnerabilidad: del Simbólico lacaniano (el fracaso de la ley del padre y las conexiones sociales; de identidad—la inseguridad del género y las distinciones étnicas y clasistas; o la vulnerabilidad del cuerpo por su mutabilidad y mortalidad<sup>9</sup>). Incluso, como afirma Gherovici todos los histéricos tienen algo en común: han alcanzado la crisis edípica sin poder superarla al nivel de lo simbólico, lo cual significa que los histéricos no han asumido la castración completamente ni su posición sexual (196). Vista de esta manera, la historia de Selena (y su perversión) manifiesta las angustias de todo lo mencionado: un padre ausente y la falta de un nombre antes de convertirse en la sirena (en escenas retrospectivas la abuela y Valentina se refieren a él como “nene” y “mijito”, mientras que la voz narrativa en ocasiones lo llama “sirenito”) reflejando así el fracaso de la ley paterna.<sup>10</sup> No obstante, el que la voz narrativa use ambos pronombres, el masculino y el femenino para denominar a Selena, enfatiza la fluidez de su género y el deseo de no encasillarla en una posición estable. Por ejemplo, la escena en que Selena está en la casa de Graubel negociando sus requisitos para su presentación, la voz narrativa describe a Selena con el

---

<sup>9</sup> Esta perspectiva de la historia la originó Elizabeth Bronfen tal como la define en su libro The Knotted Subject and its Discontents (1998).

<sup>10</sup> El no tener un nombre masculino refleja la falta de la metáfora paterna y la del significante maestro. Como explica Evans, el Nombre-del-Padre es el significante fundamental que le confiere la identidad al sujeto ya que lo nombra, lo posiciona dentro del orden simbólico y marca el paso por el complejo edípico. Al faltar el nombre, el sujeto no asume la castración y la figura paterna está forcluida, indicando la posibilidad de una *estructura* sicológica, la cual sin embargo, no necesariamente termina en sicosis.

pronombre masculino porque Selena está vestida de “muchachito”, aunque Selena usa el femenino:

Sirena Selena, dijo el joven que era su nombre artístico... [Que] tenía que ensayar al menos dos tardes. Ella (y dijo ella) no venía allí a robarse el dinero ni a hacer el ridículo. Ella (y dijo ella) era una artista profesional... (Sirena 107).

El intercambio de pronombres (por la voz narrativa y por el travesti) subraya en Selena una fluidez en su estructura y posición sexual características de la histeria. Pero su histeria sobre todo, revela el trauma de su violación.

La violación ocurre cuando Selena y Valentina compartían un apartamento y “hacían la calle” para mantenerse. Selena sube al coche de un cliente rico y ambos desaparecen. Valentina espera a Selena toda la noche hasta que al amanecer lo encuentra “entre cartones...con el pantalón a media pierna, con el calzoncillo ensangrentado...” Selena estuvo hospitalizada cinco días y cuando regresa con Valentina le promete que “Nadie más” lo iba a penetrar. Como declara la voz narrativa, el trauma de la violación le trae a flote

el dolor del abandono maternal, de la muerte de la abuela, las noches en vela buscando dónde dormir, la vida al agite de toparse con policías, el tener quince años y ya vivir así, hastiado de todo, desconfiando hasta de la sombra propia, acostumbrado al desamor, a la lujuria asqueada que habita la calle, esa calle que era su hogar y su tumba (90).

Si bien Selena vuelve a prostituirse nunca “se le curó el espanto que se le metió en el cuerpo la noche que lo atacaron” y algo en él había cambiado, se sentía lejano “como envuelto en un tul al otro lado del cual pasaba lo que pasaba, allá lejos”, claramente envuelto en una represión síquica del suceso (92).

Tiempo después de su violación, el sirenito empieza a cantar y se da cuenta por la reacción del cliente con el que está que “todos los boleros de la abuela eran el caudal que necesitaba para protegerse para siempre de las noches en la calle” (93). Con esta revelación su voz pasa de ser el síntoma que manifiesta sus penas al *sinthome* que será su salvación.

Cuando se transforma en la sirena, después de la muerte de Valentina y con la ayuda de Martha, Selena, como travesti bolerista ejecuta una doble performatividad. Selena crea la ilusión de un cuerpo femenino cantando boleros que por lo general están dirigidos a un público femenino. Como afirma Frances Aparicio los boleros

articulate masculine constructs of the feminine, from the ideal and impossible woman to more universal archetypes, such as the woman seductress and witch, the femme fatale [and] the ungrateful woman who betrays the man’s love  
(Listening to Salsa, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures 128).

Además, en adición a la performatividad de géneros (sexualidad y boleros), Selena manifiesta su histeria y su *sinthome* en una especie de producción dramática en la cual ella es la intérprete y a la vez su testigo. Como histérica, Selena tiene la habilidad de verse a sí misma interpretando sus boleros mientras divisa cómo afecta a cuantos la escuchan y cómo puede manipular esos efectos. Como apunta Christopher Bollas (2000), “...the hysteric is always watching the self as theater, or, as Freud put it, ‘acting her part in the dramatic reproduction of some incident’” (Hysteria 108).

Esta habilidad de dividirse y observarse, se evidencia en una escena entre Hugo y Selena, en el prelude a un encuentro sexual, el cual Selena intenta controlar. Hugo la besa y

Selena se deja besar, deja que la siga besando, pensando en el bolero que debe pegar en un momento como este, el anfitrión y ella bajo la luna, paseando por los jardines de una residencia lujosa al lado del mar (Sirena 218).

Sumada a su habilidad de “despegarse” de la situación, Selena también está consciente del efecto de su voz en el público, otra característica de la histérica, como afirma BOLLAS cuando declara que “what the hysterics brings up in his or her performance always evokes something inside the gathered witnesses and sponsors internal imaginings” (Hysteria 112). Así, cuando Selena está en frente de los invitados en casa de Graubel la descripción de la presentación mientras baja la escalera y lo que provoca su voz confirma la declaración de BOLLAS:

Los testigos recuerdan haber oído al mar enredado en aquel piano de visión. Las mujeres se llevan ansiosas las manos al pecho y reviven deseos que una tuvieron a la orilla del mar... Los hombres no podían dejar de agarrarse el vientre, les dolía la presencia de aquella Sirena... (Sirena 205-6).

No obstante lo anteriormente dicho, donde más claramente se manifiesta su condición histérica es en su temor a la entrega sexual. Selena equipara la entrega sexual a la entrega de su alma y a la pérdida de su esencia, de su subjetividad. Por más que quiera convencerse de que lo que “ama” es el lujo y el dinero, no puede dejar de sospechar

de la existencia de algo que la empujaba hacia lo más profundo. Cuando aquella fuerza le ganara, ni los boleros de la abuela, ni la rabia más feroz la iban a salvar de su borrasca (237).

La “borrasca” que teme es la fuerza de la entrega total. En su lugar, Selena como histérica, prefiere los ensueños a la realidad y a la unión sexual porque “the hysteric believes that sexuality destroys trust...” (BOLLAS 178). Más aun, es en la histérica donde se entrelazan los conflictos

sexuales y la dinámica de represión, conversión, indiferencia, teatro y transmisión, para formar su historia síquica. Así, como explica Bolas “No other character suffers this particular psychic history and no other character brings each of these constituents into this dynamic composition” (179). De esta manera, lo que define a Selena como histérica son precisamente sus penas, las que se mencionan a lo largo de la novela y de las cuales trata de sobreponerse con su voz, como cuando piensa, “Miseria, te llevo en la vida hace mucho tiempo, como una tragedia escondida en el sufrimiento” (Sirena 168); o como cuando se dice que “no puede explicarse por qué el público paga por verla sufriendo?... ¿Será que sólo a través de gente como [ella] es que puede el público sentir sin tapujos lo que es la pena?” (253).

Selena desaparece después de la noche en que Hugo se le entrega totalmente, sumiso al acto sexual y Selena lo penetra. La escena sigue un libreto escrito para una histérica: Selena insiste en cantar mientras Hugo la tiene en su boca, aun cuando éste le pide “No cantes hoy. Siénteme tan solo”. Y aunque deja de hacerlo, “por dentro intenta tararear una tonada de amor”. Selena se enternece con la sumisión de Hugo, pero también “intuye devoración” y además, cuando Hugo la llama “sirenito” “la turba en su canción” y la enoja. Todas estas emociones encontradas reflejan los conflictos de la histérica y si bien su *sinthome* la resguarda del miedo al acto sexual que presiente le sigue al de Hugo, no es suficiente para mantenerla en esa disyuntiva. Selena se va. No puede, no quiere reconciliar sus estructuras síquicas, ni definir su identidad sexual bajo ninguna categoría: ni sirenito, ni sirena, sólo Selena. Al mismo tiempo, su desaparición del texto sin ninguna referencia ni explicación refleja una subjetividad nómada y una resistencia a las interpelaciones hegemónicas. Esta resistencia es política, personal y transgresiva, como observa Rosi Braidotti (1994) cuando declara, “nomadism... is not fluidity

without borders but rather an acute awareness of the nonfixity of boundaries. It is the intense desire to go on trespassing, transgressing” (36).

El final de la novela reitera esa postura, cuando la escena que le sigue a su desaparición se centra en Leocadio y Migueles discutiendo las diferencias entre hombres y mujeres mientras bailan en el club del hotel donde ambos trabajan. En términos simples, Migueles le explica a Leocadio que una de las cosas que hace un hombre es mandar, dirigir. Leocadio lo analiza de la siguiente forma y la voz narrativa lo expresa:

Hay muchas maneras de mandar, muchas formas de ser hombre o ser mujer, una decide. A veces se puede ser ambas sin tener que dejar de ser lo uno ni lo otro (259).

Para concluir, Sirena Selena vestida de pena presenta a un travesti que en adición a funcionar como una metáfora del Caribe y sus relaciones también exhibe el proceso de subjetivización de un/a histórico/a nómada. Selena, como en la cita Lacan, es un poema que está en proceso de escribirse.

## CAPÍTULO V. Conclusión

La idea para este proyecto surgió de un trabajo analítico sobre el personaje de Úrsula en Cien años de soledad y lo que a mi manera de ver, eran sus episodios de histeria. Úrsula resultó ser un punto de partida en mi estudio sobre la histeria femenina en personajes que no pertenecían a obras del siglo diecinueve ni que eran de autores europeos. De ahí, el interesarme en la histeria femenina en personajes de obras escritas por mujeres fue un paso obvio.

Al elaborar este proyecto, me he guiado por dos preocupaciones principales; la primera, analizar la presencia de la histeria en los personajes femeninos construidos por escritoras caribeñas y latino caribeñas contemporáneas. La segunda, abrir un espacio en la crítica literaria, feminista y psicoanalítica latinoamericana y caribeña para incluir el estudio de la histeria y entablar un diálogo sobre el tema en textos latinoamericanos, caribeños y latinos escritos por mujeres.

Para lograr mi primera encomienda, las siguientes preguntas me han orientado: ¿Cuáles son los conflictos que provocan la histeria en los personajes femeninos de textos escritos por mujeres? ¿Cómo se articulan tales conflictos? Y más importante aún, ¿qué provoca la histeria y cuál es su beneficio si existe alguno en dichas obras y personajes?

Lo que descubrí a lo largo del análisis de los textos de Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Cristina García, Loida Maritza Pérez y Mayra Santos Febres fue notable. En primer lugar, la histeria no ha desaparecido de la literatura y mucho menos de la literatura contemporánea. Tampoco se ha circunscrito a aparecer en textos europeos ni americanos. En segundo lugar, la histeria que aparece en las obras aquí incluidas refleja no sólo los conflictos sociales de la época en que se escribieron sino aquéllos correspondientes a la condición femenina. De esta manera en Papeles de Pandora de Rosario Ferré, las protagonistas muestran que la histeria que se desarrolla

en ellas surge del conflicto entre lo que la sociedad burguesa de la época exigía de sus mujeres y lo que ellas anhelaban expresar. Consecuentemente, en cuentos como “La muñeca menor”, “La bella durmiente”, Amalia”, “El collar de camándulas” y “Cuando las mujeres quieren a los hombres” la histeria es generada por el conflicto entre la falta de agencia femenina y una sociedad burguesa que encasilla a la mujer en el rol de objeto decorativo, de un ser infantilizado y de propiedad masculina para su consumo, la procreación de sus intereses y su legado. Adicionalmente, la histeria femenina también apunta hacia una falla del orden simbólico respecto a la representación femenina: particularmente, a la representación del deseo sexual femenino.

En el análisis de estos cuentos los escritos psicoanalíticos de Luce Irigaray han sido sumamente esclarecedores. Irigaray afirma que el modelo psicoanalítico no es universal sino masculino, eurocéntrico y caucásico y que por lo tanto, no hay un espacio para un modelo femenino independiente de su función separada del hombre, ni un lugar en el cual pueda expresarse completamente. De acuerdo con Irigaray, la mujer dentro de los sistemas dominantes, inclusive lingüísticos es un ser “castrated, especially castrated of words, excluded from the work force except as prostitute to the interests of the dominant ideology—that is of hom(m)osexuality and its struggles with the maternal...” (Speculum of the Other Woman 142). De esta manera, apoyándome no sólo en Irigaray sino en Freud y Lacan, llegué a una serie de inferencias. Una, que las protagonistas en los cuentos mencionados manifiestan una desesperación psíquica de poder expresar su sexualidad libremente pero que sin embargo, su deseo y su realidad son incompatibles. El resultado de esa incompatibilidad es la producción involuntaria de una histeria que se manifiesta en la cosificación, mudez, parálisis parcial, coma, suicidio, dualidad y hasta la muerte. Como ejemplo, en “El collar de camándulas”, hay dos

protagonistas que entran en una relación amorosa prohibida por su condición social y no sólo enmudecen sino que una, la mujer burguesa, termina muerta mientras que la otra, la sirvienta de la familia burguesa, termina asesinando a la familia que servía.

En algunos cuentos la histeria desarrollada produce beneficios para quien la padece, y en otros no. La noción de beneficios se refiere a un alivio psíquico y/o agencia para efectuar cambios, ya sea en el sujeto mismo o en su entorno. Por ejemplo, aunque la Menor termina cosificada, convertida literalmente en un objeto decorativo para reflejar el ascenso económico del esposo, queda abierta la posibilidad de que no está del todo cancelada y de que puede efectuar su venganza. Por otra parte, en “Amalia”, la niña protagonista ignora su origen y el de una enfermedad que la mantiene simbólica y literalmente en la oscuridad. Amalia, quien continuamente expresa el deseo de “saber” logra adquirir el conocimiento que buscaba a través de su histeria manifestada en los juegos con su muñeca.

En contraste, la protagonista de “La bella durmiente”, manifiesta su histeria primero al caer en coma y después, en la creación de un alter-ego que baila, termina muerta.

La histeria que corre a lo largo de varios cuentos de Papeles de Pandora está íntimamente entrelazada no sólo a la condición del sujeto femenino sino también a los factores socio-políticos y culturales de su entorno. Por ejemplo, varios cuentos incluyen un personaje negro que toma una posición central en la trama y en su relación con la protagonista. Ferré deseaba otorgarle voz a las clases marginadas y en varios cuentos aparecen como vengadores (Amantina la sirvienta), salvadores (Gabriel el chofer negro) y revolucionarios (Isabel La negra, las cantantes de “Maquinolanderá” e Ismael Rivera).

Por otra parte, en las novelas de las latino-caribeñas Cristina García y Loida Maritza Pérez encontré que la histeria se originaba en reacción a los conflictos experimentados por las

mujeres en el país adoptivo después del exilio o la inmigración que exacerbaron traumas originales. Es importante apuntar que esta aseveración no significa que todo sujeto exiliado o inmigrante desarrolle histeria al enfrentar experiencias negativas. La diferencia estriba en el sujeto mismo, en lo que el sujeto trae consigo al nuevo entorno, y en sus defensas ante los conflictos. Es decir, que las mujeres en estos textos habían experimentado traumas que al reprimir, las hacía ignorantes del valor psíquico que le habían conferido. Es después, cuando experimentan conflictos en el nuevo entorno que traen el trauma a la superficie. Como explica Bronfen, la histeria estructura al sujeto, lo reviste y lo resguarda de una negatividad radical (35). Además, como afirma Cathy Caruth, el estar traumatizado es precisamente estar poseído por una imagen o un evento, pero un evento que no ha sido integrado al inconsciente (5). Es por eso que Freud insistía en que los histéricos sufrían de recuerdos, pero no son recuerdos del evento traumático sino de las defensas y fantasías construidas a su alrededor. Como explican Laplanche y Pontalis,

No puede hablarse de acontecimientos traumáticos de un modo absoluto, sin tener en cuenta la “susceptibilidad” propia del sujeto. Para que exista trauma en un sentido estricto, es decir, falta de abreacción de la experiencia, la cual persiste en el psiquismo a modo de un “cuerpo extraño”, deben darse determinadas condiciones objetivas...[primeramente] el acontecimiento por su misma naturaleza...condiciones psicológicas en que se encuentre el sujeto en el momento del acontecimiento...una situación activa (circunstancias sociales, exigencias de la tarea que se está efectuando) que dificulta o impide una reacción adecuada y finalmente, sobre todo, según Freud, el conflicto psíquico que impide al sujeto

integrar en su personalidad consciente la experiencia que le ha sobrevenido (Diccionario de psicoanálisis 449).

Como ejemplo de la combinación de trauma, sujeto, represión y conflicto: en Dreaming in Cuban, hay varias mujeres que experimentan traumas en relación a eventos ocurridos durante la Revolución cubana. Por ejemplo, Lourdes, quien tenía pocos meses de embarazo fue violada y torturada por dos soldados cuando fueron a desposeerla del racho familiar. Consecuentemente, Lourdes pierde al niño. Entonces, no sólo sufre el trauma de la violación, sino el del aborto, todo lo cual reprime por años, hasta que empieza su histeria en el nuevo país. Su histeria se desarrolla a partir de los conflictos con su hija, de asumir el mando económico del hogar y de la muerte de su adorado padre. Lourdes está consciente de que hay “algo” que le duele, que le causa una melancolía infinita pero no sabe qué. Es sólo cuando desarrolla su histeria manifestada en un apetito voraz, sexual y por comida, para luego convertirse en anoréxica y ser el objeto de burla de su hija que el recuerdo de la pérdida de su hijo surge a flote.

En contraste, Iliana de Geographies of Home quien ya había internalizado los discursos racistas y clasistas no sólo de Los Estados Unidos sino los de la República Dominicana, al experimentar la extrema pobreza en que su familia estaba sumida, desarrolla una neurosis cuando su madre no es capaz de regalarle la muñeca (por ser muy cara) que deseaba. Su histeria se manifiesta de muchas formas, una de ellas es la compulsión de ser “completamente justa” con los *objetos* a su alrededor.

El ejemplo más extremo de las repercusiones del trauma lo muestra el personaje de Marina. Marina no es una histérica sino que posee una estructura psicótica. Cuando Marina sufre una violación, empieza a experimentar las alucinaciones típicas del psicótico. Impulsada por su

locura, (explicada en detalle en el tercer capítulo) Marina viola a su hermana, buscando señales de la masculinidad que cree Iliana posee y que obviamente no asocia con su padre.

Los ataques de Marina hacia Iliana han sido examinados por la crítica como ejemplos de “castigos” hacia una protagonista que termina exhibiendo características emersonianas de individualismo e independencia. Mi conclusión es otra. Los ataques son producto de la locura de una mujer que no ha sido apoyada por su familia, de serios problemas de autovaloración y psicoanalíticamente hablando, de su forclusión del padre. Iliana no es “castigada”, es víctima del silencio de una familia tradicional, opuesta a buscar ayuda de “afuera” y a “airear” problemas internos. Esto es lo Pérez critica a través de los ataques hacia Iliana; no su independencia ni la fuerza y agencias adquiridas.

En mi último capítulo, la histeria y la perversión logran coexistir en un mismo ser, mediadas por el *sinthome* del/ la protagonista. Empleo el término de *sinthome* elaborado por Lacan en su Seminario XXIII para explicar que Selena, la protagonista travesti de Sirena Selena vestida de pena aunque es una travesti (categorizada como perversión), también experimenta episodios de histeria (categorizada como neurosis). Estas dos estructuras, definidas tradicionalmente como opuestas una a la otra, se complementan a través del *sinthome*, una creación artística por parte del sujeto. Selena emplea su voz como su *sinthome*, y es esa voz la que le permite manifestar una histeria definida no por la pregunta clásica de “¿soy hombre o mujer?” sino por la posibilidad de asumir una posición sexual que no esté regida enteramente por el falo. La voz de Selena, su *sinthome*, suplanta el Nombre del padre forcluido en su estructura, atando los órdenes de lo simbólico, lo imaginario y lo real y le provee una “solución creativa” (para emplear una frase de Patricia Gherovici) al problema de la postura sexual.

Para concluir, el análisis de la histeria causada por diferentes conflictos y manifestada en diferentes maneras me llevó a realizar mi segunda meta, la de aportar con esta investigación a los discursos feministas, psicoanalíticos y literarios que estudian la literatura latinoamericana, caribeña y latino-caribeña escrita por mujeres. Para lograr esta meta, realicé un recorrido por las críticas feministas y literarias latinoamericanas y encontré que había una carencia en esos discursos. Creo que el estudio de la histeria femenina debe ser incluido en las críticas literarias latinoamericanas contemporáneas porque en lugar de ser un tropo de la feminidad, o una patología femenina, ha probado ser una necesidad y un agente en la construcción de la subjetividad femenina.

## OBRAS CITADAS

- Acevedo, Ramón Luis. Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña. San Juan, Puerto Rico: Editorial cultural, 1991.
- Aparicio, Frances. Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures. Hanover, NH: University Press of New England, 1998.
- Arroyo, Jossianna. "Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena Vestida de pena*". Centro Journal, Vol. XV, Number 2, Fall 2003.
- Barradas, Efraín. "Sirena Selena vestida de pena o el Caribe como travestí". Centro Journal, Vol. XV, Number I, Spring 2003, pp.53-65.
- Bollas, Christopher. Hysteria. London: Routledge, 2000.
- Braidotti, Rosi. Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. New York: Columbia University Press, 1994.
- Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.
- . Undoing Gender. New York: Routledge, 2004.
- Campbell, Jan. Arguing with the Phallus: Feminist, Queer and Postcolonial Theory. London: Zed Books Ltd., 2000.
- Cancel, Mario R. Literatura y narrativa puertorriqueña: la escritura entre siglos. Colombia: Editorial Pasadizo, 2007.
- Carminero-Santangelo, Marta. The Madwoman Can't Speak: Or Why Insanity is Not Subversive. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- David-Menard, Monique. Hysteria From Freud to Lacan: Body and Language in Psychoanalysis. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Dean, Colin Leslie. Sexuality, Its Role in Psychopathology According to Freud and Lacan: The Relationship Between Normal and Perverse Sexuality According to Freud. West Geelong, Victoria, Australia: Gamahucher Press, 2005.
- De Vries, Marten. "Trauma in Cultural Perspective". Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body and Society. Eds. Van der Kolk et al. New York: The Guilford Press, 2007. 399-401.
- De Waelhens, Alphonse & Wilfried Ver Eecke. Phenomenology and Lacan on

- Schizophrenia, after the Decade of the Brain. Leuven (Belgium): Leuven University Press, 2001.
- Díaz, Luis Felipe. "La narrativa de Mayra Santos y el travestismo cultural". Centro Journal Vol. xv Number 2 (Fall 2003): 25-36.
- Evans, Dylan. An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. New York: Routledge, 1996.
- Evans, Martha Noel. Fits and Starts: A Genealogy of Hysteria in Modern France. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- Fanon, Frank. Black Skin, White Masks (1952). Trans. Richard Philcox. New York: Grove Press, 2008.
- Ferré, Rosario. Papeles de Pandora. Nueva York: Vintage Español, Random House, Inc., 2000.
- . A la sombra de tu nombre. España: Alfaguara, 2001.
- Fink, Bruce. The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.
- Freud, Sigmund. The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fleiss, 1887-1904. Translated and edited by Jeffrey M. Mason. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1985.
- . Lectures on Psychoanalysis (1910). Standard Edition 11:9-55.
- . The Interpretation of Dreams (1953). New York: Avon Books, 1998.
- García Cristina. "And There is Only Imagination Where Our History Should Be." Interview by Iraida H. López. Michigan Quarterly Review 33, no. 3 (summer 1994): 605-17.
- . Dreaming in Cuban. New York: Ballantine Books, 1992.
- Gelpí, Juan G. Literatura y paternalismo en Puerto Rico. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Gherovici, Patricia. The Puerto Rican Syndrome. New York: Other Press, 2003.
- . Please Select Your Gender: From the Invention of Hysteria to the Democratizing of Transgenderism. New York: Routledge, 2010.
- Gilman, Sander L., Helen King, Roy Porter, G.S. Rousseau and Elaine Showalter.

- Hysteria Beyond Freud. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Grosfuguel, Ramón and Chloé S. Georas. "Latino Caribbean Diasporas in New York." In Mambo Montage: The Latinization of New York. Eds. Agustín Laó-Montes and Arlene Dávila. New York: Columbia University Press, 2001.
- Grosz, Elizabeth. Sexual Subversions: Three French Feminists. Sydney: Allen & Unwin Australia Pty Ltd., 1989.
- Herndl, Diane Price. "The Writing Cure: Charlotte Perkins Gilman, Anna O., and 'Hysterical Writing'". NWSA Journal, Vol.1, No1, 1988, 52-74.
- Hirsh, Marianne. The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Hospital, Carolina. Interview by Eduardo R. del Rio in One Island, Many Voices: Conversations With Cuban-American Writers. Tucson: The University of Arizona Press, 2008.
- Hunter, Diane. "Hysteria, Psychoanalysis and Feminism: the Case of Anna O." Feminist Studies 9 (3): 464-488, 1983.
- Irigaray, Luce. Conversations. London: Continuum, 2008.
- . To Speak Is Never Neutral. London: Continuum, 2002.
- . Speculum of The Other Woman. Trans. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- . Why Different? A Culture of Two Subjects: Interviews with Luce Irigaray. Trans. Camille Collins. New York: Semiotext(e), 2000.
- . This Sex Which is Not One. Trans. Catherine Porter & Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Kafka, Phillipa. "Saddling La Gringa": Gatekeeping in Literature by Contemporary Latina Writers. Westport, CT: Greenwood Press, 2000.
- Kahane, Claire. Passions of the Voice: Hysteria, Narrative, and the Figure of the Speaking Woman, 1850-1915. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.
- Klement, Kristine. "Feminism Beyond Hysteria: Reading Feminine Ethics". Psychoanalysis and La Femme: Special Issue Home. January 2010.
- Kristeva, Julia. Revolution in Poetic Language. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

- . Intimate Revolt. Trans. Jeanine Herman. New York: Columbia University Press, 2002.
- . Powers of Horror. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Kron, Alan. Hysteria: The Elusive Neurosis. New York: International Universities Press Inc., 1978.
- Lacan, Jacques. Ecrits: A Selection. Trans. Bruce Fink. New York: W.W. Norton & Company, 1966, 2002.
- . The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan Book XI (1973). Ed. Jacques-Alain Miller. London: W.W. Norton & Company, 1981, 1998.
- Laplanche Jean & Jean-Bertrand Pontalis 1967. Diccionario de psicoanálisis. Trad. Fernando Gimeno-Cervantes. Argentina: Editorial Paidós, 1996, 2007.
- Lerude, Martine. International Dictionary of Psychoanalysis. New York: Macmillian, 2005.
- Lewis, Vek. Crossing Sex and Gender in Latin America. New York: Palgrave Macmillian, 2010.
- Marqués, René. Ensayos 1953-1966. Barcelona: Antillana, 1966.
- Moi, Toril. What is Woman? And Other Essays. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Moore, Burness E., M.D. & Bernard D. Fine, M.D. Eds. Psychoanalytic Terms & Concepts. New Haven: The American Psychoanalytic Association and Yale University Press, 1990.
- Muñoz, José Esteban. Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Niebylski, Dianna. “Prólogo” en Maldito amor y otros cuentos. México: Fondo de cultura económica, 2006.
- Nouzeilles, Gabriela. “Asesinatos por sugestión: estética, histeria y transgresión”. The Colorado Review of Hispanic Studies, Vol. 4: Fall 2006, pp. 309-325.
- . “La plaga imaginaria: histeria, semiosis y disciplina”. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 26, No. 52: 2000, pp. 173-191.
- . “Narrar el cuerpo propio. Retórica modernista de la enfermedad”. Revista de

- Investigaciones Literarias, Año 5, No. 9. Caracas, ene-jun, 1997, pp. 149-176.
- Pedreira, Antonio S. Insularismo. Río Piedras, P.R.: Editorial Edil, 1992.
- Pérez, Loida Maritza. Geographies of Home. New York: Viking, 1999.
- Pozzi de Ríos, María Adela. “La imagen corporal en la historia de conversión”.  
Psicoanálisis APdeBA, Vol.XXVII, No. 1-2, 2005, pp.17-37.
- Ramirez, Dolores Alcaide. “ ‘I’m Hispanic, Not Black’: Raza, locura y violencia en  
*Geographies of Home* de Loida Maritza Pérez”. CiberLetras: Journal of Literary  
Criticism and Culture, vol 14. New York: Lehman College, City University of New  
York, 2005.
- Ramos Rosado, Marie. La mujer negra en la literatura puertorriqueña: cuentística de los  
setenta. Río Piedras, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999.
- Rivera, Angel A. “*Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres: Consumidora  
y consumida, la nueva ciudadana del Caribe”. BHS, Vol. 85, 2008, pp.97-109.
- Rodríguez, Clara. “Puerto Ricans: between black and white”. In Boricuas: Influential  
Puerto Rican Writings: An Anthology. Ed. R. Santiago. New York: Ballantine, 1995.
- Rodríguez, Juana María. “Translating Queer Caribbean Localities in *Sirena Selena  
vestida de pena*”. MELUS Vol. 34, Number 3, Fall 2009, pp. 205-223.
- Rodriguez, Maria Cristina. What Women Lose: Exile and the Construction of Imaginary  
Homelands in Novels by Caribbean Writers. New York: Peter Lang Publishing, Inc.,  
2005.
- Sandoval Sánchez, Alberto. “*Sirena Selena vestida de pena: A Novel for the New  
Millenium and for New Critical Practices in Puerto Rican Literary and Cultural Studies*”.  
Centro Journal, Vol. XV, Number 2, 2003, pp.4-23.
- Santos-Febres, Mayra. Sobre Piel y Papel. San Juan: Ediciones Callejón, Inc., 2005.
- . Sirena Selena Vestida de Pena. Barcelona: Mondadori, 2000.
- Sarduy, Severo. Written on a Body. Trans. Carol Maier. New York: Lumen Books, 1989.
- Showalter, Elaine. Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media. New York:  
Columbia University Press, 1997.
- . The Female Malady: Woman, Madness and English Culture, 1830-1980. London:

- Virago Press, 1987.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. Transvestism, Masculinity and Latin American Literature: Genders Share Flesh. New York: Palgrave, 2002.
- Torres, Daniel. "La erotica de Mayra Santos Febres". Centro Journal. Vol. XV, Number 2, Fall 2003, pp. 99-105.
- Turner, Victor. The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications, 1986.
- Van der Kolk, Alexander C. McFarlene & Lars Weisaeth, eds. Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society. New York: The Guilford Press, 2007.
- Van Haesendonck, Kristian. "*Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de transgresiones?" Centro Journal Vol. XV, Number 2, Fall 2003.
- Vélez, Diana L. "Introduction". Reclaiming Medusa: Short Stories by Contemporary Puerto Rican Women. San Francisco: Aunt Lute Books, 1997.
- Watty, Alejandra y Alejandra Herrera. "Adulterio e histeria. Aproximación a cuatro personajes literarios femeninos". Instituto Nacional de Perinatología. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco: Departamento de Humanidades, mayo 2012, pp. 63-78.
- Wajeman, G. "The hysteric's discourse". In Hystoria, ed. H. Schulz-Keil. New York: New York Lacan Study Group, 1986.
- Wright, Elizabeth. Ed. Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, Inc. 1992.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bainbridge, Caroline, Susannah Radstone, Michael Rustin and Candida Yates, Eds. Culture and the Unconscious. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Brooks, Peter and Alex Woloch, eds. Whose Freud? The Place of Psychoanalysis in Contemporary Culture. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Crownfield, David, ed. Body/ Text in Julia Kristeva: Religion, Women, and Psychoanalysis. Albany: State University of New York Press, 1992.
- Eissler, K. R. Freud and the Seduction Theory: A Brief Love Affair. New York: International Universities Press, Inc., 2001.
- Golan, Ruth. Loving Psychoanalysis: Looking at Culture With Freud and Lacan. London: H. Karnac Books Ltd., 2006.
- Guerra-Cunningham Lucía. “Tensiones paradógicas de la femineidad en la narrativa de Rosario Ferré”. Chasquí 13.2-3 (1984) 19.
- Harlow, Barbara. Resistance Literature. New York: Methuen, 1987.
- Holquist, Michael. Dialogism: Bakhtin and his World. London: Routledge, 1990
- Ingram, Penelope. The Signifying Body: Toward an Ethics of Sexual and Racial Difference. Albany: State University of New York Press, 2008.
- Jacobsen, Kurt. Freud’s Foes: Psychoanalysis, Science, and Resistance. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2009.
- Kovacevic, Filip. Liberating Oedipus? Psychoanalysis as Critical Theory. Lanham: Lexington Books, 2007.
- Leupin, Alexandre. Lacan Today: Psychoanalysis, Science, Religion. New York: Other Press, 2004.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. Epistemology of the Closet. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Speziale-Bagliacca, Roberto. On the Shoulders of Freud: Freud, Lacan, and the Psychoanalysis of Phallic Ideology. New Brunswick: Transaction Publishers, 1991.

Van Haute, Phillippe and Tomas Geyskens. Chapters I-III. Non-Oedipal Psychoanalysis?.  
Leuven, BEL: Leuven University Press, 2012, pp 25-62.

Zizek, S. Tarrying with the Negative. Durham, NC: Duke University Press. 1993.

---. Looking Away: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture.  
Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

## VITA

- NAME: Diana González-Cameron
- EDUCATION: B.A. English and American Literature, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, Mayagüez, Puerto Rico, 1977.
- M.A. English and American Literature, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Río Piedras, Puerto Rico, 1985.
- Ph. D. Hispanic Studies, University of Illinois at Chicago, Chicago, Illinois, 2014.
- TEACHING: Lecturer, Hispanic and Italian Studies, University of Illinois at Chicago, Chicago, Illinois, 1995-2014.
- Instructor, Spanish Intensive Conversation for Faculty and Staff, University of Illinois at Chicago, Chicago, Illinois, Summer 2006.
- Instructor of Spanish, Romance Languages Department, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania, 1986-1994.
- Instructor of English, Community College of Philadelphia, Philadelphia, Pennsylvania, 1986-1987.
- Instructor of English, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey, Cayey, Puerto Rico, 1986.
- Instructor of English, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Río Piedras, Puerto Rico, 1981-1986.
- Instructor of English, Adult Education, Colegio Reginal de Carolina, Carolina, Puerto Rico, 1985.
- Instructor of English. Resource Center for Science and Engineering. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, Summers 1983, 1984, 1985.
- Teacher of English, Colegio La Inmaculada Concepción, Mayagüez, Puerto Rico, 1977-1978.
- CONFERENCES: In/Between Conference, University of Illinois at Chicago, Chicago, Illinois, *Histeria, incesto y política en 'Amalia' de Rosario Ferré*, March 2013.
- Engendering Change: The Third Annual Graduate Student Gender and Sexualities Conference, University of Illinois at Chicago,

Chicago, Illinois, *Hysteria, Transvestism and Subjectivity in Sirena Selena vestida de pena* by Mayra Santos Febres, March 2013.

18<sup>th</sup> Conference of International Association of Hispanic Women's Literature and Culture, Agnes Scott College, Atlanta, Georgia, *De histeria y madres ausentes en 'La muñeca menor' de Rosario Ferré*, October 2008.

Kentucky Foreign Language Conference, University of Kentucky at Lexington, *La histeria en Geographies of Home*, April 2006.

PUBLICATION:

González-Cameron, D.: Book review, *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, *World Literature Today*, January 2002.