

La deconstrucción de dos figuras maternas: la loca de la casa y Medea en *Crímenes domésticos* de Vanessa Vilches Norat

Ada G. Fuentes Rivera
 Departamento de Español
 Facultad de Estudios Generales
 Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
adafuentes@bfyasoc.com

Resumen

El orden y las tensiones del espacio íntimo y privado como la casa albergan significados controvertibles desde los cuales se pueden leer representaciones de la cultura, la familia y, muy particularmente, de la madre. Partir de lo conocido (la domesticidad familiar) para quebrar la cultura es lo que hace el texto de Vanessa Vilches Norat, *Crímenes domésticos*, de 2007. Desde su título, el lector se enfrenta a la violencia como signo definidor de su cultura. Sin embargo, dicha violencia no es la que abarrotó los titulares de periódicos nacionales, sino una más sutil: la que se guarda detrás de la fachada de la casa, la no dicha, la escondida... la violencia que marca los cuerpos femeninos y los conforma.

En este artículo me propongo examinar la figura de la madre en los relatos "Del hilo de su voz" y "Monstruosa sororidad". El trabajo está dividido en tres secciones: introducción teórica y de contextualización; discusión del cuento "Del hilo de su voz" y finalmente, la discusión de "Monstruosa sororidad".

Palabras clave: literatura puertorriqueña, figuras maternas, locura, sujeto femenino, ominoso

Para mi papá...
 y para mis queridos estudiantes de Español 3111
 (Primer semestre académico 2008-2009)

El orden y las tensiones del espacio íntimo y privado como la casa albergan significados controvertibles desde los cuales se pueden leer representaciones de la cultura, la familia y, muy particularmente, de la madre. Partir de lo conocido (la domesticidad familiar) para quebrar la cultura es lo que hace el texto de Vanessa Vilches Norat, *Crímenes domésticos*, de 2007. Desde su título, el lector se enfrenta a la violencia como signo definidor de su cultura. Sin embargo, dicha violencia no es la que abarrotó los titulares de periódicos nacionales, sino una más sutil: la que se guarda detrás de la fachada de la casa, la no dicha, la escondida... la violencia que marca los cuerpos femeninos y los conforma.¹

En este artículo me propongo examinar la figura de la madre en los relatos "Del hilo de su voz" y "Monstruosa sororidad". Ya en un texto de crítica literaria titulado *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo. (A propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa)* (2003), Vilches analizó la figura de la madre como construcción discursiva que contiene significaciones contradictorias, la maternidad como un espacio de conflicto cultural a partir del concepto de matergrafía, problematizando la autobiografía como género literario.² En *Desmadres*, la autora nombraba la autobiografía como matergrafía para "... postular la recurrencia de la figura de la madre en el lugar del otro como dispositivo de muchas narraciones autobiográficas" (15). Argumentaba, además, que "[l]a madre (...) funciona como el otro para quién, por quién y desde quién se estructura el relato" (15). Y especificaba que se refería a la madre como imagen cultural y discursiva que contiene múltiples significaciones contradictorias. Si bien en aquel primer texto escribía crítica literaria en torno a la figura materna como tropo literario, aquí, en su segunda publicación, la autora maneja el signo madre en su propia obra de ficción para cuestionar sus problemáticas representaciones histórico-sociales y los discursos elaborados para justificar dichas representaciones.³ De hecho, Vilches ya había dado cuenta de lo anterior al discutir cómo los planteamientos de Julia Kristeva sobre la *imago mater* le servían en su primer proyecto. En este expresa: "[r]etomo la madre como metáfora poderosa que parte del reconocimiento de la complejidad, de la irreductibilidad de la experiencia y que, instaurada a partir de la abyección y la perversión, resiste toda conceptualización definitiva en las producciones discursivas" (*Desmadres...* 63).

En la “Introducción” a *Figuras de la madre* (1996), Silvia Tubert nos explica que el ser madre no es algo dado naturalmente aunque la figura femenina esté biológicamente equipada para ello. Las diferentes construcciones de la figura materna dependen tanto de las condiciones histórico-culturales, como de la diferencia de los sujetos. Además, la autora señala cómo, al existir un orden patriarcal en la mayoría de las culturas, tiende a identificarse lo femenino con la maternidad (7-37). En palabras de Tubert:

A partir de una posibilidad biológica—la capacidad reproductora de las mujeres—se instaura un deber ser, una norma, cuya finalidad es el control tanto de la sexualidad como de la fecundidad de aquellas. No se trata de una legalidad explícita sino de un conjunto de estrategias y prácticas discursivas que, al definir la feminidad, la construyen y la limitan, de manera tal que la mujer desaparece tras su función materna, que queda configurada como su ideal. (...) la ecuación *mujer=madre* no responde a ninguna esencia sino que, lejos de ello, es una representación—o conjunto de representaciones—producida por la cultura. (7)

Por otro lado, Judith Butler, distingue entre género/sexo y plantea que ambas son categorías construidas⁴; además propone que:

Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pregiven sex (a juridical conception); gender must designate the very apparatus of a production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which ‘sexed nature’ or a ‘natural sex’ is produced and established as ‘prediscursive’, prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts. (“Subjects of Sex/Gender/Desire” 11)

El texto de Vilches, *Crímenes domésticos*, da cuenta de la pluralidad y diversidad de las figuras maternas, las deconstruye como representaciones dadas, narrando, a su vez, la multiplicidad de seres que constituyen a la madre.⁵ Ejemplos de ello son la madre asesina en “Monstruosa sororidad”; la madre loca en “Del hilo de su voz”; la lactante en “Tortita de manteca”; la que, al igual que Sor Juana Inés de la Cruz, reivindica su derecho al saber en “Fe de ratas”; y la desexualizada o infantilizada por su maternidad frente al sujeto que ejerce su sexualidad en “Del dulce olor de sus pechos”.⁶

Ahora bien, la figura de la madre se inserta en el contexto de la institución familiar que se organiza alrededor de una familia nuclear y a partir de lazos de sangre. Precisamente, *Crímenes domésticos* parte de lo anterior para interrogarla, subvertir el orden patriarcal y sugerir nuevos imaginarios familiares. A partir de relatos familiares diversos, el texto presenta el orden social patriarcal y cultural desde sus fisuras problematizando discursos y representaciones que marcan tanto sujeciones como las resistencias y los cambios. Personajes como la infanticida y la loca de la casa son seres “desobedientes” que marcan el quiebre del modelo familiar nuclear de la cultura moderna para reivindicar la construcción de otras relaciones familiares. En el ensayo, “Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción”, Ana Amado y Nora Domínguez escriben: “En los pactos que se entablan entre estados, políticas y población, la familia es la institución que mejor expresa las diversas alternativas de la sujeción, los múltiples trajes de la violencia” (19). De acuerdo a las críticas anteriores, la institución familiar se ha caracterizado por las diferencias, los antagonismos y la violencia para “perpetuar linajes y sucesiones”. El conflicto familiar, añaden, no es solo privado, sino político dado que hay una estrecha relación entre ciudadanos y Estado (20).

¿Cómo se da lo familiar y lo ominoso, entonces, en los relatos seleccionados?

La loca de la casa en “Del hilo de su voz”

“Del hilo de su voz” se organiza fundamentalmente alrededor de tres acciones. Primero, Lucía (la madre loca) va al colmado a comprar una lata de salsa para su mamá y Mercedita (su hija) se queda sola en el cuarto temerosa de que la abuela se dé cuenta de lo que sucede en su casa y en constante debate sobre cómo proceder. Luego, su abuela llega al cuarto, se lleva a la niña y esta escucha, sin ser vista, los planes de su abuela y el tío materno para internar a su madre. Finalmente, al regresar Lucía del colmado, su hermano la apresa para internarla en un hospital de “enfermos mentales” y la abuela se queda al cuidado de su nieta.

En dicha anécdota se lanzan varias interrogantes interesantes en torno a la maternidad y la locura, la casa, las normas sociales y la sexualidad. El texto cuestiona la definición de la locura materna y su abordaje, además de problematizar el trato hacia los locos de la casa y complicar el concepto de normalidad en el espacio doméstico.

“Del hilo de su voz” apunta hacia el lugar de la cultura y su manejo violento de la locura. El relato nos confronta con problemas caseros que se desean mantener escondidos con el objetivo de no alterar el orden establecido y la fachada. Como lectores nos preguntamos: ¿por qué Lucía se marca por la obsesión compulsiva de limpieza? ¿Será porque ha quedado marcada por la represión de su sexualidad lesbiana y siente la necesidad de “limpiarse” para poder ser como los otros? ¿O, será porque, al ser víctima (silente) de hostigamiento sexual en su adolescencia por parte de un tío, necesita limpiarse del acto del cual no es culpable? ¿Saldrá Lucía del laberinto en que se encuentra? El relato devela, revela, descubre lo que no quiere contarse y al hacerlo, nos lleva a sospechar de cada gesto; la casa, entonces, se convierte en un signo problemático. Así, lo ominoso define el relato en su totalidad y le da su significación al proponer que la casa y la cultura son sospechosas y hay que desmontarlas aunque nos causen angustia.

Recordemos que lo ominoso, en algunas de sus acepciones y de acuerdo a Freud, es aquello que, aun cuando puede ser muy familiar, causa angustia y horror, desorientación e incomodidad. Es algo que inquieta, algo que es sospechoso, sin embargo, también constituye aquello que al ser familiar, produce confianza, calma, bienestar y protección. Además, lo ominoso es intentar mantener algo oculto o cuando lo oculto sale a la luz. El motivo del doble también es ominoso; al citar cómo Hoffman lo define, Freud plantea cuatro aspectos:

(...) la presencia de ‘dobles’ en todas sus gradaciones y plasmaciones, vale decir, la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas; el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra –lo que llamaríamos telepatía--, de suerte que una es coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra; la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio –o sea, duplicación, división, permutación del yo--, y, por último, el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas. (“Lo ominoso”, CD ROM)

Además, hay un efecto ominoso cuando en el lector se produce la incertidumbre en cuanto a qué realmente constituye un personaje, la angustia que se produce ante el mal de ojo o el regreso de algo reprimido. Freud llama ominoso, también, a una persona “viviente” a quien se le atribuyen malos propósitos y que hará daño con el auxilio de unas fuerzas particulares. “(...) Se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece entre nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo” (“Lo ominoso”, CD ROM). Todas estas acepciones de lo ominoso se manejan complicadamente en el relato que me ocupa y en muchos otros de la colección.⁷

Las ideas de Foucault sobre la locura y la sexualidad, de su constitución retórica y su instrumentalidad institucional también son pertinentes para mi análisis. Dicho autor nos recuerda que los códigos penales de la época moderna traen consigo la práctica extraña de encerrar al individuo para corregirlo, y explica que en esta se desarrolla una serie de procedimientos para dividirlo en grupos y controlarlo de modo que se pueda guiar, hacerlo dócil y, a la vez, útil. En este sentido, Lucía es mirada de cierta forma, es vigilada, está doblemente encerrada (en su cuarto y en un hospital) y, por tanto, es disciplinada por la institución familiar pues sus actuaciones se ubican fuera de la regla social y familiar. Sin embargo, y a pesar de que lo anterior constituye el intento de someter ese cuerpo y dominar sus multiplicidades humanas al categorizarlo como loco y reprimirle su sexualidad lesbiana, Lucía y su familia están vinculados por lazos amorosos que a su vez proponen la no univocidad del poder. Así, desde la intimidad de la casa, el relato pretende complicar cómo se manifiestan las complejas relaciones de poder.⁸

En “Del hilo de su voz”, la representación de los sujetos está marcada por la locura, la angustia y el amor, además de la multiplicidad de posicionamientos. Lucía se presenta en el relato como:

UNO, DOS, TRES, CUATRO, CINCO, SEIS, SIETE, OCHO, NUEVE, sigue contando, así no lo ves, once, doce, trece, por más que rehúso ir al colmado a buscarle a mami la salsa de tomate, por más que no quise pasar por aquí, lo sabía, por eso no me gusta salir de la casa, no hago más que salir y me encuentro siempre con alguno que me pide, que me mira y no puedo, no puedo verlo. Pero sé que ella me pone a prueba, esa es su prueba diaria, si logro solo aligerar el paso, estaré de vuelta enseguida y no me encontraré con nadie ni la nena habrá salido de su cuarto. Catorce, quince, dieciséis, cuento los pasos y se me pasa el susto. (CD 113)

Repetición, obsesión, evadir y negarse a colaborar con el otro por sospechas, miedo al contagio, el encierro en la casa, la angustia de exponerse a la mirada externa, la necesidad de mostrar su cordura y la de probarse ante el otro son signos que marcan a Lucía y la definen. El hostigamiento sexual del tío, la desprotección sentida en ese instante y la represión de la sexualidad lesbiana como sugiere el relato, han conducido a Lucía a su estado de locura y a su obsesión de limpieza. Pensar que la relación que quiere y desea no pertenece a la norma establecida por su madre y la cultura la conduce a limpiarse físicamente hasta hacerse daño para intentar ser como los otros. Lograr exitosamente su viaje al colmado también constituye una vía para mostrar cierta “cordura” ante la madre protectora y, a la vez, represiva.

El relato se construye con la alternancia de voces entre la de la madre (Lucía) en primera persona, la “conciencia” de Lucía (en segunda persona) y la de su hija Mercedita (también en primera). Ese recurso es de notable significación ya que nos ofrece la perspectiva de cada una de ellas en torno a la locura y la relación materno-filial: cómo se sienten, qué piensan, sus deseos, sus debates y sus sufrimientos. En estas múltiples perspectivas está la riqueza del relato, ya que complican la mirada de la casa, de la madre, la maternidad y la locura. Un ejemplo del inconsciente de Lucía que le dicta cómo manejar las diversas situaciones “racionalmente” muestra ese conflicto que la define entre la conciencia y la inconsciencia, entre lo racional y lo irracional, entre lo que se debe hacer para parecer bien al otro y lo que hace:

Abre los ojos Lucía, ábrelos, lo ves, ya se fue, ya está lejos, ya no te pasa nada, comienza a caminar, cuenta tus pasos, tranquilízate, uno, dos, tres, cuatro, cinco, ahora ya solo tienes que ir a la tienda de Doña Monín y pedirle la salsa, ella sabe que mami le paga después, así no tienes que tocar el dinero, ni pienses en eso, la doña te pone la lata en una bolsa y tú solo tienes que ser cortés, saludarla, pedirle y ella te lo despacha. Luego no te olvides de despedirte, son esos detalles, esos detallitos en los que todos se fijan. Mira tus manos, agarrotadas, invertidas, parece que están mal hechas. Haz un esfuerzo y suéltalas. Así le dirán a tu madre que te ves mejor, esos detallitos, solo las manos, levanta la cabeza, sonríe, agarra la bolsa, como si nada, sal de ahí, antes de que el miedo (...). (CD 119)

Esa voz que le dicta cómo debe proceder, y que pudiera leerse como “locura”, también representa metafóricamente las diferentes y complicadas posiciones del sujeto. El contraste de voces narrativas entre primera y segunda denota el eterno debate de Lucía y la angustia que la caracteriza por lograr lo solicitado y mostrar cordura ante el otro para evitar la separación de su hija. Su angustia también se presenta por el deseo de mejorar su estado, por la separación de su amante Mariela, y el deseo genuino de controlar su cuerpo. Veamos una cita textual:

Lo lograste, Lucía. Te luciste, pudiste, tienes la lata en tus manos, la lata en tus manos, ya solo te queda retomar el camino y volver a la casa. Tu madre estará feliz de tu osadía, pensará que estás mejor, verás que si haces el esfuerzo te dejará en paz, no te quitará a la niña. Mercedita conmigo y todo arreglado, ella no puede quedarse con ella, mami no sabrá cuidarla, nadie la protege como yo. Yo le enseño lo que tiene que saber, si doy muestras de cordialidad, me dejará en paz, luego me concentro y mejoro, me esfuerzo y me esfuerzo y mejoro, entonces volveré a Mariela, me iré con ella, empezaré a estudiar. Si pudiera con este cuerpo (...). (CD 123)

La complicación de perspectivas y lo ominoso del relato se revelan también en la representación que hace Lucía de su propia madre, de quien se siente desprotegida y ve como amenaza, puesto que quiere quitarle a su hija. Por otro lado, la abuela, marcada por el amor y el deseo de ayudar a su hija, quiere ejercer control sobre ella y siente angustia en relación con su estado de locura. La relación de esos miembros familiares (Lucía, la abuela, Mercedita, el hermano de Lucía—Ernesto—y el tío Gustavo) se caracteriza por una gran tensión. Sin embargo y a pesar de ello, existe mucho amor entre los sujetos. Lo anterior, entre otros, sugiere la redefinición de la metáfora de la gran familia puertorriqueña, no a partir de la homogeneidad y la armonía, sino de todo lo contrario: la desarmonía, la diferencia, los espacios marginales (como la locura), el desencuentro, la represión, la desprotección, el deseo genuino de protección (de la abuela hacia su hija y su nieta/de Lucía hacia su hija, de Ernesto hacia su hermana, de Mercedita hacia su propia madre) y a pesar de todo, el amor.

Recordemos que, de acuerdo a Gastón Bachelard en su texto *La poética del espacio* (1965), la casa es, entre otros, un espacio privado al cual la cultura le asigna diferentes valores; entre estos, es el espacio cerrado que protege de un afuera, es lugar que da seguridad y refugio, alberga lo heterogéneo y lo múltiple, y además, sirve de lugar en el cual habita la memoria subjetiva. El final del relato muestra la fragilidad de las relaciones familiares en

la medida en que la frase “me agarro del hilo fino de sus gritos” constituye algo que puede quebrarse fácilmente, algo que no se sabe si se salvará pero que, contradictoriamente, establece un vínculo (CD 125).

El quiebre de la idea de la gran familia puertorriqueña como ente homogéneo se sugiere también en otros relatos de la colección. Pensemos en “Otra cena miserable” cuando la madre intenta reunir a su familia a pesar de las tensiones y múltiples diferencias y, a sus hijos, asistir por costumbre al ritual del Día de las Madres. Y, en “Tortita de manteca”, es la madre quien abandona a los suyos.

El texto de Vilches se inscribe en una tradición literaria puertorriqueña de ruptura con el canon literario que se da a partir de la escritura de Manuel Ramos Otero, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega.⁹ *Crímenes domésticos* se escribe a partir de lo ominoso en la casa, es decir, de aquello que, aunque presente en el espacio doméstico, no se quiere hablar--al contrario, se desea esconder--, y sin embargo, sale a la luz con la publicación de los cuentos. Además, existen diferentes elementos textuales en toda la colección que indican lo anterior, por ejemplo: la inclusión de un yo femenino y su complejidad, la multiplicidad de voces, la no linealidad del relato, la marginalidad del discurso paterno (como metáfora de autoridad) o de la figura masculina, las diferentes verdades que emergen, la dislocación del lector al verse reflejado en las diferentes situaciones, la desintegración de la familia nuclear, la inclusión del ser gay y las múltiples sexualidades, la inclusión y problematización del erotismo femenino, el privilegio de los proyectos individuales (por ejemplo, la mujer que defiende su saber o la infanticida que asesina a sus siamesas para evitar el circo y metafóricamente, defiende su propio proyecto) y el mismo hecho de escribir desde el género del cuento (no totalizador como la novela). Todo lo que la retórica paternalista había considerado como subordinado aparece en el texto como algo natural y significativo. Entonces, si la casa, según Bachelard, constituye una serie de imágenes que da estabilidad a sus miembros, en *Crímenes domésticos* es todo lo contrario. Aquí la casa se define desde la inestabilidad y la subordinación.

Lucía ha sido catalogada como loca por su propia familia y, al nombrarla de este modo, la excluye de lo que se considera “normal”. Es Foucault quien nos recuerda que la categoría de lo normal ha sido una construcción moderna al precisamente diagnosticar la locura, lo cual permite delinear, entre otros, lo que es o no racional y “civilizado”.¹⁰ Al hacerlo, como nos recuerda Francisco José Ramos, intenta marcar el grado de crueldad que pudiera haber en lo llamado “normal” y la lucidez que pudiera existir en la nombrada “locura” (28). La crueldad se justifica al presentar como necesario el encierro de Lucía puesto que es cruel, no solo con ella misma, sino con su niña y todos aquellos que la aman. Es decir, que el horror mismo está contenido en el deseo familiar de protegerla y querer convertirla en “normal” ya que su “cordura” implicará el encierro en una institución para “enfermos mentales”, la separación de su casa y de su hija. Sin embargo, el relato no intenta exaltar la locura sino problematizar los gestos (violentos) que se hacen en nombre de la llamada razón. Y de este modo, el texto es “contestatario” puesto que cuestiona desde el lenguaje mismo los paradigmas binarios de la cultura y, en este caso, también sabotea el goce de lo “familiar” al lograr que el lector se cuestione sus propios modelos en los sucesos y personajes que le resultan extremadamente cercanos. Así, las interrogantes son múltiples: ¿qué esconde la supuesta locura de Lucía?, ¿cuál es la ficción creada por su familia para explicar el estado de ella?, ¿quién tiene la “verdad”?, ¿habrá múltiples verdades y ficciones?, ¿o tendrá la locura de Lucía algo de racional? Y lo anterior nos conduce, a su vez, a complicar la mirada y el lugar desde el cual se mira. Parafraseando a Rivera Nieves en su lectura de Foucault, Lucía es una enajenada en la medida en que contiene “una verdad perdida” y a la misma vez es espejo porque “lleva más verdades que la suya propia” (“La casa de la locura” 51). Es la misma Lucía quien tematiza lo anterior cuando ve a su hermano como el “loco” al querer sacarla de su propia casa, es decir, que su mirada cuestiona el lugar y la posición desde los cuales se mira; además de interrogar desde dónde y cómo se define la locura. Leamos el pensamiento de Lucía: “¿Qué hace el carro de Ernesto frente a la casa? ¿A qué vendrá?, catorce, quince, dieciséis, ¿otra vez a convencerme?, él cree que voy a querer irme, el loco es él, diecisiete, dieciocho, diecinueve, camina más rápido, Lucía, que te llevan la nena, nadie me separa de ella, ni Ernesto.” (CD 123-24).

La niña también complica la mirada cuando se debate entre lo que piensa su madre o la abuela; o entre la peste del cuarto, el hambre, el amor y la necesidad de su madre y la comida, lo que complica la posible separación de su madre que representa su abuela. Su mirada se problematiza, además, al no comprender bien los planes de su abuela y el tío; dice:

Oigo a abuela llamar a alguien, creo que a tío Ernesto, el agua no me deja escuchar bien lo que dice, cierro la pluma y salgo corriendo para entender. Apenas alcanzo un “allí el juez de familia expide la orden, avanza”. ¿Qué será expiden? ¿De qué orden habla la abuela? Se da cuenta que salí del baño. Le pongo cara de que entendí algo. Ella baja los ojos. Silencio, silencio. Me da miedo. (CD 122)

En la cita anterior, además, se representan dos poderes institucionales que se problematizan en el relato: la familia y el orden legal. Todos ellos, junto al hospital psiquiátrico del final—al cual llevarán a Lucía—, constituyen lugares de encierro, represión y reordenamiento para el sujeto. Todos ellos están marcados por la agresión, la violencia, la supresión de derechos y la exclusión, y al hacerlo, vuelven a cuestionar desde cuál lado está la locura. Lucía no sólo estará encerrada en el hospital al cual la conducirán sino que aún en su propia casa vive encerrada. Su habitación es el encierro metafórico ante el orden agresor de afuera, todo lo externo constituye la maldad o el contagio, sinónimo del temor al otro y la represión del orden social. Por ejemplo, Lucía se paraliza ante la figura masculina ya sea el mendigo o el conserje escolar; además, para ella, la abuela es la madre castrante y quiere evitar el contagio. Lo de afuera está constituido por su madre, el de la llaga y la escuela. Por otro lado, Mariela, quien se sugiere ha sido su amante, representa la luz, la calma, la posibilidad de vivir como se quiere, de una vida mejor, la belleza y la limpieza:

Haz un esfuerzo, Lucía, lúcete, Lucía, hazlo por ella, mira que nada más es un paseíto de minutos, Lucía, y así tu madre te deja quieta y tú podrás, quizás, irte de la casa, del país, a casa de Mariela, y vivir allí, tranquila, porque Mariela es limpia y bella, limpia y bella y huele a limón y la nena la quiere mucho, mucho y así podríamos irnos las dos como amiguitas, y yo volver a la universidad y estudiar, y quizás trabajar, sería tan chévere. (CD 116)

Sin embargo, y a pesar de lo anterior, la angustia de quedarse en la calle refleja su temor a la intemperie, a lo desconocido, por eso siente que la familia, aún en su locura represiva, la protege. Lucía piensa: "(...) me tengo que ir de su casa y entonces tendríamos que dormir en la calle, qué horror, no tengo a dónde ir, y no soportaría dormir en la calle, qué horror, no tengo a dónde ir, y no soportaría dormir una noche en un lugar que no conozco" (CD 114).

El lenguaje repetitivo (UNO, DOS, TRES, CUATRO, CINCO, SEIS...) y el comportamiento compulsivo de Lucía (limpiarse constantemente) constituyen signos que fijan la mirada del lector en el lenguaje mismo (qué se dice y cómo) y, al hacerlo, este disloca el orden social de la cultura occidental moderna. ¿Dónde radica la violencia entonces, nos preguntamos? ¿En Lucía, en su familia, en la cultura, en el orden social o en una combinación de los anteriores?

Mercedita, por su parte, se encuentra en una disyuntiva entre el amor y la fidelidad a su propia madre, la situación de dificultad que experimenta (el hambre, la peste, la suciedad, el encierro) y la posibilidad de "bienestar" que le ofrece la abuela. Su voz expresa:

Aprovecho ahora que mami salió, ¿llamo a abuelita y la dejo entrar o llamo por teléfono a Mariela para que nos invite a su casa? Pero entonces tendré que esconderme de abuelita para hablar con Mariela. La otra vez se molestó cuando abrió la carta de Mariela y encontró dinero, y le formó una garata a mami, que si tú no necesitas dinero, que nadie puede cuidarlas mejor que yo. Pero si dejo entrar a abuelita para que limpie el cuarto, ¿qué me hará mami cuando llegue? Pero no puedo más con la peste. Trato de no oler, de concentrarme y pensar que pronto, tal vez mañana, se ponga mejor y volvamos a jugar como siempre (...). (CD 116)

Sin embargo y a pesar de la disyuntiva que enfrenta, Mercedita protege a su madre al tratar de ocultar los actos de "locura" que podrían provocar una separación. Por eso, el final del relato es conmovedor y muy revelador. La niña se agarra metafóricamente del hilo de la voz de su madre como último acto desesperado para retenerla consigo cuando el tío la apresa (violentamente) para internarla. Dice la voz infantil:

Yo no entiendo nada, los gritos, la fuerza, de qué cola habla mami, por qué la policía, mami no ha hecho nada malo, solo fue a buscar salsa, tío con la voz quebrada, como si fuera a llorar le dice, sí, hablaré con Mariela, ven, todo estará bien, ven, por favor, no me hagas esto, Lucía. Mami lo escupe, lo araña, lo muerde, él la restriega, logra detenerla, se la lleva, yo empiezo a llorar, bajito, como siempre hago, la veo irse y la puerta me queda lejos, muy lejos y se vuelven chiquitos, chiquititos, desapareciendo, pero escucho sus gritos. Mercedita, llama a Mariela, no te quedes con ella, llámala, te matará. Sigo su voz, la escucho y me agarro del hilo fino de sus gritos cada vez más finos, como una chiringa que se pierde en el viento y me agarro bien, con las dos manos para no perderla. (CD 124-25)

Este final presenta la complicación de las relaciones materno-filiales puesto que vuelve a generar varias interrogantes: ¿qué hacer con los locos de la casa cuando las relaciones familiares están marcadas por el amor

excesivo? ¿Estará mejor la niña con su abuela o con su madre a pesar de la locura? ¿Qué daño se le hace y cuánto a la niña con la separación de su madre? ¿Terminará la niña como su madre al experimentar una protección excesiva y la represión de la abuela? El hilo mítico de Ariadna tiene aquí dos vertientes: uno para la niña (¿se liberará o no de la “herencia” de locura de su madre? ¿Y de la abuela?), y otro para su madre: ¿se liberará o no de la locura? ¿Podrá liberarse de las restricciones culturales para expresar su sexualidad a gusto? ¿Recuperará a su niña? La casa, entonces, se convierte en el laberinto del minotauro; el hilo se ha tendido, falta saber de cuál lado está la salida.¹¹

La abuela tematiza otro aspecto de la angustia y lo ominoso en el relato en su disyuntiva entre el estado de “locura” de su hija, su deseo de control y la necesidad de internarla. La relación entre Lucía y su madre es importante. Desde un enfoque sicoanalítico, el padre y la madre son los elementos fundantes de lo que nos ocurre posteriormente en la etapa adulta, así que, lo que un poco no quiere Lucía al final cuando se la llevan es que dejen a su hija con la abuela porque habría posibilidades de repetir la situación de “locura”, y también de su encierro, de su sexualidad reprimida, de la separación de su amante, del incesto familiar, del tener que vivir como el otro. Por esto, el dolor que Lucía manifiesta al final del relato cuando en delirio se niega a que dejen a su hija con la abuela:

Mami es toda una mueca, sus gritos me asustan, salgo al pasillo, veo a tío Ernesto tratando de llevársela, le dice que yo estaré bien. Abuela no sabe qué hacer, llora, trata de hablar, me mira, trata de calmarla, le dice que voy a estar bien, le grita llorando, es por tu bien, mi amor, nos lo vas a agradecer, Ernesto te va a acompañar. Mami se tira al piso, patalea, le grita, cabrón, me vendiste, cómo pudiste, mírale la cola, no le dejes la nena, llévasela a Mariela, no le dejes la nena. Tío trata de forzarla, la coge por las piernas, mami, parece un animal, más fuerte que un demonio, no sabía que era tan fuerte, él le dice, no me hagas ir a la policía. Yo no entiendo nada (...). (CD 124)

La angustia y el sufrimiento también marcan al hermano de Lucía—Ernesto--, al tener que llevársela, internarla y separarla de su hija. Sin embargo, en su amor fraternal, Ernesto siente contradictoriamente que la protege, lo cual representa la dificultad de esas relaciones familiares y en esta radica lo ominoso del cuento: todos los personajes se debaten entre el amar profundamente y proteger al otro que se ama, aun cuando dicha protección implique hacerle daño. Además, lo ominoso está en otros gestos: por ejemplo, en aquello que no se cuenta y que no se supone que pase (el incesto del tío Gustavo con Lucía cuando pequeña), o como sugiere Freud, si lo ominoso radica principalmente en el lector (reconocimiento del espejo), al leer el cuento existe la posibilidad de verse reflejado en algunas situaciones incómodas que le producen horror, y a la vez, reconocer su propio deseo (lo que quisiera ser/hacer). Por ejemplo: todo el pensamiento que nos presenta Lucía en su “locura”, podría ser como un reconocimiento de nuestro inconsciente. Quizás este reconocimiento del espejo se puede ilustrar mejor si recordamos otros cuentos de *Crímenes domésticos*. En “Otra cena miserable”, por ejemplo, el espejo está constituido por la representación de la familia propia; y en “Tortita de manteca”, el espejo radica en el sentimiento de identificación con la niña en su necesidad de la madre.

Comento muy brevemente ambos cuentos. En “Otra cena miserable” se celebra el ritual del Día de las Madres a pesar de las múltiples tensiones y diferencias entre los miembros de una familia (CD 59-65). La matriarca pretende eliminar las diferencias con un almuerzo muy organizado para celebrar su propio día y su descendencia acude al llamado para no quebrar la tradición y exculparse por el abandono materno. En la madre, por ejemplo, hay pensamientos ominosos que salen a la luz en el relato, tales como el deseo de que su cuñada no llegue, o el enfrentamiento con su vieja figura en el espejo y el deseo angustioso de complacerlos a todos, tanto en la comida como en el atuendo regalado que se pone; o cuando se angustia al quebrarse la cordialidad mantenida en la mesa; el rencor que emerge entre los hijos y, al final, una despedida como si nada hubiese sucedido. El texto expone la repetición de rituales familiares que no se desean y marca, irónica y muy conflictivamente, la posibilidad de un lazo a pesar de las tensiones. Por otro lado, en “Tortita de manteca” se tematiza el cambio en el núcleo familiar a partir de un segundo nacimiento desde la perspectiva infantil (CD 39-57). Así, se complica y deconstruye el tema de la maternidad, el de la lactancia, el del parto, el de las relaciones fraternas y, además, se expresa el deseo de la madre ausente. Para la niña preadolescente, por ejemplo, la lactancia constituye el acontecimiento que la separa de su propia madre y no lo contrario como establece el discurso “tradicional” sobre la lactancia. En este relato la familia ha cambiado: la madre abandona su núcleo para ejercer su deseo y tanto el padre como la niña mayor quedan en su soledad y a la expectativa de cómo manejar su nueva situación. Lo ominoso del relato, entonces, radica en esta complejidad de relaciones, temáticas y cambios que salen a la luz en las tensiones de esta familia y, sobretodo, en la mirada de la niña.

Volvamos a Lucía. En cuanto a la institucionalización de Lucía me parece iluminador el resumen que hace Rivera Nieves de las ideas de Esquirol relacionadas con el funcionamiento de la casa y la separación de los locos; dice la autora:

Asimismo, cinco son las eficacias de *la casa* que justifican, según Esquirol, el aislamiento de los locos: “1) garantizarles su seguridad personal y de sus familias; 2) librarlos de las influencias externas; 3) vencer sus resistencias personales; 4) someterlos por fuerza a un régimen médico; 5) imponerles nuevas costumbres intelectuales y morales. Como se ve es toda una cuestión de poder: dominar el poder del loco, neutralizar los poderes externos que pueden influenciarlo; establecer sobre él un poder de terapia y amaestramiento, de ‘ortopedia’”. (“La casa de la locura” 67)

Al internarla su familia, Lucía es distanciada como un intento de mantener la “sanidad” en la casa y en la crianza de su niña; sin embargo, como lectores, nos preguntamos si realmente Mercedita estará en mejores condiciones. Por otro lado, la resistencia de Lucía a su final institucionalización representa su intención de no silenciar las diferentes voces que la conforman como sujeto y el reclamo de un orden familiar a su gusto. Acceder al confinamiento forzado implica sucumbir a la violencia de la cultura. Así, “Del hilo de su voz” nos interna en un supuesto “desorden” (representado por Lucía) que no es tal, porque el orden creado por esta es el que ella crea para poder lidiar con el malestar de su propia cultura. Al plantear otra perspectiva sobre la psicosis, dice María de los Ángeles Gómez:

Plantear las cosas desde esta perspectiva permite considerar la psicosis no como un caos ni como un desorden, sino más bien como un orden diferente, un orden que implica a un sujeto, a un sujeto que posee un saber sobre lo que le ocurre. El delirio, por ser una producción del sujeto, exigiría ser oído y no acallado (...). (95)

Es decir, que el relato cuestiona, critica y complica la llamada “racionalidad” (moderna), la familia como institución social y una subjetividad definida como algo dado naturalmente. De este modo, las propone como construcciones socio-históricas de poder y dominación. En fin, aquí la figura de la madre, la maternidad y la locura se inscriben discursivamente para anular su propia construcción.

“Monstruosa sororidad”

Si en “Del hilo de su voz” Lucía complicaba la representación de la loca de la casa, en “Monstruosa sororidad” se metaforiza la paradoja de la maternidad: el ser madre y la necesidad de seguir siendo un sujeto, es decir, mantener y defender tanto la identidad (femenina) como un espacio propio. Paradoja, de acuerdo al *Diccionario de términos literarios*, es “... una figura lógica consistente en la oposición y armonización de conceptos aparentemente contradictorios” es decir, que los conceptos—en este caso: madre/sujeto--no necesariamente se contradicen, sin embargo, según el relato, la violencia cultural los complica y evita su armonización (800). Así, en “Monstruosa sororidad”, la figura de la madre asesina a sus siamesas para responder a su deseo de convertirse en un sujeto múltiple.¹² Al igual que Lucía contaba verdades ocultas, la infanticida Inés posee un saber que hay que revelar. La madre, similar a la Medea griega, se lanza a lo prohibido por su cultura (puertorriqueña) para reclamar su espacio.¹³ Es un sujeto femenino complejo y heterogéneo que ejerce control sobre su vida, expresa sus deseos, su agresión y su independencia. Es importante notar que Inés, la madre del relato, está marcada por el cambio continuo (la ansiedad por la concepción, el embarazo, el frenesí por lo siamés y su angustia final a raíz del reportaje de las hermanas Atard), lo cual indica su búsqueda conflictiva y su construcción de un nuevo ser independiente.

La madre asesina de “Monstruosa sororidad” constituye el nacimiento de una nueva feminidad cuyo riesgo es el abandono y la traición/separación (Manolo/Daniel) como castigo por parte de la figura masculina (PADRE/autoridad); o la marginación de esta figura masculina; y la institucionalización en la prisión. La madre aquí ha seleccionado la senda prohibida, aquella que evita el mantenimiento de la familia nuclear deseada en la cultura occidental moderna, y la prisión constituye, de acuerdo con Foucault, una de las instituciones estatales para moldear la conducta que no se adapta al modelo del poder. La prisión encierra para disciplinar el cuerpo, corregir y encauzar al individuo haciéndolo útil a dicho poder.¹⁴ La madre, aún cuando ha ejercido su nueva feminidad y ha resuelto su monstruosa sororidad, quedará siempre marcada por la cultura, así como también las siamesas Fátima y Amina, quienes luego de ser exitosamente separadas, quedaron marcadas en su cuerpo. Como nos dice el relato: “[I]a marca de la sororidad monstruosa quedaría para siempre en esos cuerpos cojos” (CD 18).

El relato se construye a partir del doble--del espejo--y es alrededor del mismo que nos da su significación. “Monstruosa sororidad” es, precisamente, el eco del cuerpo femenino que se debate conflictivamente entre la posición tradicional socialmente asignada por la cultura y el deseo de ser otro sujeto, de elaborar un proyecto propio. Si el signo madre significa, como se ha dicho, origen, protección, tierra fértil y regreso, la madre homicida plantea el fin de lo anterior para dar salida a algo nuevo. Inés constituye la emergencia de un nuevo sujeto muy a pesar de los riesgos que implica su acción: el de la exclusión y la pérdida de un reconocimiento social o el de ser

vista como sujeto monstruoso desde una perspectiva patriarcal. Así, el eco de la conciencia de la periodista, y la periodista frente a la historia de la presa Inés, constituyen duplicidades que intentan relatar la complicada multiplicidad de este nuevo ser. Si, como ha dicho Freud, el doble es la figura del retorno de lo reprimido, Inés es Lorena y viceversa. Sin embargo, la duplicidad de voces y situaciones no se reduce a lo anterior, sino que construye todo el relato y marca su propuesta fundamental: en todos los sujetos hay un eco que comunica la existencia de otras posibilidades de ser más allá de lo que exige la cultura. Y es en este eco que está lo ominoso del relato, puesto que para el lector, el texto resulta un espejo.

La construcción del relato a partir del doblez (o lo siamés) tiene lugar en diferentes niveles textuales marcando así la insistencia en el concepto y, como ya mencioné, dando la significación del relato. En este se presentan dos personajes principales (Inés y la periodista) y la tensión entre ambos. Además, existen dos voces en un mismo sujeto (la periodista y su conciencia); un cuerpo con dos cabezas (las siamesas); dos voces que se enfrentan (la voz de Inés y su hermana; Inés y su marido; ella y la gente); dos situaciones diferentes (Inés sin hijos y con ellos; su ansiedad por concebir y su colección de figuras de fertilidad frente al frenesí por lo siamés y el museo siamés que construye; las siamesas mismas); el reconocimiento de múltiples sexualidades (Daniel y su sexualidad gay); Lorena y sus dos tipos de periodismo (como colaboradora del periódico dominical frente a la periodista morbosa); y también existen múltiples voces narrativas (la de los familiares, la médica, la hermana y la voz narrativa en tercera).

La voz de la madre presa, Inés, es la que inicia el relato para interpelar no sólo a la periodista (Lorena) sino al lector: cómo leer a Inés parece ser la interrogante que lanza el texto a sus lectores. Desde el inicio mismo se apela al eco de la conciencia y se juega con la del lector para insertarlo en el desmonte de la situación a la cual nos invita el texto. Cito el comienzo del relato:

¿QUÉ HUBIESE HECHO usted en mi lugar? Nunca pudiste responder a la pregunta que te aguijoneó en medio de la entrevista. Fue aterrador ver aquellos labios agrietados formular la interrogante. Quisiste terminar de una vez la visita y salir corriendo de la prisión. Intentaste imaginar ponerte en el lugar de unas siamesas. No pudiste entregar el pedido periodístico a tiempo porque, de alguna manera particular, esta historia te hacía eco: tener una cabeza extra, un pensamiento antecesor, una especie de premonición concienzuda, un mirar la cosa por alguien más que tú. (CD 13)

Dicho comienzo constituye una interpelación directa para que el lector se ubique en la situación del personaje y comprenda la complejidad del asunto planteado más adelante en el relato. El deseo de fuga de la periodista es el intento de acallar su propia voz pues se ha visto reflejada en el acto de Inés, ya que esta quiebra “el orden de sus pensamientos”, según nos dice el mismo relato (CD 14). ¿Por qué a la periodista le hace eco la historia de la prisionera? El final del relato nos sugiere que también ella se ha enfrentado a una situación similar y de ahí su identificación con la misma. Inés es su conciencia, por eso el título del relato (“monstruosa sororidad”) es metáfora de la conciencia propia. Dice la voz de su conciencia: “No, es tener a alguien que está para siempre junto a ti, sin callarse, existiendo de forma incómoda en gemela monstruosidad, como una bicéfala posibilidad de ser, como un diálogo continuo en estereofónico”. (CD 13). Dicha interpelación tiene, también, un efecto ominoso dado que Lorena posee dos “verdades”: lo que les dice a los otros y lo que ella misma piensa o desea:

Después de todo, ¿qué había de esa mujer tan remota, tan distante, en ti? ¿Qué podías compartir de esa Medea incapaz de valorar la vida de sus hijas? Había que tener madera para eso, tú no podrías abandonar al tuyo, mucho menos hacerlo desaparecer. **Eso siempre le dices a todos, eso siempre te haces creer.** Esa mujer había quebrado algo en el orden de tus pensamientos. Y su pregunta te seguía dando vueltas. *¿Qué hubiese hecho usted en mi lugar?* (CD 14)¹⁵

Es decir, que para Lorena, Inés es el descubrimiento violento de sus propios deseos, así como también lo es para el lector. Lorena Díaz siempre se ubica en el lugar de su entrevistado y la escritura de esa historia le provoca dificultad dado que la historia que se propone escribir, puede ser la suya. El quiebre del estereotipo a varios niveles (el deseo de tener hijos, su ilusión y la búsqueda desenfrenada de estos para conseguir la felicidad; una mujer educada y de clase media es quien asesina a sus hijas), también tiene su efecto ominoso, tanto para los familiares de Inés como para Lorena y el lector.

El horror del relato, si se quiere, no radica en el infanticidio mismo, sino en la duplicidad de voces y en la ansiedad o angustia que provoca la misma al sujeto. Por tanto, lo ominoso en este cuento se constituye a partir de ese doblez con el cual el lector también se identifica y en el ver revelada su propia imagen o situación. Además, en el

mismo acto de la lectura, se destruye una fachada, se devela una realidad cultural escondida y ahí la violencia lingüística y semántica de *Crímenes domésticos*: destruir la fachada de las casas o lo que es igual, el desmonte de "... los cuentos que nos hacemos diariamente para vivir tranquilos" (CD 14). El texto mismo lo plantea en la incapacidad escritural temporera que la periodista experimenta luego de la entrevista a la presa:

La obscenidad periodística te mortifica, no quieres participar de la violencia superficial: la cifra de sangre, la contabilidad de tajos y arrebatos, los detalles funerarios. Pero de la otra violencia gustosamente participarías: de la profunda, la que descuaja, la que hace repasar una y otra vez los cuentos que nos hacemos diariamente para vivir tranquilos. Quizás por eso la mujer te había llamado la atención, tan educada, tan civilizada, con un doctorado en Historia, una investigadora reconocida en el país y tan capaz de matar a sus siamesas. ¡Quién lo diría! Todos sus familiares coincidían en que había sido un crimen aborrecible que un momento de demencia no podría justificar. ¿Cómo matarlas? (CD 14-15)

La mirada es signo importante en los dos relatos que discuto. Si la locura de Lucía queda cuestionada a partir del lugar o posición desde la cual se mire, aquí en "Monstruosa sororidad", la mirada establece lazos entre los dos sujetos femeninos, y entre estos dos y el lector del texto. Lorena se siente provocada por la mirada de la presa, quien intenta ubicarla en su propio laberinto. Ante la pregunta que Inés le hace a Lorena ("¿Usted conoce el caso de las hermanas Hensel?"), el texto nos dice en relación con la periodista:

Por supuesto, le contestaste, temerosa del pozo de su boca. Entonces un silencio como un abismo acaparó el salón. Ya no querías mirarla. Te daba miedo el espejo de sus ojos, como si fueran a revelarte algo de ti. Viniste a buscar respuestas y solo encuentras esos hermosos ojos que te aterran con su serenidad. *Lo peor fue oír a Jodie Artad llorar por su hermana*, fue lo último que te dijo en la correccional, antes de lanzarte la pregunta *¿qué hubiese hecho usted en mi lugar?* En ese momento, supiste que tenías que escapar, salir corriendo de ese laberinto que te tendía su mirada. (CD 24)

Lorena se ve reflejada en ese espejo que la conduce a cuestionarse qué hacer en una situación límite. Sus situaciones son similares y ambas son metafóricamente prisioneras: Lorena se identifica con Inés y así lo dice el texto en su escena final al establecer duplicidades en sus vidas. El texto juega con el infanticidio de Inés y la depresión postseparación que tiene Lorena, sus pensamientos en relación con Danielito, y la posibilidad de haber considerado algo similar (acabar, también, con la vida de su hijo). Al recordar esta escena, Lorena se posiciona en el lugar de la otra (Inés). De ahí el final abierto del relato. Existe una identificación completa entre estos dos personajes, no sólo en las lecturas y pensamientos, sino en las situaciones familiares y en la incompreensión de los otros que representan la violencia de su cultura. Tanto Inés como Lorena han leído *La verdadera historia de los hermanos siameses* y conocen el caso de las hermanas Atard; además, tienen pensamientos similares al ver el reportaje que PBS hizo sobre estas últimas. Lo cierto es que las dos preguntas que organizan el relato ("¿Usted conoce el caso de las hermanas Hensel?" y "¿Qué hubiese hecho usted en mi lugar?") intentan lanzar al lector del texto al laberinto de los dos personajes para, de este modo, lograr su identificación y el cuestionamiento de su propia cultura.

***Nota:** Agradezco los comentarios al texto y las valiosas sugerencias de mis colegas: Maribel Ortiz Márquez, Wanda Ramos, Malena Rodríguez Castro y Lidia Verson (UPR-Río Piedras). Cualquier limitación del trabajo es exclusivamente mía.

Notas

1 Es ya lugar común plantear que en la cultura occidental se han escindido los espacios públicos y privados. Sin embargo, ambos se interrelacionan complicadamente, constituyéndose la casa en microcosmos de la ciudad y la cultura. Guadalupe Santa Cruz nos recuerda dicha división al plantear que: "Hemos convivido largo tiempo con la ficción dominante (...) de que las casas, entendidas como hogares, no conforman las ciudades" (192). [Volver](#)

2 Vea la ponencia de Vilches titulada, "De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo", en la cual resume los puntos principales de su primer texto. También, refiero al lector al capítulo uno de su primer libro, específicamente, a la sección dos titulada "Mater matrix" (*Desmadres...* 44-67). [Volver](#)

3 Esta colección de cuentos no es la única que presenta el concepto de matergrafía propuesto en *Desmadres*. Algunas de las columnas de Vilches publicadas en *Fuera del quicio* y en el semanario *Claridad* también trabajan la

figura de la madre como tropos literario --para no hablar de los textos que giran en torno a la figura femenina--. [Volver](#)

4 Traduje libremente el término “gendered categories” de Butler como “categorías construidas” de acuerdo al contexto de su trabajo. [Volver](#)

5 Uso el término “deconstrucción” como sinónimo de “violencia epistémica” para nombrar el proceso discursivo por medio del cual se desarticulan los discursos hegemónicos “occidentales” y se deconstruye la naturaleza arbitraria e institucionalizada de ese saber. En este sentido, “lenguaje transgresor” se refiere al lenguaje que a través de esa violencia afirma otro orden o relato. Aquí me ha sido útil particularmente el ensayo de De Peretti citado en la bibliografía. [Volver](#)

6 De aquí en adelante me referiré a dicha colección como *CD*. [Volver](#)

7 Por ejemplo, nos produce incomodidad el abandono de la niña en “Tortita de manteca” y el efecto de angustia que le produce la lactancia a esta, más la tensión familiar que hay en su casa. También, los actos de la mujer en “Del dulce olor de sus pechos” producen incomodidad a otros, tanto en la ficción del relato como en la lectura (*CD* 27-38). La figura de la mujer produce un efecto ominoso ya que no solo oculta el acto del marido, sino de su familia, goza en hacer sus planes de forma oculta, hace actos que otros considerarían “indecentes”—al desnudarse con su barriga de embarazo—y se enamora o goza abiertamente de su sexualidad en la playa. [Volver](#)

8 Vea el capítulo titulado “El cuerpo de los condenados” en *Vigilar y castigar* de Foucault y las páginas 32-33 específicamente. [Volver](#)

9 Para ver en detalle lo anterior, refiero al lector al texto de Gelpí, específicamente al capítulo titulado “‘La casa en ruinas’ o la crisis del canon: Marqués, Ramos Otero, Ferré y Vega”, 121-199. Aunque examiné varios ensayos de Malena Rodríguez Castro acerca de la ciudad y la casa en la literatura puertorriqueña para ubicar los cuentos de Vilches, pienso que su proyecto se inserta en la deconstrucción de representaciones histórico-sociales del género y, en particular, de la figura materna. En su ficción, la casa marcada por la violencia, puede ser la de “cualquiera” si se caracteriza por un orden patriarcal y autoritario; es la casa dentro de la cultura moderna occidental. [Volver](#)

10 Para esta discusión de Foucault, me benefició especialmente del texto editado por Rivera Nieves y Ramos; y del ensayo “Internamiento psiquiátrico” citado bajo Reyes en la bibliografía. [Volver](#)

11 El mito del minotauro cuenta el paso de Teseo por el laberinto de Creta ayudado por su novia Ariadna. Minos, padre de esta y rey de Creta le ordena a Dédalo construir un laberinto para encerrar al Minotauro producto de su esposa Pasifae con el toro que Poseidón les regaló. El Minotauro, mezcla de animal (cabeza de toro) y humano (su cuerpo), fue encerrado como castigo en el laberinto y se le ofrecían catorce jóvenes atenienses para su consumo. Solo Teseo salió con vida del laberinto porque Ariadna lo ayudó al ofrecerle un hilo para trazar su camino y así dejar marcada su salida luego de enfrentar al Minotauro. Su triunfo constituyó una prueba y su paso a la adultez. [Volver](#)

12 Al referirse al sujeto político postmoderno, Chantal Mouffe plantea que este es un “sujeto construido en el punto de intersección de una multiplicidad de posiciones-sujeto” (35; mi traducción). Ernesto Laclau, por su parte, expresa una posición similar al decir que, en los países capitalistas avanzados, lo que se encuentra hoy es “una dispersión de posiciones del sujeto” (252). [Volver](#)

13 Según el mito, Medea fue nieta de dioses e hija de humanos; hija de Aietes, rey en tierras al este del Mar Negro. En su amor apasionado por Jasón (extranjero y jefe de los argonautas), se dice que cometió “atrocidades” tales como traicionar a su padre (pues apoya a los argonautas) y asesinar, no solo a su hermano, sino a Pelias (rey de los lolcos) y a sus propios hijos por venganza. Medea, virgen y con conocimientos de magia, decide ayudar a su amado y junto a él, deja a su familia y a su país, se va al exilio. El viaje fuera de su país de origen la convierte en mujer casada, madre y sabia. En la representación de Medea que hace la tragedia de Eurípides, se cuenta que, al ser traicionada por su esposo Jasón--quien se enamora de otra mujer--, Medea envenena a su rival y al padre de esta, y asesina a sus propios hijos. Sobre este tema, vea el artículo de Hidalgo Xirinachs. Según la autora, aunque las figuras femeninas toman la palabra en las tragedias griegas, en la de Eurípides, van más allá al participar activamente en las discusiones políticas y sociales de su momento histórico (2). Medea, añade la autora, representa un lugar femenino intermedio en la medida en que continúa con ciertas prácticas asignadas a la mujer en sociedad (mujer-madre) y a la vez quiebra algunos de los roles asignados en la diferenciación de géneros al lanzarse a lo prohibido (mujer que deja a su familia, a su país y asesina). [Volver](#)

14 Vea al respecto, *Vigilar y castigar* de Foucault. [Volver](#)

15 El énfasis es mío. [Volver](#)

Bibliografía

- Acevedo Rafael. "Del dulce crimen de lo doméstico. Comentario a los cuentos de Vanessa Vilches". Presentación del libro en la Librería La Tertulia, San Juan, Puerto Rico. Noviembre 2007. (Copia en manos de la autora).
- Alegre Barrios, Mario. "Amor y necesidad" (Entrevista a Vanessa Vilches). 24 de febrero de 2008. *El Nuevo Día* [San Juan, Puerto Rico]. (Versión electrónica, 10/13/2008). <<http://endi.com>>.
- Amado, Ana y Nora Domínguez. "Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción". *Lazos de familia. Herencias, cuerpos y ficciones*. Comp. Ana Amado y Nora Domínguez. Buenos Aires: Paidós, 2004. 13-39.
- Aponte Alsina, Marta. "*Crímenes domésticos* de Vanessa Vilches". Presentación del libro en la Librería La Tertulia, San Juan, Puerto Rico. Noviembre 2007. (Copia en manos de la autora).
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Best, Steven y Douglas Kellner, eds. "Foucault and the critique of Modernity". *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. New York: The Guildford Press, 1991. 4-75.
- Butler, Judith. "Subjects of Sex/Gender/Desire". *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge, 1999. 3-44.
- Cana, Carlos Esteban. "En las letras, desde Puerto Rico: *Crímenes domésticos*". *Boreales* 17 de abril de 2009. <<http://www.narrativadeyolanda.blogspot.com>>.
- Cardona, Sofía; Mari Mari Narváez y Vanessa Vilches. *Fuera del quicio*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Santillana, 2008.
- De Peretti, Cristina. "La violencia del discurso metafísico". *Jacques Derrida: texto y Deconstrucción*. Barcelona: Antropos, 1989. 23-68.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- . Trad. Aurelio Garzón del Camino. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, España, Argentina, Colombia: Siglo XXI Editores, 1976.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso (1919)". *Freud Total 1.0: Obras completas*. (Versión cd). Argentina: Ediciones Nueva Hélide, 1995.
- Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Gómez, María de los Ángeles. "Excesos de la mirada". *Foucault. La historia de la locura como historia de la razón*. (Recopilación de escritos conmemorativos de *La historia de la locura*). Eds. Irma Rivera Nieves y Francisco José Ramos. San Juan, P. R.: Editorial Tal Cual/Editorial Posdata, 2002. 75-98.
- Graves, Robert, ed. *The Greek Myths*. 2 vols. London: The Folio Society Ltd., 1996.
- Hernández, Carmen Dolores. "La dorada domesticidad". *Revista Domingo. El Nuevo Día*. [San Juan, Puerto Rico] 11 de mayo de 2008: 20.
- . "Nuevo mapa de la literatura puertorriqueña". *La Revista. El Nuevo Día*. [San Juan, Puerto Rico] 19 de septiembre de 2010: 1-3.
- Hidalgo Xirinachs, Roxana. "La Medea de Eurípides: hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía". Trad. Irene Meler. Foros temáticos. Género, estudios feministas y psicoanálisis. 17/03/2010. <<http://www.psiconet.com/foros/genero/medea.htm>>.

Kristeva, Julia. "Sobre la abyección". Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. *Poderes de la perversión*. México, España, Argentina y Colombia: Siglo XXI Editores, 1989. 7-45.

Laclau, Ernesto. "Metaphor and Social Antagonisms". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1988. 249-57.

"Minos". *The Illustrated Dictionary of Greek and Roman Mythology*. New York: Peter Bedrick Books, 1978.

Mouffe, Chantal. "Radical Democracy: Modern or Postmodern?" *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*. Ed. Andrew Ross. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. 31-45.

Negrón, Mara. "Desmadre o el oído". Ponencia en el Seminario de la Facultad de Estudios Generales. *Umbral: Portal académico interdisciplinario de la Facultad de Estudios Generales*. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. 2004. <<http://umbral.uprrp.edu/seminario>>.

"Paradoja". *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, 1999.

Ramos, Francisco José. "A modo de prólogo didáctico". *Foucault. La historia de la locura como historia de la razón*. (Recopilación de escritos conmemorativos de *La historia de la locura*). Eds. Irma Rivera Nieves y Francisco José Ramos. San Juan, P. R.: Editorial Tal Cual/Editorial Posdata, 2002. 23-39.

Reyes, Román, (Dir.). "Internamiento psiquiátrico". *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Tomo 1/2/3/4. Madrid-México: Plaza y Valdés, 2009. <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/l/internamiento_psiquiatrico.htm>.

Rivera Garza, Cristina. "La llorona revestida". *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*. 30 de septiembre de 2008. <www.cristinariveragarza.blogspot.com>.

Rivera Nieves, Irma. "La casa de la locura (el Derecho, la ciudad y las ciencias psi)". *Foucault. La historia de la locura como historia de la razón*. (Recopilación de escritos conmemorativos de *La historia de la locura*). Eds. Irma Rivera Nieves y Francisco José Ramos. San Juan, P.R.: Editorial Tal Cual/Editorial Posdata, 2002. 41-72.

--- y Francisco José Ramos, eds. *Foucault. La historia de la locura como historia de la razón*. (Recopilación de escritos conmemorativos de *La historia de la locura*). San Juan, P.R.: Editorial Tal Cual/Editorial Posdata, 2002.

Rodríguez Castro, Malena. "Casas entrañables: la Finca de Trujillo Alto". *Luis Muñoz Marín: Imágenes de la memoria*. Ed. Fernando Picó. San Juan, Puerto Rico: Fundación Luis Muñoz Marín, 2008. 460-503.

---. "Gravitaciones: la ciudad que nos ciega". *Escribir la ciudad*. Eds. Maribel Ortiz y Vanessa Vilches. San Juan, Puerto Rico: Fragmentoimán, 2009. 90-112.

---. "Las casas del porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño". *Revista Iberoamericana* Vol. LIX, núms. 162-163 (enero-junio 1993): 33-54.

---. "San Juan: rasgadura del espacio, arte y narrativa". *Revista Iberoamericana* Vol. LXXV, núm. 229 (octubre-diciembre 2009): 983-1001.

Santa Cruz, Guadalupe. "La ciudad archipiélago". *Escribir la ciudad*. Eds. Maribel Ortiz y Vanessa Vilches. San Juan, Puerto Rico: Fragmentoimán, 2009. 182-201.

Sotomayor, Áurea María. "El porvenir dura mucho tiempo". Ponencia en el Seminario de la Facultad de Estudios Generales. *Umbral: Portal académico interdisciplinario de la Facultad de Estudios Generales*. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. 2004. <<http://umbral.uprrp.edu/seminario>>.

"Theseus". *The Illustrated Dictionary of Greek and Roman Mythology*. New York: Peter Bedrick Books, 1978.

Tubert, Silvia, ed. "Introducción". *Figuras de la madre*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. 7-51.

Vilches Norat, Vanessa. *Crímenes domésticos*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2007.

---. *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo. (A propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa)*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003.

---. "De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo. (A propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa)". Ponencia en el Seminario de la Facultad de Estudios Generales. *Umbral: Portal académico interdisciplinario de la Facultad de Estudios Generales*. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. 2004. <<http://umbral.uprrp.edu/seminario>>.

---. "El sonido de la cuchara". 7 de octubre de 2009. *Claridad* [San Juan, Puerto Rico].

---. "La depresión postparto". 11 de noviembre de 2010. *Claridad* [San Juan, Puerto Rico].

---. "Neurobiótica". 16 de marzo de 2010. *Claridad* [San Juan, Puerto Rico].

---. "Parir". Columna. (Copia en manos de la autora).

---. "Un conejo y un reloj". Columna. (Copia en manos de la autora).