

## CIUDAD INSANA: LA LOCURA FEMENINA EN LOS CUENTOS URBANOS DE AURORA ARIAS

Emily A. Maguire  
Northwestern University  
e-maguire@northwestern.edu

Aurora Arias escribe sobre la ciudad. Los cuentos de *Emoticons* (2007), el libro más reciente de la escritora dominicana, son relatos fundamentalmente urbanos, narrativas que se nutren de la miseria, el caos, la violencia y el humor negro de la vida en un Santo Domingo que lucha con el peso de la historia a la vez que va incorporándose al mundo globalizado. Los personajes de Arias pertenecen a todo tipo de clase social y experiencia. Lo que tienen en común es la necesidad de sobrevivir en un ambiente tan difícil y cambiante como lo es Santo Domingo a principios del siglo XXI. El libro no sólo retrata personajes marginales, sino también las condiciones de la ciudad que contribuyen a convertir a muchos de sus ciudadanos en seres marginales.

*Emoticons* refleja la mirada crítica que Arias ha mantenido enfocada en las particularidades de la vida dominicana desde hace veinte años. Sus dos primeras colecciones de cuentos, *Invi's Paradise* (1998) y *Fin de mundo* (2000), se sitúan temporalmente en la década de los ochenta, período caracterizado por lo que el crítico dominicano Néstor Rodríguez ha llamado un ambiente "postdictatorial atado a los afanes de una modernización acelerada" (2005: 97). El país, libre de los 30 años de

Los cuentos de *Emoticons* (2007), el libro más reciente de la escritora dominicana Aurora Arias, son relatos fundamentalmente urbanos, narrativas polifónicas que se nutren de la miseria, el caos, el humor negro y la violencia de la vida en un Santo Domingo que lucha con el peso de la historia a la vez que va incorporándose al mundo globalizado. En su tratamiento de la vida capitalina dominicana, los relatos de Arias se relacionan con lo que Josefina Ludmer ha nombrado el carácter "paradojalmente diaspórico" de las ficciones latinoamericanas recientes: retratan un ambiente liminal, poblado de seres que ocupan una posición "externa-interna" respecto a la sociedad, la nación y la historia. Muchas veces son las mujeres dentro de las historias de Arias las que llegan a encarnar de forma más aguda las tensiones y dificultades de esta posición liminal. En los cuentos "Click", "Parquecito", "Derrumbes" y "Jarabacoa, 1983", Arias utiliza la locura o histeria de sus personajes

Recibido: 26 de octubre de 2009

Aceptado: 20 de diciembre de 2009

dictadura bajo Rafael Leonidas Trujillo (1930-61), se encontraba todavía bajo una especie de segundo Trujillato con la presidencia de Joaquín Balaguer. Los relatos de *Emoticons*, centrándose en el Santo Domingo del nuevo milenio, demuestran cómo estos procesos, ya visibles en los ochenta, han ido agudizándose, resultando en un ambiente donde la migración, el turismo y las inversiones empresariales extranjeras han reforzado las divisiones inalcanzables entre las élites y los que no tienen nada (a veces ni siquiera la ciudadanía), a la vez que han producido nuevas prácticas locales y nuevas estrategias de supervivencia<sup>1</sup>.

En su tratamiento de la vida capitalina dominicana, las historias de Arias demuestran lo que Josefina Ludmer (2004) ha nombrado como el carácter “paradojalmente diaspórico” de las ficciones latinoamericanas recientes: después de 1990 esta literatura ya no se centra en ambientes nacionales o territoriales sino en “otros mundos”, con frecuencia los espacios fragmentados y vertiginosos formados por las disyunciones y la violencia de las ciudades modernas (357). Según Ludmer, estas nuevas narrativas retratan un ambiente liminal, poblado de seres que ocupan una posición “externa-interna” respecto a la sociedad, la nación y la historia. Sin embargo, ese espacio liminal no borra la nación, por más que aparente hacerlo; en muchos casos, la narración de la nación aparece a pesar de sí misma. En el caso de Arias (igual que con otros escritores jóvenes dominicanos como Rita Indiana Hernández y Rey Emmanuel Andújar), no creo que la nación haya dejado de ser una categoría importante; al contrario, la ciudad —y la sociedad— que retrata revelan un ambiente polifónico en el cual los

femeninos para representar de forma explícita el conflicto entre una sociedad civil dominante y una cultura popular que el discurso oficial categoriza como enfermedad o abyecta. Las narrativas de Arias exponen la hipocresía del discurso oficial frente a la situación actual, pero no presentan estas muestras de cultura popular como un discurso contrahegemónico o alternativo sino como síntomas de un mundo que pasa por una crisis de transformación.

*Palabras Clave:* literatura dominicana, Aurora Arias, ciudad, enfermedad, locura, mujeres, heterotopías, performance.

*Crazy City: Female Insanity in Aurora Arias's Urban Tales*

The stories in *Emoticons* (2007), the Dominican writer Aurora Arias's most recent collection, are fundamentally urban tales, polyphonic narratives that reveal the misery, chaos, black humor and violence of life in Santo Domingo, a city struggling with the weight of history as it becomes part of the globalized world. In their treatment of the Dominican capital, Arias's stories reflect what Josefina Ludmer has termed the “paradoxically diasporic” character of recent Latin American fiction: they portray a liminal environment, populated by individuals who occupy and “insider-outsider” position

discursos oficiales nacionales y la cultura popular están en constante negociación<sup>2</sup>. Mientras exponen la hipocresía del discurso oficial frente a la situación actual, sus narrativas no ofrecen estas muestras de cultura popular como un discurso contrahegemónico o alternativo sino como síntomas de un país —y, dentro de él, discursos y puntos de vista— en plena crisis de transformación.

Dentro de este panorama nacional, son las mujeres de los cuentos de Arias las que llegan a encarnar de forma más aguda las tensiones y dificultades de este ambiente contradictorio. Los cuerpos (y las mentes) femeninos revelan más plenamente el costo de esta negociación y de esta lucha social, sobre todo a través de la locura, la cual se hace presente como histeria, como enfermedad, y como la frontera entre sujetos nacionales y seres subalternos. La locura, de hecho, funciona en estos textos como una especie de “heterotropía”, término creado por los críticos Juan Pablo Dabove y Carlos Jáuregui para referir a un tropo cultural que ayuda a producir “tanto la identidad como la otredad” (2003: 29). Al identificar una condición de alteridad, la locura posibilita un encuentro entre discursos o trae a la superficie narrativas marginales y experiencias olvidadas<sup>3</sup>. De esta manera, funciona simultáneamente como un sitio discursivo (tropológico) y una experiencia (física, mental) vivida<sup>4</sup>. En este trabajo propongo enfocarme en la manera en que Arias utiliza la locura de sus personajes femeninos, tanto en su forma metafórica como real, para representar de manera explícita el conflicto entre la sociedad civil dominante y una cultura popular a la que el discurso oficial categoriza como enfermiza o abyecta.

with respect to society, the nation, and history. The women in Arias's stories who many times most pointedly reflect and embody the tensions and difficulties of this liminal position. In the stories “Click,” “Parquecito,” “Derrumbes” and “Jarabacoa, 1983,” Arias uses the insanity of her female characters to make explicit the conflict between the dominant civil society and popular narratives that official discourse has characterized as sick or abject. As she exposes the hypocrisy of official discourse (when faced with the current situation), Arias's stories offer these examples of popular culture not as counter-hegemonic or alternative discourse, but as symptoms of a world passing through a crisis of transformation.

*Key words:* Dominican Literature, Aurora Arias, City, Illness, Insanity, Women, Performance.

*Locura, cuerpo femenino, visibilidad*

En *A History of Madness* (2006), Michel Foucault traza la manera en que la locura emerge entre la Edad Media y la Ilustración como la otra cara de la cordura, una sombra que señala los contornos de la sociedad. La locura se identifica (y se construye) como lo que perturba el orden social. Como Foucault demuestra, la respuesta social a la locura ha sido precisamente controlar la circulación de los cuerpos de los locos, estableciendo así una organización social/espacial dividida entre seres “sanos” visibles y los cuerpos silenciados que reafirman el límite del espacio social. Pero Foucault también plantea que la locura se reconoce a nivel del lenguaje; no es sólo el comportamiento, sino la expresión, lo que identifica al loco. En ese sentido, la locura ocupa un espacio de libertad limitado: “The means through which the mad become mad are also the means through which, madness not yet having come into being, the mad can communicate with non-madness” (514). Si la locura es una frontera, entonces, es una frontera que se hace evidente a través de esta negociación.

El hecho de que las instancias de locura en los relatos de Arias surjan casi exclusivamente en personajes femeninos traza una conexión con la histeria, aunque sus personajes locos no sean todos “histéricos”. La histeria, desde los orígenes de la palabra, ha sido un concepto asociado con lo femenino. La palabra “histeria” viene etimológicamente del útero, órgano que los médicos medievales imaginaban circulando por el cuerpo; la histeria, observa Showalter, re-emerge en el s. XIX como una enfermedad identificada exclusivamente con lo femenino (1985: 286-288). Según Sander L. Gilman (1993), la representación visual de la histeria dentro del mundo de imágenes del siglo XIX era siempre la de una mujer. Esta feminización de la enfermedad implicaba que el hombre histérico también era feminizable; cualquiera que sufría de ella entraba en la categoría de “otro”, “diferente”, “enfermo”<sup>5</sup>. El tratamiento decimonónico por excelencia de la histeria era “the rest cure” —el aislamiento total—. Por un lado, este diagnóstico servía para controlar los cuerpos femeninos y restringir su libertad. Por el otro, como observa Juliet Mitchell, la histeria misma puede ser vista en términos de un grito que quiere ser escuchado, una protesta inconsciente (Showalter, 1993: 333). La protesta hace visible la situación restringida de la mujer al entrar en la “negociación” con la frontera de lo socialmente aceptado.

Las “locas” que pueblan los cuentos de *Emoticons* evidencian su locura de maneras distintas, a veces como interrupciones “raras” dentro de lo socialmente aceptable, a veces llegando a ocupar el espacio más extremo de la marginalidad social. Lo notable, sin embargo, es que la locura se hace evidente en el nivel de lo anunciado, en el nivel del *performance*. Las locas de *Emoticons* piden ser vistas y escuchadas. Todas estas mujeres sacan la locura del hospital, de la casa, del espacio interior para devolverla, introducirla al espacio nacional. En cuentos como “Click”, “Parquecito”, “Derrumbes” y “Jarabacoa, 1983”, —revisados en este trabajo— la locura (femenina) aparece como síntoma de un estado de crisis social y, a veces, sirve para indicar una falta de concordancia entre varias narrativas, tanto las del pasado como las del presente. A la vez que señala los márgenes del cuerpo social de la nación, va poniendo este cuerpo en cuestión.

### *La razón de la sinrazón*

“Click”, el primer cuento de la colección, presenta un choque entre narrativas [nacionales], así como un conflicto interpersonal. En este cuento, la locura, encarnada en el personaje de la profesora Guerrero, es la fuerza activa que logra que estas narrativas “dialoguen” y se enfrenten. Una periodista ya algo mayor, la profesora Guerrero, llega una noche a la casa de Emi, una conocida suya, e interrumpe la reunión del *Club de la Espiritualidad* que Emi y sus amigas, Helen, Zelda y Fifa, están celebrando. Estas cuatro mujeres tienen planeada una noche tranquila en la que van a prender velas, meditar y tratar, en las palabras de Helen, de “seguir evolucionando, por el bien de la humanidad y el país” (14). “La Guerrero”, sin embargo, no quiere ser parte de esta noche apacible. Viene lista para discutir, argüir y, sobre todo, romper lo que ella percibe como la complacencia de estas cuatro amigas. Inmediatamente después de llegar, ella toma el control de la conversación y de las actividades de la reunión. Lo que iba a ser una noche “espiritual” termina siendo el espacio para un discurso (casi en forma de monólogo) de la profesora Guerrero, lo cual inicia un choque entre dos maneras de enfrentarse a la realidad.

Al principio no está totalmente claro que la profesora Guerrero esté loca, aunque sí parece una figura insólita, “una mujer menuda, de poquísimas carnes y profundas ojeras”, que llega con la cartera boquiabierta a propósito

(“porque la transparencia ante todo, *excúsame*”) (7). Propulsora de lo que ella nombra “El arte de delinquir”, lo cual define como “transgredir las leyes sin dañarse y sin dañar”, cree que parte de su oficio es romper con las normas sociales de forma conciente, provocando así que la gente reaccione (8). Haciendo eco de su apellido, siente placer notable en interrumpir los planes que tienen las amigas, en contradecirlas, y en desviar la conversación hacia temas que claramente incomodan a las otras presentes. “Las mujeres también nos violentamos entre nosotras”, declara, a la vez que procede a tomar control exclusivo de la conversación por un lado, mientras graba, con una grabadora escondida en su cartera, todo lo que ella y las otras mujeres dicen, demostrando así la verdad de su aseveración (17).

Si la conducta de la profesora Guerrero parece algo pícara y poco usual al principio, a medida que va avanzando el cuento, tanto la actitud de la voz narrativa como las observaciones de la profesora Guerrero van confirmando que ella está loca. La voz narrativa, una voz en tercera persona omnisciente (pero ni objetiva ni distanciada), nota que “[l]a Guerrero era además una criatura sensible a los vaivenes del cosmos” y procede a describir la manera en que su carácter cambia según las distintas fases de la luna, lo que le lleva a concluir que está “enteramente ella, al borde de la desproporción, en noches de luna llena” (17). Al principio, esto parece ser una broma o exageración, pero cuando la Guerrero les cuenta a las otras mujeres cómo tuvo una crisis sicótica, cómo fue internada en un sanatorio mental en Cuba, y cómo se escapó de dicho sanatorio para volver (por entrada ilegal) a la República Dominicana, los contornos del desbalance de su estado mental se hacen más evidentes. Cuando finalmente decide que su tiempo con el grupo ha terminado y se despide declarando que tiene veinte años, porque “mientras nos mantengamos enviándoles a nuestras neuronas el mensaje de que tenemos veinte años de edad, éstas funcionan como si efectivamente así fuera”, parece claro —tanto para el lector como para las cuatro amigas del *Club de la Espiritualidad*— que ella ve el mundo desde una perspectiva poco convencional (20).

La profesora Guerrero podría ser una loca graciosa y su aparición en la “noche espiritual” simplemente una molestia pasajera, si no fuese porque en medio de sus observaciones controversiales también dice muchas verdades. Fiel a su profesión de periodista, la profesora es un ser enteramente político, e insiste en hablar de la realidad histórica y la condición socioeconómica del

país, cuando esta realidad es precisamente de lo que Helen, Emi, Zelda y Fifa quisieran escaparse, aunque sea por una noche. De esta manera, la profesora Guerrero opera como lo que Foucault denomina el “loco vidente”: cuando habla de la pobreza, la corrupción y la violencia, está diciendo verdades, por más que estas verdades vengan envueltas en el *performance* de su locura. Sobre todo, está introduciendo estas verdades en el escenario “espiritual”, un espacio en donde las mujeres pensaban habérseles escapado.

No es que las cuatro mujeres que forman parte del *Club de la Espiritualidad* no estén claramente conscientes de la situación del país; al contrario, están “hasta la coronilla” de hablar de política dominicana (14). Todas se dedican a asuntos esotéricos o espirituales con la intención de encontrar otra manera de lidiar con las dificultades de la vida. Quieren —intentan— usar los vestigios [los accesorios] de su estilo de vida *New Age* para protegerse de los problemas de su realidad cotidiana; sin embargo, la realidad sigue interrumpiendo. Los cuatro trabajos de Fifa no le han ayudado a salir de la “línea fronteriza entre la verde esperanza del “Dios provee” y el ciego y repetitivo pesimismo de “la cosa está mala”” (15). Emi, por más que ha intentado crear un espacio tranquilo y bello, pasa la noche entera “[rogando] que a nadie se le ocurriera ir al baño”, porque vive en un apartamento pobre donde la sala de baño está en muy malas condiciones (10). Y a pesar de que Helen se leyó las cartas del tarot la mañana del encuentro del club, el aviso que le dieron sobre las actividades de la noche no fue suficiente para protegerla del “golpe de estado” que efectúa la profesora Guerrero. La llegada de la profesora Guerrero será la interrupción final, porque por más que las otras intenten mantener el enfoque de la conversación al nivel de lo personal, de lo espiritual o de lo más universal —“El planeta Tierra es nuestra verdadera patria”—, resulta imposible (10). Para la Profesora, el tema principal, fundamental es la patria, la historia de la nación, la realidad cotidiana dominicana. Al saber las intenciones del *Club*, su reacción es observar que “lo que la gente está urgida es de educación, no de altares”, afirmación que le permite devolver la conversación otra vez al espacio nacional (14).

Sería incorrecto, sin embargo, decir que la obsesión de este personaje por temas locales se debe puramente a una preocupación por la justicia social. Seguir hablando de la patria le permite dominar la conversación, sentirse dueña del momento. La Profesora comienza a grabar la reunión con el fin de

encontrar material para sus memorias, pero al llegar al final, el lector se da cuenta de que prácticamente la única voz que se ha grabado ha sido la suya, y que la única historia que se ha contado ha sido también la suya. Otro elemento irónico que se hace evidente a medida que va avanzando la reunión es que la Profesora ha ido recreando las condiciones de la llegada de su primera crisis sicótica, una crisis que surgió cuando otra amiga suya no le permitió tomar apuntes en un encuentro que había organizado en su casa. Además de la tensión entre deseos discursivos en competencia, surge la preocupación de que si alguien intenta silenciar a la protagonista, será responsable de iniciar otra crisis sicótica.

Podríamos también leer la tensión entre estos dos discursos como un marco para el libro en sí. Terminamos, al igual que las cuatro amigas, medio aliviadas de ver a la profesora Guerrero despedirse del grupo. Después de la intrusión — por más graciosa que fuera— de la periodista loca, entendemos el deseo de estas mujeres de refugiarse en un grupo espiritual que sirviera, en las palabras de Fifa, como “un útero protector y complaciente” (15). Sin embargo, la voz de la profesora Guerrero sigue insistiendo en la existencia —inolvidable— de un contexto nacional problemático afuera de este círculo. La locura de esta mujer nos permite burlarnos un poco del mensajero, pero no nos deja olvidar el mensaje.

### *Esferas diferentes*

Si “Click” ilumina la manera en que los problemas sociales nacionales vienen a insertarse dentro del espacio íntimo de la casa (y/o el espacio íntimo del texto), “Parquecito”, un relato que se podría categorizar como una especie de crónica, nos inserta plenamente en el espacio público. El cuento retrata una noche en el Parque Duarte, una pequeña plaza en la Zona Colonial de Santo Domingo, conocida como un punto de encuentro (y “janguero”) para jóvenes alternativos, rockeros, artistas y bohemios. Comenzando con las primeras salidas crepusculares, Arias cuenta la manera en que se va desarrollando la noche, y los distintos elementos sociales que ocupan un espacio (y un período temporal) en el Parquecito, desde los grupos de jugadores de dominó hasta el *performance* del joven “intelectual” Phippen y su grupo de artistas, los “erranticistas”. El cuento no tiene un argumento central *per se*, sino que la narrativa va construyéndose a través de las múltiples historias y



puntos de vista de los personajes que habitan, aunque momentáneamente, este espacio popular.

Desde el comienzo de su narrativa Arias establece una tensión entre el espacio físico de la plaza y las actividades que ocurren allí, señalando el contraste entre el Parque Duarte, que existe como parte de la Ciudad (oficial e histórica), y el evento que es el “Parquecito,” que subvierte (aunque sea temporalmente) las otras narrativas ciudadinas del espacio. A las 6:00 p.m., antes del comienzo de las actividades nocturnas, el parque “muestra una imagen apacible de Ciudad” (27), un entorno tranquilo, con la estatua de Duarte, Padre de la Patria, en el centro. El “Parquecito” es importante precisamente por el contraste que ofrece frente a esta imagen oficial; si una tarde en la plaza es “transparente, lúcida, tranquila”, la noche será “densa bulliciosa, inquieta” (27). La yuxtaposición de actividades y elementos llega a burlarse de la imagen oficial y correcta. Debajo de la misma estatua del Padre de la Patria, la juventud se reúne a beber tequila y tomar éxtasis. A las palabras inmortales del fundador (grabado en su estatua), “Sed libres, primero, o se hunda la isla”, una voz joven, aburrida e irónica, responde, “O algo así, men. Tá tó” (30). En su aspecto contestatario, el Parquecito funciona como una esfera contra-pública (*counter-public sphere*) en que, según la definición de Rita Felski, opera simultáneamente dentro y, a la vez, en oposición a la cultura dominante<sup>6</sup>. Sin embargo, este rechazo social sucede en un espacio controlado; la fiesta sólo tiene lugar dentro de esta plaza y está restringida a estas horas nocturnas.

En el mundo liminal del Parquecito nocturno, los gestos que contestan o se burlan de las normas oficiales no sólo son aceptados sino que van señalando los contornos del espacio. Pippen, joven intelectual y líder de un grupo literario/artístico que él ha nombrado “Los erranticistas” no puede ser categorizado técnicamente como loco. Comienza un *performance* nocturno gritando: “¡Santo Domingo! ¡Ciudad! ¡Neoliberalismo! ¡Corre la noche! ¡Las nubes soplan!” (33), palabras que indican una posible crítica del sistema político o socio-económico del país. Cuando sus declaraciones pasan desapercibidas, sin embargo, termina orinando en medio de la plaza, acto que sí recibe una reacción: “De repente, todos le aplauden. Anti-teatro, anti-arte, anti-*performance*” (34). Pero la “locura” de Pippen es un *performance*, un gesto de protesta que se inserta en el espacio público como espectáculo, como diversión. Pippen mismo comenta: “Aquí creen que estoy loco de verdad, pero no, yo estoy coherente”

(35), reconociendo que afuera de este espacio algo excepcional, el adjetivo 'loco', es usado para silenciar las voces que no están conformes con el *status quo*.

Si Pippen, en su "locura cuerda", sirve como un punto de partida para establecer las normas de lo aceptable dentro del Parquecito, las mujeres "locas" dentro del espacio nocturno llegan a desdibujar los contornos de la liminalidad misma, en la cual la locura será el discurso crítico no-escuchado, ignorado, silenciado. Catalina, identificada explícitamente como "la loca" dentro del texto, es la loca estereotípica cuyo comportamiento rompe todo tipo de norma social, hasta las del Parquecito. Parece no tener casa, y anda por la plaza molestando a los jugadores de dominó, gritando, levantándose la falda. De cierta manera, ejemplifica el espíritu de festejo sin razón del lugar, el rechazo de las normas. Los jóvenes se ríen de ella, pero la aceptan también. En su frenesí y deleite por el bonche (la fiesta), Catalina podría ser vista como una condensación del espíritu de escapismo que opera en el lugar. El último retrato de ella la describe "gambada, rota, hedionda, impotente y sucia, pero feliz de pagarle al mundo así" (40). Sin embargo, debajo de este *performance* de la felicidad yace una existencia solitaria y abyecta. Catalina no forma parte de ningún grupo social; cuando trata de abrazar a un muchacho que "lleva el pelo parecido al de ella, varios meses sin peinar", es rechazada rotundamente, "¿Loca, tú tá loca, men?" (29). El *performance* de Catalina es uno condenado a repetirse, sin cambios, sin que nadie se esfuerce en hacerle caso.

En contraste con la visibilidad de Catalina, otra "loca" en el Parquecito es Milagros, "compositora de bachata" auto-nombrada y seropositiva. Si Catalina interrumpe todas las actividades, riéndose, haciendo un espectáculo, Milagros se identifica como todo lo contrario: "No soy como Catalina, ella es una borrachona que pide dinero para beber" (39). La locura de Milagros (implicada aquí precisamente por su insistencia en diferenciarse de Catalina) consiste en repetir siempre el mismo monólogo sobre sus experiencias como sidoso, pobre y víctima de una violación. Ella siempre cuenta la misma historia de sus experiencias, y después canta unas canciones de bachata que dice haber escrito, tenga público que la entienda o no. Las letras de las canciones de Milagros son precisamente las que hablan de la locura y el rechazo: "Qué tontos, qué locos, somos tú y yo, estando con otros y amándonos!" (39) (canción que el lector reconocerá como una melodía popular del grupo dominicano Monchy y

Alejandra). Es significativo que la demostración de su locura consiste, precisamente, en adoptar estos discursos como suyos, en insistir en que estas canciones, que hablan metafóricamente del amor como “locura”, cuenten verdades sociales más profundas.

Los ejemplos de Pippen y Milagros indican que por más que el público del Parquecito conteste la normatividad de un discurso oficial, no lanza una crítica hacia algo o alguien en particular. En un momento, el texto cita un comentario del Cardenal (líder de la Iglesia dominicana y una voz con peso en el ambiente socio-político): “Hay que cerrar esos sitios que no sé que son, si son prostíbulos de homosexuales o de qué. La gente que asiste a esos lugares, lo que hace falta es mandarlos a sus casas y dejar que las personas decentes puedan dormir tranquilas” (29). Esto es hiperbólico; la ironía de esta declaración es que gran parte del mismo público “decente” pasa tiempo en el Parque. Las actividades nocturnas van en contra de las normas sociales de la conformidad, pero no ofrecen otra visión social más allá de la diversión momentánea. El bonche (la fiesta) y el beber son actividades presentes, actividades que tienen lugar sin reflexión o comentario sobre el pasado. Tanto las amigas del *Club de la Espiritualidad* como el lector pueden reírse de las excentricidades de la Profesora Guerrero en “Click”, pero en el Parquecito la locura aparece en su versión más patética. La locura de Milagros es la locura de un discurso que no ha sido escuchado, ya que los jóvenes del momento tampoco le prestan atención (su interlocutor, de hecho, es identificado como un turista, alguien que no habla bien el español y no la entiende, y alguien además que sólo está “de paso” en este sitio). Su voz pide el espacio para contar otra historia, una historia no-oficial. A diferencia del manicomio (como lo describe Foucault), el Parquecito es un espacio público, pero comparte con el manicomio su carácter de lugar cerrado. El Parquecito le da a Milagros el espacio de hablar, pero no le concede un espacio discursivo más amplio dentro del cual su historia pueda ser escuchada, ni un público capaz de escucharla.

### *Derrumbar las fachadas sociales*

Si en “Parquecito” la locura a veces opera como un acto contestatario, una práctica social, en “Derrumbes” Arias la utiliza para mostrar un desfase social, prácticas sociales en que se esconden varios problemas, a través de los cuales

puede verse más claramente el juego entre la historia y la memoria, entre la voz oficial y las historias (orales) populares. “Derrumbes” trata de un barrio capitalino en medio de un proceso de transición: están derrumbando las casas originales de la zona para construir edificios de apartamentos. Este cambio a nivel físico y geográfico viene acompañado por otras transformaciones: la pérdida de cierto sentido de comunidad, la llegada de nuevas personas habitantes de la zona (sobre todo obreros haitianos), y un aumento en la frecuencia y visibilidad de la delincuencia.

Estos cambios se dan a conocer a través del diálogo (en segunda persona) que mantiene la voz narrativa con la persona de doña Clara. Doña Clara, una de las fundadoras del ensanche, sirve como una especie de símbolo del *status quo*. Mira escandalizada los cambios en su barrio, y a través de ella vemos el choque que implica ver la demolición de edificios, y el fuerte racismo contra los obreros haitianos: “Otra vez los haitianos invadiéndonos” (53). A pesar de que la última casa que se derrumba es una casa pobre que ya no tiene lugar en el barrio, ella lamenta los cambios en lo que había sido para ella siempre un barrio más que decente, un barrio que ella misma había ayudado a construir.

La tensión presente en el diálogo entre doña Clara y la voz narrativa revela la manera en que la crítica que hace doña Clara del presente va borrando — derrumbando— otras historias del pasado. Aterrada por los cambios en el barrio y el aumento de la delincuencia, doña Clara se aferra a la idea de que las cosas estaban mejor en tiempos anteriores: “¿Buenos tiempos aquellos, dice usted? Sí, sí, buenos tiempos. Pasaban esas cosas que en todas partes pasan, a gente revolucionaria que quiere tumbar gobiernos, romper con lo establecido y alzarse en contra de la autoridad, pero no existía tanta delincuencia” (53). Doña Clara prefiere mantener (y alabar) el *status quo* a toda costa; insiste en sólo recordar lo bueno del pasado, pero tanto la voz narrativa (con su pregunta sugestiva) como doña Clara misma saben que la paz anterior vino a un precio terrible. Cuando la voz narrativa pregunta: “¿No recuerda usted la represión, los asesinatos, la masacre?”, ella contesta: “Ah, pero al menos, en esos tiempos, quien no se metía en contra del gobierno ni era haitiano, lograba sobrevivir” (56). Lo que le preocupa a doña Clara no es sólo el cambio, sino el hecho de que los peligros de hoy en día llegan sin lógica y sin reglas.

El choque entre estos dos discursos, entre la visión idílica del pasado que mantiene doña Clara y los cambios que están sucediendo en el barrio, llega a

su clímax en la última escena del cuento, gracias a un accidente trágico. Un obrero haitiano que trabaja en la construcción del nuevo edificio, al tratar de alcanzar un mango en un árbol cercano, se electrocuta y su cuerpo “carbonizado” cae a los pies de doña Clara. El encargado de la construcción reacciona como si nada hubiera ocurrido: “¡Sigán trabajando, sigán trabajando!, gritará... cuando los demás obreros corran consternados a ver lo sucedido” (58). Este evento parece ser la gota de agua que derramó el vaso para doña Clara, porque produce “en su cerebro un total derrumbe” (58). Sin embargo, cabe preguntar exactamente por qué este incidente en particular produce una reacción tan fuerte en esta mujer. Ha admitido que tiene miedo de los haitianos, que no le gusta que vengan tantos al barrio. Sin embargo, aquí la muerte llega, inesperadamente, hasta su propio jardín. Es una muerte trágica, fea y sin razón, y su proximidad demuestra que doña Clara ya no tiene refugio (ni discursivo ni físico) de los problemas que la rodean. Es la primera vez que aparece algo que ella no puede disfrazar, ignorar ni evadir discursivamente. La locura aquí se presenta como la única manera de enfrentar una situación que no tiene solución ni cabe dentro de los paradigmas anteriores. El derrumbe aquí es la caída, el abandono de cualquier marco mental que pudiera asimilar una escena tan triste y abyecta.

El “derrumbe” del cerebro de doña Clara sirve así como la marca física de una “locura” social, la encarnación de los conflictos sociales, la vulnerabilidad individual en el cuerpo (y la mente) de esta mujer. Pero dado que doña Clara ha sido la que ha querido silenciar las historias negativas (alternativas) del pasado a toda costa, este derrumbe no es necesariamente un acontecimiento del todo negativo, ya que significa la caída de cierta voz represiva del *status quo*, la apertura (sea de manera violenta o no) de un espacio en el que puede haber otras narrativas, otras negociaciones sociales, otras historias.

### *Locuras del pasado, narrativas del presente*

“Jarabacoa, 1983” muestra otro tipo de derrumbe. A diferencia de los tres cuentos anteriormente analizados, éste es uno de los dos relatos de la colección que tiene lugar en el pasado, y el único asociado explícitamente con la década de los ochenta. Es también la única historia que establece una relación con los otros libros de cuentos de Arias, ya que sus protagonistas vienen del

mismo grupo de amigos que aparecen en la serie de relatos “Invi’s Paradise”, “La boda Gil” (los dos de *Invi’s Paradise*, 1998) y “Poco Loco” (de *Fin de mundo*). La presencia de estos personajes conocidos sugiere posibles conexiones entre estos cuentos (y sus libros respectivos); así como el gesto de nombrar la fecha y la separación de este texto de los anteriores sugieren que “Jarabacoa” se enfocará en otro aspecto de este período.

“Invi’s Paradise” cuenta las aventuras de un grupo de jóvenes alternativos que viven en uno de los proyectos de alojamiento público —los INVI— de la ciudad (un Santo Domingo ligeramente disfrazada). Al descubrir la existencia de una cueva escondida en los arrecifes al lado de la ciudad, estos jóvenes organizan una especie de fiesta-ritual nocturna, al final de la cual (gracias al té de hongos que han ingerido o gracias a la sincronía mental, es imposible saber) todos ven una visión alucinatoria de un barco —lleno de lo que parecen ser vikingos— que se les acerca. Esta visita nocturna a la cueva es un intento de escaparse de su realidad cotidiana, pero es también un gesto significativo; según Rodríguez, la cueva y los acontecimientos que allí se desarrollan plantean “la posibilidad de una salida a esos mecanismos de control que emanan del poder epistémico de la ciudad trujillista” (1998: 104). A pesar de —y en parte gracias a— esta visión misteriosa, al final, el cuento es el retrato de un grupo de gente que se entiende, que consigue unirse y que logra momentos de armonía y escape del difícil mundo que los rodea.

En “Jarabacoa, 1983”, el ambiente de comprensión positiva resulta imposible de sostener. El cuento retrata, de hecho, el momento preciso en que todo parece comenzar a disolverse, momento en que las divisiones entre los distintos miembros de este grupo de amigos se hacen evidentes y resultan imposibles de evadir. La persona que inicia este proceso es Sara, novia de Carlos y amiga de Irene y López, que sufre un ataque de nervios (o de manía, mejor dicho) durante un viaje a Jarabacoa<sup>7</sup>. Los cuatro amigos han ido allí un fin de semana, a una casa que tiene una tía rica de Sara, para escaparse de la ciudad y del calor en la tranquilidad primaveral de las montañas. Aunque todo marcha bien al principio, cuando la noche se pone lluviosa y la niña de Irene llora y no quiere dormir, Sara no puede soportar el constante llanto de la bebé y se enloquece. Lanza el biberón de la niña contra la chimenea, sale corriendo de la casa, sube a un árbol, se resbala y cae en el río, donde casi termina ahogándose.

No es la primera vez que Sara ha hecho algo semejante: como dice la voz narradora (que narra en tercera persona, pero que parece ser otro amigo/a del grupo), “Sara siempre fue rara. Tan rara que sólo podía soportarse estando muy *cool*, extraordinariamente *cool*, como definitivamente era Sara” (60). Nacida en una familia de la elite de Santo Domingo, ella ha rechazado tanto las expectativas de ese mundo de la clase alta, como sus estudios de Antropología en una universidad privada; prefiere pasar su tiempo “de gagá en gagá, de fiesta de palos a fiesta de palos alrededor de la isla, o dando vueltas por los submundos de Ciudad” (60)<sup>8</sup>. Sara parece ser una especie de *id* en libre circulación, capaz de dejar lo que está haciendo en cualquier momento para hacer lo que de repente se le ocurra que quiere hacer: tomar, bailar, pasar toda la noche haciendo el amor. No siente la necesidad de vivir bajo las reglas de comportamiento convencionales. Y, como una niña pequeña, cuando la gente no quiere dejarle hacer lo que quiere, actúa de forma difícil e inmadura. Cuando, en otro viaje, Carlos no quiere hacerle el amor toda la noche, Sara sale a “treparse por las ventanas” y después les anuncia a todos “que el ‘Coqui’ Carlos no era más que un pendejo” (63). Cuando se frustra con el llanto de la niña de Irene, es porque ella (Sara) quiere dormir y no puede soportar que otra persona tenga otras necesidades.

Dentro del panorama de las acciones posibles de Sara, el episodio en Jarabacoa parece ser un evento mínimo, poca cosa. Lo que hace que las acciones de Sara esta noche cobren más peso es la perspectiva de la voz narrativa. Mientras que en otros cuentos (“Invi’s Paradise” y “La boda Gil”, por ejemplo) esta voz ha hablado de las locuras de Sara —la nombra “Sara la loca”— con una actitud comprensiva, los eventos de Jarabacoa la dejan visiblemente frustrada y enojada. En el último párrafo del cuento, la voz narrativa de repente le habla directamente a Sara, regañándola:

La que nos hiciste pasar al caer en ese río casi congelado nadando contra la corriente, eso a nadie le divierte, Sara, ya no somos adolescentes, y ni la tía Gil ni la niña ni Irena ni López ni yo ni nadie tenemos la culpa de tus frikeos mentales de muchacha huérfana, men, porque definitivamente, no hay razón para perder así la razón, no me jodas tú a mí (64).

Esta diatriba marca un cambio de actitud definitivo en la voz narrativa, no sólo en comparación con las otras historias de Sara sino con respecto a las otras locas de *Emoticons*. En “Click” y “Parquecito”, y hasta en “Derrumbes”, la locura comunica la presencia de contra-narrativas que buscan ser escuchadas o la existencia de factores de marginalización o represión social que tristemente crean condiciones en las que la locura parece ser casi un modo de supervivencia. No hay nada de eso en el caso de Sara. Ella se enloquece sola, ni siquiera en el caos urbano de la ciudad sino en la tranquilidad de una casa de vacaciones, y, además, no parece tener nada que expresar con la excepción de su propia frustración. Como dice la voz narrativa, dentro de ese contexto, “no hay razón para perder así la razón”. Esta actitud también crea una distancia entre este episodio y las aventuras del grupo en “Invi’s Paradise”. Para la voz narrativa, ellos ya viven en el mundo de los adultos, donde no hay tiempo para estupideces y donde los “friquetes mentales”, en vez de ser aventuras, pueden tener consecuencias graves.

En los cuentos de *Emoticons*, Arias utiliza la heterotropía de la locura para marcar una serie de crisis sociales. Al trazar los límites de lo socialmente permitido (o aceptado), las “locas” de estos textos articulan discursos contestatarios a la vez que hacen visibles con sus cuerpos (o sirven como) sitios de conflicto social. El ambiente nocturno de “Parquecito” refleja una lucha entre el discurso oficial normativo y el deseo (popular, joven) de subvertir los límites sociales, de llegar a libertades visibles pero todavía no alcanzables. Dentro de este espacio, la locura, encarnada en los cuerpos femeninos marginalizados como Catalina y Milagros, señala el peso de historias olvidadas y silenciadas. En cambio, el diálogo entre doña Clara y la voz narrativa de “Derrumbes”, tanto como el monólogo de la Profesora Guerrero en “Click”, muestran la manera en que estas mismas crisis abren un espacio, si no para el diálogo, por lo menos para que historias alternativas y realidades ignoradas salgan a la luz.

Vistas alegóricamente, las locas dentro de los cuentos de *Emoticons* sugieren una ciudad —y hasta una sociedad— también al borde de la locura, donde la necesidad de bregar con el pasado nacional y la insistencia en historias silenciadas (pasadas y presentes) produce un ambiente nacional inestable, pero en negociación. Es importante notar, sin embargo, que la voz narrativa es siempre una voz eminentemente cuerda. Cuando otros —doña Clara, Sara, las cuatro amigas del *Club de la Espiritualidad*— quieren olvidar los terrores de la



historia o evitar los problemas del presente, ella se hace testigo de la realidad de su país con una mirada llena de humor, compasión y —cuando es necesario— rabia. La manera en que se acerca a estos temas indica que la narrativa misma (e implícitamente la escritura) también puede ofrecer una salida de este mundo desquiciado.

### Notas

- <sup>1</sup> Para un análisis de los efectos particulares de la globalización tanto en la economía (formal e informal) como en las estructuras de ciudadanía en la República Dominicana, ver Stephen, Gregory (2007) *The Devil Behind the Mirror: Globalization and Politics in the Dominican Republic*.
- <sup>2</sup> Ver: *La estrategia de Chochueca* (2003) y *Papi* (2006), de Hernández; *El hombre triángulo* (2003) y *Candela* (2008), de Andújar.
- <sup>3</sup> Según Dabove y Jáuregui (2003), la heterotropía es una “categoría teórica para articular los discursos identitarios a las operaciones del lenguaje que hacen posible su representación. El concepto trabaja fundamentalmente sobre alegorías, metáforas y otros tropos a partir de las cuales tanto la identidad como la otredad pueden ser producidas en diversos contextos histórico-culturales” (29).
- <sup>4</sup> Estoy basando mi acercamiento a la locura en la manera en que Susan Antebi (2009) analiza la función del cuerpo minusválido en la literatura latinoamericana. Ella señala: “I seek to approach disabled bodies as both performing subjects and represented objects, as socially determined identities and active, ongoing intercorporeal processes” (3).
- <sup>5</sup> Ver Sander L. Gilman (1993) “The Image of the Hysterical”.
- <sup>6</sup> Pienso aquí en la descripción que hace Felski de una esfera contra-pública feminista, basada en el concepto del espacio público que desarrolla Jürgen Habermas (Felski, 1989: 154-82). Naturalmente, la esfera contra-pública del Parquecito no se basa sólo en cuestiones de género, pero de acuerdo con la contra-esfera pública feminista de que habla Felski, sí se construye como un espacio a la vez dentro y fuera de la esfera pública establecida.
- <sup>7</sup> Localizada en la Cordillera Central de la isla, Jarabacoa es conocida por su clima templado y por las cascadas pintorescas cercanas.
- <sup>8</sup> “Gagá” es el término para la especie de vudú que se practica en la República Dominicana. Tanto “gagá” como “fiesta de palos” aluden a distintos rituales afro-dominicanos.

*Bibliografía*

- Andújar, Rey Emanuel (2003) *El hombre triángulo*. San Juan, PR: Editorial Isla Negra.
- \_\_\_\_\_ (2008) *Candela*. San Juan, PR: Alfaguara.
- Antebi, Susan (2009) *Carnal Inscriptions: Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability*. New York: Palgrave Macmillan.
- Arias, Aurora (2007) *Emoticons*. San Juan: Terranova Editores.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Fin de Mundo y otros relatos*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- \_\_\_\_\_ (1998) *Invi's Paradise y otros relatos*. Montreal: Concordia University.
- Dabove, Juan Carlos y Carlos Jáuregui (2003) "Mapas heterotrópicos de América Latina.". *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: Biblioteca de América, pp: 7-38.
- Felski, Rita (1989) *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.
- Foucault, Michel (2006) *History of Madness*. Trad. Jonathan Murphy y Jean Khalfa. London: Routledge.
- Gilman, Sander (1993) "The Image of the Hysterical" en Gilman, Sander (ed.). *Hysteria Beyond Freud*. Berkeley: University of California Press.
- Gregory, Stephen (2007) *The Devil Behind the Mirror: Globalization and Politics in the Dominican Republic*. Berkeley: University of California Press.
- Hernández, Rita Indiana (2003) *La estrategia de Chochueca*. San Juan, PR: Editorial Isla Negra.
- \_\_\_\_\_ (2006) *Papi*. San Juan, PR: Editorial Vértigo.
- Ludmer, Josefina (2004) "Ficciones cubanas de los últimos años: El problema de la literatura política". Birkenmaier, Anke y Roberto González Echevarría (eds.). *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*. Madrid: Editorial Colibrí, pp 357-71.
- Rodríguez, Néstor E. (2005) *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana*. México: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_ (2003) "Los espacios heterotrópicos en la cuentística de Aurora Arias." *Anclajes* 7:7: 241-54.
- Showalter, Elaine (1985) *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1930-1980*. New York: Penguin.
- \_\_\_\_\_ (1993) "Hysteria, Feminism and Gender" Gilman, Sander (ed.). *Hysteria Beyond Freud*. Berkeley: University of California Press.