

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RÍO PIEDRAS
FACULTAD DE HUMANIDADES
PROGRAMA GRADUADO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

El valor de las niñas insufribles: Bildungsroman en Papi y Nombres y animales de Rita Indiana

Hernández

Lithza J. Mateo Nieves

Requisito final para el grado de Maestría

Mayo de 2020

Aprobado por:

Dra. Zaira O. Rivera Casellas (directora de tesis)

Dr. Juan Otero Garabís (miembro del comité)

Dra. Bárbara Abadía Rexach (miembro del comité)

Índice

Agradecimientos	iii
Datos de la autora	iv
Resumen Abstract	v
Introducción	1
Capítulo I: Localizando a Rita Indiana Hernández	8
Estado de la cuestión	10
Marco Teórico	
Capítulo 2: Grietas, abandonos y berrinches: la niña en Papi	19
Violenta y violentada: niña de accesorio monstruoso	21
Podios para niñas: discursos políticos de inserción femenina	24
Niñas iguales a mí que no son como yo: el golpe de la masculinidad hegemónica	26
Juegos, reglas y trampas: una renuncia a la tarea de género	28
Crisis identitarias: inexistir en omisión del Nombre	29
Todo se escurre: una cuestión de género	31
Hembras, hombres y hombros; hambre, sí, ¿pero de qué?	34
Centros reguladores para niñas malcriadas: instituciones de Poder	35
Textos musicales: entre “La hora de volvé” y “Equeibol”	38
Para finiquitar	41
Capítulo 3: Armarios, fronteras y amigos: adolescencia intensa en Nombres y animales	
Pronunciarse homosexual	41
Armarios entreabiertos, secretos y miramientos: experiencias voyeristas	47
Rituales de iniciación: viaje de adolescencia	49
Aquí como en Papi: instituciones de Poder de familia y educación	52
Sin héroes, no hay patria: la nación es un invento	55
Imaginario doloroso: deconstruir un mito a la vez	56
“Da pa lo do” –música como texto	59
Para finiquitar	60
Conclusión	62
Bibliografía	69

Agradecimientos:

Inicié esta maestría en enero del 2017. Todo lo que pasó hasta este momento no lo puedo contar. Recuerdo traer el currículo en las manos, a las cuatro de la tarde, en el edificio Luis Palés Matos. Y lo imaginé todo tan lejos.

Si no fuera por mi familia, estaría y no estaría donde estoy –fue mi papá quien apostó por mi traslado y fue mi mamá quien me dejó elegir; mis hermanas fueron todo el alivio después de cada frustración, cada viaje lejos de casa. No hallo la palabra para decirles lo que sentí y siento. El amor queda grande y queda bien. Elizabeth Nieves, Javier Mateo, Zae y Zavi.

En el camino, el apretón de mis amigas –cada baile, cada paseo, cada intercambio fue vital. La Universidad de Puerto Rico han sido todos mis amigos. Así, en plural, para que no me falte nadie. Me inspiraron, sobre todo, mis profesoras; confío en que la Universidad se volverá más justa con ustedes adentro y con la lucha.

Ya en este punto, agradezco a mi primer lector, mis ojos, mi abrazo, el hombre que me hacía sentir siempre-persona-todavía: Luis Gabriel, tú has sido tantas cosas. Estoy en gratitud no solo por cada revisión, comentario y conversación, sino por pensar en mí, en el dolor de mi hambre, en mis horas del mal sueño, por dejarme arreglarlo todo en el intento. Eres mi amor y estoy feliz y agradecida porque estás de mi lado; gracias por sacarme de mí misma cada vez que lo necesité.

Finalmente quisiera agradecerles a los componentes de mi comité por sumarse a este esfuerzo.

Datos de la autora

Lithza Javiana Mateo Nieves nació en Guayama, Puerto Rico, el 22 de marzo de 1994. Ha vivido la mayor parte de su vida en el área sur. Ingresó a la Universidad de Puerto Rico, recinto de Cayey, en el año 2012; se trasladó a los dos años a la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras. Tiene un bachillerato en Estudios Hispánicos y se dedica a enseñar español y arte en un programa de educación alternativa para adolescentes.

Resumen

La Literatura del Caribe hispano se marca por una riqueza cultural que, en ocasiones, pasa desapercibida bajo la mirada de países no insulares. Esa marca tiende a ser mucho más severa al tratarse de una literatura caribeña hispana escrita por mujeres queers (cuirs). Esta investigación va tras la lectura de dos novelas dominicanas por una escritora dominicana: *Papi* (2004) y *Nombres y Animales* (2013) de Rita Indiana Hernández. Con el objetivo de arrojar luz sobre las discusiones de género, raza y violencia, el tema preponderante es el *bildungsroman* -o la novela de crecimiento- puesto que existe una intención de hacerle justicia a la mirada infantil. Esta investigación, además, tiene el propósito de presentar como texto el álbum musical de la autora - *El juidero* (2010)- como un proyecto desvinculante de su trabajo literario; la oralidad y la musicalidad como parte del hito caribeño.

Palabras clave: queer, República Dominicana, bildungsroman, género, raza, violencia, oralidad

Abstract

Hispanic Caribbean literature is marked by a cultural richness that often goes unnoticed by the gaze of non-insular countries. This mark tends to be more severe with regards to Hispanic Caribbean Literature written by queer (cuir) women. This investigation is centered on a reading of two Dominican novels by a Dominican writer: *Papi* (2004) and *Nombres y Animales* (2013) by Rita Indiana Hernández. Focusing primarily on Bildungsroman -or the coming-of age novel- this paper is tasked with shedding light on discussions regarding gender, race and violence, stemming from a recognition of an attempt, within these novels, at making justice to the child's view. Moreover, it intends to present the author's album -*El juidero* (2010)- as text, understanding it as a project undivorceable from her literary work; orality and musicality as an essential part of Caribbean literature.

Key words: queer, Dominican Republic, bildungsroman, gender, race, violence, orality

Introducción

El ejercicio de leer y escribir se aprende mientras se dan distintos procesos: identificar, reconocer, supurar, suturar y sanar. Todos toman tiempo. De vez en cuando, hay que llamar a las cosas por su nombre para que pierdan el control que ejercen sobre una. No seleccioné por antonomasia la investigación de las novelas de crecimiento, sino que surgió como una reflexión que se dio a raíz de una presentación en el Programa de la Mujer y Género en la Universidad de Puerto Rico.

Presentaba una profesora invitada de la Universidad de Oregon. Habló acerca de cine español desde la óptica infantil y ofreció diversos ejemplos que salieron de Europa y llegaron a Suramérica. Los elementos de unión para ambos continentes fueron la política, la familia, la memoria y, por supuesto, la infancia. Se me ocurrieron muchas cosas en el momento: por qué era el cine tan atractivo, cómo lograban los niños y las niñas ejecutorias cinematográficas tan elaboradas, cómo esto era relevante, qué tenía esto que ver conmigo o mis proyectos. Fue la profesora Sofía Cardona quien me dio la oportunidad de explorar el tema a través del teatro con *Los niños perdidos* (2010) de Laila Ripoll, dramaturga española. Ahí también me serví del cine para arrojar luz sobre los elementos que más me impacientaron: voces pueriles que quedan a raya. Hago un salto de la Literatura al cine porque se nutren mutuamente –de lo contrario, el medio escritural no podría competir puesto que se privilegia la experiencia audiovisual. Entonces, por motivo de reconocimiento entre la lectura y la escritura, tuve entre las manos el estudio de las historias infantiles, femeninas, homosexuales y caribeñas junto con la tarea de hallar qué pasó con este tipo de escritura. Lo eminentemente europeo de aquella presentación me dio las razones para pensar en las desigualdades históricas de los mismos sujetos en lugares diferentes. Y, mucho más aún, si estas historias son producidas y narradas por las mujeres.

Dejando de lado el anecdotismo, la literatura escrita por mujeres ha sido un t3pico de debate por lo menos durante los 3ltimos doscientos a3os. En el siglo XIX, imper3 el dominio de los hombres en el ejercicio de la escritura innovando con movimientos literarios que pod3an servirse o no de los cl3sicos universales. Durante el romanticismo, por ejemplo, escritores como Jos3 Zorrilla y Jos3 de Espronceda resaltaban en sus piezas los valores de la virtud, la libertad y el hero3smo a costa del mutis selectivo de las personajes antag3nicas; los bocetos femeninos ni siquiera pod3an anhelar su independencia. Sin embargo, escritoras europeas de dicho siglo como Amantine Aurore Lucile Dupin y Sidonie-Gabrielle Colette escrib3an bajo seud3nimos o tras la sombra de sus propios esposos.

Por otro lado, dividir el siglo XIX en dos es importante dada la llegada del movimiento literario del realismo. Desde ah3, se procura la representaci3n cruda de la cotidianidad, de una realidad ampliamente subjetiva. Agarrada de esa tendencia, deviene una nueva figura femenina – que ya exist3a, por supuesto—a los adentros de esa nueva escritura todav3a sesgada por hombres. Benito P3rez Gald3s, uno de los escritores m3s respetados dentro del movimiento literario y la Literatura universal, escribi3 una de las novelas m3s ricas en desarrollo de personajes femeninos: *Fortunata y Jacinta* (1887). La trama de estas novelas tiende al melodrama y a ofrecer una cantidad exquisita de detalles; esta fue la apertura para el apoderamiento de mujeres escritoras: ver abundancia de sus arquetipos.

Como era de esperar, el siglo XIX no fue c3modo para las mujeres que s3 publicaron con sus nombres y apellidos. En Inglaterra, figuras como Jane Austen y Virginia Woolf escrib3an acerca de temas controvertibles que suscitaban a las mujeres --educaci3n, lugar en sociedad, sexualidad, matrimonio—y por ello, tambi3n, asumieron algunas cargas culturales: Austen jam3s se cas3; de Woolf priorizan su enfermedad de depresi3n para romantizar la vida po3tica de la

autora. En España, Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro, Gertrudis Gómez de Avellaneda (cubana de nacimiento), son algunos de los nombres que más suenan. No es hasta inicios del siglo XX que se rescata una escritura propiamente de las mujeres y, hasta este momento, la injerencia ha sido meramente europea. De modo que yo me pregunto, ¿por qué?

En el siglo XX, fortuitamente por las luchas feministas, las mujeres ganaron foros, algunos derechos y un gran deber de responsabilidad político-pública en términos de sus representaciones: Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alejandra Pizarnik –por mencionar algunas hispanoamericanas— se hicieron cargo del trabajo de base que supone escribir. Pese a esto, la Literatura Hispanoamericana vis a vis la Literatura Europea –escrita por mujeres-- experimentaba los rezagos de una costumbre literaria blanca, hermética y clásica. Es menester, en este punto, especificar que, al hablar de literatura femenina, categóricamente se devalúa su principio porque no existe tal cosa como literatura masculina, sino que existe un canon y este canon es masculino por defecto, europeísta e hispanófilo. De modo que vuelvo a replantear, ¿es admisible al canon, en sus propios términos, la literatura que se gesta en el Caribe hispano?

Las escritoras hispanoamericanas han vivido el rezago dentro de los márgenes del ambiente artístico porque se privilegia lo europeo, pero la literatura caribeña ha sufrido el mismo golpe dos veces: frente a Hispanoamérica y Europa por debacles políticas que han culminado en coloniaje inglés y francés. Margarita Mateo Palmer, de la Universidad de La Habana, explica en su artículo “La literatura caribeña al cierre del siglo” que “El Caribe ha producido, sin la menor duda posible, una literatura regional marcada por una singular complejidad en su orientación y desarrollo que ha incidido -muy a menudo negativamente- en la valoración crítica de sus realizaciones” (605) o, en otras palabras, que el complejo proyecto caribeño precisa cohesión, pero que muy indiscutiblemente posee profusión estética.

Si bien el Caribe padece el retraso literario por desconocimiento general del resto del mundo, la literatura caribeña hispana escrita por mujeres todavía mucho más. Mateo Palmer continúa diciendo “Es importante, pues, tener sabido que la literatura caribeña, desde muy temprano, concedió vital importancia a un qué somos, pregunta que se ramificó en variantes sutiles: cómo ser, dónde serlo, por qué medios, con qué finalidad, con quiénes integrar la búsqueda socio-ontológica de la región” (607) seguido de una lista de autores todos hombres: Claude McKay, Luis Palés Matos, Aimé Césaire, Pedro Mir y Jacques Stéphen Alexis. Mientras el Caribe coquetea con la exploración identitaria, permanece en fuga la figura femenina caribeña; hay que estar equipado para discutir transversalmente lo que género, raza y clase supone para las mujeres.

La tradición literaria en República Dominicana, por ejemplo, se definió no solo desde la coyuntura política con el país vecino Haití, sino desde el asunto de “lo negro” y los imaginarios históricos. Es la generación del 40 —de la que forma parte Pedro Mir—la que permite que una escritora como Aída Cartagena Portalatín participe de la palestra; después de eso, no es hasta el siglo XX tardío que las dominicanas se apropian de un nuevo enganche para hacer literatura que se nutre, propiamente, de un tono caribeñista. Es por esta razón que la década del noventa fue el escenario idóneo para que Rita Indiana Hernández jugara con las herencias y tensiones del siglo pasado tal como lo continúa explicando Mateo Palmer:

Trátese de los paradigmas propios de la oralidad, de ritmos y gestualidades expandidos por la música o la danza, de los mitos de orishas desangrados de amor y de celos, o de esa larga vocación para la parodia, la burla camuflada y mordaz del original, la simulación o el encubrimiento tras la mascarada y el carnaval de un mundo que siempre ha parecido estar al revés, lo cierto es que la literatura caribeña, en su largo devenir, ha venido integrando

fecundamente a su quehacer las resonancias de una tradición viva que hoy constituye una de sus más preciosas fuentes de originalidad. (626)

La literatura de Indiana Hernández manifiesta ese primer goce: la oralidad rítmica. Esta, en comparación con sus predecesoras, cultiva un tono osado e irónico y se permite “escribir en dominicano” porque “Ya no hay mundo real y literatura, solo un español democrático y participativo que masticamos con las mismas muelas con las que los creadores del castellano masticaron, en Hispania, el latín” (*El país*, Indiana Hernández). Participa, además, de un nuevo mundo editorial y se desentiende de las orientaciones político-culturales de las crisis identitarias como mujer queer dominicana.

El ejercicio de leer y escribir, para las mujeres, es una revelación política de mucha carga. La validación, pese a todo, aún se encuentra en el privilegio hegemónico que las mujeres han intentado derrocar desde mucho antes del siglo XIX. Quizá sea imprudente la calificación de escritura femenina, pero al nombrarlo se constata una denuncia. Esta investigación es el intento de rescatar desde las periferias a una de sus voces más importantes: la infanto-juvenil femenina y lesbica que se produce desde la urbanidad del Caribe por una mujer caribeña. Cabría orientar esta investigación a la vigencia de su contenido, cómo apreciar la madurez literaria desde las diferencias insulares.

Finalmente, esta tesis se divide en tres capítulos. El capítulo 1 intenta localizar a Indiana Hernández en términos de su trayectoria literaria y musical mientras se presenta el marco teórico que arroja luz sobre el problema de investigación: ¿cuál es el valor de las niñas insufribles ante ambientes de violencia? El capítulo 2, que se titula “Grietas, abandonos y berrinches: la niña en *Papi*”, dará cuenta de los elementos narrativos que la ubican como una novela de formación y cuáles de ellos comparte con la noción de bildun y cuáles de esos elementos se desfiguran. Existe

una intención de hurgar en los cráteres de una sociedad que se lacera por la masculinidad hegemónica y un sistema patriarcal que imposibilita el pleno y amplio desarrollo de una niña de ocho años. Comento, entonces, cuáles han sido los hallazgos acerca de lo que es la novela de formación desde sus inicios y cuáles han sido los acercamientos teóricos a este texto en relación a ese tema.

En el capítulo 3, “Armarios, fronteras y amigos: adolescencia intensa en *Nombres y animales*”, exploro la novela de formación más propiamente desde los ojos de una adolescente de catorce años; husmeo acerca de las diferencias y similitudes entre esta y *Papi* porque es palpable que, aunque completan un tipo de “santa trinidad” de las niñas, no son iguales. Además, la presento en términos de lo ritualista que se vuelve la adolescencia y eso es algo que solo logro evidenciar en este texto. De inicio, decido nombrar este capítulo con palabras que fueron claves para localizar las fugas literarias de esta novela: el armario como símbolo de una sexualidad en silencio y encerrada, lésbica, repetitiva y solitaria; la frontera como escudo para permanecer adentro, lejos de los de afuera, quizá un poco como para poseer marca de diferenciación identitaria que se traduce a una desmoralizadora falta de empatía; concluyo con los amigos, por supuesto, porque también son una institución reguladora y esta novela, después de todo, es de aires mozos. Desde el saque, intento hacer justicia a los méritos literarios de este texto en tanto bildun porque, aunque podamos hacer una lectura llana acerca de lo que circunda en la novela y del privilegio que goza la relatora —o la autora real—, no existen héroes en la novela y eso debe quedar claro. *Nombres y animales* es un texto que, a mi modesto juicio, no se ha investigado en demasía; es ahí que la voz femenina relatora —antes infantil— cumple con ese despertar de consciencia. Para entender esto —si es que en algún momento este tipo de Literatura veloz nos queda clara— se debe admitir que el proyecto

musical de Rita Indiana Hernández, *El juidero* (2010), es indivisible de su proyecto literario. Indivisible.

Y así la conclusión a la que llamo “Encuentros, niñas y canciones: el tiempo de Rita Indiana Hernández”, presento lo que antes aquí digo: el proyecto musical de Rita Indiana Hernández es otro texto, otra novela que es vinculante a su proyecto literario. Propongo el estudio de tres canciones específicas que son un cuento oral, otra excusa rítmica para contar algo que duele. Ahí figuran “Da pa lo do”, “La hora de volvé” y, por supuesto, “Equeibol”. Su álbum ordena debidamente la cronología real de las niñas –esa voz va madurando mientras el disco corre y las novelas se escriben. Entonces me pregunto, ¿sería alguien capaz de juzgar a las niñas?

Capítulo I: Localizando a Rita Indiana Hernández

Quiero montar equeibol y yo no tengo equeibol; voy a empeñar lo arete de mi mai pa compraime una equeibol – Rita Indiana

La metáfora del niño o adolescente que relata historias siempre admite un grado de transición a la corrupción –la inocencia es un cristal que muy rápido se ensucia. Los niños o adolescentes, también, saben ser protagonistas de climas hostiles en donde todo los daña y se puede hallar un culpable: el Estado, la religión, la familia y los amigos son instituciones de Poder que corrompen. Este discurso, a su vez, se sesga masculinamente. ¿Qué fugas admite la narrativa novelesca contemporánea si se cambia al sujeto? ¿Es este tipo propio de un género? Es por esta razón que son idóneas las chicas sin nombres de la trilogía *La estrategia de Chochueca* (2003), *Papi* (2004) y *Nombres y animales* (2013) de Rita Indiana Hernández, para contar historias de fracaso en la República Dominicana. La Literatura del Caribe hispano, por defecto o por virtud, posee proyectos inquebrantables que intentan concretizar lo que aún no se ha dicho de este espacio y que, por eso, duelen y se repiten. Esto, mucho más aún, si se trata de arquetipos naturalmente oprimidos desde el silencio.

Esta tesis de maestría explora el desguace del *bildungsroman* tradicional en las últimas dos novelas de esa trilogía. Abordo más de una porque existe la intención de conectar el valor de la mirada infantil y femenina frente a sus respectivas historias de violencia en *La Española* mientras oscilan similitudes y diferencias entre ambos relatos.

Indiana Hernández invita a la hibridez de un proyecto artístico en el que canta, baila y escribe. Es por esto que derroca, en más de un foro, el canon patrilíneo y se inserta en un discurso complejo; se desentiende de la tradición dominicana, a la misma vez que se nutre de ella: evita los

romanticismos político-culturales y cultiva un hito literario nuevo. Comenzó a publicar a finales del noventa y es, hoy por hoy, una de las escritoras dominicanas más reconocidas a expensas de una tradición literaria narratológicamente convencional y masculina. Hernández, además, nace y crece entre las décadas del setenta y ochenta, épocas que gozaron de rupturas y continuidades dentro del ámbito literario y se inserta en la discusión de la (pos)modernidad que se alejó de la generación de la postguerra, para ir tras aires de innovación.

Indiana Hernández es testigo de una época tumultuosa. Joaquín Balaguer, entonces presidente, propiciaba el terror y la violencia entre los dominicanos –al período de su gobernanza se le llamó «Los doce años» puesto que comenzó en el 1966 y cesó en 1978. Para el final de los sesentas, las prisiones se abarrotaron de presos políticos mientras que en la calle atacaban, torturaban y asesinaban estudiantes; desde España, Juan Bosch le apostaba a la «dictadura con respaldo popular». Balaguer fue destituido de su cargo por Antonio Guzmán, quien lideró de 1978 a 1982. Guzmán fue uno de los presidentes que más justicia le hizo a la república: promulgó la democracia y la paz citadina al despolitizar la policía como herramienta de represión. Es ahí donde la literatura manifestó los cambios de gobierno. Se destacaron escritores como José Alcántara Almánzar, Ángela Hernández y Pedro Antonio Valdez. Ángela Hernández, de las pocas mujeres que se abre camino dentro de la literatura dominicana en la contemporaneidad, aunque escribe desde la década del ochenta, comenzó a ser galardonada a principios del segundo milenio por *Piedra de sacrificio* (1999). Indiana Hernández supera, entonces, esos fantasmas literarios.

Su exquisitez estriba, para efectos de este estudio, no en reconocer lo que dice, sino en cómo lo dice. De ahí mi intención de hacerle justicia a las miradas y a las voces de las niñas que narran. Grosso modo, los acercamientos teóricos a la propuesta literaria de Rita Indiana Hernández se apoyan en su proyecto musical como una escritora híbrida que también hace música o, más

específicamente, en los arrojados de luz a los temas de género y raza –de ser una mujer fenotípicamente blanca, lesbiana y estudiada en la República Dominicana después de una brecha de literatura en mutis. En adición, se explora incansablemente la alegoría política en *Papi* (2004)— y el evidente rezago haitiano dentro del país –*Nombres y animales*, (2013); en su presentación de libro en Bogotá --«Filbo: invitada de honor en Macondo» -- Indiana Hernández señala a Juan Duchesne como «el especialista de su trabajo», que la dio a conocer en el mundo académico.

Estado de la cuestión

Duchesne, en su artículo «*Papi*, la profecía. Espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández» (2008), celebra dos tópicos fundamentales de la literatura de Rita: religión y tecnología. En este, presenta al patriarca como un dios que todo lo tiene materialmente, un consumismo radical de su persona como mafioso dominicano que puede proveerlo todo a su público. Cabe señalar que bien podría tensar el hilo e insistir en que *Papi* va hacia la hiperbolización, ridiculización y caricaturización de Leonidas Trujillo. Entretanto, su comentario en la revista digital *80grados*, «Rita Indiana y sus nuevos misterios» es otra de sus tantas aportaciones. Esta intervención resulta menester puesto que es Duchesne, precisamente, quien llama “niñas insoportables” a las protagonistas de la trilogía e introduce así su nueva novela, *La mucama de Omicunlé* (2015). Esta última gira en torno al tecnofuturo y el medioambiente, alejándose casi por completo de las ideas tesis de sus tres primeras novelas. Duchesne es, además, uno de los que más atiende el quehacer literario de Indiana Hernández con un acercamiento desde la tecnocultura. Cabe señalar que estos artículos forman parte de la colección de trabajos académicos que reposan sobre su literatura: *Rita Indiana. Archivos*, (2017), por Fernanda Bustamante Escalona, que va tras la compilación de ensayos que atienden lo sublime de su quehacer literario y musical.

En la primera de las injerencias de este compilado, está la entrada “Introducción: (re) visitar la obra de Rita Indiana desde su irrupción”, (2017), en la que Bustamante Escalona menciona las diferenciaciones temáticas de la propuesta de Indiana y cómo intenta dar cuenta de continuidades aparentes –de cómo se difiere a circunstancias políticas-sociales-culturales para hacer literatura. Dicha introducción, que opera casi como una crónica, traza los inicios musicales de la escritora y de su propuesta estética y concluye que es “como un acto enunciativo de provocación y de reivindicación política que busca desplazar y desestabilizar el/los márgenes así como legitimar las zonas de silencio y de no pertenencia” (17). Este último comentario, anticipa temas de este estudio, puesto que señala las voces silenciadas que se alzan como es el caso de las niñas dominicanas en ambientes desfavorables en busca de su desarrollo identitario.

Otro artículo por mencionar, también parte del libro de compilación de ensayos, *Rita Indiana. Archivos* (2017), es el de Celiany Rivera, “A una década de la importancia de ser Rita Indiana: la incursión en videoarte, sonido y performance de la montra del Caribe hispano”. En este, Rivera traza una línea cronológica desde el pasado musical de Indiana hasta su presente como escritora, pero siempre privilegia su acercamiento desde la música. Siente hacerle justicia a su trayectoria como la Montra dominicana: “Indiana sigue triunfando a través de la escritura y de la música apelando siempre a la imposibilidad de categorizarla fijamente en muchos aspectos de su vida personal y de su carrera artística”. Sin embargo, Indiana Hernández en entrevista ya mencionada --«Filbo: invitada de honor en Macondo»-- aunque no desvincula su trabajo musical de su trabajo literario, insiste en que tuvo que cultivar uno para germinar el otro, menciona deliberadamente que este proyecto *se le escapó de las manos*.

No obstante, como ya bien queda revelado, las lecturas de género y sexualidad dentro de los proyectos de Indiana Hernández son notorios. En el artículo de Rachel Afi Quinn, “El rostro

negro dominicano y la Quisqueya queer de Rita Indiana” (2016), se presenta en simbiosis semiótica lo que surge entre sus vídeos musicales y lo que queda evidenciado en su literatura: que Indiana Hernández intenta visibilizar un lado del Caribe que es mixto y que las sexualidades, en este caso, no pueden ser estudiadas sin género ni clase --y viceversa. En este artículo, Afi Quinn se sirve, más específicamente, del vídeo «Da pa lo do» para defenderlo como “un texto enriquecido” en donde la Virgen no solo es negra, sino «cuir». Este tema musical, dicho sea de paso, empata argumentativamente con la tesis literaria de *Nombres y animales*, en donde el refrán “da pa lo do” se refiere al compartimento espacial entre Haití y la República —una de las cosas que la protagonista adolescente enfrenta como conflicto.

Por otro lado, otro hito fundamental de su literatura es el sujeto migratorio dominicano — del que se nutre su álbum *El juidero*. En 2013, Lorna Torrado en el artículo “Travesías bailables: revisión histórica en la música de Rita Indiana” presenta el palpitante problema del antihaitianismo en la canción ya mencionada, y sugiere uno de los guiños del *bildungsroman*: “a través de la rencilla infantil, Hernández invoca la violenta historia de lucha y separación entre los dos países hermanos que aún forzados a compartir la misma isla tienen un largo historial de confrontación, fomentado, en gran parte, por el Estado dominicano” (468) --esto a propósito de la primera línea de la canción: “Habían [sic] dos hermanitos compartiendo un pedacito porque eran muy pobrecito y no tenían ni mamá” (0:12). Torrado no abunda demasiado acerca del tono en que se dicen las cosas, sino en cómo se dicen y en cómo se ven dados los signos visuales. Esta privilegia su trabajo musical ante el evidente rechazo al trujillismo rampante. Yo agrego a esta noción la canción de Hernández junto a su grupo *Los misterios* titulada “Jardinera” en la que dice “¿Y quién es que dice lo que yo voy a sembrar? ¿Y quién es que dice cómo lo voy a regar? ¿Y quién va a decirme lo que yo voy a crecer? Ay, dios, pero tú te crees Balaguer” (3:32).

Finalmente, el artículo de Lina Martínez Hernández, titulado «Sana que sana, ciudadanía dominicana», de 2013, como uno de los más recientes, se limita a utilizar el problema de lo haitiano como un asunto paralelo a las lagunas políticas de la República Dominicana hasta hoy día. La aportación de Martínez Hernández es crucial porque, como trabajo académico pionero, evidencia que los estudios dirigidos a la literatura de Indiana Hernández parecen limitarse a los fantasmas políticos-culturales. De todas formas, es un comentario pertinente si se piensa en que esto pasa por el filtro de la mirada infantil para efectos de esta investigación.

A la luz de la bibliografía, el concepto del *bildungsroman* ha sido poco explorado en el mundo narrativo de Rita Indiana. Esto, por un lado, porque el género de las novelas de crecimiento es y ha sido tradicionalmente masculino y, por el otro, porque el valor de la mirada infantil ha sido poco examinado en el contexto caribeño, sobre todo desde la perspectiva femenina en el espacio liminal. Esta investigación parte del *bildungsroman* porque a) ilustra rupturas y continuidades en el género literario y b) establece un diálogo con el canon desde el valor de las niñas de estos textos frente a situaciones de fracaso y violencia. En ese sentido, el análisis de los textos aportaría a las lecturas contemporáneas del Caribe más allá de las lecturas de raza e identidad. Después de revisar la bibliografía y el estado de la cuestión, en esta búsqueda planifico probar lo siguiente: a) Rita Indiana rechaza los paternalismos literarios e introduce, a través de las diégesis de sus textos, voces no oficiales de la Historia dominicana, b) *Papi* (2004) y *Nombres y animales* (2013) desestabilizan la concepción del *bildungsroman* tradicional porque, en este caso, son niñas caribeñas las que narran momentos de fracaso y c) las miradas de las niñas sin nombres de *Papi* y *Nombres y animales* median las dinámicas de violencia y las resignifican. Existe un buen grado de tensión entre el *bildungsroman* que aquí se establece y la picardía que caracteriza a las narradoras.

Marco teórico

Para inquirir sobre las novelas de Indiana Hernández, me serviré de la definición de *bildungsroman* que ofrece Franco Moretti en *The Way of the World: Bildungsroman in European Culture* y lo que establece Nattie Golubov en *La crítica literaria feminista: una introducción práctica* (2012), ambos postulados teóricos para abordar los conflictos del lenguaje. Además, dado que exploro el *bildungsroman* desde las historias de fracaso, es compulsorio hablar de violencias del cruce como lo explora Paul Preciado en su reciente libro *Un apartamento en Urano* (2019); para explorar teorías de género, Judith Butler con *Lenguaje, poder e identidad* (1997), la aportación de Eve Kosofsky con *Epistemología del armario* (1998), algunas injerencias de Adrienne Rich del ensayo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” (1980) y Rita Felski con *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (1989).

En la primera de las aproximaciones, se halla la definición de Moretti, quien traza el género literario desde su origen hasta la primera de las novelas de Goethe: *Wilhelm Meister* (1795). Moretti se sirve de las apreciaciones de Hegel para contribuir a la glosa del concepto como una negociación existente entre el protagonista y la sociedad que lo compone; al hacerse eco de la corriente hegeliana, solo determina que el protagonista —el adolescente que hace el viaje al crecimiento—deba ser tan profano como los demás.

La aportación de Moretti al mundo de las novelas de formación se hace evidente en el contexto social burgués del siglo XVII y XIX, que goza de una voz varonil, casi siempre homodiegética y que, claramente, posee un conflicto que se alimenta de la autodeterminación de la voz relatora y de la imperiosa demanda de la socialización. Los personajes de las novelas de formación, que se debaten un grado de autenticidad vis a vis los personajes pícaros, encaran sus circunstancias y de ahí que se lancen al mundo; los finales felices siempre imperan en el

bildungsroman tradicional puesto que la prueba que se les da es bien cumplida, pero sin recibir el sello del heroísmo. Esta concepción es solo admitida a los hombres dado que las mujeres cumplían un rol más doméstico, privado –véase *Mujercitas* (1868) de Louisa May Alcott, en donde las protagonistas son bellas y se dan al arte, pero, supuestamente, nunca a la enunciación de ser heroínas. Pese a que se anticipaba la representación femenina en la literatura, no es hasta mediados del siglo XX que la participación femenina en foros públicos tomó el auge correspondiente y las adolescentes, antes de esto, no habían de tener por qué contar *su* novela de formación. Esta deducción se adjudica a eventos como el sufragio femenino y los movimientos feministas radicales; en la medida en la que las mujeres se hacían lugar en espacios políticos, surge la necesidad de narrar ese proceso e insertarse en el mundo literario.

Al momento de ilustrar, Moretti hace mención de novelas de autores como Goethe, Balzac, Stenhal y otros. Bien dicho esto y sentadas las bases del *bildungsroman* tradicional –blanco y varonil— el concepto va dislocándose en la medida que atiende las fugas del discurso canónico literario y admite sujetos nuevos: narradores no europeos, no blancos, no heterosexuales, no hombres –una voz fuera del Orden patriarcal. Preciso puntualizar que Golubov se apoya en las manifestaciones del lenguaje e insiste en la salvedad de que no existe tal cosa como un canon universal, que al hablar de universalidad únicamente se nos refiere a cánones masculinos. Por otro lado, Felski apuesta a que este nuevo *bildun* debe ser recibido desde las complicaciones sociales y culturales que sufren las mujeres y así, de paso, sus representaciones. Si bien es cierto que desarticula la definición inicial de lo que debería ser la novela de formación, aún conserva algunos de sus principios: la crisis de identidad y el ligero tono del optimismo.

De ahí que Golubov se presente como oportuna a orientar la literatura femenina desde lo latinoamericano porque supone un desguace en su definición más elemental y, en eco de lo que

son las palabras de Felski, «la versión estadounidense es la más fiel al género». La definición que ofrece Felski es útil en tanto y en cuanto incluye las prohibiciones y trabas del padre frente al niño porque es de esta manera que, en este caso, la protagonista sale tras la captura de otras soluciones y se escabulle de las imposiciones políticas-culturales, como el quehacer doméstico y la cría de los hijos. La novela de formación tradicional recoge excelsamente el cómo no se narra la feliz continuidad de las historias masculinas. En ese intento, se opacan las funciones de otros personajes femeninos que operan como “guías” para el manejo de la –o las—protagonista(s): madres, abuelas, tías. Y es por esto que es la definición –o aproximación—correcta para investigar las novelas de crecimiento de Indiana Hernández, porque no escapan de un sufrimiento contenido.

Otro concepto importante es al que Preciado presenta como tecnopatriarcado –que se refiere a la violencia que se manifiesta a través de cadenas de Poder (Ciencia, Tecnología, Estado, Religión) que son, más o menos, invisibles para muchas y muchos debido al poco acceso que se les ha permitido por ser sectores periféricos: niñas, mujeres, pobres, negros, homosexuales, personas con diversidad funcional, envejecientes. Este es el tipo de violencia que sufren las niñas locas de Hernández, verse forzadas a escabullirse de la desigualdad de condiciones por un proceso que las desorienta en un ambiente donde no pueden desarrollarse. El tecnopatriarcado, según Preciado, controla, desde el género, la sexualidad y el cuerpo, las producciones de los sujetos y estos, históricamente, practicantes del binarismo: hombre/mujer, heterosexual/homosexual. El tecnopatriarcado se ve amenazado, entonces, cuando sujetos disidentes asumen responsabilidad y control de dichas cadenas (Ciencia, Tecnología, Estado, Religión) como acontece en *Papi*, cuando la niña se sirve del rock para su nueva religión y comienza a predicar en masas, o como acontece en *Nombres y animales*, cuando las fronteras entre Haití y República Dominicana no privilegian los derechos humanos de su gente, sino los símbolos de producción capitalista.

En esa misma línea, me sirvo del texto de Butler, “Lenguaje, poder e identidad”, (1998) para arrojar luz sobre las aseveraciones de lenguaje e identidad desde la subversión, es decir, el lenguaje como arma de insulto. Butler explica cómo somos “seres lingüísticos” y que es por esta razón de vulnerabilidad que el lenguaje hiera. Es desde este elemento que se discute la identidad –nombrar y ser nombrado es existir y que otros existan. Lo que propone Butler es importante al mirar con detenimiento el segundo texto de esta investigación: *Nombres y animales* presenta al personaje de Radamés, que es nombrado por otros despectivamente y que evidencia, entonces, cómo existe una consistente medición con el otro. La teórica, además, explora las asignaciones del género y la preferencia sexual como algo que se construye y cuáles son los motivos para apoderar a los sujetos desde ahí.

Pese a que no utilizo, debidamente, las entradas de Butler al tema de sexualidad y género, sí utilizo las de Adrienne Rich, quien aborda la heterosexualidad como una imposición. Resulta conveniente su inclusión porque ambas novelas poseen a una relatora que es lesbiana. Además, evidencia cómo la escritora, en este caso Indiana Hernández, se salta la domesticación de la narrativa. La heteronormatividad se experimenta al nacer y violenta, desde luego, a los sujetos en desarrollo como lo son niños y jóvenes. Rich explica, también, que la mirada de la desviación surge como una respuesta al rechazo de la heterosexualidad obligatoria por una cultura intempestivamente hetero-“normal”. Agrego las impresiones de Kosofsky en *Epistemología del armario* porque hablo del armario como un lugar poco estático en la vida de la protagonista de *Nombres y animales*; presta particular atención a que, dentro de las minorías, existe algún consenso para desvirtuar las demás –esto frente al debate entre literatura homosexual escrita por hombres y literatura lésbica escrita por mujeres.

Y, finalmente, el minucioso artículo sobre la novela de crecimiento del académico Manuel López Gallego, “Bildungsroman: Historias para crecer” (2013), que sostiene gran parte del análisis del capítulo 3. López Gallego no solo se acerca a consolidar las diferentes definiciones del *bildungsroman*, sino que hace mención de una característica importante para efectos de esta investigación: la adolescencia como un momento de iniciación que, por su condición, se vuelve ritualista. El académico se encarga, entonces, de enumerar esas cláusulas y de, en cierto modo, justificar las conductas adolescentes.

Es así que el valor de la mirada de las “niñas insoportables” en el contexto caribeño femenino se presta para dirigir al *bildungsroman* a ilustrar rupturas y continuidades con el género y, a su vez, establecer un diálogo con el canon literario para evidenciar situaciones de fracaso y violencia. En ese sentido, esta investigación aportaría a las lecturas contemporáneas del Caribe desde una intervención crítica que busca demostrar que Rita Indiana Hernández rechaza los paternalismos literarios e introduce, a través de la diégesis de sus textos, voces e identidades no oficiales de la historia dominicana.

Capítulo 2: Grietas, abandonos y berrinches: la niña en *Papi*

El *bildungsroman* es un género esencialmente autobiográfico y de autodescubrimiento que tiene como protagonista a uno de los sujetos más vulnerables en cualquier narración: el niño o el joven adolescente. Dadas las condiciones del relato, este se torna la ejemplificación de un escenario político, cultural o económico en el que, precisamente por sus cualidades de nesciencia y maleabilidad, goza fundamentalmente de finales optimistas y airosos. La primera de estas novelas de formación —como también se le llama— fue escrita por el alemán Goethe en el siglo XVIII y senta las bases de lo que suponen deben ser las próximas novelas de crecimiento: europeas, masculinas y pensadas en primera persona. De modo que yo me pregunto, ¿aún son estas las concesiones absolutas del género? ¿Puede el Caribe imaginar las novelas de transición? ¿Son las voces de las niñas tan heroicas? Esta tesis explora el desguace del concepto para proponer niñas caribeñas en ambientes de violencia con finales de fracaso. Esta investigación tomará como pilares a Franco Moretti con sus apreciaciones iniciales del término, a Natti Golubov con algunas de sus injerencias literarias feministas y a Paul Preciado desde las disidencias del cuerpo.

Papi (2004) es una novela de autora homo e intradiegetica que tiene como relatora a una niña sin nombre que vive en Quisqueya, República Dominicana. Desde allí espera a su papá, un presunto magnate que va y viene: “Papi es como Jason, el de *Viernes trece*. O como Freddy Krueger. Más como Jason que como Freddy Krueger. Cuando una menos lo espera, se aparece” (1). El texto coquetea con la temporalidad-espacialidad y el lector -implícito o no- también se detiene a esperar a Papi. Se devela paulatinamente que toda la nación también lo espera: “Y se organizan, se están organizando a ambos lados de la avenida [...] porque todos han tenido la misma idea, ir a tu encuentro...” (14). Sin embargo, a la niña la protege un núcleo familiar femenino que le

apuesta a la autonomía y autosuficiencia: su madre, su tía, su abuela Cili y sus primas; el texto inicia con un epígrafe de *Knight Rider* que sugiere el cinismo y la autoconsciencia de la que goza toda la narración: «Michael: You know, you are about as much fun as a divorce which is not a bad idea. Kitt: I want custody of me.» Es precisamente hacia el final del texto, que la niña se emancipa. La novela tiene la virtud de la causalidad.

En el texto *The Way of the World: The Bildungsroman in the European Culture*, Franco Moretti puntualiza las cualidades que distinguen al héroe moderno del héroe clásico mientras tiene como arquetipos a Ulises, Aquiles y Héctor –hombres adultos en vigor a sus hazañas-- vis a vis Aeneas como estandarte de “el medio del camino de nuestra vida” –*Nel mezzo cammin di nostra vita*. A pesar de las concesiones iniciales, Hamlet también constituye el boceto del héroe. Moretti entonces sostiene que “Youth is both a necessary and sufficient definition of these heroes” (4). Argumenta que juventud es la limitación de no ser adulto todavía, pero la distinción existe tensamente frente a los conflictos del siglo XIX –libre mercado, educación, el abandono del campo. El concepto juventud –*youth*– goza, pues, de su forma real y su forma simbólica; al hablar de la segunda, Moretti presenta que la movilidad y la interioridad pertenecen al signo palpitante de lo que es la modernidad. Este continuará diciendo: “Modernity as a bewitching and risky process full of ‘great expectations’ and ‘lost illusions’. Modernity as –in Marx’s words—a ‘permanent revolution’ that perceives the experience piled up in tradition as a useless dead-weight, and therefore can no longer feel represented by maturity, and still less by old age” (5). Es decir, el signo de la modernidad debe ser la juventud porque esta funciona como espejo–escurridiza, volátil, contradictoria, inmediata y mortal. Es por tal razón que la novela de aprendizaje –la de crecimiento, la de transición—hace guiños a los acuerdos de su temporalidad. Sin embargo, al esta nutrirse de su tiempo, acontecimientos como la Revolución francesa, adelantos científicos y desentendidos

normativos, admiten la energía y la presencia de héroes masculinos que estén, desde siempre, en vigor a su joven hazaña. Desde luego, no se puede contemplar en *Papi* un héroe, mucho menos un héroe modelo que se sirva de sus virtudes para hacer el bien o para adelantar -o representar- la agenda de la (pos)modernidad: el *bildungsroman*, a pesar de haber sido clasificado en múltiples *bilduns*, ninguno admite radical y abiertamente a niñas precoces en ambientes o culturas de violencia y fracaso. Cabe señalar que una de las cláusulas de este *bildun* tradicional es la admisión al valor de la felicidad: “An equally sharp contrast appears when we view these differing narrative rhetorics in terms of the history of ideas. Here, the classical Bildungsroman plot posits 'happiness' as the highest value, but only to the detriment and eventual annulment of ‘freedom’” (8). Dicho de otro modo, la felicidad es el motor inmóvil de este proyecto en tanto las condiciones estén dadas. De modo que vuelvo a preguntar: ¿la niña de *Papi* está alejada de su precedente histórico? ¿Son la felicidad y la libertad privilegios para las adolescentes caribeñas de clases medias? *Papi* y *Nombres y animales* representan las fugas de la literatura femenina en relación a la ruptura de esta nueva novela de crecimiento.

Violenta y violentada: niña de accesorio monstruoso

Papi privilegia la mirada infantil de una niña de ocho años: filtro pícaro, osado, ingenuo y muy fluido. A inicios del capítulo dos, la niña se regodea en el hecho de ser la hija de su padre:

Papi tiene más de to que el tuyo, más fuerza que el tuyo, más pelo, más músculo, más dinero y más novias que el tuyo. Papi tiene más carros que el tuyo, más carros que el diablo, tantos carros que tiene que venderlos porque no le caben en su propia marquesina. Papi tiene carros que hablan y te dicen que te pongas el cinturón y que cierres la boca, en inglés, francés y otros idiomas [...] Uno para irme a buscar al colegio, uno para ir a mi primera comunión, uno para visitarme los domingos, uno para ir a visitar a su mamá... (18)

Esta percepción de la niña está condicionada, a su vez, por la ausencia de un padre que le permite hablar mientras existe a través de las cosas que le compra y le regala. Simultáneamente, la deshumaniza como un ser que demanda afecto y atención --“y cuando yo era más chiquita mi papá me llevaba a mí como una cartera, o eso dice él, que andaba conmigo encima como una cartera” (36)-- mientras compete, implícitamente, con sus amantes. El lenguaje de la niña la hace, además, reproducir una violencia que pasa desapercibida incluso para sí misma mientras sufre un abandono repetitivo --y al final permanente: “a papi ni se le ve. Ya ni el humo ni nada. Solo las fotos de hace tres o cuatro años que aparecen de vez en cuando en el periódico cuando su nombre se ve involucrado en algún malentendido, siempre por culpa de las malditas novias” (115). Nattie Golubov sostiene entonces que esta violencia del lenguaje es naturalmente masculina y, por ende, las mujeres se someten a un lenguaje que les es distante y que encima es casi exclusivamente masculino (25).

Asimismo, vivir la violencia no la equipa, precisamente, a comportarse maduramente, sino todo lo contrario: esta niña de ocho años se convierte en testigo de acontecimientos atroces que laceran su inocencia y la ubican en el lugar del monstruo. Otro guiño del bildun tradicional es el afán de búsqueda de aventura, pero esta aventura en *Papi* supone un riesgo lejos del *ludens*, que encima es propiciado por el celo a las novias de papi:

Nos están alcanzando, le digo a papi, que saca una pistola de debajo de su asiento y me la pasa diciendo: dispara, mientras baja la cabeza al nivel del guía porque nos están disparando, nos están tirando piedras, granadas, pelucas de cerámica que explotan muy cerca de la carrocería de nuestro carro que rueda haciendo cortes de pastelito a doscientas millas por hora en el malecón. Saco un brazo y hago fuego y hago fuego y hago fuego y se oyen los gritos de las novias de papi cayendo de sus carrozas heridas de muerte,

agarrándose un pecho. Y sigo haciendo fuego con las armas que papi no deja de pasarme sin mirarme y bajando la cabeza y manejando con las rodillas y con la otra mano bajándome a mí la cabeza para que no nos maten, para que las bazookas de las hijas de la gran puta pasen de largo. (30)

Este lugar de la monstruosidad infantil es una respuesta de emergencia al descuido del padre. En el artículo “Relatos de un Caribe Otro”, Fernanda Bustamante Escalona sostiene que las agresiones que comete la niña están vinculadas con el efecto que le quiere causar a su papá; el boceto hiperimaginado de su persona en el intento de un reconocimiento (53). La monstruosidad de la niña viene del vacío de amor que a su vez es un vacío de moralidad; esta en ocasiones parece aprovecharse de una situación lastimosa: (las novias de papi) “me odian, me odian, me odian, me odian porque tienen que quererme, porque tienen que quererme, porque tienen que quererme” (29). Bustamante Escalona se apoya en que es “una obsesión por ser el centro de su vida [que] la incita a protagonizar travesuras de dolor y muerte, particularmente cuando se trata de descargar sus celos contra sus novias” (53). La deshumanización de la niña se le atribuye a una cuestión de género: mientras los varones son herederos de trono y ganan, aunque pierdan en la guerra, la niña se vuelve una carterera o una niña que pataletea, hace berrinches y hasta es capaz de matar. No obstante, uno de los detonantes para la niña traviesa es la reprensión, que no se maneja precisamente como un castigo, sino como otro patrón de violencia; figura una escena en la que la niña tiene la intención de enseñarle un reloj a uno de los socios de Papi a sabiendas de que se le ha prohibido – porque castigar resulta contraproducente si se sufre de abandono:

Y abro la puerta [del carro] y ya llego con la muñeca levantada para enseñarle al gordito mi reloj, pero el gordito está en el suelo y papi trata de despertarlo con una patada en la

cabeza mientras limpia su pistola con una toallita del pato Donald que fue lo último que compramos. (108)

Otra escena que se le suma a una innumerable lista de dolorosos abandonos, figura más adelante; Papi le promete llevarla a la playa y la niña se acuesta con el traje de baño para no atrasar el pasadía ni un minuto, pero Papi jamás llega. La niña permanece días en vela, con el traje de baño puesto en el balcón, hasta que se enferma y se deprime:

Con la crecedera del traje de baño me aprieta tanto que la piel se ha amoratado, igual con la escafandra, el salvavidas y las chapaletas [...] Traen a un sacerdote para que me haga entrar en razón. [...] No te desesperes, es lo único que mami puede decirme. Y yo imagino (ya estoy completamente ciega) cómo mis juguetes se están poniendo viejos. [...] Y sigo esperando. (57)

Podios para niñas: discursos políticos de inserción femenina

De modo que precisamos saber: ¿son estas las condiciones ideales para celebrar el género de la novela de crecimiento tradicional? Ante la evidente restricción de que la novela de crecimiento es patriarcal, la trilogía de Indiana Hernández quiebra esos acuerdos en tanto y en cuanto se encarga de presentar a niñas relatoras que no poseen las licencias para encajar en las pautas del género y mucho menos en el canon; puntualiza Golubov que no hay tal cosa como canon universal, solo masculino (49). Este nuevo modo de hacer ficción también es una manera sólida de tener acceso al discurso político –las niñas forman parte de las minorías silenciadas; la novela se encarga de presentar otras dimensiones que recogen las representaciones pueriles y juveniles femeninas. Una de las escenas vitales para evidenciar esto, es el momento en el que la niña presenta a su familia y describe la calidad de vida que han cultivado a costa de su abuela Cilí:

El apartamento está en un tercer piso y Cili se lo compró a Balaguer en el gobierno de los doce años cuando ella vendió su tierrita en el campo y se vino con sus hijos y sus nietos, los mellizos, para la capital. Papi se metió en la Marina para comer carne de tiburón, tía China se inscribió en la Universidad Autónoma para juntarse con prietos y tirar piedras y tía Leysi se quedó criando a Milly y a Puchy. (48)

Existen en la pasada cita algunos signos que indican la admisión a ese discurso: China va a la Universidad y Cili se hace —como diría Virginia Woolf— de un “cuarto propio”; históricamente a las mujeres se les han negado estos derechos. Esta red de apoyo que existe ante los ojos de la niña, supone un cambio vital dentro de las consideraciones de las novelas de crecimiento —y de las novelas picarescas, incluso. La niña no hace un viaje de autodescubrimiento en soledad, sino en silenciosa compañía con ínfulas de grandeza que la llevan a tomar decisiones que le forjan el carácter. A su vez, esta se mide en relación a sus primos —Milly y Puchy— para evitar comprender que aún no tiene autorización para ciertas actividades de goce; Papi es permisivo con ellos “que cojan lo que quieran, que se lo lleven todo, y yo espumeo por la boca, pataleo y ellos como si nada metiendo chaquetas, pantalones, zapatos [...] A mí me da un pique” (50).

El acceso al discurso político de las niñas ciertamente es limitado; Indiana Hernández entonces utiliza la novela como pretexto para señalar algunas denuncias que significativamente han tenido todo que ver con sus desarrollos en sociedades capitalistas —violentas, brutales e incisivas. Cuenta Bustamante Escalona en otro artículo titulado “Poéticas caribeñas de la niñería perversa” que “[la niña] presenta una ciudad gobernada por pobreza, crímenes, mafia, trata de blancas, contrabando, abortos ilegales, los cuales solo son aludidos y nunca pronunciados ya que son conceptos que ella desconoce” (262). Este nuevo bildun considera los alrededores de las niñas;

la novela logra incluso extrapolar y llegar a esos lugares de la marginación y del no-se-puede-decir, como que a la niña, llegado el momento, la cuidaron sus semejantes:

Cuando no son muñecas son niñeras, campesinitas de mi tamaño con un pelerío en las piernas, con un pelerío en los sobacos, que no usan braseles, que no usan panties, con un bajito a naranja agria [...] a las que mami enseña a usar una Gillette, a las que mami les regala sus perfumes, braseles, pantihoses. (60)

Bustamante Escalona sostiene que son conceptos que la niña desconoce; opino que los conoce y los experimenta a través de actividades que procura sentir o que desgraciadamente solo presencia. La niña es, casi siempre, testigo ocular de maltrato. Papi es un personaje hipermasculino —fatalmente sexualizado, poderoso y viril— que no practica sanamente la vigilancia de su hija ni procede a establecer límites.

Niñas iguales a mí que no son como yo: el golpe de la masculinidad hegemónica

En el capítulo cinco, este convoca una reunión con sus socios en la que se evidencia el mal de la masculinidad hegemónica y la niña pasa a un segundo plano como niña, hija y mujer; mientras terminan de comer langosta y desabrochan sus pantalones:

Pasa una muchachita que todavía no usa brasier dicen qué pezoncitos, y papi dice la niña, la pinta y la santa maría para que se acuerden de que yo estoy ahí, para que se acuerden de que yo también tengo pezoncitos. Y entonces tosen en la servilleta y cambian de tema y ahora hablan de las mujeres de sus compadres, de las hijas de las mujeres de sus compadres y de lo mucho que se parecen estas hijas a ellos y de nuevo un garbanzo salivoso cae sobre mis lentes. (96)

Al continuar con el miramiento de la masculinidad hegemónica que palpita en el texto, el cuerpo de las mujeres es signo político y el lenguaje que se emplea para tener control sobre ellas también. La niña –y sus plurales—sufren deshumanización y cosificación consistente y se atiende, por defecto, en relación a la figura del Padre –este legitima o deslegitima las acciones o inacciones de su hija, su excompañera, su madre y sus amantes. Y en esa misma línea, Papi es poseedor de todo: de la niña y de la madre de la niña. Este, que no conoce sus necesidades, le envía bicicletas cada año que ya no le sirven. La madre insiste, entonces, en que pida un televisor y ahí va la niña y le escribe a su padre “que no mande más bicicletas, que lo que queremos, que lo que yo quiero, que lo que yo necesito es una televisión a colores” (39). A lo que la negociación se vuelve tensa porque:

Papi manda a decir que él no va a mandarle televisores a los vagos que mami mantiene. Entonces llamamos por teléfono y yo le digo a papi que yo quiero ver a Bugs Bunny en colores y él llora del otro lado [...] y abro la puerta y es Corporán de los Santos el campeón de la televisión dominicana, con su afro, [...] que viene a hacerme entrega del televisor que manda papi, en una cajota muy grande con la que me hago una casita, mientras mami y su novio miran la telenovela de las siete y media. (40)

Sin embargo, es sencillo localizar los signos que permiten que la niña aún se comporte como una niña en la pasada cita: una televisión a colores para ver a Bugs Bunny o una caja de cartón para hacerse una casita. Ambos apuntan a una característica casi inherente de la población infantil-juvenil: el juego. Preparar una casita con una caja de cartón o sentarse a ver la televisión todavía son actividades inocentes que no requieren, vitalmente, regulaciones o vigilancias. En el especial caso de las niñas que se desentienden de su imposición y/o quehacer doméstico para gozar del juego, ¿a qué se les permite jugar? ¿Se admite el juego como fisura de este bildungsroman no

tradicional? ¿Es el intercambio de roles un juego? ¿Es el ocio posible para las niñas y jóvenes dentro de las sociedades del libre mercado?

Juegos, reglas y trampas: una renuncia a la tarea de género

La niña de este texto demuestra incontables veces cómo se desentiende de muchas de sus tareas de género y flexiona sobre las mismas. Y entre esas se repiensen y se relocalizan los juegos: no responden a las reglas ni a negociaciones y, en el peor de los casos, simbolizan la pudrición de la inocencia —esto a diferencia de las novelas de crecimiento tradicionales que perpetúan una visión optimista y didáctica de las aventuras varoniles:

[...]cuando las novias de papi se enteran de mi intervención quirúrgica y mi convalecencia me mandan pizzas y fotos de Winnie the Pooh que dizque eran diamantes, y me mandan regalos, me invitan al cine, y mami echa los regalos sin abrir en la basura, y los niños del barrio esperan a que mami lo haga para ir a recogerlos y luego sus madres los echan en la basura porque sus hijos no juegan con basura. (97)

Por esa misma línea, esta juega en más de una ocasión a ser una patinadora, a ser la ama de las “rainbow brite” y de los “gremlins”, a “interceptar e interrumpir la industria del mal de los socios de papi” (124) y, otra vez, a recaer en la hegemonía del juego de ser el papá en el simulacro del papá y la mamá con sus amigas. Afirma Catherine Garvey en *El juego infantil* (1985) que “el juego ha sido vinculado con la creatividad, a la solución de problemas, al aprendizaje del lenguaje y al desarrollo de papeles sociales” (16). Este último ejemplo en el que la niña siempre disfruta ser el papá trasciende la tensión de que ella quiera ser Papi como se sugiere más adelante en la novela— esta dramatización del juego junto a sus amigas en el que ella siempre encara la figura masculina

tiene que ver, opino, con un natural conflicto de la identidad y su preferencia sexual. Hacia el capítulo cuatro, narra:

Me cortaron el cabello como a un varón. Y fue por eso que cuando jugábamos al papá y a la mamá, mis amiguitas querían que yo fuera el papá. Y fue por eso que me le subí encima a Natasha debajo de su cama. (Y a Mónica y a Sunyi y a Renata [...]) Y fue por eso que doña Victoria, la abuelita de Natasha, le dio un correazo. [...] Y fue por eso que mami empezó a ponerme vestidos solamente. [...] Y fue por eso que cuando yo corría y me caía se me pelaban las piernas y las rodillas. [...] Y fue por eso que se me hicieron dos costras en las rodillas [...] Y fue por eso que mami comenzó a ponerme pantalones solamente. (72)

Aquí, el juego opera como un mecanismo infantil-adolescente de la fisura, como un simulador desentendido de la modernidad en la que todo es lo que no debe ser –una maniobra en donde el aparato normalizador de las instituciones de Poder no tiene extensiones. Por otro lado, la novela acentúa de esa manera las crisis identitarias desde el saque: quién es, qué es, cómo es, ante qué cosas se le permite posicionarse.

Crisis identitarias: inexistir en omisión del Nombre

Uno de los indicadores cruciales de esta crisis es la omisión del nombre de la niña, aunque no así su presencia, existencia y asistencia a la escuela, reformatorios o campamentos. Bien esto podría significar que se trata de cualquier niña en Quisqueya que experimenta la globalización o, en efecto, una de los grandes quebrantos de la posmodernidad y sus propuestas del sujeto: sin nombre no existe lugar. Indica Pau Martínez Ferrero, en su artículo “La importancia del nombre propio en la constitución del sujeto” (2017) que:

El ser humano como sujeto es inalcanzable a la comprensión, a la definición u objetivación. Todo cuando se diga de él hará referencia a los atributos que les son propios como sujeto, es decir, su subjetividad. Pero la subjetividad de un sujeto no es el sujeto. Del sujeto, estrictamente, solo puede decirse una sola cosa: *su nombre propio*. (161)

Al contrario de sus amigas, primos, tías y su abuela, a la niña no se le designa un nombre. Habrá quien infiera que se trata de un rasgo autobiográfico que trasciende la ficción, pero habrá también quien sostenga -y es mi caso- que es una intencionada evidencia de desvirtuación en la que hay un desfase. Martínez Ferrero continuará diciendo que:

El nombre propio tiene como función reconocer a alguien como siendo alguien y también unificar en un solo sujeto todas las características que lo definen, es decir, los rasgos de su subjetividad. El nombre propio es el referente al que remite cada acto que un sujeto comete, porque siempre que alguien actúa como agente de su propia vida lo hace en referencia a su nombre propio. (165)

La niña no hace referencia a sí misma propiamente más allá de los posesivos y los pronombres de *la primera persona*, sino que adopta una manera distante de nombrarse: mientras Papi juega a apostarle a los dados “se levanta el tablero y cada edificio tiene el nombre de un familiar de papi, Leysi I, II, III como su hermana menor, Apartahotel Cilí como su mamá [...] A mi nombre le toca una calle y a papi una avenida y un aeropuerto” (76). Otro momento en el que la ley del Padre la obnubila al escuchar a su tía China explicarle el nombre de un barrio y comentarle que “ese nombre se lo puso papi y que cuando papi le pone un nombre a una cosa nadie se lo puede quitar” (137). El académico Álvaro Ledezma Jiménez, que se sirve de Marcer y Kicillof, por esa misma línea en su artículo “¿Nombrarse o ser nombrado? El nombre como depositación” (2016) argumenta que “el nombre propio implica una serie de relaciones entre la persona que lo porta, y la fuente de

la cual proviene ese nombre” (33). Entonces no solo se distancia, sino que naturalmente se cosifica.

Todo se escurre: una cuestión de género

Sin embargo, el anonimato --ese mutis secreto del nombre-- también se traslada al conflicto de la (des)identificación: no poseer nombre es no tener que mostrar la licencia de un rostro o, en el caso particular de esta niña que transita el binarismo, un género. Paul B. Preciado, en su libro *Un apartamento en Urano* (2019), se hace una pregunta tesis: “¿Quién se atreve a dejar su nombre para darse un nombre sin historia, sin memoria, sin vida?” (32). La niña no se lo quita, pero no le es dado al lector implícito y eso también es restar. A ella se le conoce un apodo: “pelo largo”. Y es únicamente acompañada de su *skateboard* –un signo masculino. De modo que corresponde preguntarse: además de ser posiblemente lesbiana, ¿pendula la niña entre los géneros femenino-masculino? ¿Contempla este bildun poco ortodoxo los cruces de género? No solo acontece esto en la escena del rapado varonil, sino también a mitad de la página 151, en el capítulo nueve, cuando la niña narra cómo se adiestra en el arte de la patineta:

A la vuelta, casi llegando a casa de Cilí ya está oscuro y unas muchachitas sentadas en la entrada de un edificio me vocean: pelo lalgo, pelo lalgo, ¿tú ere hembra o qué? Y yo me devuelvo con el skateboard levantado para tumbarles la cabeza, pero las muchachitas se pierden sacudiendo sus chancleticas escaleras arriba y en la oscuridad grito todos los trucos de skateboard que todavía no sé hacer. (151)

Sin inferir más allá del texto, podría tratarse de una niña andrógina que es lesbiana y *tomboy* –que hace la performance masculina sin necesariamente tener algo que ver con su identidad de género; no se implica bajo ningún término que esta sea trans o, más complejo aún, no binaria.

No obstante, es compulsorio validar el despertar sexual precoz de nuestra protagonista para efectos de esta crítica al bildungsroman tradicional. Mientras los niños-jóvenes experimentan el amor y la sexualidad de manera osada, valerosa y casi radical --con princesas, viajeras, adultas, prostitutas y criadas-- las niñas-adolescentes muy raramente escapan de traumas históricos en donde el cuerpo es signo palpitante: conquistas, violaciones, botines o imposiciones heteropatriarcales. El primero de los guiños que sugieren que ella se escapa de la imposición heterosexual sucede mucho antes de su intercambio con sus amigas, a principios de la página 67, con una de las novias de Papi:

Abrí una puerta y sobre la cama con sábanas negras lo único que se veía era un hombro sobre el que caían mechadas de pelo castaño y yo quería tocar ese hombro y que con mi caricia la dueña de este hombro que dormía desnuda boca abajo junto a mi padre se diera la vuelta y que sin despertarse demasiado me besara en la boca. Y yo nunca había deseado algo tanto en mi vida. (67)

La niña se siente fatalmente atraída por una de las novias de Papi –María Cristina. Y así siempre se halla en la búsqueda de excusas o roces para que esta la zarandee y la note. “María Cristina me deja crackear los huevos para un bizcocho, lo hago mal, me deja intentar otra vez” o “Me deja ponerme sus lentes de sol y meterme diez pastillas de chicle al mismo tiempo” (69). Dado que se trata de una niña sumergida en un conflicto paterno-filial, corresponde preguntarse si esta atracción es genuina o si se sirve de un vacío. Adrienne Rich, entonces, se encarga de sentar los principios de esa segunda razón que ofrezco que parece, a la vez, una invalidación a la preferencia sexual de la niña por provenir de un ambiente hostil y fracasado. Acerca de la invalidación lésbica, Rich explica que “el hecho es que mujeres de todas las culturas y a lo largo de toda la historia han emprendido la tarea de una existencia independiente, no heterosexual, conectada con mujeres,

hasta el punto permitido por su contexto, a menudo creyendo que eran las únicas que lo habían hecho hasta entonces”. (22)

Rich, que se sirve de Nancy Chodorow, continúa explicando que esto se cultiva a través de la crianza materna que también tiene todo que ver con la no-igualdad de género –en la medida que es la madre quien cuida, postula que:

Cuando examina, desde una perspectiva psicoanalítica, cómo afecta al desarrollo psicológico de niñas y niños el que hagan de madres las mujeres, aporta testimonios de que los hombres son «emocionalmente secundarios», en las vidas de las mujeres, de que «las mujeres tienen un mundo interior vivo más rico en que refugiarse» los hombres no llegan a ser tan importantes emocionalmente para las mujeres como las mujeres para los hombres. (22)

Entonces, viéndolo de esta forma, se ejemplifica, se valida y se constata que esta niña de ocho años experimenta la homosexualidad no como un desvío o como una respuesta a un núcleo familiar fragmentado, sino porque, sencillamente, es lesbiana y lo expresa desde muy joven. Otra personaje por la que siente deseo es su profesora de natación:

Cuando saca la cabeza ya está a la mitad de la piscina y en estilo mariposa llega hasta el otro lado, con esa espaldota que a mí me dan ganas de hacerme pipí aquí dentro del agua o de caerle a trompones a los demás para que se callen y observen cómo entra y sale del agua la etiquetita que dice Speedo en su traje de baño. (162)

No obstante, hay que regresar a la ausencia de Papi y acentuar cómo es el motor de esta novela –me aprovecho de las palabras de Rich para desvirtuar ese hecho porque no hay mundos

posibles para la niña sin su papá. Es de esta manera que habrá que cuestionarse: ¿Quién es Papi? ¿Es este el andamiaje que obstaculiza la liberación de las niñas?

Hembras, hombres y hombros; hambre, sí, ¿pero de qué?

Papi, que es un sujeto definitorio para efectos de este bildun, es focalizado por su hija, que lo pinta ambiciosamente y muy complejo a través de sus amantes, socios, vicios y errores--, pero Papi es el proveedor de la República --“el niño mimado de Quisqueya vuelve, y hacen un re-play de las imágenes que han capturado hace unos minutos: papi bautizando un bebé, una anciana metiéndole a papi un trozo de cerdo en la boca” (17). O, como sostiene Juan Duchesne en “Papi, la profecía: Espectáculo e interrupción en *Papi* de Rita Indiana Hernández” (2008), Papi es una profecía en una sociedad de espectáculo: “Papi es el testimonio, también la profecía y el éxtasis hablado en “lenguas”, la glosolalia paroxística de los tiempos de papi que han devorado el tiempo del patriarca. La figura de papi se presenta en sustitución del patriarca que ella misma ha suprimido dentro del grano de la pantalla espectacular, al impersonarlo” (289).

Papi es todos sus negocios, todos sus carros, todos sus armarios, todos sus goces, pero Papi no es su hija –Papi es, como lo trabaja Duchesne, “la religión del padre al revés”. Sin embargo, Duchesne desarrolla su artículo basándose en la “sociedad del espectáculo” y la religión y no es mi intención darle calor a ese tema. Al contemplar los diversos avatares, es urgente presentar un concepto esencial al que Preciado nombra tecnopatriarcado:

La ciencia, la técnica y el mercado están redibujando los límites de lo que es y será un cuerpo humano vivo. Esos límites se definen hoy no solo en relación con la animalidad y con las hasta ahora consideradas formas infrahumanas de la vida (los cuerpos no-blancos, proletariados, no masculinos, trans, discapacitados, enfermos, migrantes...), sino también

frente a la máquina, frente a la inteligencia artificial, frente a la automatización de los procesos productivos y reproductivos. (36)

Es entonces así que la figura de papi también se convierte en un ente que desplaza y margina las realidades materiales de su propia hija. Papi es la figura masculina y totalizante que evoca y revela que el acceso a ciencia, tecnología y *Estado* es imposible para cuerpos que viven la otredad. Más de un ejemplo sobra: Papi compra marcas, Papi tiene carros -por excelencia, máquinas de fugacidad temporal- y Papi, también, está muerto como un robot, todo el texto entonces presenta un simulacro de muerte robótica: “los carros son de los muertos, los carros se van al cielo, lo caros nunca suben al cielo. Pesan mucho, se quedan aquí. Se jodieron” (173) o “es un crash test dummy. Es papi, es un crash test dummy. Es papi” (174) o “Ya les he dicho a todos que es un robot, pero nadie quiere creerme” (192). Son la máquina y la producción los nuevos falos de esta narrativa. Sin embargo, el adiestramiento de lo Otro palpita cuando la niña, al asistir al funeral de su padre, le saca un diente de oro y se lo traga; este vuelve de la muerte para reclamarlo: “Abrió la boca y se señaló el diente falso, el hueco adonde estuvo el diente que yo le había sacado y que me había tragado antes de escapar de su funeral. Yo ese diente lo cagué hace tiempo, papi, me oí que le dije, y él cerró la boca de donde le salía un bajo a peo” (204). Los signos de irreverencia son claros: ella se expresa escatológicamente acerca de la propiedad de su padre, en su funeral, orgánicamente indolente. Cabe mencionar que, momentos antes de que culmine la trama, ella se pronuncia así: “Papi estaba en mí y yo en papi. Yo hasta me chupaba la salsa picante de las cutículas impecables de papi. Yo era igualita a papi. Yo era papi. Yo soy papi” (197). Hay que considerar que ella muta y trasgrede desde el lenguaje, desde el género, desde su ubicuidad dominicana.

Centros reguladores para niñas malcriadas: instituciones de Poder

Es meritorio continuar con el señalamiento de la subordinación femenil, específicamente la infanto-juvenil para efectos de este estudio. Indican Alda Facio y Lorena Fries en su artículo “Feminismo, género y patriarcado” (2005) que “instituciones como la familia, el Estado, las religiones, las ciencias y el derecho han servido para mantener y reproducir el estatus inferior de las mujeres” (260). Dicho de otro modo, cómo ser mujer —y cómo ser niña, específicamente— es repercusión directa de «lo político».

Las instituciones de Poder hacen su gestión en los cuerpos de los niños. Explica Preciado en una entrevista para *El país* que:

El cuerpo infantil es el primer lugar sobre el que operan todas las técnicas de normalización. Evidentemente este proceso se lleva a cabo en dos instituciones tremendamente violentas y normativas: la familia y el colegio [...] El colegio es el lugar en el que se fabrica la identidad nacional, de género, sexual, a través de la injuria, la exclusión, la repetición de coreografías corporales que funcionan con la recompensa y la punición. Es el lugar en el que el débil es castigado y eliminado.

Aunque la niña sí hace mención del colegio, nunca menciona detalladamente cuáles son las dinámicas que se reproducen desde allí —opresivas o no. Dicho eso, sí le dedica extensión a su estancia en el campamento de verano, uno que ella descalifica como campamento para describirlo como “club a donde nos mandan nuestros padres a jugar basketball para que no estemos jodiendo en la casa” (161) —un poco en el intento de borrar la cualidad inherente de los niños, lo que lo torna violento. Allí se codea de grupos mixtos y de vivencias que le resultan excluyentes; su compañera Juliana, que ya goza de una vida sexual, le comparte sus confidencias: “Nadie lo sabe. Solo ella y sus novios, porque Juliana no le cuenta esto a ninguna de las otras hembras, solo a mí, que no cuento, porque no tengo tetas” (165) o “Juliana no es amiga mía ni nada, ella solo me habla cuando

no hay ninguna otra muchacha ahí o cuando quiere contarle a alguien lo que le hicieron anoche debajo del tobogán caracol” (165). También le habla de la biblia y del apocalipsis, pero la niña solo cree en el *rock and roll*: “dije en voz alta Jericó, aunque nadie me estaba escuchando y hasta me arrodillé. Y entonces me di cuenta de que en realidad era el comienzo de la versión unplugged de Hotel California que salía de un carro” (167).

Y así, para hacerle justicia a los señalamientos de Preciado, concierne hablar de la familia de este texto. Su familia está compuesta de mujeres y fragmentada por la ausencia del padre: “Y papi llama y me dice: con quién quieres vivir, ¿con tu papá o con tu mamá?” (59). Esta experimenta desde la familia el amor, el perdón y la empatía, pero también el dolor, la pérdida, el olvido y el cambio --como cuando su tía transita hacia la religión “Tía Leysi cuando ve la comida tapada con un plato en la nevera dice ¡Lucifer! que al parecer también vive con nosotros” (147), lo que entre líneas casi se infiere es que su casa es un infierno. Más adelante, una figura antagónica, oportuna, pero silente aparece hacia el final, acaparando los últimos destellos de atención narrativa: su madre, que se halla en el hospital, “todo era culpa de la pelota que le presionaba un nervio, adherida como estaba al útero y a los ovarios y antes de sacársela el doctor ya le había dicho que era del tamaño de una bola de softball” –la madre se enferma desde el útero, irónicamente. La niña, que ya había demostrado sobremanera cuán precoz podía llegar a ser, se redime consigo misma al convertirse en la cuidadora y protectora de su madre –quizá reproduciendo un poco la hazaña tradicional de que son las hijas quienes se encargan de los padres (en este caso, la madre, la única). Figura una escena clave en la que la niña se proyecta más madura y más autoconsciente de su orfandad: “abro la puerta de la habitación de mami y encuentro la cama vacía y sin una arruguita en las sábanas y me da un dolor en el pecho” (219).

Este nuevo bildun considera las realidades de sus protagonistas –caribeñas, lesbianas, huérfanas—que sufren del cruce del Padre ausente o muerto y que se disfraza, con recelo, de amor y necesidad. Comenta Rich que “la indoctrinación infantil de las mujeres en el “amor” como emoción puede ser, en general, un concepto europeo, pero una ideología más universal habla de la primacía y de lo incontrolable del impulso sexual masculino” (35) que entonces, para mí, se resume a ese paternalismo violento.

Textos musicales: entre “La hora de volvé” y “Equeibol”

Entre las canciones que aclimatan la significación y la aportación cultural está “La hora de volvé”. Esta aborda los tópicos de la diáspora, el regreso y, mucho más aún, lo indecible dentro de la travesía; encaja, perfectamente, con los principios de la literatura oral. En su ponencia dentro de la Feria del Libro en Bogotá, la misma Indiana Hernández comenta que “no tengo ese prejuicio de que esto es lo popular y esto es lo «high art»” (6:26), referente al género musical como una excusa para narrar. “La hora de volvé” es acerca de este sujeto que se va para lograr el éxito -un éxito- que las condiciones materiales de su país -infiriendo la República o cualquier otro país periférico- le imposibilitan: “a veces la gente se quiere mover//quiere salir pa ver//cómo es el otro bembe// te fuite, te dite, vinite y te hiciste// vite cómo nunca e como tú dijite” (1:48). Esta pieza empata casi perfectamente con *Papi* en la medida en la que el coro hace una posible alusión a la novela: “te llegó la hora, papi, como a Monkey Magic// súbete a eta nube y depositate en tu calle/ coge un avión// una yola al revés// tú no lo ve// llegó la hora de volvé” (1:12). El paralelo se tensa en la medida en la que el sujeto de la ida malabarea en las afueras para poder llevar un capital a su país de cuna. Por la canción, sabemos que el lugar de la ida es Nueva York y que las condiciones de trabajo son, en efecto, paupérrimas: travesía idéntica a la narrada en *Papi*.

Así también se encuentra en cuestión “Equeibol”, de la que oportunamente saqué el epígrafe para iniciar esta investigación. “Quiero montar equeibol// y yo no tengo equeibol// voy a empeñar los aretes de mi mai// pa comprarme una equeibol//” (0:20). Al igual que en *Papi*, los signos de femineidad y masculinidad están dados: una “skateboard” -masculino- por aretes –femenino. El relato de “Equeibol”, si fuera un microcuento, estaría narrado desde la intradiegesis con un tono pueril en el que señala la posesión de las skateboards por todos sus compañeros y ahí hace mención de varios nombres que, a pesar de todo, no figuran en la novela: Boli, Eddy, Oche, Bolo y otros muchos, todos varones. Esto supone un gran dato porque, sabemos hacia mediados de la novela, que la religión de la niña es el rock que le comparten sus amigos los patinadores. Es bien sabido que el “skate culture” es adyacente al rock-punk y, al igual que este, esencialmente masculino. Así mismo, “Equeibol” posee elementos de complementariedad con ambas novelas en cuestión: se ponen en conflicto y en diálogo los elementos de lo diásporico-gringo, lo masculino y lo comercializado –así tomo como ejemplos las marcas y referentes que menciona no solo a lo largo de las novelas, sino en esta canción: la skateboard Tony Hawk, las botas Doctor Martens, la “t shirt” de Dead Kennedys y las Converse. Así también las gomas (de patineta) y el cassette de los Sex Pistols que le envía su primo Alejandrino, sumado al extenso *sample* de “Gloria” de Patti Smith en el puente de la canción. Toda una configuración visual (y auditiva) del arquetipo rudo de un(a) adolescente que vive la cultura vibrante, en este caso con propiedades importadas de la ola punk, contracultura en aquel momento y posteriormente objeto de la hipercomercialización.

No es casualidad tampoco abordar aquí “*Equeibol*” acto seguido de *La hora de volvé*. Ambas canciones merecen ser situadas en ese continuo que supone *Papi* –donde la hablante es una niña— antecede a *Nombres y Animales*, donde tiene 14 años, y posteriormente *La Estrategia de Chochueca*, donde tiene 17 años. Si bien Indiana Hernández no escribió las novelas en ese orden,

puntualiza sobre ello en la entrevista antes mencionada. En “*La hora de volvé*”, la sugerencia de *Papi* nos da a inferir que la relatora --remitiéndonos también a la idea esbozada por la propia Indiana Hernández en la entrevista de la canción como medio de “storytelling”, es una niña, como en *Papi*. En “*Equeibol*”, ya hacia el final de la canción, Indiana Hernández entra en una especie de soliloquio que abre, como con una estampa, al decir “cuando yo tenía 14 años, tenía un primo que se llamaba Alex...” –igual que la niña en *Nombres y Animales*. Más que un testimonio de la intención autorial, estos datos revelan quizá la complementariedad de *estas* canciones con los textos en vista del análisis que ceñimos aquí. Por admisión de la misma Indiana Hernández, en la entrevista en Filbo, sus canciones, o *El Juidero* como pieza artística, deben entenderse como piezas del mundo literario que construyen sus novelas. *El Juidero* -parafraseando a la escritora- tiene todo que ver en cuanto es el producto de un performance artístico que “se (le) salió de las manos y se volvió un fenómeno de masas” toda vez que Indiana Hernández trabajaba activamente en la producción de *Nombres y Animales*. La admisión de su propuesta artística cantada a este mundo propiamente literario es a su vez un guiño a la negación de la autora del binario “popular”-high-art”.

Abordo esto minuciosamente porque lo presento como evidencia irrefutable de una de las hipótesis de esta investigación, que Indiana Hernández se nutre de la diferencia para hacerle justicia a un Caribe híbrido. Si esto no es suficiente, el género con el que incursiona como fenómeno de masa no es “high art”, sino una electrónica tropical que convida a la vox populí--no al sujeto tradicionalmente convocado e insertado en las narrativas canónicas, sino al que ya he descrito anteriormente. En resumen, el sujeto que convoca a la alta literatura es el mismo que le apuesta a la admisión en el *bildungsgroman* tradicional --europeo, blanco, hombre, heterosexual.

Para concluir, es importante destacar que Indiana Hernández subvierte desde su transversalidad identitaria el canon, no por lo que ello implique en términos puramente identitarios, sino por sus implicaciones en la forma de abordar su quehacer artístico y literario: cómo escribe y cómo hace arte. El *bildun* no es más que un pretexto para desbaratar nuevamente los términos canónicos del quehacer literario; escenario donde la masculinidad hegemónica se pone en jaque ante la aparición de sujetos marginales. En su rico taller escritural, al igual que en su música, Rita practica esa subversión a la que referimos—aunque no sea el *bildun* para ambos proyectos el campo de juego en que se da dicha subversión.

Para finiquitar

Este capítulo, entonces, se dedica a presentar las estancias de este texto en donde conserva el principio de la novela de crecimiento tradicional --intradiégesis, de personaje infanto-juvenil, que narra al lector una aventura--, pero con quiebres importantes que puntualizan sobre un rezago cultural-literario --niña, dominicana, queer y desenfrenada, lejos de gozar de un final feliz. Queda evidenciado cuáles son esos elementos que ponen en entredicho el *bildungsroman* tradicional para efectos de esta novela: violencia institucional, masculinidad hegemónica, cuerpos de Poder. El divertimento de esta novela, pues, se halla en el juego, la ironía y la novedosa manera de contar al lector una desgracia. *Papi*, a diferencia de obras literarias que atienden la novela de crecimiento, rechaza al héroe masculino y se inserta, paulatinamente y con esfuerzo, en la nueva discusión de hacia dónde deben ir las novelas que se gesten en el Caribe.

Esta novela, que tiene como relatora y protagonista a una niña, posee la intención --quizá-- de zafarse de la domesticación de la narrativa. Indiana Hernández, acerca de esta innovación e incomodidad, cuenta que “me dediqué a copiar a bolígrafo las expresiones idiomáticas, las onomatopeyas, las formas de contar lo extraño, las barrocas malas palabras con que las mujeres

acompañaban los jalones de pelo en sus peleas. Sin entender muy bien lo que hacía, empecé a escribir en dominicano”. Asimismo, que las canciones son extensiones de las primeras novelas y que deben ser tomadas en consideración al evaluar la complejidad de la propuesta caribeña. De esta manera, entonces, ¿qué otros matices vislumbran su última novela de esta trilogía infantil? ¿Le apuesta, entonces, a una fuga repetitiva?

Capítulo 3: Armarios, fronteras y amigos: adolescencia intensa en *Nombres y animales*

A la luz de lo antes dicho en el capítulo 2, el bildungsroman se presenta como una respuesta al silenciamiento de los discursos identitarios al margen de las historias oficiales. Además, ejemplifica propiamente, en términos de su ubicuidad, el refrescante y complejo proyecto caribeño. En esta ocasión, Indiana Hernández crea y ordena a otra personaje -adolescente, femenina, lesbiana e impulsiva- para presentar una de las complejidades internas de este proyecto: rechazar, desde lo marginal, a otros sujetos marginales. *Nombres y animales* (2013), la última novela de su trilogía acerca de niñas locas, está próxima a ser el reflejo de lo que son las dificultades políticas frente a la periferia.

Grosso modo, esta novela es acerca de una adolescente de catorce años, de clase media-alta, que se pasa el verano en la clínica veterinaria de su tío Fin mientras sus padres “viven su segunda luna de miel” en Europa. Al trabajar allí bajo el cuidado directo de su tía Celia, experimenta el quehacer laboral, el chismorreo familiar y la sombra de los celos y la envidia. Si bien es cierto que es una novela de iniciación -o aprendizaje-, esta coquetea con los mediadores que modifican los ambientes en donde la antes niña, ahora adolescente, tiene que organizarse. En este capítulo, pues, se explora la disyuntiva de lo haitiano, la frontera -imaginaria o no-, el binario hombre-animal y las relaciones e instituciones de Poder que transversa este ambiente de violencia y fracaso. A su vez, se nutre de epígrafes de la novela clásica *La isla del doctor Moreau* (1896) de Herbert George Wells para anticipar guiños, correspondencias y, quizá, explicar el principio del texto: la dualidad que existe entre naturaleza- mundo y justificar, en sí misma, su intencionalidad: *Are we not men?* A pesar de que es una novela de aprendizaje, no existe propiamente un problema que gire a raíz de la buena o mala decisión de nuestra protagonista y relatora.

De inicio, se hace evidente que son más las similitudes que unen, que las diferencias que separan, a *Papi* y *Nombres y animales*. Este segundo texto también goza de una relatora homodiegética que a la vez es omnisciente —sabe lo que piensan y sienten sus tíos, amigos, vecinos. Esto, por supuesto, es cualidad del *bildungsroman*. La trama inicia con nuestra adolescente y la búsqueda de un nombre para un gato: “Los gatos no tienen nombres, eso lo sabe todo el mundo” (5) y se da a la hazaña de que, además, responda por él. Esto revuelve a uno de los asuntos primigenios del sujeto —y a la vez a una de las semejanzas con su novela antecesora—la búsqueda del nombre: nombrar, ser nombrado, pronunciar a otros, pronunciarse a sí mismo, dejarse señalar. Álvaro Ledezma Jiménez en su artículo “Nombrar o ser nombrado” comenta que “las acciones de una persona van a marcar esa unión de letras que conlleva a un nombre al punto de que ante los otros, cambie totalmente el simbolismo, y el significado que encerraba ese nombre, y no solo eso, sino que también se ve modificada la concepción propia de la persona que porta ese nombre” (33).

La joven se pasa las doscientas siete páginas de la trama en la búsqueda de un nombre que no rebote en los pelos del animal, que lo describa estrictamente y que, encima, sea propio del género al que corresponde el felino —al que, después de mucho señalar, acariciar y procurar, termina por ser hembra. Esto resulta irónico porque acontece con su gato lo que acontece con ella misma; aunque hace el ademán de hablar de su propio nombre, esta jamás lo hace:

Saqué mi libreta y apunté algunos nombres que se me ocurrieron [...] Pero ninguno me gustaba. ¿Y si intentaba con mi propio nombre? Después de todo, ¿no ponían los padres sus propios nombres a los hijos? [...] Tenía muchas ganas de llamarlo por mi nombre, pero las escasas ocasiones en las que el gato había respondido eran producto de decir el nombre en el lugar y momento adecuado. (48)

Esta característica también es palpable en *Papi*, aunque en este texto parece una prioridad. El nombre, particularmente en esta ocasión, es una propiedad y prioridad humana –lo que, elementalmente, se define en el *DRAE* como “por oposición al común, nombre sin rasgos semánticos inherentes que designa un único ser” –cabe destacar que la autenticidad es un valor importante. No obstante, el esfuerzo por hallar un nombre y no mencionar el suyo, parecería tener el propósito que se acentúa desde su lugar de sujeto otro. Explica Judith Butler en *Lenguaje, poder e identidad* (1997): “Pero el nombre ofrece también otra posibilidad: al ser llamado por un nombre se le ofrece a uno también, paradójicamente, una cierta posibilidad de existencia social, se le inicia a uno en la vida temporal del lenguaje, una vida que excede los propósitos previos que animaban ese nombre” (17) –esto vis a vis el insulto, que es un tema que atenderé más adelante. Entretanto la adolescente, al no poseer propiamente un nombre, ¿existe socialmente para efectos de este género de iniciación? Es esta otra de las fugas del género.

Pronunciarse homosexual

Asimismo, otra similitud que se encuentra entre los conflictos identitarios de la protagonista de *Nombres y animales* con la de *Papi*, es la sexualidad. La adolescente, al igual que la niña, es lesbiana; a diferencia de la primera relatora, esta se confiesa y experimenta una vida sexual propia de su edad. Uno de sus primeros encuentros sexuales fue con Cutty, el vecino de su tío Fin, que “se saca un pene rosado del largo de un lapicero Paper Mate. Yo me quedo muy tranquila porque la verdad no sé qué hacer...” (18), aunque más adelante, mientras intenta salirse de la escena, termina diciendo que “me golpea la mejilla con la punta y pienso que si yo abriera la boca y la mordiera con mis dientes se quedarían marcados como en una goma de borrar” (18). El verbo morder es propio de un indicio de violencia porque, por inferencia, ella no desea la imposición del falo, pero a la vez es contradictorio puesto que agrega “yo entonces me voy al baño

y me hago una paja detrás de la otra pensando que he dejado la puerta sin seguro y que los ladrones a su regreso van a darse cuenta de que en esta clínica no hay nada que valga la pena robar” (18). El asunto de los ladrones corresponde a una situación de robo de mercancía para perros -champús y chucherías- por la que culpan a Cutty, precisamente.

Puntualizar sobre la identidad sexual de la joven adolescente es compulsorio en cuanto a cuán política se vuelve esta enunciación. Para continuar con los efectos de esta investigación, el bildun a penas se arriesga a presentar trasgresiones mayores. Dentro del texto, el personaje de Vita, una amiga italiana que tiene gusto exquisito para casi todo y mucho humor para manejar lo demás, le pregunta a la relatora, cruda y fríamente, si es lesbiana; la protagonista, que no solo la considera su mejor amiga, sino también su primer amor y su interlocutora más importante, resuelve contarle de la siguiente manera: “cerré los ojos haciendo un esfuerzo por ver las estrellas en la parte trasera de mis párpados y sin pensarlo mucho le dije que no y mi «no» fue largo y voluminoso” (117). Butler, acerca de la performance gay, cuenta entonces que “Cuando uno declara que es homosexual, la declaración es el acto performativo -no la homosexualidad-, a menos que queramos afirmar que la homosexualidad no es en sí misma otra cosa que un tipo de declaración, cosa que sería raro afirmar” (46). Apalabrar que era gay resulta un asunto de atención puesto que es este el trampolín que llevaría a cualquiera a decir que desde las cualidades específicas de esta adolescente, la novela es indiscutiblemente un texto político sin atender, estricta y únicamente, la política.

A diferencia -otra vez- de aquella niña de ocho años, la adolescente de *Nombres y animales* parte de las dinámicas de reconocimiento y contempla el grosor de su aparente problema. Narra entonces: “Al entrar al baño me miré en el espejo porque realmente no tenía que utilizar el inodoro. Vi mi cara sin pómulos y mis ojos rasgados y toqué la punta de mi nariz empujándola hasta que surgió un cerdo en el espejo y dije en una voz extraña: «homosexual»” (115). De ese pasaje, dos

referentes me ocupan: cerdo y homosexual. El primero, porque remite a una cuestión primigenia que hurga todo el texto entre los halones de animalidad-humanidad y el segundo porque es en un alegado momento de desdoblamiento en el que ella, frente al espejo, se nombra a sí misma como una sujeto otra en un lugar de desventaja. Esta, por su parte, no da indicios de pendular o sugerir ser trans no-binario.

Dicho esto, también sufre de la coacción cultural-social que no le permite el amplio disfrute de quién es y hacia dónde va. Esto ejerce sobre la protagonista una presión que responde a las necesidades del patriarcado como cuando cuenta que “A Tía Celia le encanta Vita porque además de muy blanca es muy femenina y Tía Celia cree que eso va a hacerme bien” (59) o llegado el momento de mudarse con sus tíos a propósito de su trabajo de verano, nos cuenta: “Cuando mami terminó el discurso sobre lo que se podía y no se podía hacer en casa de tía Celia me hizo poner en la maleta solo la ropa que ella consideraba apropiada para una «niña que ya va a empezar a trabajar» y me hizo dejar todos mis t-shirts y jeans en el clóset” (24). Ahora sabemos que ese clóset es simbólico y que se trataba de dejar su verdad identitaria en las sombras. A la misma vez, es su tía Celia quien continúa esa reproducción de violencia silenciosa en ausencia de la madre, “que mi mai me tiene como a una princesa. Que no doy un golpe. Que una mujer que no sabe limpiar no se casa” (55). Esta es otra discusión de lo contra natura que se vuelve la humanidad --que la femineidad y la masculinidad son términos con cargas culturales y temporales-- y que solo se desatiende en términos de ese bildungroman vivaracho, fresco y masculino que llega desde Europa.

Armarios entreabiertos, secretos y miramientos: experiencias voyeristas

De todas formas, para retomar el tema de la sexualidad, cabe comentar que esta va acompañada del elemento amistoso y esto da pie para búsqueda de aventura --característico de la

novela de aprendizaje. Al descubrir que gusta de Vita y que Vita gusta de alguien más --no solo de que es alguien más, sino de que ese otro alguien es hombre porque ella es heterosexual-- se recrean dinámicas más hostiles. Esta nos hace el recuento de una escena pintoresca que toma un giro humorístico y agrisulce en donde se permite sentir y ser, simultáneamente, muy animal:

Después de un rato me subí a los hombros de un alemán para no sentirme tan mal y Vita y yo comenzamos a jugar a los gladiadores allá arriba. Ella no sabía la oportunidad que me estaba dando, y en cuanto me tocó con la punta de su dedo por accidente le devolví el golpe con una trompada [...] Después de ahí todo lo recuerdo como un sueño, Vita llorando tratando de parar la hemorragia, yo llorando suplicándole que me perdonara. (114)

Ese pasaje me lleva a lo que Manuel López Gallego recoge en “Bildungsroman. Historias para crecer”. En un intento por rescatar brevemente la definición de los múltiples bildungsroman(s), presenta como glosa general: por femenino y caribeño que sea, cumple con la característica pilar que es estar en sociedad a la vez que se da un proceso de maduración a través de mecanismos conformes a la adolescencia, es decir, peleas, rupturas amorosas, entrar y salir de problemas. Estos instantes se repiten en más de una ocasión a lo largo del texto –siempre incluyen una pisca de curiosidad de parte de la protagonista que extrapola, de nuevo, a su vida sexual. Esta hace el recuento de una fiesta después de un festival, en la casa de una conocida llamada Ágata. Allí, después de intentar llevar a cabo una perversión mortal en la que casi mata a un compañero, termina por esconderse en un clóset -signo simbólico- y cuenta: “Tres cuerpos entraron y cerraron la puerta. Eran, por orden de llegada, Ágata, Rada y Guido” (146) y prosiguió en la página siguiente: “Los chicos ya habían empezado a posar, colocando ambos brazos en cruz o haciéndose llaves de lucha libre, aunque Ágata todavía buscaba por toda la habitación algo que imaginé debía ser el rollo de película o una batería. Guido y Rada, ahora con sendas erecciones, seguían luchando

y riendo...” (148). Se pone evidente nombrar a esta moza como voyerista –que siente tremendo placer al mirar o ser mirada (esto queda claro cuando fantasea con el momento de la intrusión del ladrón mientras se masturba). Este bildun, entonces, es mucho más atrevido y por eso corrompe.

No despacho esta sección sin mencionar con brevedad la connotación que suscita el *armario*. Para Eve Kosofsky Sedgwick, en su libro *Epistemología del armario* (1998), este posee vigencia en cuanto al género en la cultura occidental. El armario es, pues, un lugar del que se entra y se sale en relación a los demás, es decir, la experiencia gay/lésbica se mide por “la elasticidad de la presunción heterosexista” (92). Kosofsky, al momento de hacer su escrutinio, se vuelve muy cuidadosa al no invalidar experiencias lésbicas/homosexuales y se replantea cuáles son las petrificaciones de los cánones atreviéndose a citar como ejemplos a Thomas Mann, Marcel Proust, Oscar Wilde y otros. Entonces dice:

Puesto que todas las mujeres están puestas al margen de los cánones culturales dominantes, con mayor razón lo están las mujeres gays, y a un precio terrible para la vitalidad y riqueza de la cultura. Los hombres que escriben abiertamente como gays también a menudo han sido excluidos del consenso del canon tradicional y ahora pueden intervenir con más fuerza dentro de un canon específicamente gay/lésbico. (78)

Entonces el armario se vuelve un escudo, un lugar seguro, pero también ese ínfimo espacio en el que solo caben unos pocos –la minoría. Alega, además, que en ocasiones se pasa por alto el tema de la sexualidad, para hacer énfasis únicamente en la homosexualidad que, para ella, repercute en “una de las peores consecuencias de la crisis de definición sexual de finales de siglo” (99). Me atrevo a decir, pues, que *Nombres y animales* juega con esas entradas y salidas del armario, pensando específicamente en su protagonista.

Rituales de iniciación: viaje de adolescencia

Dicho eso, López Gallego continúa su recuento haciéndole justicia a una sombra que no ha sido debidamente explorada. Se escurre un poco de la definición de novela de formación la mención del rito. Basándose en lo que dice María de los Ángeles Rodríguez Fontela acerca de ritos de iniciación ancestrales, resume que “El adolescente era retirado de la custodia materna, del mundo de las mujeres y era marginado del resto de la comunidad” (65). Intento recuperar y explicar esa cita porque, como producto de esta novela, existe una muchacha protagónica que fue involuntariamente separada de su madre y no precisamente de manera violenta. Ella se va emancipando oportunamente dado el desligue con su madre que se va a Sevilla temporalmente. Lo que contradice el enunciado principal es que ella es mujer, está rodeada de mujeres y no se aísla de la comunidad, sino que se nutre de ella –ya quedó claro que, aunque toma decisiones impulsivas y es testigo de acontecimientos indecibles, ninguna decisión la pone en riesgo.

El segundo enunciado del ritual -para mí uno de los más importantes- es el que López Gallego resume así:

Bajo la atenta vigilancia de uno o varios delegados de dicha comunidad, el candidato a adulto era sometido a una especie de regreso al útero materno. Ese regreso podía presentar diversas formas en las diferentes comunidades, pero siempre se trataba de un lugar con las características de oscuridad y de concavidad (cuevas, cabañas, vasijas, etc.). Ese regreso al útero simbolizaba la muerte de la infancia y la reducción al estado embrionario como condición del renacimiento espiritual al que aspiraba. Esta fase solía ir acompañada de numerosas pruebas tanto físicas como psicológicas. (65)

Esta novela, que tiene como escenario principal una clínica veterinaria, también posee un sótano al que ella va y viene para hacer tareas que están lejos de ser su designio principal –a los efectos, ella es secretaria. El sótano es el simulacro del útero; cuando asume el rol de bajar hasta allí para cuidar, bañar o recoger y limpiar muestras de excremento, descubre que su tío es budista, conoce a Radamés -el haitiano, indocumentado, ilegal- o presencia, accidentalmente, por un pequeño agujero, escenas escatológicas y abyectas que no puede decir –como que Cutty tiene una relación incestuosa con su madre o que, peor aún, abusa de ella porque es enferma mental: “Me arrodillé para mirar por el hueco y mis ojos primero divisaban solo algunos colores intensos [...]Ajusté la cabeza acostándome boca abajo en el cemento y pude ver a Cutty sentado en el borde de una cama y a su mamá comiéndole a Cutty algo que le salía de los pantalones” (134). La jovencita, entonces y efectivamente, se enfrenta a pruebas psicológicas dentro de la cueva simbólica que es el sótano de la clínica. A la larga, su mayor prueba es Radamés, el haitiano, pero ese es un tema que atenderé con mayor atención más adelante.

Así, López Gallego llega a resumir ese último paso: “Por último, una vez superadas todas las pruebas, el individuo resucitaba al mundo de los adultos entre los que se contará como persona apta y plenamente responsable para actividades futuras de la comunidad” (65). La protagonista, en términos de superarse, llega al ápice al recibir a sus padres y participar de una fiesta final que organiza su tía Celia para darle la bienvenida al hijo ilegítimo de su marido Fin. Es así que esta novela cumple casi fielmente las cláusulas del rito.

Ahora bien, este bildungsroman que se maneja desde el género y en el Caribe goza de un desbaratamiento inicial que continúa con el siguiente principio: “En relación con los aspectos narrativos, hay que señalar que el proceso de maduración es el objetivo de la narración, más importante que otros elementos como las aventuras, investigaciones, incluso que las relaciones

entre personajes” (66). Esto es crucial porque se refleja mucho más en *Papi*; aquella niña absorbe y abstrae de circunstancias más violentas y en momentos de soledad casi sin aliados –la poca mención de instituciones de Poder en donde se recrean los amigos, las normalizaciones, las perpetuaciones de las conductas culturales. En *Nombres y animales*, por el contrario, esa travesía de la maduración se da con consistencia en el colegio, en el trabajo, en la familia: mientras la niña del primer texto madura en soledad en un ambiente desfavorable, la adolescente de este texto prioriza sus relaciones sociales a la misma vez que se dan esos elementos que López Gallego menciona. Insisto en que las jovencitas de estas novelas crecen en la medida en que maduran dentro de sus circunstancias. De la voz adolescente: “sentí que tendría que reponer el tiempo que no había pasado con mi primo durante toda su vida en las pocas semanas que le quedaban en el país” (164). Esto da pie para hablar, finalmente, del organismo del Poder que incluye lo antes aludido: familia y educación.

Aquí como en Papi: instituciones de Poder de familia y educación

Este texto, como su predecesor, también cuenta con el panorama familiar, aunque absolutamente no con el mismo conflicto. Mientras que en *Papi* el padre está ausente y posteriormente muerto, acá se encuentra ausente temporalmente y no ejerce sobre la hija una Ley de opresión. Este lugar es, de pronto, ocupado por la figura del tío Fin que, a su vez, se vuelve antagónico frente a la figura de su tía Celia. Este problema crece indefinidamente y sin un centro. Tía Celia también tiene sus propios quebrantos frente a su árbol genealógico; tras el abandono de su padre, es la adolescente quien apaga ese fuego tiempo después dentro de la clínica cuando este se aparece y le pregunta: “«¿esa es la doctora?». Yo le respondí como en un programa de farándula: «no, ella es Celia Prieto, la famosa arquitecto, esposa del doctor, tiene tres proyectos ahora mismo»” (177). Comentaría López Gallego que en el bildun los adolescentes “son demasiado

inteligentes con respecto al mundo que los rodea, otros no soportan la autoridad, ya sea de sus padres o de sus profesores y necesitan sentirse adultos” (65) –me corresponde, entonces, diferir porque es la protagonista quien se sirve de esa autoridad para así escabullirse de sus propias trampas o, como en el anterior caso, evidenciar esa puerilidad de la que a veces pecan los adultos.

Por otro lado, es Celia quien, a lo largo de toda la narración, demuestra tener la carga del Poder; no solo porque la muchacha no flexionara momentáneamente en género el nombre de tal profesión -arquitecto- sino que además “es la dueña del hospital, porque ella lo construyó con su dinero y eso se lo recuerda a todo el mundo, todo el tiempo” (21), encima “es arquitecta e ingeniera y tiene haitianos hasta para regalar...” (40). Es a raíz de la tía Celia que comienza el tema de la devaluación haitiana ante los ojos de la adolescente. Por esa misma línea, retomo la figura antagónica del tío Fin, que “es muy talentoso, y si le hubiesen tocado unos padres un chin más inteligentes a lo mejor a esta hora estaría en otro lugar” (61), un hombre sencillo, empático, siempre a la disposición del animal que lo necesite. De la voz adolescente: “Luego se toma su café despacio y añade que «en un país como este, en el que los animales no tienen derechos y las gentes son animales, ¿de qué sirve un veterinario forense? Si fuera en Estados Unidos sería otra cosa, allá sí que saben apreciar a un profesional»” (14). De esa cita, atiendo dos cosas: los animales y las gentes como uno mismo, y la devaluación dominicana a los ojos del tío Fin. Esto último hace que, más adelante, la joven superponga a la República Dominicana ante Haití --y ella ni siquiera es capaz de defender debidamente lo primero. Es la familia la que, imperfectamente, colorea la noción de patria y nación. El bildun canónico arranca con el arquetipo del héroe y el héroe supervive para la patria a diferencia de este otro bildun en el que se palpa este complejo de inferioridad nacional y figura como conflicto. En estos textos no existen emblemas heroicos.

Así, también, corresponde hablar acerca de su núcleo –o aquellos con los que, se infiere, vive. De quien más habla es acerca de su medio hermano: Mandy. A inicios de la narración, cuenta cómo existe desbalance entre sus tratos filiales y se develan sus celos:

Lo peor no es el trabajo [...] Lo peor es que el mamagüevo de Mandy se queda solo en la casa y a mí que me lleve el diablo, o sea, tía Celia. Mami trató de explicarme que porque Mandy se acababa de graduar del bachillerato y se iba del país al final del verano a estudiar en Miami, ellos entendían que él necesitaba tiempo y espacio para despedirse de sus amigos. Mandy es el favorito de mami, y aunque no es hijo de papi, él también lo prefiere. (23) Esa concepción tan fría, calculadora y llena de rabia que esta cultiva de su hermano, tiene que ver con aquello que atendí al inicio. Esta imposición cultural de género y este intento de “ponerla en su sitio” que viene de parte de sus padres. Esto sí es muy propio del bildungsroman que, de alguna manera, castiga a las jóvenes adolescentes. López Gallego comenta:

El elemento común a todos ellos (los adolescentes) es su fuerte deseo de poder y la aceptación más allá de la esfera familiar, algo que en algunos casos se vincula también a fantasías de belleza o fuerza física. Estos deseos marcan un contraste con los planes de las figuras paterna y materna, que planean futuros más limitados, especialmente para las chicas, a quienes pretenden orientar hacia su papel de amas de casa o hacia algunos estereotipos de la época como el de secretaria. (66)

¿No es acaso este el empleo que ejecuta en la clínica del tío Fin? ¿No es por esta razón que describe a su hermano como “con tanto músculo y tanto cabello” y “entiende lo que piensa un bistec”? (24)

Sobre su mamá y su papá hace mención vagamente y arroja luz en un momento en el que habla de las diferencias de la casa de Vita y la suya: “Normalmente soy yo quien va a la casa de

Vita, porque como mami no cocina y mi papá habla demasiado prefiero salir de la mía” (59). Aquí, en efecto, se evidencia un poco el repudio a la autoridad. Además, tiene que ver con que Vita y sus padres son italianos y les parecen más refrescantes: “En cuanto llega la mamá de Vita, que odia que le digan doña, me ofrece una copa de vino. Ella sabe que tengo catorce años, pero en Italia los niños beben vino como si fuera leche” (59).

Sin héroes, no hay patria: la nación es un invento

Por esa línea, concierne atender el asunto del privilegio y la devaluación nacional. En algún momento, mientras la moza favorece lo extranjero-europeo, hace la historia de cómo los colegas de Vita fueron a parar a la tierra de Balaguer: “Lo primero que yo les pregunto es por qué eligieron venir a este país tan feo. Ellos responden que no tienen idea, algunos querían ir a Cuba o Jamaica y como no había cupo terminaron en Santo Domingo, Moca y, sin un Dios por delante, bañándose con una latita de Altagracia” (111). Esto responde, naturalmente, a la muerte simbólica de ese héroe que no existe en estas novelas de aprendizaje –no hay patria ni dios que no sea el dinero, el enemigo invisible. Hacia la mitad del texto, por aquella escena en donde está por presenciar el trío de Ágata, Rada y Guido, un vecino “comenzó a exponer las razones históricas, me imagino que vendría de un tema anterior, que hicieron de La Habana y de San Juan ciudades más cosmopolitas que Santo Domingo” (150). La mención es honorable porque corresponde a esa visión de mundo que debe transformar al protagonista de la novela de formación.

Antes bien mencionados los requisitos que vienen detrás del asunto de la devaluación identitaria-nacional, se narra el encuentro y el motivo por el que Radamés entra a la vida de la protagonista: hace su entrada para sustituir a Armenia, la criada, que después de siete capítulos, se muere dejándole a la relatora un don. Lo primero que Rada le pregunta a la jovencita es que si sabía leer “y le dije que sabía leer desde hacía ocho años” (52). Ahí comienza un vínculo de

complicidad. Más adelante, se relata cómo este pone en práctica sus habilidades en la clínica veterinaria y la respuesta irreal de un cliente con cuatro patas: “En su cara se podía ver algo que en los humanos se llama orgullo, y cuando Radamés la metió en la pileta y abrió la llave para lavarla, la perra se quedó tranquilita” (53). A eso, de nuevo, surge una respuesta que pendula entre lo primigenio y lo irracional: “Tío Fin estaba muy contento y un poco sorprendido con los talentos del haitiano [...] Le preguntó si él había hecho eso antes y Radamés le dijo que en Haití él pelaba a sus hermanitas, a lo que Tío Fin contestó que no era lo mismo porque sus hermanitas no eran animales (53). Ese pasaje evidencia la fusión de la que se nutre la novela y, a la misma vez, el intertexto que tiene de centro: *La isla del doctor Moreau* que se caracteriza por un tono darwinista.

De entrada, la novela *La isla del doctor Moreau* (1896), menciona el lugar en el que toma vida la trama: un espacio insular. Este texto del siglo XIX trata la violencia científica en cuerpos monstruosos que solo resultan ser centauros –entre humanos y animales. Esta violencia la ejerce el doctor Moreau con el propósito, quizá, de ser un creador o el único humano en la isla. Indiana Hernández podría tener el deseo de tensar un paralelismo con la República Dominicana en donde ha habido regímenes dictatoriales y pese a que han muerto estos líderes, superviven sus despóticas conductas en relación a las minorías –específicamente, los haitianos.

Imaginarios dolorosos: deconstruir un mito a la vez

Dicho eso, la protagonista, en más de una ocasión, no solo comenta acerca de sus propios imaginarios, sino los que colectivamente salen a la luz. A finales de esa primera parte, Radamés va agarrando forma como sujeto ante sus ojos cuando descubre que tienen gustos similares y, encima, algún capital para financiarse. De la voz adolescente:

Me dijo que sus compañeros de pensión tenían un discman como el mío y necesitaban bocinitas para oír música. De repente el panel de tierra donde yo me imaginaba que Radamés vivía se convirtió en una pieza con muebles y puerta. Radamés se rió como si en mis cejas súbitamente diagonales pudiera ver lo que estaba pasándole a la madriguera que yo le había adjudicado por vivienda. (98)

Entretanto, desde el colegio –esa institución a la que, recordemos, Paul Preciado califica de “violenta y normalizadora”, se perpetúan, entre compañeros, esas conductas opresoras y despreciativas. Después de que a la protagonista le presentan a Radamés, esta monta y desmonta todo un andamiaje de imaginarios. Radamés, a la misma vez, se incorpora a su rutina cuando Vita lo invita a comer junto a ellas. Y eso le provoca mucha vergüenza. De la voz adolescente:

Yo rezaba porque Ana Rebeca, Marquitos o cualquiera de los comemierdas que iban a La Salle conmigo no pasara por el frente de Don Pincho y me vieran con el haitiano [...] Me imaginaba las risitas y las narices torcidas diciendo mi nombre y después «haitiano». [...] Vita, a quien no le importa ni lo que piensan los muchachos de mi curso ni ningún otro, siguió caminando. (105)

De ese pasaje, me interesan dos cosas: aunque esta intenta distanciarse de sus compañeros al llamarles «comemierdas», le afecta tanto como para agilizar el paso. Lo que ella no ignora -como relatora omnisciente- es lo que nos cuenta: “Vi a Vita con el rabillo del ojo, con los ojos tan azules y la sonrisa tan afuera. Para ella, Radamés y yo éramos iguales” (108). Primeramente, eran iguales porque Vita es italiana y, segundo, porque lo que separa a Haití de la República Dominicana, según el mismo texto, es una piscina. Además, Rada tuvo el gesto de entender, quizá como extranjero también, la dificultad del lenguaje. Esto, de la voz adolescente: “Vita le presentó a Guido, que aunque italiano empezó a hablar con el haitiano en una mezcla de francés y dominicano que a Rada

le sacó florecitas del pelo” (136). Una cuestión de reconocerse en el otro y, al mismo tiempo, hacer valer ese signo de la diferenciación.

Y así, a finales del texto, un tema esencial en cuanto a los límites del lenguaje: el insulto. Ese nuevo bildun considera entonces que, desde el lenguaje, hay un proceso de identificación. El personaje que más suscita esta cualidad es el de Radamés, precisamente. Además, es este el problema que hace que la adolescente en cuestión madure. A diez páginas para conocer el final de esta narración y con las paces ya crecidas entre la dominicana y el haitiano --que, dicho sea de paso, ya conocía su verdad fuera del armario “tiene que ser ma dulce con la fem, si quiere la fem” (191)-- la voz adolescente nos cuenta el suceso del desgarre:

Yo me antojo de una Coca-Cola y él va a buscármela. Le paso unos pesos y él me dice que me invita, abre la puerta, camina la cuadra y media hasta el colmado. Al salir [...] un gorila con uniforme camuflado lo detiene, le pide sus documentos y entonces Rada comienza a temblar, alza la vista y ve un camión lleno de haitianos en la parte trasera, con ojos de vaca pal matadero. Rada no tiene documentos y dice: «yo tlabajo en el hospital, allí». El gorila se ríe y le dice «lo’ documentado» agarrándolo por el t-shirt [...] En el colmado, donde han visto a Rada mil veces, donde conocen el nombre de Rada, no dicen nada. (195)

Este suceso interesa por varias cosas: la novela intenta dar cuenta del despojo de humanidad que se exterioriza cuando se considera inferior a otro por una cuestión de lucha de clases. De la misma manera, es el haitiano quien triunfa ante este atropellado suceso cuando intenta, pasivamente, defenderse a sí mismo. El asunto del insulto -y la desintegridad- brillan en la siguiente cita: “Media hora más tarde yo salgo a buscar a Rada, el colmadero me dice: «¿el mono? Se lo llevaron pa Haití, ja ja ja». Yo pregunto y pregunto y solo recibo chistes como respuestas. «Lo devolvieron pal zoológico»” (196). El insulto -en este momento racial- como lo propuso Butler “produce síntomas

físicos que temporalmente dejan inválida a la víctima” (20). Lo que ocurre después desemboca en dolor, depresión, posteriormente sanación y el intento de búsqueda de justicia para su compañero y cómplice: “no tenía tiempo que perder pensando esas cosas pues entre mi plan de ir a Haití a rescatar a Rada...” (202). López Gallego dice que “Los procesos de maduración no tienen ya nada que ver con la supervivencia en un mundo hostil, sino más bien con la conquista de la autoestima en un mundo también hostil, pero por otras razones, alcanzándose como premio el éxito académico, el social o el amoroso” (68). Es entonces aquí que suena injusta y desmedida esta noción. Al final de *Nombres y animales*, pues, nuestra protagonista fracasa en tanto y en cuanto entiende el mundo como un lugar adverso y banal en el que no pudo salvar a su único amigo –entendiendo, quizá, que se le hizo tarde y que no debió, entonces, tomar una decisión casual tan a la ligera. Al final, esta novela concluye entre líneas que la animalidad radica en la anestesia de las emociones y las inacciones que entorpecen las vidas de otros. Es de esa manera que esta adolescente transita hacia la adultez por las malas.

“Da pa lo do” –música como texto

Si continúo con el miramiento de lo haitiano, por ejemplo, se debe tomar en consideración aquella canción a la que Indiana Hernández titula “Da pa lo do” -da para los dos- de su álbum *El juidero* (2010). En esa canción, hace una denuncia de repudio a lo que aparenta ser el reniego de compartir *La española*: “Habían dos elmanito/compartiendo un pedacito/polque eran muy pobrecito/y no tenían ni mamá/ello se preguntaban/ poqué si como do gente/nos hacen como uno nada ma” –y esto remonta un poco a aquella escena en la que Radamés le cuenta a la adolescente que cruzar de Haití a la República era como cruzar una piscina. El vídeo de “Da pa lo do”, dicho sea de paso, se da en medio de la selva, con dos hombres, uno de ellos armado; hacia el final del vídeo, logran encontrarse. Esto tiene todo que ver con el comienzo; Lorna Torrado en

su artículo “Rita Indiana Hernández y la desacralización de las fronteras dominico-haitianas”, nos explica que “Hernández provee de nuevos significados a los elementos asociados con la separación de ambos países, como el río Masacre y la herencia africana, para convertirlos en puntos de contacto y hermanazgo en el tema y video musical «Da pa lo do»”. Esto es, quizás, lo más parecido a la misión artística de Indiana Hernández, resignificar, conectar y ajusticiar un país enriquecido por la diferencia, pero más aún por sus similitudes.

Para finiquitar

Los lugares de desventaja de esta adolescente están lejos de ser iguales a los de la primera niña. Aquí existen padres, redes de apoyo, trabajo y mucha autoconsciencia frente a la vergüenza. La sexualidad es una de las enunciaciones políticas más palpables de esta trilogía, una respuesta casi de contracultura a la tradición heterosexual de las novelas de aprendizaje. Esto da pie para una crisis identitaria en la medida en la que hay desdoblamientos, reconocimientos y pronunciamientos de índole personal. Además, posee cargas simbólicas en cuanto la femineidad no ocurre orgánicamente en la fuerza de la protagonista —en *Papi*, por ejemplo, se vuelve más violento cuando se sugiere que esta incluso cae dentro de las clasificaciones del no-binario. El lesbianismo es vanguardia ante estos relatos casi autobiográficos.

Por otro lado, Manuel López Gallego hace un buen resumen de aquellas descripciones propias de lo que ha sido, históricamente, el *bildungsroman*. Fuerte y claramente, repito que por dominicano y femenino que sean estos relatos, cumplen con una de las cláusulas del bildun mientras desbaratan otras. López Gallego habla del afán de búsqueda de aventura y eso se exterioriza en ambas novelas, pero entonces descubre y menciona con claridad que dentro de estas iniciaciones, como era de esperar, existe un rito. Y ambas novelas desembocan allí, aunque es la adolescente quien más lo ejemplifica —el distanciamiento de la madre, la peripecia, la maduración,

el regreso. Frente a la cultura caribeña, el ritual y lo ancestral, se vuelven respuestas inmediatas de la escritura de Indiana Hernández –oral, otreica, desenfrenada.

Así, de una vez por todas, se presenta el problema pilar: lo haitiano y lo fronterizo dentro de los límites de un país que ha sido siempre compartido. Intento ilustrar que, por medio de esta narrativa de voces infantiles-adolescentes, se cuele una excusa para apalabrar dolencias históricas. *Nombres y animales* se sirve del escenario hombre-animal para definir el lugar del abandono y lo que ha sido la hipótesis clave de esta investigación: esta narrativa se resignifica no solo a raíz de la mirada infanto-juvenil femenina, sino a través de las herramientas literarias de las que se sirve la escritora. En adición, que estas otreidades al margen de lo patriarcal, significan retos literarios para quien las produzca y las padezca.

Lo haitiano, como lo trabaja en la última novela de su trilogía, es el escenario de lo feo, lo no-inteligente, lo que no tiene lenguaje. Eso, primeramente, porque las protagonistas de sus novelas devalúan el territorio dominicano, pero conciben que tal territorio es superior a Haití. Después de eso, lo haitiano le ofrece una lección a la adolescente que va desde lo embarazoso hasta el dolor –el autoreconocimiento, el freno ante la aventura si se trata de llevarse a alguien más por delante, la maduración. Es, para redondear, uno de los guiños más precisos a la disyuntiva del cosmopolitismo caribeño al que Indiana Hernández se enfrenta.

Conclusión: Encuentros, niñas y canciones: el tiempo de Rita Indiana Hernández

Respecto a la trilogía de las niñas de Rita Indiana, la narración les apuesta a dos cosas: deconstruir y conquistar. Mientras que el bildungsroman se presenta como un concepto esencialmente europeo, el Caribe lo desordena. *La estrategia de Chochueca*, *Papi* y *Nombres y animales* les dan una oportunidad de reinención a una República Dominicana marginal. Existen, desde luego, algunos guiños del quehacer musical de Indiana Hernández que se relacionan a su quehacer literario y proponen una ruptura del romanticismo cultural-político dominicano.

Por un lado, el primer capítulo se da a la hazaña de localizar a Rita Indiana Hernández y esas desatenciones literarias que circundan su época como cantante y escritora en la República Dominicana. A la misma vez, atender la hipótesis clave de esta investigación: Rita Indiana Hernández rechaza y combate los paternalismos artísticos y literarios desde la diégesis y el lenguaje no solo con la trilogía de las niñas, sino con sus novelas posteriores: *La mucama de Omicunlé* y *Hecho en Santurmo*. Lo mismo acontece con *El juidero*, su producción musical más importante.

Al decir que Indiana Hernández exhorta a su propuesta heterogénea, se piensa en baile, canto y escritura. Entonces desbarata, en más de una escena, el canon masculino-universal y se posiciona ante un discurso difícil; para esto, se sirve de elementos folclóricos dentro de la tradición dominicana –principalmente del merengue y la reacción directa de las agresiones civiles- políticas entre las dictaduras de Leónidas Trujillo y Joaquín Balaguer. Acerca de esto último y los romanticismos literarios en “El merengue y la cultura dominican york en Papi de Rita Indiana Hernández”, Sharina Maillo-Pozo, académica dominicana, nos explica que “A diferencia del novelista Marcio Veloz Maggiolo, a Hernández no le interesa rescatar los orígenes del merengue

pretrujillista para reivindicarlo como un símbolo nacional propio del pueblo y no de la dictadura, sino que propone un nuevo punto de partida en el que encontramos los orígenes de un merengue que emerge de nuevas coyunturas sociohistóricas y culturales” (109, 110). Veloz Maggiolo es, reconocidamente, un escritor que se publica desde los 50 y que, como menciona Maillo-Pozo, rescata la simbología del trujillismo. Hernández, entonces, tiene que competir y hacerse lugar para hacer historia nueva. El objetivo de esta investigación fue recoger los indicios de esa ruptura.

Dentro del capítulo 2, “Grietas, abandonos y berrinches: la niña en *Papi*”, se organiza la investigación y sus componentes: la mirada infantil y femenina se vuelve la única jueza. Esa constante voz-en-off, como un fluir de conciencia, entrelaza la historia que cuenta de Papi. Allí, el padre se halla ausente y muerto mientras el ambiente de la relatora se vuelve tenso –no es sino hasta finales de esa narración, en el simulacro de la muerte de la madre, que se apacigua todo el desenfreno verbal. Ocupa, así, varios lugares y ninguno a la vez: el de la hija única, la monstruosa, la celosa, la huérfanita, la cuidadora, la ejemplar –paulatinamente, y casi en orden, hacia el final de la novela.

Por otro lado, algunos elementos debían ser rescatados propiamente de lo que supone ser la novela de crecimiento; argumenté acerca de algunos, meramente, porque se trata de poner en debate lo que ha sido el sesgo masculino para este género literario. El juego, la curiosidad sexual, las instituciones de Poder, la responsabilidad filial, crisis de identidades y otras, corresponden a esos subtemas de atención que evocan a la mencionada ruptura. Mientras que el clásico *bildungsroman* atiende las hazañas del héroe clásico –desde Ulises, Aquiles, Héctor—, esta nueva fuga los desplaza a otro tipo de aventuras menos patrióticas, de autodescubrimiento, que priorizan la misión de vida del protagonista. Es así que, en efecto, se contestan las preguntas iniciales: el Caribe, animosamente, contempla la novela de transición como producto literario legítimo y

resultan las voces femeninas tan heroicas como las varoniles. Desde un ambiente hostil –fracasado, violento, viril, inestable—se prueba que esta novela de crecimiento no va acorde con lo que la universalidad literaria concibe que sea –las niñas, las huérfanas, las lesbianas también pueden narrarse.

Papi, como la segunda novela de la trilogía de las niñas locas, resulta apabullante después de *La estrategia de Chochueca*, que es una novela más corta. En *Papi*, la narración prescinde de una heroína, de un nombre o de un padre. De esta manera se vuelve ejemplo idóneo de la rapidez posmoderna –que es una de las instrucciones que identifica Franco Moretti, que la juventud, por vulnerable y escurridiza, se suscribe como su estandarte. La búsqueda de la felicidad se torna secundaria en cuanto se busca la estabilidad física y emocional –la niña llega a desmoralizarse tan pronto la despojan de sus sueños y de responsabilidades pueriles vis a vis las responsabilidades pueriles masculinas. Esto vuelve a responder preguntas medulares de ese segundo capítulo: la niña no está alejada de su precedente histórico y, aunque no deberían ser privilegios la libertad y la felicidad, para efectos de esta investigación sí lo son. Hay que hacer la salvedad de que en ninguna de las dos novelas de estudio se palpa tan crudamente el elemento de la pobreza en sus protagonistas, pero sí la dependencia económica a la que estas están arraigadas –elemento constitutivo de ser sujeto femenino.

En adición, vale la pena señalar que la óptica infantil es definitiva por edad y género; el lector real no tendría la misma sensación si se tratase de un niño de ocho años, aunque se trastoque de todos modos su inocencia. La misión es no invalidar la experiencia infantil, pero por una cuestión de desigualdad histórica, el relato de la niña tiene más vigencia. Dado los subtemas de esta investigación dentro de los límites de la novela de aprendizaje, la maduración no se exterioriza de la misma manera.

En esa misma línea, la violencia que ventila *Papi* no es el mismo tipo de violencia que ventila *Nombres y animales*, aunque operan de la misma forma: son modificadores de conducta en los ambientes en los que la niña y la adolescente crecen. El medio por el que más se reproduce esa violencia –directa o no—es a través del lenguaje: en la medida en la que las mujeres han existido siempre fuera del Orden patriarcal, la única manera de apalabrar estas violencias es a través de esa voz que este les ha dado. Y desde ahí se reproducen y se perpetúan dinámicas de agresión. De ahí reafirmo lo que Nattie Golubov acentúa acerca del canon, que no es que sea universal, sino que solo ha existido para un foro masculino en un lenguaje masculino.

Además, es desde el lenguaje que Indiana Hernández se desentiende de lo que ya mencioné a finales del capítulo 2: la domesticación de la narrativa. Mientras que Indiana Hernández se encarga de recoger y hablar en “dominicano”, el mundo de las editoriales vuelve evidente el blanqueamiento de la literatura. Indiana Hernández, en el ya mencionado artículo de *El país*, comenta que:

Escribir en dominicano significa que te pedirán que añadas un glosario a tus novelas, que escribas en un lenguaje más cómodo, más amable. Que recibirás cartas de rechazo de editores y agentes en las que te explican que lo universal es lo genérico y lo tuyo es la oralidad. La oralidad que es lo particular, el *aleph* al que van a parar las afectaciones de todas las psicologías, no es para ellos universal. Hay una resistencia creativa en la oralidad, una contienda permanente entre lo impuesto y lo improvisado, una contracolonización espontánea basada en lo económico y lo que es placentero al paladar. Escribir en dominicano es echar a la basura las ortodoxias gramaticales, los prejuicios paralizantes y la pobreza de un español neutro que solo hablan las actrices latinoamericanas en las telenovelas de Telemundo.

Este comentario trasciende el quehacer literario oral-escrito. Este, en las propias palabras de Indiana Hernández, resulta una celebración a lo que aportan, a diario, dominicanos dentro y fuera de las periferias de la República hasta Nueva York –lo que explora desde *La estrategia de Chochueca* hasta *Hecho en Saturno*.

Al retomar la discusión de las novelas, es compulsorio mencionar que resultan políticas en tanto ponen en escena sus roles en ciudades que no son tan cosmopolitas como las aldeañas en las Antillas –Cuba o Puerto Rico. Son narraciones políticas, también, porque desde sus arquetipos, atienden tópicos de poco o ningún acceso. Si se habla de crisis identitarias, por ejemplo, la sexualidad es un pilar. Y en la medida en la que la niña y la adolescente se desentienden de su imposición de género, estas vuelven lo personal y lo privado, en algo público-político sin aludir, únicamente, la política. Es esta una de las entradas más importantes de cara a la novela de aprendizaje: esto solo parece acontecer con las jovencitas. Acá una injerencia de Manuel López Gallego: “La gran mayoría de los protagonistas tiene una aguda conciencia no solo de hallarse en un punto dispar con respecto al mundo adulto, sino también de ser distintos respecto al grupo de adolescentes del que se supone que debería formar parte” (66). De manera que se infiere que los hombres gozan del privilegio de, no solo poder andar en goce sin ojos avizores, sino también de poseer la vida privada de la que despojan a las mujeres.

De otra forma, la sexualidad es un tema que no se trastoca profundamente al tratarse de la novela de aprendizaje clásica y varonil. En ambos textos, es un asunto primordial. Ambas novelas exploran la sexualidad como un asunto esencial: se infiere que la niña es lesbiana, mientras que la otra se pronuncia así misma como tal. Esta declaración suscita una reafirmación de ser sujeto Otro. En el primero de los casos, la niña se halla en una situación conflictiva puesto que deposita su curiosidad en una de las novias de su padre –por un lado, es acerca del ser precoz, pero por otro

lado, es acerca de la agresión que podría ser capaz de sufrir como ente indefenso. La adolescente de *Nombres y animales*, por el contrario, asume la preferencia sexual con mayor naturalidad, pero asumiendo el acto político del silenciamiento de los diversos armarios –morales, religiosos, familiares y amistosos. Esta segunda, contempla los riesgos a los que se somete si fuera a autonombrarse.

Ahora bien, si asumir postura ante configuraciones culturales es importante, nombrarse y dejarse nombrar también. Las novelas ambas pecan de omitir el nombre de las protagonistas—primeramente, porque se trata de novelas con relatoras homodiegéticas, pero también por una cuestión de las crisis identitarias. Reafirmo que, sin nombre, los sujetos no existen. Paul Preciado lo proyecta como el despojo de la historia y la memoria; esto cobra sentido en el momento en el que, otra vez, los no-blancos, no-heterosexuales, no-hombres, no-europeos se segregan fuera de las Historias oficiales. El nombre propio es característica innegable de un lugar en el mundo; en las novelas de crecimiento, este es un guiño a la aseveración “Yo versus mi circunstancia” –pienso en el ejemplo inicial de Goethe: *Las aventuras del joven Werther*. En las novelas picarescas, para hacer la salvedad, acontece lo mismo: *Lazarillo de Tormes* (1554), *El Guzmán de Alfarache* (1599) o *La vida del Buscón* (1626). Comento vagamente la tensión de las novelas picarescas porque estas comparten infinidad de características esenciales con las novelas de crecimiento. En el intento de ser alguien en el mundo, son vitales dos cosas: soy alguien y pertenezco aquí. Las relatoras de estas novelas en cuestión sí nos recuerdan que son de la República Dominicana, pero mencionan con pereza que son de Quisqueya.

La selección de estas dos novelas en lugar de combinarlas con la primera –*La estrategia de Chochueca*—tiene que ver con las propiedades, diferencias y similitudes entre esa primera escritura y las dos siguientes. La protagonista de *La estrategia de Chochueca* posee un nombre

propio –Silvia—y eso, quizá, hace de la novela una más cómoda. Sin embargo, lo que prologa Juan Duchesne –“Bajo la mirada de Dios y de los perros” (2008) -- en *La estrategia*, tiene todo que ver con las novelas bajo investigación:

Ella sigue la corriente de lo que le acontece sin otra resistencia que un discreto terrorismo de la ironía y la distancia. [...] Las aventuras de Silvia discurren por una zona gris de la *ciudad primada de América*, habitada de ravers, cyber-freaks y poetas dedicados a la rola, el sexo, el perico y, en sus límites, la delincuencia ocasional –típica frontera nebulosa entre la clase media alta *americanizada* y el *lumpenato*, diría un sociólogo. (7)

Las relatoras sin nombre, de cara a la narración de Silvia, cultivan una delicada ruptura dentro de los límites de la novela de crecimiento tradicional. Se desentienden, íntimamente, de este proyecto moderno dentro de las zonas periféricas del Caribe como anónimas. La trilogía, aunque trabaja avatares diversos, se unifica al dar cuenta de la existencia de sujetos otros. A la misma vez, van minuciosamente sobre las grietas sociales que erradican el proyecto de las subjetividades.

El capítulo 3, “Armarios, fronteras y amigos: adolescencia intensa en *Nombres y animales*”, es en donde el proceso de maduración se da, por supuesto, de manera distinta y bajo otras presiones. Al igual que en el texto anterior, *Nombres y animales* tiene la virtud de indagar sobre las fallas de las instituciones de Poder: religión, educación, familia y amigos. A través del relato de esta adolescente, que es el único que importa, se plasma uno de los problemas políticos-sociales más importantes de la República: la inmigración haitiana. A eso, se le suma la discusión de la inhumanidad y la misantropía en relación a ese primer problema. La vitalidad de esta narración se apoya en que no importa que las decisiones no las tome –o las tome—la protagonista si esta se afecta directa e indirectamente desde sus alrededores. Es esta cualidad una que permanece intacta al hablar de *bildungsroman*: esta debe superar los medios y nutrirse con ellos.

Bibliografía

Afi Quinn, Rachel. “El rostro negro dominicano y la Quisqueya queer de Rita Indiana”. *Nuestro Caribe: Poder raza y posnacionalismo desde los límites del mapa LGBTQ*, San Juan: Isla Negra Editores. (2016). 254-267.

Ávalos, Almudena. “Paul B. Preciado: “La censura institucional se parece a la violación”. *El País*. 3 de junio (2019). Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/05/31/icon/1559299276_261136.html

Bustamante Escalona, Fernanda. “Introducción: (re) visitar la obra de Rita Indiana desde su irrupción. *Archivos*, Santo Domingo: Ediciones Cielo Naranja. 9-24. (2017).

___ “Poéticas caribeñas de la niñería perversa: infancia en textos de Junot Díaz, Severo Sarduy y Rita Indiana Hernández”. *Aisthesis*. (2013). 255-266.

___ “Relatos de un Caribe “Otro”: Simulacros de lo monstruoso y lo distópico en obras narrativas y cinematográficas recientes. *Revista electrónica de estudios hispánicos*. (2013). 49-64.

Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid: Editorial Síntesis. (1997).

Duchesne Winter, Juan. “Bajo la mirada de Dios y de los perros”. *La estrategia de Chochueca*, San Juan: Isla Negra Editores. (2008).

- __ “Papi, la profecía: Espectáculo e interrupción en *Papi* de Rita Indiana Hernández”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Núm. 68. (2008). 298-308.
- __ “Rita Indiana y sus nuevos misterios”. *80 Grados*. (2015)
- Facio, Alda y Fries, Lorena. “Feminismo, género y patriarcado”. *Academia: Revista sobre enseñanza del Derecho en Buenos Aires*, núm. 6. (2005). 259-294.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Londres: Century Hutchinson. (1989).
- Feria del Libro Bogotá. 20 de mayo del 2015. Caribbean Power. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xxVKilkX0Cg>
- Garvey, Catherine. *El juego infantil*, Londres: Open Book Publishing. (1985).
- George Wells, Herbert. *La isla del doctor Moreau*. (1896)
- Golubov, Nattie. *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*, Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM. (2012)
- Hernández, Ángela. *Piedra de Sacrificio*. (1999)
- Indiana Hernández, Rita. “Da pa lo do”. *El Juidero*. (2010)
- __ “Escribir en Dominicano”. *El País*, 3 jun. 2019. Accesado
- __ “Equeibol”. *El Juidero*. (2010)
- __ *Hecho en Saturno*. Madrid: Periférica (2018).
- __ *La estrategia de Chochueca*. San Juan: Isla Negra Editores, (2003)
- __ “La hora de volvé”. *El Juidero* (2010)
- __ *La Mucama de Omicunlé*. Madrid: Periférica (2015).

__ *Nombres y Animales*. Madrid: Periférica, (2013).

__ *Papi*. Madrid: Periférica, (2011)

Kosofsky, Eve. *Epistemología del armario*, Barcelona: Ediciones de la tempestad. (1998).

Ledezma Jiménez, Álvaro. “¿Nombrarse o ser nombrado? El nombre como depositación”.

Wimblu, Revista electrónica de estudiantes de psicología, Vol. 11. (2016). 31-39.

López Gallego, Manuel. “Bildungsroman: Historias para crecer”. *Tejuelo*, (2013). 62-75.

Rita Indiana y los misterios. “Jardinera”. (2009). [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=gK87ekqIJ2I>

Maillo-Pozo, Sharina. “El merengue y la cultura dominican york en Papi de Rita Indiana

Hernández”. *Global*, vol. 64. (2015). 26-37.

Mateo Palmer, Margarita. “La literatura caribeña al cierre del siglo”. *Temas* abr. (1996) Web. 19

dic. 2019.

Martínez Farrero, Pau. “La importancia del nombre propio en la constitución del sujeto”. *Revista*

de Humanidades. Vol. 30. (2017). 155-166.

Martínez Hernández, Lina. “Sana que sana, ciudadanía dominicana”. *Arte y políticas de*

identidad diciembre (2015). 77-91.

Moretti, Franco. *The Way of the World: Bildungsroman in European Culture*, Londres: Verso.

(2000).

Preciado, Paul B. *Un Apartamento en Urano*. Barcelona, Anagrama. (2019)

Rich, Adrienne. “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”. *DUODA Revista d’Estudis*

Feministes, (1996). 15-39.

Rivera, Celianny. “A una década de la importancia de ser Rita Indiana: la incursión en videoarte, sonido y performance de la montra del Caribe hispano”. *Archivos*, Santo Domingo: Ediciones Cielo Naranja. (2017). 293-324.

Torrado, Lorna. “Travesías bailables: revisión histórica en la música de Rita Indiana”. *Revista Iberoamericana* abril (2013): 465-477. Web 19 de diciembre del 2019.