

Diálogos músico-literarios y nuevos discursos contrahegemónicos en dos novelas de Rita Indiana Hernández

**Dialogues Between Music and Literature and New Counter-
hegemonic Discourses in Two Novels by Rita Indiana Hernández**

**Diálogos músico-literários e novos discursos contra-hegemônicos
em dois romances de Rita Indiana Hernández**

Sharina Maillo-Pozo

UNIVERSITY OF GEORGIA, ESTADOS UNIDOS

Assistant Professor de Latinx Studies en el Departamento de Romance Languages, University of

Georgia, Estados Unidos. PhD en Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages por el Centro de Estudios Graduados de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Se especializa en literatura y cultura latina y caribeña, con especial atención a la producción cultural de la República Dominicana y su diáspora en los Estados Unidos. Algunos de sus trabajos de investigación y reseñas han aparecido en volúmenes editados y en revistas académicas como *Ciberletras*, *Centro Journal*, *The Black Scholar*, *Chasqui*, *Revista de Literatura Latinoamericana* y *Small Axe*. Actualmente trabaja en dos libros: *Beyond Borderlands. Popular Music in Contemporary Dominican/Dominican-York Literature and Performance* y, *Tracing the Legacy of Camila Henríquez Ureña through Translation and Beyond*, este último en coautoría con Anne Roschelle (Biblioteca Nacional Pedro Henríquez Ureña Press). Correo electrónico: sharina.maillopoza@uga.edu

Artículo de investigación

La investigación preliminar para este artículo comenzó durante el proceso de mi tesis doctoral, titulada *Diálogos culturales entre dos islas, Quisqueya y Nueva York*. La presencia de la música popular en la narrativa y el performance dominicano contemporáneo (2012-2014), en la ciudad de Nueva York.

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl23-45.dmln



Resumen

Los diálogos entre música popular y literatura en la narrativa caribeña de los años noventa del siglo XX articulan nuevas alternativas a los discursos oficiales. Estas confluencias definen las novelas *La estrategia de Chochueca* y *Papi*, de la dominicana Rita Indiana Hernández. A través de la relectura de estas obras intento demostrar que la narrativa de esta autora reivindica sectores marginados por la oficialidad dominicana y aporta claves a un discurso identitario alternativo reconstruido sobre la inestabilidad política y los movimientos migratorios entre la República Dominicana y Nueva York.

Palabras clave: música popular; *dominicanidad*; merengue; hegemonía; transnacional; Rita Indiana

Abstract

The dialogues between popular music and literature in 20th century Caribbean narrative from the Nineties articulate new alternatives to official discourses. These confluences define the novels *La Estrategia de Chochueca* and *Papi* by Dominican writer, artist, and performer, Rita Indiana Hernández. Through the re-reading of these works I seek to demonstrate that the author's narrative claims sectors marginalized by the Dominican officialdom and provide keys to an alternative identity discourse built over political instability and migratory movements between The Dominican Republic and New York.

Keywords: Popular music; *Dominicanness*; Merengue; Hegemony; Transnational; Rita Indiana

Resumo

Os diálogos entre música popular e literatura na narrativa caribenha dos anos noventa do século XX articulam novas alternativas aos discursos oficiais. Tais confluências definem os romances *La estrategia de Chochueca* y *Papi*, da dominicana Rita Indiana Hernández. Através da releitura destas obras procuro demostrar que a narrativa desta autora reivindica setores marginados pela oficialidade dominicana e fornece chaves para um discurso identitário alternativo reconstruído sobre a instabilidade política e os movimentos migratórios entre a República Dominicana e Nova Iorque.

Palavras-chave: música popular; *dominicanidade*; merengue; hegemonia; transnacional; Rita Indiana

RECIBIDO: 30 DE JULIO DE 2017. ACEPTADO: 21 DE FEBRERO DE 2018. DISPONIBLE EN LÍNEA: 30 DE JUNIO DE 2019

Cómo citar este artículo:

Maillo-Pozo, Sharina. "Diálogos músico-literarios y nuevos discursos contrahegemónicos en dos novelas de Rita Indiana Hernández". *Cuadernos de Literatura* 23.45 (2019): 47-72. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl23-45.rmlc>

LAS LETRAS DEL Caribe de habla hispana experimentaron sustanciales cambios a partir del llamado *Boom* latinoamericano.¹ En dicho contexto “irrumpen unas obras que por la temática, el tratamiento estético y su vinculación con nuestras raíces culturales, ponen de manifiesto los núcleos de un ser, sus angustias, sus sueños y sus máscaras” (López 9). Esta nueva atmósfera literaria da pie al germen de diálogos entre la música popular y la literatura. Desde dicha relación se articulan nuevas alternativas a los discursos identitarios predominantes en la República Dominicana. Una serie de sus escritores se adscribe a este modelo que se consolida como corpus literario hacia la segunda mitad de los noventa del siglo XX, y desde este diálogo articulan nuevas alternativas al discurso oficial de la nación.² Dos novelas de la creadora Rita Indiana Hernández (1977) se insertan en esta tendencia presta a maridar música y literatura, fenómeno que Fernando Valerio-Holguín define como producto de “la tradición órfica del Caribe” (101) o tendencia a integrar la música popular en las novelas del Caribe de habla hispana.

La interacción orgánica entre música y literatura es una constante en la creación de Rita Indiana Hernández, ya que en su quehacer artístico ambas se retroalimentan. Su trayectoria literaria se inicia a mediados de los años noventa del siglo XX con la publicación de los cuentos “El legado”, “La caída” y “La división”. Su aporte a la cuentística dominicana parte de las colecciones *Rumiantes* (1998) y *Ciencia Succión* (2002). Con *La estrategia de Chochueca* (2000) da apertura a lo que la propia autora denomina “trilogía de las niñas locas” que continúa con *Papi* (2005) y concluye con *Nombres y animales* (2013). Una vez cerrado el ciclo de estas tres novelas, publica *La mucama de Omínculé* (2015), galardonada con el Gran Premio de Literatura de la Asociación de Escritores del Caribe (2017). En sus obras se desarticulan los discursos identitarios hegemónicos a través del cuestionamiento de las narrativas oficiales, dando visibilidad a los sec-

1 Movimiento literario y fenómeno editorial que marcaron un punto de inflexión fundamental en la narrativa hispanoamericana entre las décadas de 1960 y 1970.

2 Cabe subrayar que la tendencia a incorporar ritmos y figuras populares en los discursos nacionales cobra auge en el ámbito literario latinoamericano y caribeño con la publicación de dos de las novelas musicales que han marcado el curso de este subgénero literario: *Tres tristes tigres* (1967) y *La guaracha del Macho Camacho*, 1976. Según Lorraine Ben-Ur, con *La guaracha* “asistimos actualmente a la edad de la nueva novela del Caribe, la que ha de cifrar, a través de una visión personal, las esencias de la cultura antillana: su lenguaje, su ritmo y su modo de reaccionar ante las formas foráneas” (209).

tores periféricos y marginados de la sociedad (Bustamante, “Rita Indiana Hernández” 284). Es quizás en *La estrategia* y en *Papi* donde el desmantelamiento de lo instituido se articula con mayor énfasis desde el diálogo interdisciplinario entre música popular y literatura. Ambas novelas están impregnadas de un mundo sonoro caribeño, latinoamericano y estadounidense y de tendencias musicales que definieron momentos de cambio en la tradición cultural dominicana. En ellas, Hernández crea espacios heterogéneos que persiguen una visión innovadora del discurso nacional y cultural dominicanos.

Esta tendencia a la fusión, característica de la literatura dominicana posochenta, “evidencia un asedio frontal a los vestigios de ese saber uniformador”, o sea, a la tendencia homogénea e hispanófila que ha servido de base a la construcción de la identidad cultural dominicana (Rodríguez, *Escrituras* 1). En la nueva manera de urdir la narrativa contemporánea dominicana se vislumbran atisbos por repensar lo que Mena describe como “visión fundamentalista de la dominicanidad. La misma [que] nos reduce a una historia, una lengua, una cultura, que operan como una especie de traje de fuerza, dentro de un lenguaje apocalíptico de que si te sales de ahí, te perderás” (*Poética* 17). Por lo tanto, las influencias musicales en la obra literaria de Hernández contribuyen a la contextualización de las coyunturas sociales que han delineado las subjetividades posmodernas, transnacionales o, en palabras de la propia narradora, “los pendejos anónimos” (*La estrategia* 46), las secciones de la sociedad obviadas por el entramado ideológico (neo)trujillista.³ Tal es el caso de la juventud de los noventa que pululaba en la penumbra citadina, los sujetos diaspóricos y las tradiciones afrodominicanas. Con la recreación de espacios cargados de sonidos, ritmos e íconos populares locales y extranjeros se visibilizan

3 La década del 1930 dio inicio al periodo histórico de mayor trascendencia en el devenir socio-político y cultural dominicano: la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo. Durante esta etapa de la historia dominicana comenzó una nueva campaña “civilizadora” que seguía la misma ideología eurocéntrica de la élite criolla de finales del siglo XIX. Trujillo retomó el eurocentrismo y el antihaitianismo hasta instituirlo como autoridad. Las tradiciones culturales se vieron sujetas a este ímpetu civilizador y un gran número de ellas quedaron relegadas a las nuevas exigencias. Con la muerte de Trujillo se sucedieron varios gobiernos provisionales. El ascenso de Joaquín Balaguer al poder, en 1966, marcó el inicio del periodo denominado “los doce años”, momento que supuso el fortalecimiento y la perpetuación del aparato ideológico trujillista, denominado como “(neo)trujillismo”. Néstor Rodríguez se refiere a este entramado teórico que aún prevalece en el imaginario dominicano como “ciudad trujillista” (Rodríguez *Escrituras*).

y legitiman determinados grupos que habían quedado al margen del discurso oficial de la nación. Tanto en las letras como en los intérpretes y las estructuras musicales presentes en los textos encontramos una herramienta que favorece la inserción de subculturas dentro del discurso de la identidad cultural y nacional dominicana.

La estrategia de Chochueca y *Papi* han alcanzado lugar cumbre dentro de las nuevas corrientes literarias del Caribe hispano y han contado en los últimos años con la atención de la crítica internacional. En su introducción a la tercera edición de *La estrategia*, Juan Duchesne-Winter cita las palabras de Néstor Rodríguez, quien la definió como “la contribución más importante a la novelística dominicana de los últimos 20 años”, afirmación que, sin duda, ha contribuido al interés y fervor con el que la crítica ha acogido la obra. En esta novela, Hernández teje un tapiz textual que compendia las peripecias que acarrearán el robo de unas bocinas y las aventuras nocturnas de cierta juventud sedienta de cambios en el espacio social en que habita y que reprime sus diferencias. Las aventuras de Silvia y sus amigos son las de un grupo subalterno engendrado en el caos de la posmodernidad. En lo que a *Papi* respecta, su prosa delirante y musical ha generado copiosos ensayos críticos dentro de la intelectualidad norteamericana, caribeña e internacional.⁴ *Papi* representa el estado fragmentado del concepto de *dominicanidad*; su fugacidad y continua movilidad espacial invitan a reflexionar sobre el rol esencial de la diáspora en la evolución histórica y cultural de la isla.⁵ En esta segunda novela, relatada en primera persona, Hernández presenta a una niña-narradora de ocho años que espera ansiosamente los regresos de su padre, un dominicano que vive en Nueva York. Haciendo uso de la hipérbole desmedida, la joven narradora describe con admiración los excesos materiales y la conducta machista de su papá. Partiendo del intercambio orgánico entre música y literatura, que caracteriza a la obra de Hernández, propongo una relectura de ambas novelas desde sus confluencias con la música popular, en particular la música de las décadas de los setenta hasta los noventa.⁶ A la par, intento

4 Para mayor información, consúltense los trabajos de Rita De Maeseneer, Juan Duchesne-Winter y Néstor Rodríguez.

5 Para más información sobre la integración de la comunidad diaspórica en el colectivo nacional, véase el libro de Silvio Torres-Saillant, *El regreso de las yolas: ensayos sobre diáspora, democracia y dominicanidad* (1999).

6 La comunión entre literatura y música popular también se ve reflejada en la novela-bolero de Pedro Vergés, *Solo cenizas hallarás* (1981); la novela-bachata de Pedro Antonio Valdés,

demostrar que la obra de Hernández responde al espíritu reivindicador de sectores marginados por la oficialidad dominicana: seres perdidos en las ruinas de seis décadas de inestabilidad e intransigencia política y en los movimientos migratorios entre la República Dominicana y Nueva York.

Otras estrategias para aproximarse a “lo dominicano”. La estrategia de Chochueca y el rescate de subjetividades perdidas

La estrategia de Chochueca intenta legitimar nuevas maneras de aproximarse a “lo dominicano”. La cartografía urbana que nos presenta tiene varios fines: encontrar el lugar de la literatura y del escritor dentro de una esfera literaria aún muy arraigada en viejos patrones ligados a lo político y validar la existencia de sujetos subalternos engendrados en una urbanidad que, al decir de Fernanda Bustamante, “da cuenta de la transformación de las dinámicas sociales después de la represión del último gobierno de Balaguer, al mismo tiempo que desmantela los discursos hegemónicos en los que se ha envuelto la “dominicanidad” (“Rita Indiana Hernández” 260).

De modo subversivo, el repertorio musical presente en *La estrategia* sirve como espacio de negociación simbólica que brinda acceso a los eventos que incidieron en la actitud contestataria de la juventud ciudadana dominicana de los noventa. Hernández entrega así un texto que reúne el relato casi épico del robo de unas bocinas y las contingencias de “los pen-dejos anónimos” en la noche caribeña.

La novela se inicia con el hurto de unas bocinas que a través de la narración se instituyen en armas fundamentales de una lucha metafórica entre las voces que han permanecido silenciadas y la autoridad negada a reconocerlas dentro del discurso de la identidad cultural y nacional. Las bocinas personifican los ruidos de una sociedad muerta, inhibida y reprimida que cargó el lastre de un siglo de inestabilidad, tiranía, abusos, imposiciones e intransigencias. Las bocinas robadas, desempolvadas y extraídas de las ruinas están ahora en manos de “una generación de dominicanos que no aparece en la publicidad, que no es pensada por la política y que podría pertenecer a cualquier otra ciudad, porque sus realidades sobrepasan el territorio insular para reflejarse en la realidad urbana de ciudades como Nueva York, Barcelona o Ciudad de México” (Vera-Rojas 212).

Bachata del ángel caído (1999); la novela-merengue de Marcio Veloz Maggiolo, *El hombre del acordeón* (2003); y algunos cuentos de Aurora Arias.

En la obra priman los espacios urbanos y las tendencias culturales alternativas del Santo Domingo de la década de los noventa. Hernández exterioriza una sociedad decadente que cristaliza, entre otros espacios, en una casa de empeño. El almacén de dicha casa, a la que acuden Silvia, protagonista de la novela, y su amigo Saturnino, para buscar las bocinas, es un lugar caótico en el que priman objetos inconexos, piezas esparcidas, empolvadas y exiliadas del rompecabezas de la nación dominicana:

Huacales llenos de armas blancas, grandes y pequeñas dagas al servicio de la población, televisores, tres o cuatro bicicletas, enciclopedias, planchas y tostadoras, bates de baseball, un espejo con el marco labrado feísimo, un lío de ropa en una funda, cajitas de música, muebles que olían a mocato, cajas fuertes, discos compactos usados y nuevos, todo en un supremo desorden, cada cosa encima o al lado de la otra, en una sinfonía barroca de metal, mierda y fibra de vidrio; y al fondo una gran cosa cubierta con una lona azul: las bocinas. (*La estrategia* 15)

Destacan en esta cita las “cajitas de música”, “discos compactos usados y nuevos” y “una gran cosa cubierta con una lona azul: las bocinas” (15). El hincapié que se hace en la presencia de objetos musicales permite crear una trayectoria cronológica de los flujos culturales que han permanecido y devenido en el imaginario nacional, y apunta hacia la intención de *La estrategia* de trazar un mapa alternativo al discurso dominante delineado desde sonidos marginados por la oficialidad.

En un intento por rearticular los fundamentos del imaginario dominicano, en la novela se destaca también un suceso que ha quedado al margen de las narrativas oficiales de la nación. Tal es el caso de la referencia que se hace a las jornadas de conciertos realizadas durante *Siete días con el pueblo*, primer encuentro internacional de la Nueva Canción, organizado por la Central General de Trabajadores, que constituyó una tentativa de lucha contra la represión que se vivía en Latinoamérica y el Caribe durante la década de los setenta.⁷ El encuentro de un grupo de jóvenes reprimidos

7 Por este histórico encuentro musical realizado en diversas localidades del país entre el 25 de noviembre y el 1 de diciembre de 1974 desfilaron figuras claves locales e internacionales de la Canción Protesta/Nueva Canción, tales como las agrupaciones dominicanas, Los Virtuosos de Cuco Valoy, el Combo Show de Johnny Ventura, Convite, Nueva Forma, Expresión Joven, entre otros. Entre los participantes internacionales acudieron Mercedes Sosa, Danny Rivera, Noel Nicola, Lucecita Benítez, Ana Belén, Víctor Manuel, Los Guaragüo. Para más

y asediados por el régimen de Joaquín Balaguer con el ídolo de la Nueva Trova cubana, Silvio Rodríguez, subraya el rol de la música como espacio de disidencia política y matiza la solidaridad que brotó a raíz de las luchas políticas en Latinoamérica, tal y como vemos en la siguiente cita:

Pasaba Silvio Rodríguez con una camiseta de rayas y me cargaba un hombre altísimo y le decía a unos jóvenes que yo era el hijo, que yo era el hijo, que yo era el hijo... y los presos, los presos, los presos, mi mamá desgañitándose con una consigna y yo con los bracitos alrededor de su cuello. (*La estrategia* 64)

Pese a que *La estrategia* destaca este acontecimiento para visibilizar su trascendencia a nivel local e internacional, también muestra la incongruencia y falta de continuidad histórica y social de las jornadas musicales de *Siete días con el pueblo* a través del paso del tiempo y bajo la influencia del balaguerato. Esto se evidencia en la construcción del personaje del padre de uno de los amigos de Silvia, a quien conocemos con el apelativo de Don xxxxx. Don xxxxx aparece cuando Silvia y su amigo desmontaban las bocinas de una camioneta con la ayuda de un “guachimán”⁸ y del empleado de una tienda de zapatos. Cuando narra los detalles de ese primer encuentro, Silvia describe a Don xxxxx de manera irónica, desilusionada al ver que el padre de Salim ya no era el hombre revolucionario de los recuerdos de su hijo:

Yo dirigía desde lejos, obviamente, hasta que salió Don xxxxx, el papá de Salim, de una tienda de discos. Don xxxxx ahora trabaja en el gobierno y tiene en la mirada esa cosa rara de los que fueron torturados en los doce años y ahora trabajan junto a sus torturadores. Me hace señas y en su muñeca me molesta el reflejo necio del sol en un Cartier, me dice: “Mi hija, ¿y esos armatostes?”, señalando las bocinas. (*La estrategia* 63)

información sobre el impacto de este evento, véase Quiñones (2005) y *Memoria de la cayena. A cuarenta años de siete días con el pueblo* (2014).

- 8 Guachimán: “Rondín, vigilante, guardián” (DRAE). Según Orlando Inoa, “Esta palabra es una corruptela de la palabra *watchman* que provenía de la compañía de guardianes Dominican Watchman. Por extensión se llama guachimán a todos los guardianes uniformados que prestan servicios protegiendo propiedades privadas” (2010).

Cuando Don xxxxx sale de la tienda de discos queda expuesta una versión distinta del hombre revolucionario que recordaba Salim. A pesar de haber sido torturado durante el periodo de “los doce años” y de haber protestado junto a su esposa durante los *Siete días con el pueblo* por el encarcelamiento de los opositores políticos: “Tú tenía que ver eso, pidiendo libertad para los presos políticos y mi mamá me levantaba del piso del estadio olímpico y yo le veía los ojos morados de llorar y me decía en secreto ‘Tu papá, tu papá’” (*La estrategia* 63), Don xxxxx se convierte en un aliado más del sistema que lo reprimió en el pasado.⁹

La ruptura entre ambas generaciones –la de Don xxxxx y la de Silvia y Salim– se concreta en dos eventos. El primero es el relacionado con la participación activa de Don xxxxx en *Siete días con el pueblo* y su salida de la tienda de discos. El segundo lo constituye su postura desdeñosa hacia cualquier alegoría de lucha. Hernández contrasta ambas actitudes del personaje para mostrar que, si bien en los setenta todavía existía un espíritu rebelde que cuajó en una serie de conciertos con claros matices revolucionarios, en los noventa, la desilusión y el fracaso de los ideales se enuncian desde un acto más pasivo, representado en forma de tienda de discos: una suerte de “museo” de las utopías enterradas por la represión política y el entramado ideológico (neo)trujillista. En su última intervención en la novela, Don xxxxx, extensión metonímica del balaguerato, reduce las bocinas a objetos inútiles, inservibles y vanos, y en gesto despectivo apunta hacia ellas calificándolas de “armatostes” para, de ese modo, invalidar su indiscutible valor contestatario.

La disidencia ideológica se pone de manifiesto, además, en el bar el Century, localizado en la calle El Conde y frecuentado por jóvenes que escuchaban música estadounidense. Esta nueva cartografía musical apunta a la inserción de esta generación en los circuitos musicales transnacionales y globales. Silvia describe el Century como un lugar que “tenía fama de antro de raros” y que cuando el dueño les cerraba la puerta a ella y a sus amigos, entonces se sentaban frente al bar a tomar cervezas y hablar de “Cobain y Meat Puppets y bla bla bla nos vemos el sábado” (*La estrategia* 19). El sustrato musical de los grupos que se integran gradualmente a la cotidianidad de estas identidades subalternas (Rodríguez, *Escrituras* 140) es reflejo de la influencia extranjera en la cosmovisión de la juventud urbana. Por otra parte, la pugna metafórica entre el son y la salsa con “ese ruido de

9 Véase la nota 3.

la porra” proveniente de los Estados Unidos alude a la lucha social que se establece entre dos sectores de la sociedad: un grupo apegado a la tradición popular autóctona y otro que abraza nuevas tendencias provenientes de la cultura popular extranjera. El caso de las fiestas *rave*, ambientadas con música electrónica, y la alusión al *mac universo*, son indicios de apertura a las innovaciones del mundo exterior.¹⁰ Estos hechos muestran que –al menos en el campo literario– se empieza a resquebrajar el dique de la hispanofilia fomentado e instituido por la “ciudad trujillista”.

Cabe puntualizar que el diálogo músico-literario que se establece en *La estrategia* da pie a que se ventilen matices centrales en la obra literaria y musical de Rita Indiana Hernández. Tanto en ambas vertientes profesionales como en su labor de columnista del periódico español *El País* y en su actividad performática, Hernández reconoce el carácter heterogéneo del imaginario nacional dominicano al integrar dimensiones que la ciudad letrada ha intentado aniquilar con la creación de ficciones nacionales manipuladas y delineadas de acuerdo a los intereses políticos de sus promulgadores.¹¹ Las constantes alusiones a elementos culturales afrodescendientes le valen a Hernández de herramienta discursiva en “la lucha contra los fantasmas ideológicos de la *Ciudad Trujillo*” (Torrado 345). Algunos recuerdos de la infancia de Silvia le sirven para reedificar un pasado que recupera un componente de la identidad dominicana soslayado por la intelectualidad dominante. En los paseos a patinar con su tío Manolo, este inventaba historias fabulosas en las que ambos salían siempre victoriosos y regresaban a casa con “la mochila llena de esmeraldas para la abuela” que luego Silvia tendría que recoger y clasificar de acuerdo al tamaño y al color (*La estrategia* 29-30). Mientras cumplía con sus labores taxonómicas, Silvia experimentaba un momento de suspensión

10 Las fiestas *rave*, cuyos orígenes se remontan a la Inglaterra de los años setenta, se caracterizan por el empleo de música electrónica, espectáculos de luces y su larga duración. Lo *rave* describe no solo una fiesta y su música sino también un modo de vida alternativo. La evolución del concepto actualmente abarca todo lo anterior más los lugares de encuentros de esta subcultura. Por otra parte, situando la terminología en el contexto descrito en la novela, arguyo que “Mac” se refiere a la llegada de las computadoras personales Macintosh, popularmente conocidas como “Mac”.

11 Véanse las columnas de la autoría de Hernández publicadas en *El País* (2014). En dos de ellas “Nueva narrativa” y “Tu afro no cabe en la foto” (2014) aborda lo afrocaribeño y problematiza la relación del dominicano con la negritud. Ambas piezas disponibles en este enlace: https://elpais.com/autor/rita_indiana_hernandez/a

realmaravillosa en la que caían monedas del cielo: “Me las tiraba el dios al que le rezaba todas las noches, o era uno de los que la vecina tenía en un cuartucho, unos sobre otros, vela sobre vela, uno pisando a un monstruo, uno en un caballo, cualquiera podía ser” (*La estrategia* 30). Entre las posibles causas que provocan la inusitada precipitación monetaria, en la referida a los santos (San Miguel y San Santiago) “que la vecina tenía en su cuartucho”, hay un reconocimiento del elemento afrodescendiente en las manifestaciones religiosas dominicanas. *La estrategia* plantea, de ese modo, una alternativa que supera el “discurso europeizante de la nación, cuya secuela sigue acaparando hoy el imaginario de la inmensa mayoría de los nacionales dominicanos” (Rodríguez, *Escrituras* 28).

La relación entre música y literatura incide en la estructura de *La estrategia*, ya sea como recurso narrativo o como técnica retórica. La novela está dividida en siete capítulos, en cada uno de los cuales se percibe este diálogo entre géneros desde diferentes modos de operación e integración. El principal escenario de dicha relación es el capítulo seis, en el que la música, escurridiza y ágil, pero a la vez omnipresente, se inserta en el marco del encuentro en la tienda de discos y los eventos de un concierto y una *rave*. El curso de la trama fluye a partir de estos tres elementos en torno a los cuales se desarrolla la narración. En los capítulos restantes se mencionan ídolos musicales que contextualizan las proclividades y las tendencias de la cultura pop de una determinada época: Madonna, Cobain, The Meat Puppets, David Byrne y los Talking Heads.¹² Otras veces, y a modo de intertextos, aparecen en la narración estribillos de canciones populares fácilmente reconocibles por sus adeptos: “Alguien ha cometido la temeridad de poner a Talking Heads en el equipo de música. ‘Memories can’t wait’, la guitarra que tiembla y habla por una boca seca, pa, pa, ... never woke up had no regrets” (*La estrategia* 54).¹³

La estrategia presenta una estructura circular que abre y cierra el ciclo narrativo con alusiones a la música. En los comienzos de la novela, “la acción de andar” está vinculada a una imagen en la que confluyen el sentido auditivo y la habilidad motriz: “La sola acción de andar ofrece posibilidades inevitables, se camina sin pensar que se camina, más bien

12 Ídolos musicales cuyas trayectorias musicales cubren desde finales de los setenta –en el caso de David Byrne y *The Talking Heads*– y las décadas de los ochenta y noventa en lo que respecta a los demás.

13 Fragmentos de la canción “Memories can’t wait”, del grupo *Talking Heads*.

tintineamos las caderas acompasando las piernas a la cadencia automática” (*La estrategia* 13). La acción de “caminar”, de recorrer los espacios con nuevos pies, nuevas sensibilidades y nuevas tendencias es en sí un hecho musical, en el que se acompasa el movimiento al espíritu de la época sin cavilar sobre los cambios, más bien, experimentándolos. Asimismo, los hilos verbales que urden los párrafos finales están impregnados de palabras que remiten al universo sonoro: “oigo los gritos”, “dando voces de auxilio”, “los gritos de las mujeres” (*La estrategia* 71). Estos clamores advierten al lector que los ruidos que provocan las múltiples críticas suscitadas en la novela deben permanecer en la psiquis colectiva de grupúsculos sociales hastiados de vivir al margen y bajo el dominio de la “ciudad trujillista”.¹⁴ Hacia el penúltimo párrafo “los gritos desaparecen dibujando virutas diminutas en el silencio” (72). Al final de la novela el sonido disminuye, solo se escucha “el zumbido de las lámparas llenas de moscas”, como si de alguna manera el vínculo entre las imágenes que remiten a lo sonoro y la narración mantuviera su lealtad y comunión hasta el final, cerrando una puerta lentamente, pero dejando una brecha abierta para la reflexión y el diálogo en compañía de Chochueca y su estrategia.

Es importante anotar que Rita Indiana Hernández vincula la música popular con el reordenamiento espacial ciudadano e integra sujetos periféricos en la configuración de la identidad nacional. Laura Faxas señala que la distribución urbana es, en parte, responsable del desplazamiento de los sectores populares hacia los márgenes de la sociedad y enfatiza que “el modelo dominicano de urbanización ha provocado una marcada segmentación socioespacial de la ciudad, que ha exiliado a los habitantes de los barrios populares y marginales fuera de la vista de la población de los barrios prósperos” (223). *La estrategia de Chochueca* puede leerse como un espacio en el que se problematiza este modelo. Los sectores marginados son reubicados en la ciudad; pasan de la periferia al centro para obtener mayor visibilidad. Al integrar a los habitantes de los barrios populares en los de los barrios prósperos, Hernández no solo los coloca en el radar visual de estos últimos, sino que además los entremezcla para proponer un modelo social alternativo e integrador.

Si bien durante las décadas de los setenta y ochenta en la República Dominicana las luchas se establecieron a través de alzamientos populares

14 Término utilizado por Néstor E. Rodríguez para definir el entramado ideológico de la dictadura trujillista aún vigente en el discurso oficial dominicano.

de los sectores que estaban al margen de lo político, tales como la Central General de Trabajadores, en los noventa, esos levantamientos se gestan, en mayor parte, no ya desde los motines, huelgas o conciertos reivindicativos, sino a través de espacios metafóricos, como el de la narrativa. *La estrategia*, en este sentido, logra personificar la tendencia a la resolución en el plano imaginario que ha caracterizado a la Canción Protesta –como en el caso de la Nueva Trova cubana o la Nueva Canción dominicana–. La incorporación de la música da cabida a que se resuelvan los problemas reales a nivel simbólico y se nos presenta como una realidad alterna, una forma de conciencia “negociada” (Pratt 12).

La estrategia de Chochueca propone un discurso renovador que deviene un espacio contradiscursivo. Desde la liminalidad citadina, acompañada de la música popular como subtexto, es cuestionado el aparato ideológico (neo)trujillista y se proponen nuevas alternativas para aproximarse a la *dominicanidad*. A través del recorrido por los espacios urbanos, *La estrategia* visibiliza, en palabras de Néstor Rodríguez, “el claro desfase entre el paradigma de identidad cultural surgido de la ciudad trujillista –ese que sigue vigente como santo y seña de la cultura política dominicana–, y una cultura distinta, marcada por el entrecruzamiento de conductas, discursos y niveles de comunicación heterogéneos” (“Dos artículos” 36). Ese entrecruzamiento es extensible a sujetos, comportamientos y actitudes de otro grupo social que contribuye a la heterogeneidad dominicana que enfatiza Hernández en sus obras: el *dominicanyork*. En ese sentido, su segunda novela, *Papi*, se centra en el efecto inmediato que tuvieron las transformaciones sociopolíticas, la migración dominicana a los Estados Unidos y la rápida integración a la dinámica global y transnacional en la reformulación de la identidad cultural y nacional.

Más allá de *La estrategia*. *Papi* y el repertorio musical postrujillista como emblemas de la identidad dominicana desde la otra orilla

En *Papi* asistimos a un texto en el que lenguaje y contenido literario se ven influenciados por los avances tecnológicos en los medios de comunicación, las transformaciones lingüísticas, los intercambios culturales con el exterior y la diversificación de los códigos culturales que rigen el universo literario de Rita Indiana Hernández. *Papi* supera la argumentación unívoca de la literatura nacionalista de principios de siglo XX y “se inscribe en el discurso de apertura y movilidad textual” (Pérez 35) que desafía el discurso homogéneo de la identidad dominicana. Con *Papi*, Hernández muestra

que la rigidez de las fronteras espaciales y culturales es una convención anclada en ideologías caducas que no reflejan la realidad actual del sujeto dominicano. De esta manera, *Papi* se circunscribe dentro de una política de vigorización de la identidad dominicana fragmentada, producto de la hibridez que resulta del contacto entre las culturas globales y la inmigración dominicana a los Estados Unidos.

Algunas aproximaciones a la novela han insistido en asociarla a la nómima de las llamadas novelas del dictador.¹⁵ Para Rita De Maeseneer, por citar un ejemplo, *Papi* adopta características de este subgénero literario que sirven como reflexión de dos momentos histórico-políticos que aún aquejan a la sociedad dominicana: el trujillato y el balaguerato. Sin embargo, en un correo electrónico que la escritora le envió un año después de que se publicara la novela, Hernández comentó: “ojalá que mis intenciones subversivas no sean en realidad una trampa que transparente mi legado literario dominicano, o sea, que la diarrea novelera trujillista no sea, a fin de cuentas, el motor que mueva a *Papi*” (De Maeseneer, “¿Cómo dejar...?” 229). De Maeseneer hace una valiosa lectura, pero, pese a ello, las declaraciones de la autora sugieren que, si bien la novela puede ser leída desde esa perspectiva, el texto invita a otras interpretaciones. En *Papi* no solo se vislumbra la sombra del (neo)trujillato, sino que también se exhorta al lector a examinar coordenadas poco exploradas de la identidad dominicana. Mi lectura de la novela está orientada hacia una aproximación que considera las transformaciones que resultan de la integración de la República Dominicana en la dinámica global y en los circuitos transnacionales. Baste recordar que el tiranicidio del 30 de mayo de 1961, además de suponer el supuesto final de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo, inauguró un periodo de cambios y apertura en la nación, matizado por el permanente contacto con el exterior, la mayor circulación de la prensa, la emigración y el rápido desarrollo de la industria tecnológica y de telecomunicaciones. Hernández sitúa su novela en este momento histórico para recrear los cambios socioculturales que contribuyen a una poética de

15 Véanse los trabajos de Rita De Maeseneer (2008; 2011; 2017) y Rosa María Zambra (2008-2009; 2017). En sus ensayos, las autoras anotan una serie de características propias de las novelas del dictador, entre las que predominan: alusiones a tiranos históricos, la violencia, la masculinidad y sexualidad excesivas, la corrupción, entre otros. La novela ha sido comparada con *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez; *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias; *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa, entre otras.

deconstrucción del discurso homogéneo y hegemónico que ha primado en el contexto literario dominicano.

Papi es el escenario literario donde conviven programas musicales de televisión que son claves en la reformulación de la cultura popular dominicana y la estadounidense: *el Show del Mediodía*, *el Sabroshow* y la cadena *MTV*. La integración de estas plataformas musicales y la fusión en la novela del merengue con la música popular estadounidense, denotan la intención de Hernández de inscribir su obra dentro de políticas culturales que afiancen un modelo de identidad dominicana plural que, a su vez, desafíe la univocidad del discurso identitario homogéneo que ha primado hasta hoy. En palabras de García Canclini, esta dirección demuestra que “en un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos más o menos estables (etnias, naciones, clases) se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales” (“Noticias recientes”). En el caso de *Papi*, la música popular adquiere un rol fundamental en la enunciación de una dominicanidad híbrida. El texto funciona como un espacio de reescritura y reformulación de “lo dominicano” que nos presenta un catálogo mixto de la identidad, enmarcado en los confines de los circuitos globales y transnacionales. La ficción podría concebirse, incluso, como un espacio de reinención en el que el encuentro del merengue postrujillista –asociado a los estratos sociales menos privilegiados y a la comunidad inmigrante en Nueva York– con la música popular estadounidense, da pie a la innovación temática y estética del merengue subrayada en la obra.

Cabe enfatizar que hacia finales de la década de los sesenta y a lo largo de los cuatro lustros posteriores, el merengue postrujillista se inserta en la actividad musical internacional en un momento de redefinición económica y cultural en el ámbito local y en la comunidad global. Al margen de estas transformaciones, se inicia una etapa de renovación y de ruptura del merengue con el pasado dictatorial que lo mantuvo atrasado y anquilosado por más de treinta años. Este espíritu de apertura y rompimiento conlleva la génesis de un cuerpo de merengues y expositores del género musical que responden a los nuevos cambios sociales y a las necesidades de la industria musical. En dicho ambiente surgen y se desarrollan una serie de íconos populares que refuerzan los cambios estéticos del merengue y lo insertan en los nuevos circuitos transnacionales. *Papi* adopta el discurso de este nuevo merengue y, sin dejar de reprobar su pasada afiliación a la ideología (neo)trujillista y la inserción del género musical en la

maquinaria de la industria capitalista, se vale de él, dialécticamente, para contextualizar los cambios que derivaron de la integración de la República Dominicana en el circuito transnacional y global.

Ante la homogeneidad que caracterizó al merengue trujillista, “Hernández se reapropia de esta música como artefacto contestatario del *estatus quo* dominicano” (Torrado 332) y matiza la necesidad de plantear nuevos discursos identitarios que incluyan las transformaciones socioculturales emanadas de dicha incorporación. De modo que la filtración de la cultura estadounidense a través de la música y la televisión contribuyó a la transformación cultural dominicana que la autora muestra en *Papi* y en *La estrategia de Chochueca*. Si bien en *La estrategia* se enfoca en la década de los noventa, con *Papi* viaja al pasado y se detiene en las décadas de 1970 y 1980, previas a la irrupción agresiva de los medios de comunicación extranjeros de los noventa. De esta manera, Hernández se centra en el efecto inmediato que tuvieron las transformaciones sociopolíticas, la migración dominicana a los Estados Unidos y la rápida integración a la dinámica global y transnacional en el proceso de reformulación de la identidad cultural y nacional.

En pos de evitar que el merengue se convierta en una réplica de papi –el personaje–, “un robot cuya única señal de vida es su capacidad de putrefacción continua y renovable” (Duchesne-Winter, “*Papi*, la profecía...” 292), Hernández intenta despojarlo de los fantasmas del pasado trujillista y de su rol como herramienta al servicio de la dictadura. Partiendo de este planteamiento, cabe preguntarse: ¿qué mecanismos utiliza la autora para desligar el merengue del trujillato en la novela? ¿Logra el desafío? El hecho de que Hernández destaque la época de renovación del merengue durante el periodo posttrujillista no es gratuito. No le interesa rescatar la génesis del merengue pretrujillista para reivindicarlo como símbolo nacional propio del pueblo y no de la dictadura, sino que propone un punto de partida diferente en el que encontramos los orígenes de un género que emerge de nuevas coyunturas sociohistóricas y culturales. *Papi* acentúa algunas de las problemáticas sociales que aquejan a las subjetividades que están en constante movimiento entre la República Dominicana y los Estados Unidos proponiendo una identidad dominicana fluida y *posinsular* en proceso de desvinculación del tortuoso y trillado pasado dictatorial.¹⁶

16 Miguel D. Mena sitúa la obra de Rita Indiana Hernández dentro de un corpus literario que emerge hacia finales de los noventa y trasciende los límites geográficos de la isla. En “Ciudades

Los personajes y merengeros incluidos en la novela compendian algunos de los valores atribuidos a una nueva subjetividad resultante de la inmigración dominicana a Nueva York: el *dominicanyork*. Válido es reiterar que el énfasis en los íconos musicales populares y en la periodización del merengue postrujillista funcionan como herramientas para abordar tanto una etapa sociohistórica como las subjetividades que se mantuvieron en los márgenes del ámbito literario hasta el cercano 2005, fecha de la edición príncipe de *Papi*.

La retórica de visibilización a la que aludo en mi análisis de *La estrategia* cristaliza en *Papi* con la elección de una subjetividad inmigrante cuyos continuos desplazamientos impiden que el lector determine su localización. Hernández desarticula la conceptualización de la *dominicanidad* sustentada “en función de una definición física de isla” (Mena, “Ciudades revisadas” 349) y dirige la atención hacia la construcción estereotípica que ha modelado a la comunidad diaspórica dominicana en los Estados Unidos. De la misma manera, Hernández muestra un catálogo de íconos que con sus nuevas propuestas musicales contribuyeron a la destrujillización y democratización política de la identidad nacional y cultural dominicana (113). El protagonismo que adquieren estas expresiones obviadas por la oficialidad apunta hacia la intención de crear un espacio literario contradiscursivo que da apertura a nuevos fundamentos nacionales.

Papi es un espacio de contienda con la oficialidad dominicana. En el texto se destacan, como he dicho antes, personajes y expresiones culturales emergentes de los flujos migratorios de mediados de los años sesenta. El propio personaje papi, por ejemplo, es la representación literaria del *dominicanyork* que “por tratarse principalmente de gente proveniente de las grandes masas populares, inspiraría todo tipo de estereotipos deshumanizantes y discursos desnormalizadores en la esfera pública” (Torres-Saillant, “Peregrinaciones antillanas” 505).¹⁷ Por tanto, con la inserción en las letras dominicanas de este tipo social estigmatizado y rechazado por la “ciudad trujillista”, Hernández altera y extiende los lími-

revisadas: la literatura *posinsular* dominicana (1998-2011)”, define la *escritura posinsular* como: “trascendencia de la Isla, de una historia en macro, preferencia por los espacios del sujeto en su cotidianidad, y o por los pasillos del pasado o el predominio del afuera, del otro, de ‘lo otro’” (356).

17 Miguel D. Mena sostiene que este cambio terminológico para referirse a los dominicanos emigrantes radicados en los Estados Unidos se produjo en la década de los ochenta (“Ciudades revisadas” 355).

tes de la conceptualización de la *dominicanidad* delimitada por fronteras geográficas (Mena, “Ciudades revisadas” 349).

La intención de expandir “lo dominicano” al espacio diaspórico se muestra en la preeminencia del merengue de ruptura y sus máximos representantes en la novela. Tanto uno como otro refuerzan el divorcio simbólico con “el ‘sonido oficial’ y exclusivo del merengue cibaeno y ‘blanqueado’ del trujillato” (Torrado 339). Varios rostros del ámbito musical se destacan en la obra literaria: Fernando Villalona, Johnny Ventura, Cuco Valoy, Wilfrido Vargas, Bonny Cepeda, entre otros, todos pertenecientes a las nuevas versiones del merengue que emerge hacia finales de los sesenta. Además de dejar su impronta en la industria musical y coadyuvar al desmonte del entramado de la homogeneidad cultural, el merengue de ruptura y sus íconos, expresan y representan la realidad del *dominicanyork*, hasta entonces al margen de los diálogos identitarios nacionales. Cabe recordar que Ventura, Valoy, Vargas, Villalona y Cepeda contribuyeron en diversas capacidades al desmantelamiento de la homogeneidad cultural a través de la innovación estética y temática antes mencionada. Johnny Ventura, por ejemplo, fue uno de los pioneros en la creación y difusión de un merengue de ritmo acelerado y movimientos atrevidos inspirados en el *funk* de James Brown. Cuando la narradora compara los ídolos musicales que le gustan a papi con los que ella prefiere, confiesa que su favorito es Johnny Ventura y su *Combo Show* porque con él germina una nueva modalidad del merengue tanto en la ejecución como en la interpretación. Es posible apreciar cómo la narradora destaca el formato ágil y la soltura corporal que se presentan como emblema de ruptura con el pasado dictatorial:¹⁸

A papi Cuco Valoy le gusta mucho, a mí no tanto, sobre todo cuando saca su campanita y dice: y ahora es que vamos a hacer brujería! A mí me gusta más Johnny Ventura y su Combo Show, todos con pantalones muy apretados, que según mi tía Leysi se meten medias en los pantaloncillos para que se les vea más grande y bailan al mismo tiempo, con camisas de color con los botones abiertos hasta el ombligo y los pelos y la cadena de oro afuera. (Hernández, *Papi* 42)

Esta preferencia por un modelo más fluido de identidad responde al propósito de la autora de articular la identidad dominicana como una

18 Véase el libro de Darío Tejeda, *La pasión danzaria: Música y baile en el Caribe a través del merengue y la bachata* (2002).

“una construcción ‘en tránsito’, fluida y transnacional” (Torrado 339); además de privilegiar una corporalidad que reproduce el gusto chabacano y estrambótico que evocaba el repudio en la sociedad dominicana del estereotipado *dominicanyork*. Más adelante resalta la figura de Wilfrido Vargas, ídolo musical de los setenta cuya participación en el proceso de ruptura del merengue se concreta en la convergencia del inglés y el español en sus temas y en la celeridad del ritmo. La presencia de Vargas en *Papi* no es fortuita, más bien cumple dos objetivos: por un lado, contribuye a la legitimación del *dominicanyork* en el imaginario dominicano ya que con él también se recrea la estética antes mencionada. Por otra parte, la base rítmica acelerada y los constantes fraseos en *spanglish* de sus canciones reverberan en la estructura de la novela, caracterizada también por la prontitud cadenciosa y la mixtura de ambas lenguas. Hernández desenrolla así el discurso oficial excluyente convirtiendo lo liminal en un espacio articulador de nuevos paradigmas identitarios.

Catalogar a Fernando Villalona como *dominicanyork* podría resultar irónico para un lector familiarizado con la trayectoria del cantante, ya que al residir este en la isla no podría inscribirse en dicha categoría. Sin embargo, es obvio que la clasificación se basa en el movimiento del cantante entre la República Dominicana y Manhattan –que le convirtieran en ídolo transnacional transgresor de los rígidos límites geográficos y culturales delineadores de la identidad dominicana– y en el alcance de sus composiciones que apelaban por igual a la realidad de la isla y a la comunidad inmigrante en los Estados Unidos. Como él, papi también logra abolir toda frontera entre ambos espacios pues sus continuos desplazamientos impiden que el lector determine su localización exacta. Esta concomitancia desarticula la conceptualización de la *dominicanidad* sustentada “en función de una definición física de isla” (Mena, “Ciudades revisadas” 349). Con la representación literaria de Fernando Villalona y los demás merengueros, la autora destaca, además, algunas dimensiones de la cultura merenguera marginadas por su asociación con la subcultura de los *dominicanyorks* y utiliza esta veta para generar un nuevo discurso identitario que propone insertar las dimensiones marginales de “lo dominicano”, subvirtiendo de ese modo los parámetros impuestos por la ciudad (neo) trujillista. En este caso, las posibles especificidades y fragmentaciones sí conforman un todo en la música y el imaginario nacional, a diferencia de aquellos objetos que en *La estrategia de Chochueca* se encontraban en el almacén, dispersos, manchados y en desorden.

Resulta necesario matizar un aspecto de gran relevancia en la discusión que versa sobre la predilección musical de papi como herramienta que apela “a una estética política de visibilización y el reconocimiento de lo ignorado, del margen” (Bustamante, “Rita Indiana Hernández” 284). En la descripción de su visita a una de las casas de papi, la narradora descubre la melomanía de aquel cuando nota que todos los espacios de la casa tienen “cassetteras” y tocadiscos: “Y es que papi tiene música que una siempre tiene miedo a que él quite la canción antes de que se acabe. Él tiene un tocadiscos y una cassettera en cada habitación y en cada una hay un disco o un cassette ready to play”. Luego, en un alarde de curiosidad ella entra a las habitaciones designadas para el almacenamiento exclusivo de la colección de discos y *cassettes* de papi: “hay una habitación para los merengues, y los estantes llegan al techo. Hay otras habitaciones para la música americana y hay una habitación pequeñita para la música clásica o música de muertos, como dice papi, que realmente es el baño” (Hernández, *Papi* 41). El eclecticismo de la colección musical apunta hacia la articulación de un modelo de identidad híbrida que valida las tendencias musicales populares de la isla, de los Estados Unidos y de Europa. Sin embargo, advertimos que se privilegia el merengue sobre la música clásica y la estadounidense, enfatizando la prolífica y variada producción del merengue posttrujillista, la nueva ola que rompió el discurso unívoco de la identidad cultural dominicana.

La narradora prosigue con la mención de varios de los discos de merengue que papi tiene almacenados. No es ocioso que las características que puntualiza en las imágenes encajen en la descripción física de su papá. Las coincidencias entre los retratos de la carátula y la nueva apariencia de papi sugieren el impacto que tuvieron las transformaciones estéticas del merengue y sus representantes en la renovada identidad del progenitor. La acumulación de imágenes de otros similares a él permite que la narradora coloque a su papá en un explícito grupo social y ayuda a que un lector con ciertos conocimientos de la evolución sociocultural dominicana transnacional ubique al personaje dentro de determinado contexto. Las equivalencias físicas entre el padre y la estética del merengue de los setenta y ochenta se manifiestan en la importancia que la niña confiere a las carátulas de los discos y las detalladas descripciones que hace de las mismas:

Pero más que los discos a mí lo que me gustan son las carátulas. Las fotos y los dibujos de los cantantes haciendo poses en trono de mimbre o sosteniendo un micrófono como un muslo de pollo. Fotos en blanco y negro para que una sepa quién canta y quién es que toca qué.

Algunos traen hasta la letra de los merengues para los que no pueden aprendérsela de oído. Fernandito *el Mayimbe* sentado en una roca con un sombrero de vaquero, a Cuco Valoy un policía le cae a macanazos, a Fausto Rey un gatico le trepa por el hombro y los Vecinos tienen botines blancos y peinados que combinan. Los Kenton se están separando, culmina papi mientras mira una carátula en la que se unían a Bonny Cepeda para un concierto con trajes de karatecas y con afros que cada año van disminuyendo en tamaño. (*Papi* 43-44)

Las imágenes extravagantes de las portadas de los discos concuerdan con las características que se les atribuyen a los *dominicanyorks* y enfrentan así al lector con la estética de un grupo marginado en el espacio isleño. En la pormenorización de la tapa del disco de Fernando Villalona, Fausto Rey y los Vecinos se sintetiza el gusto chabacano y estrambótico al que aludí antes. Cabe señalar que en las descripciones de las carátulas de Cuco Valoy y el *long play* de Los Kenton con Bonny Cepeda se insiste en la complejidad de la dinámica racial dominicana en los confines transnacionales. En el caso de Los Kenton y Cepeda, la narradora observa que el pajón se hace cada vez más pequeño en algunas carátulas, infiriendo así que la aceptación física de la negritud que antes vimos en el personaje de papi, empieza a desvanecerse y el pelo natural atraviesa procesos químicos para desencresparlo. La autora aprovecha esta pequeña brecha para criticar las imposiciones que acarrea la inserción en nuevos mercados y circuitos, sugiriendo de este modo que estos cambios deben ser considerados a la hora de reflexionar sobre la identidad racial dominicana. De este modo Hernández señala, también, el incuestionable efecto de la polaridad racial de los Estados Unidos sobre los temas que se abordan en la música popular dominicana. Quizás es en la carátula de Cuco Valoy donde la invitación a reflexionar es más directa. La foto del disco denuncia el maltrato histórico al que han sido sometidos los negros tanto en la isla como en los Estados Unidos. Valoy, lo mismo que papi y muchos de esa generación de merengueros, se vio atrapado en las telarañas de la discriminación racial transnacional y sus experiencias fuera de la isla despertaron un entendimiento de su situación étnico-racial y de los rasgos afrodescendientes de su identidad.¹⁹ La presencia del cantante Cuco Valoy es importante en el

19 Para mayor información sobre el impacto de la emigración a los Estados Unidos en la conceptualización de la identidad racial dominicana, véase Torres-Saillant (1997; 1999;

texto precisamente porque simboliza la ruptura con el silencio histórico de las tradiciones afrodominicanas en el merengue.

La incorporación del merengue en la novela, además de trazar una especie de recorrido social (urbano, musical, transnacional, identitario) también esboza coordenadas afectivas donde se mezclan lo privado y lo público. De entre los muchos recuerdos que la niña tiene de su padre, aquellos que la transportan a los espacios más entrañables de la relación padre-hija están marcados por la huella del merengue, como banda sonora de sus vidas. El merengue de ruptura es, paradójicamente, el único elemento constante en las escasas experiencias que ella compartió con papi. Por citar un ejemplo: durante un fin de semana que la niña pasó con papi, él le preparó un desayuno de queso frito, mangú y *waffles* con un merengue de Cuco Valoy de música de fondo. En este caso, la dinámica paterno-filial, lejos de servir “para sondear las relaciones interpersonales y cómo son transformadas por la cultura de consumo, la preponderancia del individualismo extremo y la actitud hedonista de las sociedades contemporáneas que participan” (Díaz-Zambrana 107), nos conduce al disfrute de la intimidad entre padre e hija que se gesta con y desde la música, que es decir con y desde la tradición y la ruptura a la vez. Así, esta relación filial compleja también se ve atravesada y ligada a una suerte de genealogía musical dominicana. A través de la música popular, Hernández logra construir nuevas ficciones fundacionales que parten de los discursos populares obviados por la historia oficial. “Lo dominicano” se reformula en la mutua interacción y “contaminación” entre el merengue posdictatorial y la literatura. Con ello se pretende reconstruir la nación como un espacio de verdadera relación que acoge la hibridez y la realidad transnacional en el imaginario dominicano.

Abriendo puertas hacia nuevas estrategias.

Reflexiones finales en torno a dos novelas musicales

A partir del tratamiento de la música popular en sus textos, Rita Indiana Hernández crea personajes que ambicionan negociar su existencia y ubicarse en las nuevas configuraciones sociopolíticas que circundan a la juventud dominicana de los noventa y a la comunidad diaspórica en los Estados Unidos. Esta negociación se filtra en su obra a través de la música

2000); Torres-Saillant y Hernández (1998); Candelario (2007); García-Peña (2016); Howard (2001), entre otros.

popular y la presencia de íconos musicales –símbolos de las inquietudes de las subjetividades que retrata Hernández–, con sus contradicciones, retos y el anhelo de encontrar un lugar en el imaginario dominicano. *La estrategia* visibiliza las “subjetividades nómadas que acentúan la prevalencia de lo híbrido y lo fragmentario en sus esquemas vitales” (Rodríguez, *Escrituras* 143). La creadora aprovecha su posicionamiento como escritora e ícono de la música popular contemporánea para legitimar las voces y los espacios que han quedado al margen del discurso oficial de la nación dominicana. En ambas novelas, la intersección entre música y literatura se constituye en un espacio “de negociación simbólica desde donde poder imaginar nuevas subjetividades y espacios de enunciación” (Torrado 347). Tanto *La estrategia de Chochueca* como *Papi* pueden leerse como herramientas discursivas que desestabilizan y desafían el discurso nacional excluyente y homogéneo heredado del trujillato. En ellas, Hernández sacude el polvo de las ruinas ofreciendo múltiples posibilidades identitarias y propone nuevas y plurales formas de andar y de aproximarse a la construcción de la identidad nacional y cultural dominicanas.

Obras citadas

- Arias, Aurora. *Fin de mundo y otros relatos*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1999. Impreso.
- Arias, Aurora. *Invi's Paradise y otros relatos*. Montreal: Concordia University, 1998. Impreso.
- Austerlitz, Paul. *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity*. Philadelphia: Temple UP., 1997. Impreso.
- Ben-Ur, Lorraine E. “Hacia la novela del Caribe: Guillermo Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez”. *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*. Eds. Daisy Caraballo Abréu y Nélooda Hernández Vargas. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1985. 207-222. Impreso.
- Bustamante, Fernanda, ed. *Rita Indiana. Archivos*. Santo Domingo - Berlín: Ediciones Cielonaranja, 2017. Impreso.
- Bustamante, Fernanda. “Rita Indiana Hernández: una escritura que retuerce los márgenes y los paradigmas de representación identitaria”. *Rita Indiana. Archivos*. Ed. Fernanda Bustamante. Santo Domingo - Berlín: Ediciones Cielonaranja, 2017. 259-292. Impreso.
- Candelario, Ginetta. *Black Behind the Ears: Dominican Racial Identity from Museums to Beauty Shops*. Durham: Duke UP, 2008. Impreso.

- De Maeseneer, Rita. “¿Cómo dejar de narrar el (neo)trujillato?”. *Aproximaciones a la literatura dominicana, volumen II (1980-2005)*. Ed. Rei Berroa. Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana, 2008. 221-237. Impreso.
- Díaz-Zambrana, Rosana. “¿Una alternativa a la novela del dictador?: Paternalismo, nación y posmodernidad en *Papi* de Rita Indiana Hernández”. *Rita Indiana. Archivos*. Ed. Fernanda Bustamante. Santo Domingo - Berlín: Ediciones Cielonaranja, 2017. 103-115. Impreso.
- Duchesne-Winter, Juan. “*Papi*, la profecía. Espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34.67 (2008): 289-308. Impreso.
- Duchesne-Winter, Juan. “Prólogo. Bajo la mirada de dios y de los perros”. *La estrategia de Chochueca. Rita Indiana Hernández*. San Juan: Isla Negra Editores, 2003. 7-10. Impreso.
- Faxas, Laura, *El mito roto: sistema político y movimiento popular en la República Dominicana, 1961-1990*. México: Siglo XXI, 2007. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989. Impreso.
- García Canclini, Néstor. “Noticias recientes sobre la hibridación”. *Revista Transcultural de Música* 7 (2003). Web.
- García-Peña, Lorgia. *Borders or Dominicanidad: Race, Nation, and Archives of Contradiction*. Durham: Duke UP, 2016. Impreso.
- Hernández, Rita Indiana. *Ciencia Succión*. República Dominicana: edición de autor, 2001. Impreso.
- Hernández, Rita Indiana. *La estrategia de Chochueca*. San Juan: Isla Negra Editores, 2003. Impreso.
- Hernández, Rita Indiana. *La Mucama De Ominculé*. Cáceres: Periférica, 2015. Impreso.
- Hernández, Rita Indiana. *Papi*. 2ª ed. Cáceres: Periférica, 2011. Impreso.
- Howard, David. *Coloring the Nation: Race and Ethnicity in the Dominican Republic*. Oxford: Signal Books, 2001. Impreso.
- Inoa, Orlando. *Diccionario de dominicanismos*. Santo Domingo: Letra Gráfica, 2010. Impreso.
- López, Héctor. *Música caribeña, literatura y postmodernidad*. Mérida: Fondo Editorial “Ramón Palomares”, 1998. Impreso.
- López, Magdalena y Arturo Matute Castro. “(Dis)locaciones narrativas: arte y literatura actual en la República Dominicana y Cuba”. *Revista Iberoamericana* LXXIX. 243 (2013): 329-334. Impreso.

- Mena, Miguel D. *Poética de Santo Domingo II*. 2ª ed. Santo Domingo - Berlín: Ediciones Cielonaranja, 2013. Impreso.
- Pacini Hernández, Deborah. *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music*. Philadelphia: Temple UP, 1995. Impreso.
- Pérez, Odalis G. *La ideología rota. El derrumbe del pensamiento pseudonacionalista dominicano*. Santo Domingo: Centro de Información Afroamericano, 2002. Impreso.
- Pratt, Ray. *Rhythm and Resistance: Explorations in the Political Uses of Popular Music*. New York: Praeger, 1990. Impreso.
- Quiñones, Alfonso. “7 días con el Pueblo’, un evento que cambió la canción”. *Diario Libre*. 26 Nov. 2004. Web. 26 de enero de 2005.
- Rodríguez, Néstor E. “Dos artículos sobre *La estrategia de Chochueca*”. Ed. Fernanda Bustamante. *Rita Indiana. Archivos*. Santo Domingo - Berlín: Ediciones Cielonaranja, 2017. 31-38. Impreso.
- Rodríguez, Néstor E. *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana*. Santo Domingo: Editora Nacional, 2007. Impreso.
- Rodríguez, Néstor E. “Lo cool, lo veloz y lo erótico: huyendo de la identidad en la novela *La estrategia de Chochueca*”. *Rita Indiana. Archivos*. Santo Domingo - Berlín: Ediciones Cielonaranja, 2017. 39-56. Impreso.
- Tejeda, Darío. *La pasión danzaria: música y baile en el Caribe a través del merengue y la bachata*. Santo Domingo: Academia de Ciencias de República Dominicana, 2002. Impreso.
- Torrado, Lorna. “Desplazamientos bailables: revisión histórica en la producción musical de Rita Indiana Hernández”. *Rita Indiana. Archivos*. Santo Domingo - Berlín: Ediciones Cielonaranja, 2017. 331-350. Impreso.
- Torres-Saillant, Silvio. “Diaspora and National Identity: Dominican Migration in the Postmodern Society”. *Migration World* 25.3 (1997): 18-22. Impreso.
- Torres-Saillant, Silvio. *El retorno de las yolas: Ensayos sobre diáspora, democracia y dmicanicidad*. Santo Domingo: Librería La Trinitaria, 1999. Impreso.
- Torres-Saillant, Silvio. “The Tribulations of Blackness: Stages in Dominican Racial Identity”. *Callaloo* 23.3 (2000): 1086-1111. Impreso.
- Torres-Saillant, Silvio y Ramona Hernández. *The Dominican Americans*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1998. Impreso.
- VV. AA. *Memorias de la cayena. A cuarenta años de 7 días con el pueblo*. Santo Domingo: Ministerio de Cultura, 2014.
- Valdez, Pedro A. *Bachata del Ángel Caído: Novela*. San Juan: Isla Negra Editores, 1999. Impreso.
- Valdez, Pedro A. *Palomos*. Santo Domingo: Alfaguara, 2009. Impreso.

- Valerio Holguín, Fernando. “El orden de la música popular”. *A Journal of the Céfiro Graduate Student Association* 8.1 y 8.2 (2008): 101-118. Impreso.
- Veloz-Maggiolo, Marcio. *El hombre del acordeón*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003. Impreso.
- Vera-Rojas, María Teresa. “¡Se armó el juidero! Cartografías imprecisas, cuerpos disidentes, sexualidades transgresoras: hacia una lectura *queer* de Rita Indiana Hernández”. *Rita Indiana. Archivos*. Santo Domingo - Berlín: Ediciones Cielonaranja, 2017, 207-230. Impreso.
- Vergés, Pedro. *Solo cenizas hallarás: bolero*. Valencia: Prometeo, 1980. Impreso.