

**Mirar y volver a mirar: un entramado de nombres, razas y deseos en *Nombres y animales*
de Rita Indiana Hernández**

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Literatura
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y Literatura
Universidad de los Andes

Presentado por:

Jhonny Fernando Jiménez Rodríguez

Dirigido por:

Mario Barrero Fajardo

Noviembre 2021

“Wha yuh name?”

Me no know

Whe yuh goin’?

Nowhere

What yuh looking’?

Anything”

Michael Smith, “Ticky ticky tuck”

“todo lo digo con los ojos

los ojos nunca engañan

el idioma de los ojos

no tiene palabras”

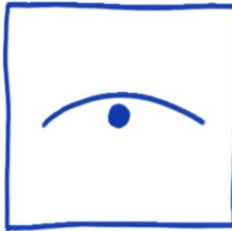
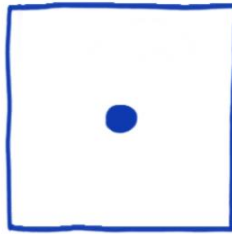
Frank Báez, “Al morir no tendré
tiempo de cerrar los ojos”

Escribí esta tesis sin recordar el mar y sin haber nunca convivido con un gato. La escribí desde mis preguntas juveniles y con la intención de sentarme en el suelo y jugar despreocupadamente. Los juegos, sea cual sea la etiqueta que les queramos dar, me parecen el punto de giro de toda experiencia. Supongo que, en últimas, tengo miedo de sofocarme en una ciudad caliente en la que nadie recuerde cómo jugar. Es por eso que agradezco a quienes quisieron sentarse conmigo, aun cuando la emoción principal era confusión y naufragio. A Mario Barrero Fajardo, mi asesor, por dedicar tiempo a pensar en imágenes de la vida para entender la diversión que tiene toda literatura. A Casa Barullo por darme las fichas necesarias para notar que los juegos se repiten siempre distinto. A Danniela Güiza que conoce el calor de la vida y siempre ha estado dispuesta a leerme y a jugar. A la Mona Molano que, desde otro lugar del mundo y de forma espectral, me hizo sentir menos solo y aburrido. A mis hermanos, Samuel que siempre ve y Juan que siempre escucha, quienes son el motor de todas mis lecturas. Por último, agradezco a mis papás, porque solo ellos me enseñaron a jugar sin que el punto fuera ganar.

Para todos los gatos perdidos

Tabla de contenido

Apertura del caleidoscopio	7
Capítulo I	16
Un caleidoscopio para Armenia: repetición y diferencia	16
Capítulo II	32
Radamés, el orificio y el discurso disuelto.....	32
Capítulo III	48
La transgresión del ojo: el límite y el filtro.....	48
Cierre del caleidoscopio	63
Anexos	71
Lectura visual	72
Lectura sonora.....	73
Bibliografía	74



Apertura del caleidoscopio

Soy un lector joven, colombiano y nacido a finales del siglo XX. Además, nunca he conocido el mar. No me enuncio por vanidad, sino para que quien me lea sepa en dónde estoy y qué implica leer la novela que abordaré para este proyecto. Aunque no por mucho, soy mayor que la protagonista y narradora dominicana de *Nombres y animales* (2013) de Rita Indiana Hernández, por lo que en nuestras experiencias hay una serie de conexiones que me motivan a escribir y profundizar en su perspectiva. Ser joven, por definición admitida de manera general y lineal, no solo apela a una edad en particular, sino a una forma de existencia previa a la adultez o “madurez”. Dicho de otro modo, una existencia que aún no alcanza su desarrollo completo o que está distante de la eventual putrefacción. Un estado sobre el que incansablemente se ha tratado en la literatura, más como fetiche o puente hacia algo más que como experiencia válida y completa de por sí. Es así que para poder explorar dicha postura es necesario dejar de medirla con el racero de lo insuficiente y considerarla en sus propias condiciones sensibles, alterables e impredecibles.

Mi interés aquí no es situar la juventud de forma estructurada, fija y dictaminada. No hace falta. Incluso, considero que un ejercicio de esa naturaleza podría traicionar la juventud que aquí me interesa. *La estrategia de Chochueca* (2003), primera novela de Hernández, hace evidente mi punto: la pubertad para ella no es ingenuidad ni desconocimiento. Silvia, la protagonista, vaga volátilmente por un Santo Domingo de la década de los 90s: narcótico, orgiástico y alcohólico. Su motivación es encontrar alguna manera de devolver unos parlantes robados y así evitar cualquier contacto con la ley: “yo veía el carro de la policía pasar como un animal cariñoso muy cerca de la acera” (64). Entonces, se trata de un orden que constantemente acecha a una subjetividad huidiza o “chueca”; una regulación latente frente a formas de habitar y significar los espacios tanto

públicos como privados fuera de los lineamientos regentes en la República Dominicana del momento.

Menciono a Silvia de *La estrategia de Chochueca*, porque una de sus actividades es la que detona mi aproximación a *Nombres y animales*: mirar. No se trata de una revisión superior sobre la ciudad ni de un foco único que se pasee tranquilamente, a lo *flâneur* que ve desde la comodidad de una posición social y económica. Aquí estamos frente a adolescentes caribeñas en acción que miran, asimilan y significan sin que implique rigidez. Una relación con el espacio que no es aferrada sino circunstancial, aunque no por ello sea mínima o secundaria. Tomaré por ejemplo una de las escenas de la primera parte de la novela, cuando los cables de la casa en la que se hospeda la narradora provocan un incendio: “Cuando el alambrero empezó a botar humo, yo estaba sentada justo en frente, leyendo un libro sobre la vida de Jim Morrison que me había prestado mi amiga Vita. El libro estaba en italiano y yo no entendía más que algunas palabritas como «pottere», «difficili» y «bevada»” (56). Luego explicará los motivos por los que le interesa el libro y dejará de lado la escena que detonaría la acción. Es decir, desinteresadamente da saltos de un tema a otro en una asociación de ideas que no solo dan múltiples niveles a la situación, también demuestran su mirada púber e inconstante.

Ahora bien, quien me lea deberá conocer de manera más detallada los rasgos generales de la novela que me interesa para así poder situar lo que anteriormente he mencionado. Junto con *La estrategia de Chochueca* y *Papi* (2005), la novela completa la “trilogía de las niñas locas” (Bustamante 21). *Nombres y animales* es el cierre de una exploración sobre niñas y adolescentes que crecen en el núcleo de una post-dictadura y se constituyen desde su diferencia sexual y psicológica. La obra está dividida en veintiún capítulos en los que el arco principal narra la estancia de la protagonista con Tío Fin y Tía Celia, para quienes además trabajará en su veterinaria como

repcionista. Allí también estará la gata que constituye la motivación inicial de la narradora, pues buscará encontrar un nombre al que responda. El ejercicio se completa con un registro manuscrito de los distintos posibles nombres que va recopilando.

Enmarcada en el último periodo presidencial de Joaquín Balaguer, entre 1986 y 1996, la novela no pasa por alto su contexto, pues Tía Celia está cercana y ambiguamente ligada con el gobierno:

Las construcciones se las ha conseguido a Tía Celia un hermano de su mamá que trabaja en el partido desde los doce años, es por eso quizás que Tía Celia va a todas las reuniones del partido y en su camioneta lleva un sticker que dice Balaguer 1986-90 de la campaña pasada. Pero a Tía Celia la política no le importa mucho y cada vez que ve a algún senador, diputado o síndico en la televisión, dice entre dientes «sinvergüenza» y cambia la televisión” (121).

Lo anterior no solo recuerda al carro de policía que acecha en la acera en *La estrategia de Chochueca*, también marca el relieve de un contexto político y social convulso y agudo en el que la regulación constituye la premisa necesaria para el control poblacional. Es así como, a pesar de que Tía Celia demuestra disgusto político de manera doméstica, públicamente se afilia al partido y participa en sus proyectos de urbanización y planeación territorial.

La situación de la comunidad haitiana tampoco pasa desapercibida en la novela. Dos de sus personajes, Armenia y Radamés, encarnan la histórica dinámica de exclusión y explotación entre ambos países. De acuerdo con Silvio Torres-Saillant en *Tribulations of Darkness*, a la luz de una cantidad significativa de críticos, República Dominicana destaca por la negación de su población negra. De hecho, la distinción racial se dio en el momento mismo en que Haití se independiza:

“The Dominican Republic came into being as a sovereign state on February 27, 1844, when the political leaders of Eastern Hispaniola proclaimed their juridical separation from the Republic of Haiti, putting an end to 22 years of unification under a black-controlled government with its seat in Port-au-Prince” (127). Sin embargo, paralela a la separación jurídica, la parte dominicana de la isla apeló a la hispanofilia, de marcada regla racista y colonial, con lo cual se dio validez a los imaginarios previos que subyugaban a comunidades negras.

Tanto Radamés como Armenia son traídos por Tía Celia a Santo Domingo. Ambos ocupan lugares inferiores socialmente y realizan labores como la limpieza doméstica o la mano de obra para las construcciones. Será en esa dinámica que la protagonista interactúe con los dos, primero con Armenia, mientras la anciana empleada muere en su pequeña habitación, y luego con Radamés, cuando es transferido para limpiar la veterinaria. Con él, la narradora paulatinamente forjará un vínculo cercano que será violentamente quebrado al final de la novela con su deportación. Ambos momentos, tanto la muerte como la expulsión, afectarán la subjetividad de la protagonista, de manera que los discursos heredados se pongan en cuestión y así pueda hacerse evidente el trauma colonial que subyace.

A este punto, me gustaría devolverme a la motivación de nombrar de la protagonista, la cual además es la que titula a la obra. Solo Radamés consigue que el animal se acerque al voltear leche sobre la libreta en la que ella ha anotado los nombres candidatos: “En el medio segundo siguiente Radamés vuelve a colocar el envase de leche en posición vertical y una cosa oscura entra por la puerta hacia mi libreta y comienza a lamer la leche derramada hasta que no queda ni una sola gota a la vista” (Hernández 131). El ejercicio demuestra otra oposición: los nombres frente a los animales que no los necesitan para existir. Existen sin nombres, e incluso sin humanos. Pero para el régimen del discurso y su jerarquía, fundada en el antropocentrismo y su consecuente

dominación sobre los demás seres vivos, hace falta que el animal responda. Debe evidenciarse alguna señal de que el animal entiende, en principio, que está siendo llamado, pero en últimas que es capaz de comprender que una determinada serie de sonidos es una forma de acceder a él.

No obstante, la aproximación de Radamés es distinta, pues no se sitúa desde el orden de la lengua ni supone una comprensión mutua para que así exista un acto comunicativo. Más bien, hay un movimiento a la condición del gato en la que, para conseguir su reacción, es necesario crear estímulos propios de su naturaleza. De esta manera, y como la narración lúcidamente lo retrata, los nombres se disuelven en la alteridad que no se ajusta a un orden humano, los trazos cambian de sentido con el gesto biológico del consumo de leche. La escena para la narradora resulta en emociones opuestas, pues, mientras se altera con Radamés por lo que le pasa a su libreta, se alivia al ver entrar al gato. Más adelante, y en un gesto todavía más empático, el haitiano no da oportunidad de réplica a la adolescente y levanta a la gata para ir a curarla.

Los sentimientos encontrados de la narradora vienen desde el comienzo de la novela. Veamos cómo comprende la cuestión sin perder el filtro de su voz púber: “Los gatos no tienen nombres, eso lo sabe todo el mundo. [...] El problema es que sin un nombre los gatos no responden, ¿y para qué quiere uno un animal que no viene cuando lo llaman?” (5). Así se establece otro nivel fruto de la jerarquización antropocéntrica: la domesticación. Dicho rasgo no solo es la materialización del dominio humano sobre lo no-humano, sino que implica una adopción de conductas sumisas y el carácter de pertenencia. Nótese en el doble rasgo del “querer”, pues mientras ella quiere la respuesta del animal, esta es valiosa porque legitima sus posibilidades de domesticación. Sin embargo, dado que la gata nunca responde a los nombres y que la única respuesta se mantiene en el orden de su propia naturaleza, el carácter de domesticación no se logra. La gata no se convierte en una propiedad y de ahí que eventualmente ella renuncie a su proyecto.

La pregunta por la respuesta de los animales ha sido tratada también por Jacques Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, quien se hace una pregunta similar al leer una escena de *Alice's Adventures in Wonderland*. Cuando Alicia se encuentra con el gato de Chesire y le dice que no es como el perro, pues ronronea y no gruñe, Derrida afirma: “Toda la susodicha cuestión del mencionado animal consistirá en saber no si el animal habla, sino si puede saber lo que quiere decir *responder*. Y distinguir una respuesta de una reacción” (*El animal que luego estoy si(gui)endo* 23). Lo anterior se basa en la defensa de la locura a la que apela el gato en la obra de Carroll, para lo cual requiere filiarse con los perros sin ser uno, aun cuando en la lógica de Alicia no es posible. De ahí que el filósofo se decante por afirmar, siguiendo a Descartes, que es ella quien cree que se puede distinguir entre un sí y un no a la pregunta.

Por su parte, el gato de Chesire solo afirma: “Call it what you like” (91). Este ejemplo me sirve de contrapunto para señalar el inicio del nudo que identifico en la novela de Hernández y me propongo explorar. La dinámica de los nombres se mantiene en el dominio humano, revela nuestro gusto. ¿Pero dicho deseo funciona unidireccionalmente para la protagonista de *Nombres y animales*? ¿De qué maneras es posible superar esas barreras y así establecer vínculos más allá de las categorías que discursivamente nos dividen? ¿El vínculo entre la narradora, la gata y los personajes haitianos se da en virtud de que haya algo “en común”? ¿Y qué implicaciones tiene una subjetividad que se permite afectarse por alteridades y evitar el régimen colonial? ¿Es la locura consecuencia de ese encuentro en “lo común”, como el gato de Chesire menciona, o más bien es resultado de la imposibilidad de dichas vinculaciones?

Aquí es necesario un apunte, tomado de Derrida, pero que considero crucial para toda mi lectura. La gata, al igual que el gato real del filósofo, no es embajadora, representación ni tiene la inmensa responsabilidad simbólica de la especie felina. Invito a quien me lee a que asuma de la

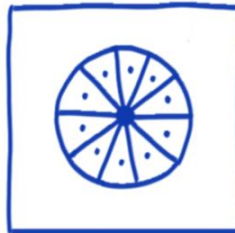
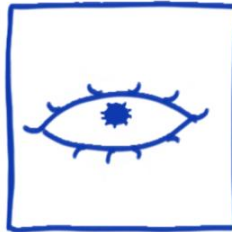
misma manera a la gata de la novela de Hernández. De esa manera tampoco adjuntaremos caracteres totalitarios a ninguno de los demás personajes y cada uno será entendido desde su subjetividad conectada a la de los demás. Subjetividades porosas que se afectan unas a otras y que, en ese proceso de existencia colectiva, consiguen poner en cuestión los límites políticos y sociales con que se les ha criado.

Abordaré en tres partes el análisis que hasta aquí he mencionado como nudo, al ser el encuentro de niveles distintos de oposiciones que, sin embargo, parecieran conectarse en algo común. El primer capítulo vuelve sobre un gesto clave en el listado de nombres para la gata: evitar repetir el nombre, así esto implique volver al mismo punto de partida, la no respuesta, e intentar una nueva ruta. De manera similar, la narradora ofrece distintas versiones del pasado de Armenia que, en lugar de ofrecer poca validez a lo narrado, abren las posibilidades y demuestran las particularidades de su narración. Desde luego, la pregunta allí será cómo dicho gesto de multiplicidad, a manera de caleidoscopio sobre un mismo evento, le permite a la protagonista vincularse con otra subjetividad sin que ello implique una apropiación y provecho de su diferencia. Desde aquí distingo dos niveles que serán pilares en la aproximación que hago a la obra. El primero tiene que ver con la propuesta de Suely Rolnik en *Esferas de la insurrección* respecto a la cinta de Möbius, la cual sirve como imagen que representa una “ética de la existencia” en la que se consigue descolonizar el inconsciente del “cafisheo”. Dicho de otra manera, que la fuerza vital sea liberada para que las subjetividades puedan germinar en virtud del “saber-de-lo-vivo” (*Esferas de la insurrección* 65).

El segundo tiene que ver con la propuesta de Jacques Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, en donde estableceré la pregunta de cómo se da la temporalidad narrativa. Una narración caleidoscópica, en últimas, es una percepción distinta del mundo, en la cual los eventos

no necesariamente se ajustan a una única linealidad estable. Es así como abordaré el ojo voyerista de la protagonista, quien a través del orificio de un armario es espectadora de una escena erótica entre Radamés y Guido. Este será el punto de quiebre del discurso que mantenía a la narradora ajena de su vínculo con el haitiano, a la par que instituirá el abandono del proyecto del listado de los nombres. De tal manera, es el deseo homoerótico lo que finalmente ella experimentará físicamente, para lo cual se acerca más a una recuperación de los sentidos que a un trabajo semántico con los nombres.

Finalmente, en el tercer capítulo, me ocuparé de las consecuencias que trae la separación de Radamés y cómo la afecta psicológicamente constituyendo su subjetividad no solo como homosexual, sino que la haría ser parte del “reino de los enfermos”, para ponerlo en palabras de Sontag (*La enfermedad y sus metáforas* 11). Sin embargo, insisto en que tal como me resisto a dar un modelo de lo que “juventud” quiere decir, también me parece indicado que evite diagnosticar a nuestra protagonista. De esta manera, el caleidoscopio que había propuesto inicialmente y que posteriormente se traslada al armario, aquí se convertirá en una experiencia alucinada que recuerde al fallido proyecto de los nombres, a la imposibilidad del vínculo con la alteridad y al trauma que resulta de la violencia colonial que se impone sobre los cuerpos, los explota y los separa sin miramientos sobre las pulsiones de cada subjetividad.



Capítulo I

Un caleidoscopio para Armenia: repetición y diferencia

Me gustaría que el lector imaginara un caleidoscopio. No hablo de nada fantástico ni de un caleidoscopio conceptual. Incluso mejor si tiene uno entre sus manos y mira a través de él. Si bien hay muchas experiencias ópticas que parten del caleidoscopio, puntualmente pienso en los teleidoscopios: artefactos con un lente esférico que, además del juego de espejos, dan una sensación de “ojo de pescado”. Notará que la realidad sigue allí, pero es otra: múltiple, repetida y con un toque de alucinación. Una experiencia poco práctica, si acaso fuera la única forma de movernos en el mundo. Diremos juntos, entonces, que es un filtro temporal con una sensación de infinito en lo que para nuestra vista tradicional es uno, sólido y cómodo. Puede analizarse de más formas, pues conviene pensar de manera caleidoscópica: fragmentado como un espejo quebrado por varios pequeños puños en nuestro ojo, cristalizado para el momento en que paseamos por el paisaje nuestra prótesis ocular o, incluso, pasajero en tanto que por su diseño cilíndrico es difícil que nos resistamos a dejarlo quieto. En la misma línea, es necesario que mencione su carácter de juguete y recreación con toque infantil. No cualquiera se queda para mirar el mundo con sus posibles múltiples repeticiones. Más bien, pareciera que la mirada, la nuestra, se asentara y estabilizara con los años.

Quien me lee se preguntará, como es lógico, ¿pero en qué tipo de mirada está pensando? ¿Es posible establecer tal generalidad? Y de ser cierto, ¿por qué es importante que la mirada de la protagonista de *Nombres y animales* (2013) no lo sea? Para poder explicar lo que *mirar* quiere decir aquí para mí, y en vínculo con el caleidoscopio, traeré de vuelta algunos de los postulados de Suely Rolnik en *Esferas de la insurrección* (2019). Retomando la propuesta de *Caminhando* de

la artista brasilera Lygia Clark, en la que se toma una banda de Möbius¹ de papel y se empieza a recortar de un solo lado de su superficie, Rolnik hace hincapié en la importancia de resistir pasar por un punto ya anteriormente recortado (36). El ejercicio será de utilidad para hacer material su conceptualización que busca, en últimas, responder a la pregunta de “¿cómo liberar la vida de su proxenetización?” (34)². La banda, propiamente, sería una forma de ver la superficie topológica sobre la que, por un lado, se dan las fuerzas del mundo y, por otro, sus formas resultantes. Una constitución paradójica, pues la banda tiene realmente solo una cara que se hace palpable, no en un hecho visual, sino en el recorrido sobre su superficie.

Es desde este primer rasgo que empiezo a ver la repetición, volver a cortar, con un gesto que marque la diferencia, con lo cual las repeticiones no son meras réplicas. Afirma Rolnik que “[d]icha forma [la del recorte sobre la banda de papel] se irá multiplicando en una variación continua que solo se agota cuando ya no queda ninguna superficie para recortar. La obra se efectúa en la repetición del acto creador de diferencias, y en este culmina” (38). Es así como cada banda recortada es distinta, un acto irrepitible y cuya experiencia es el corte más que el resultado final. Me parece que volver al inicio del corte y evitar insistir en un punto ya conocido es cercano al acto mismo del nombrar en la novela de Hernández. Veamos: la lista de nombres para la gata que la protagonista escribe se constituye como el menú de posibilidades de respuesta del animal. Alguno de esos nombres debería conseguir un gesto que indique correspondencia. Sin embargo, la aproximación de la adolescente no es la repetición de nombres. De hecho, en la obra nunca se

¹ La banda de Möbius es una superficie de una sola cara y un único borde creada en 1858 por August Ferdinand Möbius y Johann Listing. Sus características hacen imposible saber cuál es la parte de arriba y cuál la de abajo, si tiene adentro o afuera.

² Suely Rolnik busca revisar las prácticas políticas y sociales propias de un capitalismo financierizado. Es clave tener esta distinción en la mira cuando se trate de abordar *Nombres y animales* de Hernández, pues seguramente la liberación del “cafisheo” contemporáneo que interesa a la psicoanalista podría no ajustarse propiamente al contexto dominicano.

menciona que su actuar sea insistir en la misma palabra hasta que el felino se “identifique”. Más bien, es dicha distinción el punto inaugural de la novela: “Mucha gente se conforma, dicen Aníbal, Abril, Pelusa, etc. y los nombres rebotan como el agua sobre los pelos del gato” (5)³. Visto así, el proyecto de los nombres no apunta a la repetición de lo mismo para así generar costumbre, sino al descubrimiento de la correspondencia, nombre y animal, en virtud de la diferencia, nombres distintos.

Para Rolnik hay dos tipos de movimiento dependiendo del tipo de aproximación: reactiva y activa. La primera está regida por una brújula moral que insiste en la repetición de patrones de conducta para así dar seguridad y estabilidad a la subjetividad. Dicho de forma más sencilla, es mejor repetir tendencias conocidas que evitarlas, pues el quiebre supondría un riesgo para nuestra concepción como “sujetos”⁴, aun cuando no hay un verdadero riesgo. Es así, entonces, como “la tensión entre lo extraño y lo familiar conlleva para ella ese peligro imaginario [...] porque, así limitada al sujeto, la subjetividad desconoce el proceso que lleva a la constante transmutación de sí misma y del mundo, al no hallar un modo de sostenerse en él” (Rolnik 59). En consecuencia, las posibilidades que implica la pulsión creadora son rechazadas y todo aquello que podría ser una posibilidad de ampliación recibirá una lectura negativa que conserve la forma de la superficie topológica actual; una sola banda o un ojo estable y único para ver la realidad.

El proyecto de la protagonista de *Nombres y animales* se distancia del caso anterior. No hay complacencia con el actuar típico de la mayoría que con practicidad llamamos Pelusa al gato

³ La edición desde la que cito es la correspondiente a *Periférica*, 2018.

⁴ Aquí sujeto no lo entiendo como individualidad ni subjetividad. Más bien, sigo a Agamben cuando en *Homo Sacer* insiste en su carácter de “estar por debajo”, con lo cual se supedita a las normas particulares que se concretan en su cuerpo al hacer parte de una democracia. Es decir, ser sujeto lo convierte en parte de una comunidad a la par que lo subyuga a un actuar particular de su cuerpo.

con el que convivimos. Sin embargo, antes de poder situar este gesto en el plano de una acción “activa”, es necesario ubicar nuestra revisión en el plano micropolítico⁵. Aquí es útil recurrir a la definición que Paul B. Preciado ofrece en el prólogo a la obra de Rolnik: “‘Micropolítica’ es el nombre que Guattari dio en los años 60 a aquellos ámbitos que por considerarse relativos a la ‘vida privada’ habían quedado excluidos de la acción reflexiva y militante en las políticas de la izquierda tradicional: la sexualidad, la familia, los afectos, el cuidado, lo íntimo” (“Una izquierda bajo la piel” 16). Me pregunto: ¿no sería también íntima la selección de un nombre, la esperanza por respuesta de un animal frente al que sería, entonces, su “amo”? Sin embargo, es importante aquí dudar sobre si dicho gesto micropolítico es ya suficiente para leer a la adolescente como una subjetividad dominicana rebelde que quiebra las formas reguladoras del sujeto. No lo creo, aún no.

Para dar mayor dimensión a la forma en que la narradora evade las repeticiones reactivas, me gustaría revisar el fragmento en que reconstruye el pasado de Armenia, la empleada doméstica de sus tíos que vive en condiciones de explotación. El episodio, además de dar profundidad a la realidad de la haitiana en vínculo con el territorio dominicano, también es un quiebre significativo para la narradora en su forma de relacionarse con otras subjetividades. Distinto al gesto de la lista de nombres irrepetibles, aquí ella da un primer paso que pone en tensión el sistema que utiliza y rechaza a los cuerpos haitianos. No solo ingresa en su intimidad, sino que eventualmente la comparte: la in-corpora. Aquí es valiosa la separación, pues en últimas se ponen en evidencia los primeros afectos que alteran la subjetividad de la adolescente.

⁵ Rolnik insiste en la importancia de ambas esferas, macropolítica y micropolítica, para el funcionamiento social. Sin embargo, afirma que es solo en el campo micropolítico en donde se consigue una descolonización del inconsciente para así liberarlo de la explotación de su pulsión vital.

El capítulo 7 empieza con la narración del nacimiento de Armenia y el origen de “la facultad”. Narrado en segunda persona, el fragmento adquiere una perspectiva distinta: ajena, visual e incluso, podría decir bajo cierta luz, prescriptiva. Si bien el capítulo anterior se enfoca en su primo Uriel, con lo cual también hay un movimiento en la perspectiva de la narración, este es el único en esa persona gramatical. Es así que se consigue una estrategia narrativa inesperada que incomoda, ya que desplaza la mirada de la joven que, como lectores, suponíamos estable. Parece que el mundo y pasado de Armenia suceden en el tiempo que surge con la voz narradora: “Tu mamá te parió sola, sin doctor, sin comadrona, sin marido. En esos tiempos las mujeres parían muchachos como si fueran mierda y se podían criar con lo que ahora no se cría ni una tilapia” (Hernández 84). El quiebre traslada la mirada, la acerca a otra. Ahora la joven tiene la capacidad de saber las condiciones de la madre de Armenia e incluso la situación económica de la época. Sin duda, me parece un movimiento inquietante que no rompe el pacto ficcional. Quienes leemos sabemos que es la joven, la misma que escucha a Jim Morrison y se pasea despreocupadamente por Santo Domingo. Pero entonces, ¿a qué se debe esta cercanía? ¿cómo es capaz de reconstruir la narrativa de Armenia? Solo hasta el final del capítulo adquiere sentido, pues entendemos que se trata de la muerte de la haitiana y es la joven quien la acompaña.

Destaca para mí un gesto, no nuevo, en el que se narran distintas versiones del origen de las facultades curativas de la Armenia infante. La primera versión da cuenta de la cercanía que consigue la narradora con la haitiana, pues no solo relata la muerte de la mujer embarazada, también se aproxima física y psicológicamente: “Los gritos de la haitiana retumbaban en las piedras, que, a tus ojitos, ya pasaban del naranja tenebroso a un rojo ensordecedor. Tu mamá rezó un padre nuestro largo, como nunca lo habías oído, tan largo que cuando por fin llegó al amén cerrando con los dedos los ojos de la difunta no te acordabas de cómo usar tus piernas” (Hernández

86). Yo veo aquí unos ojos en estructura de matrioshka: unos ojos que miran dentro de otros ojos que narran y sienten. Se vuelven múltiples, como una imagen reflejada en tres espejos, al momento de movilizarse de un sujeto estable a una alteridad con la que se comparte un espacio y desde la que se permiten los afectos. En últimas, una mirada que da sus primeros visos de caleidoscopio al abrir y germinar nuevas posibilidades de la realidad que la rodea y que es tan íntima como el color intenso de una pared o el hormigueo de un par de piernas dormidas.

El caleidoscopio no se queda allí. El contacto con lo que Rolnik denomina el “fuera-del-sujeto”, que a su vez hace parte de la superficie topológica relacional (la cinta de Möbius), también asume otras posibles versiones del pasado: “Tu mamá lo cuenta de otra manera, dice que cuando estabas en su barriga ella te oyó llorando y que un hombre se le apareció en sueños para decirle que te pusiera Armenia” (86). Además de la insistencia en el tema de los nombres, que aquí parece destinado y sin cuestionamientos en oposición al de la gata, la apertura de la narración a otras experiencias hace, ahora sí, más cercano su actuar al de una subjetividad que tensiona las normas reguladoras y repetitivas del sujeto. En línea con la psicoanalista, depende “de que se rompa el hechizo del poder tsunámico de la micropolítica reactiva [...] que se propaga por todas las esferas de la vida humana, destruyendo sus modos de vida y, sobre todo, su potencia esencial de creación y transmutación” (84), pues solo así se conseguiría una desviación de las reglas sociales que antes marcaban distancias entre los cuerpos.

¿Por qué es significativo que la narradora se aproxime tan íntimamente a Armenia? La relación entre República Dominicana y Haití ha sido tensa desde su conformación misma como estados. A pesar de estar en la misma isla, las representaciones y narraciones tienden a omitir el cohabitar que geográficamente tienen. De acuerdo con Dawn F. Stinchcomb, para finales del siglo XIX: “no se les permitía a los dominicanos expresar sus diferencias culturales y étnicas en relación

con los criollos blancos, descendientes de españoles; asimismo, podían relacionar la negritud de los haitianos sólo con la de los esclavos y de esta manera, olvidarse de sus orígenes africanos” (“Negritud literaria en la República Dominicana” 41). Entonces, no solo se establecieron fronteras geográficas, también se crearon límites que dividieran y jerarquizaran a las poblaciones basados en imaginarios coloristas. De ahí que múltiples autores insistan en una conformación de República Dominicana desde el antinegrismo, antihaitianismo y antiafricanismo.

Lo anterior no son datos que permanezcan en el pasado. Para el siglo XX la dinámica entre ambas naciones se agudizó tanto con la caída económica de Haití como con el surgimiento comercial de República Dominicana: “Between 1991 and 2001 the Dominican economy grew by an average of 6.3 per cent per annum or 4.5 per cent per capita. The corresponding figures for Haiti are 0.0 per cent and minus 2.1 per cent” (Wooding 25-26). En paralelo, las políticas públicas de Balaguer (1960 – 1962, 1966 – 1978 y 1986 – 1996) oscilaban entre el favor al mercado azucarero, y su correspondiente explotación, y la violencia estatal sobre la población haitiana. Para cuando se hizo pública la situación del país, a través de denuncias frente a instituciones internacionales, el gobierno optó por hacer ilegal en 1991 dicha inmigración, sin que eso implicara necesariamente un levantamiento de las explotadoras condiciones laborales⁶. Es en dicho contexto que la cercanía entre Armenia y la joven demuestra un quiebre de las formas en que sus ciudadanías han sido conformadas. El gesto micropolítico de acompañar la muerte de la haitiana pone en tensión la repetición reactiva de oprimir y expulsarla en cuanto “otro”, para dar paso a sentir y sufrir con ella.

⁶ Si bien estos datos tendrán aún más relevancia en los próximos capítulos cuando lea la situación de Radamés, es importante aquí considerar el ambiente general respecto a la población haitiana. Wooding y Moseley-Williams afirman que: “Under the guise of a humanitarian measure, in which the young and old were to be exempted from work in the cane fields, indiscriminate deportations of young people, adults and the elderly immediately ensued. It is estimated that 35.000 people were expelled” (75).

Pienso ahora en el cierre del capítulo. Juntas, Armenia y la narradora, están en el reducido y poco digno cuarto en el que duerme la empleada, comparten una experiencia que las afecta y permite el movimiento sobre el que tanto he insistido. Cuando Armenia está en el piso y la joven la encuentra, la escena se agudiza en una angustia conjunta: “Tu cuerpo había caído en el suelo de lado y una pierna todavía descansaba sobre la cama. Te llamé y no abriste los ojos, me arrodillé junto a ti y en tu frente diminutas perlas de sudor aparecían de la nada. Grité tu nombre y la voz que Tía Celia utilizaba para pedirte que le trajeras una limonada con hielo picado salió de mi boca” (Hernández 89). El momento demuestra la relación asimétrica entre ambos cuerpos; entre quien grita y nota la jerarquía, y quien padece desde una posición histórica de explotación. Aunque el dolor las vincula, su interacción está mediada por el discurso que recién la narradora percibe. De hecho, no es la primera vez que el pasado explotador, con ecos esclavistas, resurge para recordar la dinámica servil que se ha impreso⁷ sobre la población haitiana. Capítulos antes, en otro caleidoscopio puesto hacia el pasado, para la abuela de la protagonista también resurge el trauma colonial: “cuando la abuela se da cuenta de que el abuelo está de pie junto a ella con un martillo colgándole de la mano, no lo ve a él sino a Felina, la negrita que llegó al ingenio cuando ella tenía tres años y que sus papás criaron ‘como a una hija’, y le dice: ‘ve, cuélate un cafecito, ¿no ves que tenemos visita?’” (Hernández 35 – 36). Es así que se hace palpable el inconsciente colonial detrás de las formas presentes en el Santo Domingo de la época, una estructura que parte de la familiaridad, tanto Felina como Armenia “son como de la familia”, pero es porque están en un lugar de servidumbre. Desde el lugar dominicano heredero de la dictadura trujillista no son subjetividades valiosas ni menos cuerpos capaces de afectar, pues tal consideración haría

⁷ Insisto en el carácter de “impreso” no solo por el eco que tiene del mundo industrial y legislativo, sino que a su vez incluye el gesto de la “presión”, imposición sobre un cuerpo para así modificarlo, marcarlo.

tambalear sus seguridades ontológicas, aun cuando esto implique negar lo que, para seguir a Rolnik, sería la brújula ética.

Lo siguiente que sucede es la revisión del cuarto de Armenia, la conciencia más directa sobre el tipo de condición en la que vivía la empleada y que solo se hace evidente cuando la mirada narradora, que recién empezó a tensarse con el discurso del régimen, se afecta: “Vi sobre tu cama pegada a la pared una foto de Danny Rivera recortada de un periódico de hacía tiempo. Los rolos, los pinchos, la imagen de San Lázaro con el vidrio roto, las chancletas de goma, el pedazo de espejo recostado de un huacal de refrescos que era tu mesita de noche, el pintalabios abierto sobre la mesita y los aretes de presión que mi mamá y Tía Celia te iban heredando” (89). Pienso que la construcción del paisaje doméstico, que entra al universo íntimo de Armenia, es similar a la reconstrucción del pasado en las páginas anteriores. De hecho, se conectan en la línea siguiente, cuando aún es capaz de habitar y narrar junto con (¿o desde?, ¿o hacia?) la haitiana: “Y en ese apagón terrible que había dentro de ti viste una cosa tan buena y tan grande que te dieron ganas de salir corriendo a decírselo a alguien, que la luz te había vuelto Armenia, pero tu cuerpo era un saco de plátanos” (89). Finalmente, la luz aparecerá en la boca y la escena retratará la angustia final por querer decir algo y tener miedo de perder nuevamente la facultad.

Ahora bien, el gesto narrativo de poner en tiempo presente hechos que hacen parte del pasado de alguien más podría resultar, en un primer vistazo, problemático si lo asumimos como apropiación. Tal es el caso de Guillermo Rebollo, para quien “la voz interna de la adolescente sobrecoge la novela y su sensibilidad tiene unos límites en extremo claros” (144). Más allá de que los límites de la narradora son poco claros en el capítulo de Armenia, como ya he demostrado, me gustaría aquí detenerme en cómo Suely Rolnik entiende este proceso de micropolítica activa, la cual “implica la desidentificación con los modos de vida que el régimen construye en lugar de

aquellos que devastó, a fin de que podamos desertar de ellos, no para volver a las formas del pasado sino para inventar otras, en función de los gérmenes de futuros incubados en el presente” (Rolnik 84). No se trata, entonces, de una expropiación del relato de alguien más para su aprovechamiento en una narrativa del yo, para lo cual sería más conveniente una narración en primera persona. Aquí, en cambio, no se pierde su posición de adolescente dominicana que ve al otro junto a ella como subjetividad y no como cuerpo subyugado.

Cabe recordar que, siguiendo a Rolnik, “ser agente de la insurgencia en esta esfera [micropolítica] no depende de nuestro lugar en la cartografía social, económica y cultural, y de la posición que ocupamos en las relaciones de poder —trátase de soberanía o de subalternidad, en sus diferentes grados—, por más extraño que esto pueda parecernos desde el punto de vista macropolítico” (114). Es decir, el vínculo entre la protagonista y Armenia se da en términos de subjetividades y esto no niega ni insiste en la jerarquía que las separa. Sin embargo, la psicoanalista sí reconoce que las relaciones de poder tienen sus efectos en el plano micropolítico, aunque este último “puede surgir en cualquier momento desde cualquier lugar del tejido social” (115). De tal manera, la “brújula ética” necesariamente separa del adormecimiento sobre afectos y pone en vértigo las interacciones entre los cuerpos, como empieza a notarse en la mirada de la narradora. El caleidoscopio, entonces, es el primer paso para germinar nuevas posibilidades del mundo en el que íntimamente se pueda seguir a las pulsiones vitales.

La última línea es, para mí, la que da sentido a las posibilidades de tránsito entre ambas protagonistas: “Me miraste con la misma cara con que te quejabas del sucio en las medias de Tío Fin, apretaste mi mano y abriste la boca” (Hernández 90). Así se consigue una suerte de “transducción”, en la que se transforma una energía en otra de distinta naturaleza: “lo que cuenta es transducir el afecto o emoción vital, con sus respectivas calidades intensivas, en una experiencia

sensible —sea por la vía del gesto, de la palabra, etc.—, que se inscriba en la superficie del mundo, generando desvíos en su arquitectura actual” (Rolnik 54). De tal manera, el vínculo no se daría en el plano emocional, por ejemplo, de la compasión⁸, sino de un “saber-del-cuerpo” que se diferencia de conocimientos sensibles y racionales propios del sujeto. Más bien, es una experiencia “fuera-del-sujeto” y que, por tanto, excede sus límites a la par que los tensiona. Hablará Rolnik de que se debe a nuestro carácter de “cuerpo pulsional”, cuerpo vivo, que se distingue de la comunicación y se aproxima más a una “reverberación” (48). De ahí que la experiencia narrativa, con una mirada caleidoscópica, parta de una ausencia completa de palabras. Armenia no dice nada, se resiste a decirlo; tal como las palabras tampoco son efectivas con la gata. Aun así, una consigue resonar en la otra, extenderse al cuerpo de otra, entenderse desde el cuerpo, la mirada, de otra.

Quien me lee se inquietará al pensar en lo que implica poner en diálogo una obra caribeña con referentes europeos o de corriente de pensamiento marcadamente occidental. Más aún cuando la idea de la repetición caribeña no es nueva, incluso parece ser una marca distintiva de la región. Por ejemplo, Benítez Rojo en 1998 publica *La isla que se repite*, obra paradigmática del pensamiento antillano que postula, entre varios elementos, que la repetición es clave en la idea misma de “lo caribeño”. El cubano parte de la noción termodinámica del Caos, en la que los elementos de un sistema, a mayor entropía, tienen mayor desorden. Desde luego, la aplicación de conceptos físicos al ámbito social implica una aproximación particular a las obras literarias. Aun así, es clave cómo las analogías científicas sirven, tanto al cubano como a mí, para poder aproximarnos a una realidad compleja, entreverada y heterogénea.

⁸ Aunque en sentido etimológico la compasión sea “sufrir juntos”, la palabra está cargada de rasgos cristianos que implican la intensión de aliviar aquel dolor. No pareciera ser este el caso de la novela, sino el de conectarse y permitir sobre la experiencia propia la fuerza de otro cuerpo.

De acuerdo con Benítez Rojo: “He destacado la palabra ‘repite’ porque deseo darle el sentido un tanto paradójico con que suele aparecer en el discurso del Caos, donde toda repetición es una práctica que entraña necesariamente una diferencia y un paso hacia la nada (según el principio de entropía propuesto por la termodinámica en el siglo pasado)” (22). Líneas antes, la repetición hacía referencia a un desplegarse de la isla sobre sí misma. Una isla que no es propiamente ninguna de las naciones de las Antillas, aunque a su vez es cualquiera de ellas. Un movimiento de ola, entiendo, en el que vez sobre vez se repliega el mar, aunque siempre de forma diferente. Así como quien me lee antes imaginó conmigo el teleidoscopio, lo invito a que imagine el oleaje. ¿Hay dos olas iguales? ¿Es posible establecer una imitación idéntica entre ellas? La respuesta intuitiva será que no. Todas las olas, luego de estirarse, llegan a un límite para deshacerse en sí mismas y luego volver a ser otras que ya no son lo que fueron. Aun así, se trata del pliegue sobre su propia superficie, como lo es el corte de Clark sobre la misma banda, la misma superficie topológica.

Más adelante, Benítez Rojo afirmará que lo que se repite son “tropismos”, respuestas no direccionales de algunos seres vivos frente a ciertos estímulos medio ambientales. De ahí que la repetición siempre implique diferencia y que no sea posible establecer al Caribe como una unidad estable y lineal. Incluso, el cubano afirma que las Antillas es el último de los grandes meta-archipiélagos, equiparable en términos de imagen a lo que es la Vía Láctea, un espiral que dibuja con su propia energía un “contorno ‘otro’ que se modifica a sí mismo a cada instante” (22). Si bien en la primera parte me he mantenido en el ámbito de lo visual, al ser los caleidoscopios experiencias ópticas, considerar ahora la propuesta de Benítez Rojo amplía las posibilidades de esa mirada y me permite retomar la propuesta de Rolnik:

pensar consiste en ‘escuchar’ los afectos, efectos que las fuerzas de la atmósfera del ambiente producen en el cuerpo, las turbulencias que provocan en él y la pulsación de mundos larvarios que, generados en esa fecundación, se le anuncian al saber-de-lo-vivo; ‘implicarse’ en el movimiento de desterritorialización que dichos gérmenes de mundo disparan (81).

Es importante aquí distinguir que Benítez Rojo está pensando en términos amplios, mientras que Rolnik se mantiene en el ámbito micropolítico. Sin embargo, es fascinante cómo ambas propuestas consiguen puntos de contacto en lo que respecta a la repetición con diferencia. Además de “escuchar” las fuerzas del afuera sobre sí misma, y replegarse sobre ellas, el ejercicio de la narradora de Hernández no responde a un orden racional, sino a un carácter vital como Rolnik y Benítez Rojo señalan. Afectar y afectarse con, hacia y desde Armenia, y posteriormente con Tía Celia, demuestra el carácter de “transducción” de “la facultad” entregada por la haitiana. La posibilidad de repetir, como una ola, como un reflejo múltiple, dicha capacidad para así acceder a lo íntimo, al trauma y al pasado, y con ello quebrar las barreras esenciales del discurso.

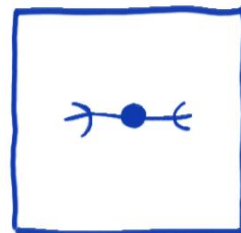
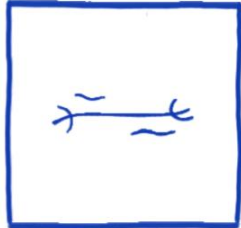
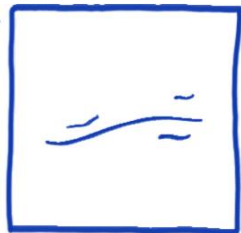
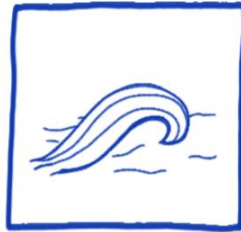
La “transducción” que he mencionado antes se hace más clara en el capítulo siguiente. Por un lado, la muerte de Armenia y la respuesta descorazonada de Tía Celia no son recibidas con frivolidad. En cambio, hay un gesto del cuerpo que demuestra su afectación: “Escuchar a Tía Celia quejándose de Armenia, ahora que a la pobre negra la sazocaban los gusanos, me revolvió el estómago y estaba a punto de vomitar cuando de repente se produjo el fenómeno” (Hernández 91). Creo que así se hace palpable la sensibilidad adquirida como consecuencia a la experiencia conjunta. Y ahora su cuerpo rechaza la violencia que niega las posibilidades de relación entre sí. Se trata de un nuevo modo de ver y sentir el mundo, pues se ha permitido un contacto que históricamente había sido restringido. Claro, hay que considerar aquí, entonces, el lugar de la

mirada caleidoscópica que precede a este nuevo modo de ver. No entiendo dicho rasgo como algo que cambie, sino como una metodología adoptada y adaptada de forma narrativa por la protagonista. De ahí que no necesariamente implique un cambio en su lectura del mundo, pero sí es parte fundamental de la movilidad posterior hacia y con la haitiana.

Por otro lado, la facultad de Armenia ahora está transformada en una capacidad distinta, derivada, que será crucial para la forma de relacionarse de la narradora: “Del mismo zumbido de chicharras que yo esperaba para probar mis nombres en el gato, surgió un dibujo. Más que un dibujo era una idea. O mejor aún, una línea dolorosa en forma de bastón cuyo mango abría unas cortinas ubicadas detrás de los letreros horribles que yo usualmente leía en la mente de Tía Celia” (92). En seguida, la adolescente accederá tanto al pasado de Tía Celia, como a sus pensamientos de forma simultánea. Incluso, la escena insiste en el carácter refractario y de reflejo que antes he revisado con el caleidoscopio: “los letreros que Tía Celia tenía encendidos en su cabeza día y noche, el que decía ‘tu mamá es un cuero’, el que decía ‘tu papá no te quiere’ y el que decía ‘ningún hombre te querrá’. Agarré el corazón en mi mano y le pasé la lengua, una, dos, tres veces, hasta que Tía Celia se sentó en la cama y empezó a llorar” (93). Particularmente esta escena demuestra el carácter reflejante: existía desde antes, pero luego de afectarse consigue transducirse en una nueva forma de aproximarse a otros, más allá de su posición social, y permitir la vinculación mutua. Un acceso al trauma que no tendría lugar en el plano de lo decible y que requiere tanto de imágenes como de afectos.

Me gustaría cerrar este capítulo volviendo al caleidoscopio, replegándonos sobre él. Ya no es un sencillo artilugio infantil que nos permite una mirada alucinada de la realidad, una visión fracturada que parecería un juego al que pocos alcances se le podrían dar. Creo ahora que el lector me sigue cuando digo: mirar caleidoscópicamente es como mirar desde el mar. Sentir desde el

cuerpo para percibir distinto: con, desde y hacia el otro. Y entonces, al volver sobre nosotros, tengamos que cambiar la línea de corte, dar un giro distinto en el recorrido. Es así como nos afectamos con la narradora, saltamos en el tiempo (¿o lo doblamos?) con ella, y conseguimos percibir subjetividades que desde otras miradas eran reactivamente negadas. Armenia, y el caleidoscopio que aquí he esbozado para ella, es el punto de partida para una ruta distinta que traiga una serie de consecuencias para la joven que no solo marcan la diferencia en términos de subjetividad, también resultan en una experiencia óptica y psiquiátrica final fragmentada, alterada y alucinada.



Capítulo II

Radamés, el orificio y el discurso disuelto

Dado el estado de salud de Armenia, Radamés es llevado a cumplir labores de limpieza en la veterinaria de Tío Fin. Es así como se conoce con la protagonista de *Nombres y animales*. Antes de llegar allí, el haitiano trabajó para Tía Celia como obrero en sus múltiples proyectos urbanísticos. Rita Indiana Hernández consigue aproximar en términos de pares la subjetividad de Radamés a la adolescente dominicana blanca de clase media alta, aun cuando desde los términos discursivos hegemónicos sería, prácticamente, imposible. Me parece que la presencia de la otredad no solo pone en tensión la construcción del discurso nacionalista dominicano, como mencioné en el capítulo anterior, también pone en vértigo concepciones claves como la familia y los vínculos óptimos en virtud de determinada posición social. De esta manera, en su contacto, actúa la mirada caleidoscópica, pero aquí adquiere un matiz distinto: se ve de forma específica, se ve al otro y se ve a sí misma como par. La mirada estable y jerárquica se rompe, se quema, para así dar paso a una vinculación que no responde a cuestiones de sangre, sino a vínculos afectivos.

Quien me lee recordará aquí que el arco narrativo principal ubica a la protagonista fuera del núcleo familiar tradicional, dado que sus padres se van a la Exposición Universal de Sevilla del 92 y dejan a su hija bajo la tutela de sus tíos. Al principio, dicha decisión parte de un interés por robustecer su formación como mujer y ciudadana productiva: “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 sólo la ropa que ella consideraba apropiada para ‘una niña que ya va a empezar a trabajar’ y me hizo dejar todas mis t-shirts y jeans en el clóset” (Hernández 24). Sin embargo, la narrativa de la novela apunta a un lugar distinto: con la ausencia de los ojos paternos la joven parece expectante por descubrirse en Santo Domingo, no en términos de paseadora como lo hace Silvia en la primera

novela de Rita Indiana Hernández, *La estrategia de Chochueca*, sino de vivir su propio cuerpo en términos de su mirada y sus deseos⁹.

¿A qué deseos me refiero? El primero en el que pienso es en la lista de los nombres anotados en la libreta, su intención de que la gata le responda. No en vano ella admite que viene del mismo lugar del que parte la posibilidad de ver dentro de Tía Celia. Retomemos este fragmento: “Del mismo zumbido de chicharras que yo esperaba para probar mis nombres en el gato, surgió un dibujo. Más que un dibujo era una idea. O mejor aún, una línea dolorosa en forma de bastón cuyo mango abría unas cortinas ubicadas detrás de los letreros terribles que yo usualmente leía en la mente de Tía Celia” (92). Es decir, un deseo que no se rige por los términos del gusto, del placer o del capricho meramente. Más bien, es un deseo complejo que no se puede reducir con facilidad en palabras, pues la narración misma recurre a una imagen para materializarlo. ¿Pero qué implica dicho origen? ¿De dónde viene realmente la motivación por nombrar?

En principio, concertaremos con facilidad que es un ejercicio que requiere de creatividad, pues solo así se podrían encontrar posibilidades de nombres tales como “Indra / Dan Petro / Marte / Astroboy” (200). Sin embargo, la creatividad también jugará un papel clave en la propuesta de Rolnik en *Esferas de la insurrección*. Evitar la repetición exacta requiere de posibilidades creativas que sigan la brújula ética y se desvíen del punto de corte previo:

En síntesis, al comparar la política activa y la política reactiva de las acciones del deseo, en la primera se plasma efectivamente un nuevo equilibrio mediante un acto

⁹ Cuando hablo de “deseo” en términos de psicoanálisis, y para seguir a Rolnik, se trata de la pulsión interna de la que parten las acciones. No pertenece al régimen de la lógica, con lo que no es un “gusto” de carácter conductual. De hecho, en *Micropolítica: cartografías del deseo* Guattari y Rolnik lo explican como una nebulosa, desorganizada, una especie de fuerza bruta que se disciplina en distintos campos, con lo cual no pertenece al orden moral dominante. En una palabra, es todas las formas de voluntad.

de creación que transmuta la realidad con su fuerza instituyente, mientras que en la segunda el equilibrio se rehace en forma ficticia y fugaz mediante un acto que, a decir verdad, interrumpe el destino de la “potencia de creación” para reducirla a la “creatividad” (Rolnik 68).

¿Es mera creatividad la acción de nombrar? ¿O hay en este gesto suficiente transmutación de la realidad? Mi propuesta en este aspecto es que, tal como eventualmente sucede en la novela, es un proyecto destinado a su suspensión, pues su origen no responde a una “resonancia” con otras subjetividades, sino a una imposición del orden del logos frente a un ser (la gata) que por naturaleza lo excede.

De acuerdo con Jacques Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, “[e]s una palabra, el animal, es una denominación que unos hombres han instituido, un nombre que ellos se han otorgado el derecho y la autoridad de darle al otro ser vivo” (39). Entonces, siguiendo al autor, “animal” es de por sí un nombre, con lo cual la oposición que da título a la novela, *Nombres y animales*, sería una repetición de lo mismo. Es una puesta en escena del ejercicio que excluye, a la par que no logra acceder a aquello otro. Quiero decir: la gata jamás contesta a ninguno de los nombres, porque ninguno pertenece realmente a su dominio. Más bien, es resultado de un intento domesticador, de control sobre el otro. De hecho, en la novela este ejercicio, como gesto que ubica a los cuerpos en un discurso (recibes un nombre y eres mi mascota) se evidencia en la siguiente cita: “Apuesto que con esa *c* con *a* de meca y esa *c* con *l* de núcleo van a quedarse enganchadas del pellejo del animal como anzuelos” (Hernández 7). Es así como la imagen apunta a que el deseo de nombrar de la protagonista está atado a un carácter de cacería. De ahí que yo no pueda considerar, y espero que quien me lea me siga en esto, que la reflexión y registro de nombres es sencillamente un ejercicio inocente o ingenuo. Quizás un juego, pero es allí en donde nuestras

nociones de lo adolescente y lo despreocupado se ponen en vilo. Será necesario, me parece, que abandonemos las aproximaciones condescendientes y maduras que busquen enmarcar en modelos rígidos teóricos y críticos a nuestra protagonista.

Lo anterior coincide con lo que Derrida entiende como el “vasto campo del animal”: “en la estricta clausura de este artículo definido (‘el Animal’ y no ‘unos animales’) estarían encerrados, como en una selva virgen, un parque zoológico, un territorio de caza o de pesca, un terreno de cría o un matadero, un espacio de domesticación, *todos los seres vivos* que el hombre no reconocería como semejantes, sus prójimos, sus hermanos” (50). La novela de Hernández nos promete, a partir de su título, un campo similar lleno de multiplicidades homogenizadas por los dos términos. Sin embargo, rápidamente sabemos que no es una novela que se centre en una revisión de distintos animales, sino que se enfoca en la singularidad de una gata en interacción con una adolescente. De ahí que la propuesta del filósofo francés sobre el antiquísimo¹⁰ gesto de nombrar sea una muestra de las expectativas del lugar y función que tendrían los otros, los nombrados. Al ubicarlos desde un sistema antropocéntrico, nuestras experiencias estarían distanciadas, aunque en principio serían parte de nuestro “saber-de-lo-vivo”, en línea con Rolnik. La adolescente entiende su experiencia con la gata como distante, en tanto que necesariamente distinta, y jerárquica, ya que puede denominarla.

Si la propuesta de Rolnik sucediera tal cual desde el inicio de la obra de Hernández, los cuerpos vivos “vibrarían” en virtud de entender a otras subjetividades como parte del mismo espacio sin tener que regirse necesariamente por nuestros discursos. Sin embargo, con los nombres,

¹⁰Menciono antiquísimo, pues Derrida remonta el ejercicio de los nombres al *Génesis*, cuando Adán nombra las especies mientras es vigilado por Dios. Para mí no pasa por alto la diferencia de sexo y privilegio divino que hay entre este nombrar masculino, que apunta a organización, fecundación y segregación, y el proyecto de los nombres de una adolescente dominicana.

no puedo ver al otro sin que no sea otro. Entonces, para afectarnos con y desde ellos, sería necesario posicionarnos desde otro lugar y hacer un corte distinto que no venga de la lógica emocional y racional que rige nuestra comunicación. Los nombres, para decirlo de manera más breve, parecen trazar la frontera que impide una comprensión corpórea del otro, no en los términos propios, sino de sus posibilidades corporales. Un ejemplo: solo hasta avanzada en la novela la protagonista descubre, y gracias a otro personaje, que se trata de una gata y no de un gato como ha creído todo el tiempo. Es decir, su aproximación es en términos lingüísticos, no propiamente corporales. Ahora bien, considero que hacer estos matices no resta valor a su reticencia por repetir un nombre hasta convertirlo en costumbre, como destacué páginas antes. Las posibilidades sobre un mismo hecho, tal como las múltiples versiones del pasado de Armenia, me permiten comprender las variaciones de su ejercicio, que en este punto me resulta paradójico: sensible, en tanto que no es impositivo, pero violento, ya que parte de una postura domesticadora.

De acuerdo con Derrida, la relación entre el nombrar y lo que “lo animal” quiere decir es aún más profunda:

Seguir e ir tras: esto no será solamente la cuestión y la pregunta acerca de lo que llamamos el animal. Descubriremos a continuación la cuestión de la pregunta. Aquella que va, en primer lugar, a preguntarse lo que *responder* quiere decir —y si alguna vez un animal (¿pero cuál?) responde a su nombre—. Y a preguntarse si se puede responder de lo que quiere decir ‘yo estoy si(gui)endo’ cuando eso parece regir un ‘estoy si(gui)endo en cuanto estoy si(gui)endo *tras* el animal’ o ‘soy en cuanto *estoy cerca* del animal (25).

Más adelante, el autor hace la distinción entre respuesta y reacción, siendo la primera propia del orden del logos. Entonces, un animal no respondería, sino que reaccionaría a estímulos. Dicha

esperanza de respuesta de la protagonista y del francés funcionaría más a forma de espejo, pues la persecución del “animal”, que no en vano conecta con la imagen del anzuelo en la novela, resultaría ser una forma de encontrarnos a nosotros mismos, revisando lo que discursivamente entendemos como otro. Desde luego, y nuevamente, el espejo resurge aquí como sistema de revisión del mundo, un sistema que es propio de los caleidoscopios. Sin embargo, para el caso del nombrar tal como lo entiende Derrida, dicho juego de reflejos sería más una proyección del sujeto sobre la superficie topológica, una repetición reactiva, en lugar de un ingresar del mundo en un reflejo múltiple que quiebre su repetición y amplíe las posibilidades de la mirada.

Entiendo que el nombrar marca su propio tiempo discursivo. Llamarlo es reconocer el carácter previo de lo nombrado y la soberanía autodenominada posteriormente por quien nombra. Hay en la palabra, de forma tácita, el hecho de que el ser existe sin ella, no la necesita, la antecede. Incluso, para hilarlo con el juego de espejos, las formas del mundo no requieren de aquella lectura reflejada. Entonces, quien nombra va detrás de aquello que nombra, lo sigue a la par y con ello es siendo seguidor y perseguidor, como el ejercicio de caza que mencioné antes. A partir de aquí podría inspirarme y llegar a la conclusión de que la gata, entonces, es un correlato de la narradora, de su subjetividad inestable y desprendida. Nombrarla sería un autodenominarse en el mundo, domesticar lo evasivo de su propio carácter de cara a encontrar un lugar discursivo con el cual corresponderse. Sin embargo, me parece que una resolución de este tipo sería ciega y solo nos devolvería la tranquilidad que nos arrebató la idea de vivir sin nombres. Además, negaría las posibilidades que ya Rolnik abrió al pensar en un corte distinto desde la micropolítica activa, cuidadosa de las subjetividades que rodean, y su brújula ética. Lector, hagamos un corte distinto en este punto y no estabilicemos la mirada.

Aunque parece que he dejado de lado mi mención inicial de Radamés para ocuparme de la lista de los nombres, es clave entender la problemática antes de ver que es él quien la soluciona. Tomando la libreta y volteando leche sobre ella, el haitiano consigue el deseo de la protagonista:

Radamés vuelve con un cartón de leche, pone la libreta en el piso y desde allá arriba voltea el cartón de leche sobre mi cuaderno dibujando una línea blanca en el aire por un segundo en el que yo calculo cómo es que voy a asesinarlo. En el medio segundo siguiente Radamés vuelve a colocar el envase de leche en posición vertical y una cosa oscura entra por la puerta hacia mi libreta y comienza a lamer la leche derramada hasta que no queda ni una sola gota a la vista (Hernández 131).

En los dos distintos milisegundos se muestra el carácter contradictorio de su deseo: el animal viene, pero no porque responda a un nombre; la lista lo llama, pero no porque sea dicha; la gata interactúa, pero no con la joven ni por sumisión. ¿Qué sentido tiene entonces su deseo? ¿Conseguir la interacción o hacerlo mediante técnicas predeterminadas? Considero que es este momento en el que la repetición del nombrar, problemática por su intensidad domesticadora, consigue el giro distinto en el corte de la superficie topológica de Rolnik. Se interactúa con el animal en sus términos y en virtud de sus condiciones corporales particulares, no porque se deba repetir el gesto micropolítico de dar un nombre a la mascota.

Por otro lado, el gesto, no menor, de diluir las palabras de la libreta reduce un proyecto de tales dimensiones discursivas a un envase de leche, a un acto instintivo, cercano al “saber-del-cuerpo” que mencioné antes. Me parece valioso cómo el ejercicio de los nombres no se resuelve con grandes disertaciones acerca de lo que sería el gato, si el animal piensa o si entiende ciertas locuciones como propias de su existencia. Más bien, se queda en el plano que, por más sencillo, fácilmente podríamos tildarlo de primitivo, pero que en la misma línea de asociaciones resultaría

tensando nuestra noción de “progreso”. De hecho, aquí es importante resaltar que Radamés no sabe leer ni escribir. La libreta para él es inaccesible y el ejercicio de los nombres le resulta, capítulos antes, reprochable: “Él se pone muy serio y me dice que hay cosas más importantes que un nombre” (104). Es por estos motivos que la disolución de los trazos en la leche no es mínima. Si bien podría ser una simple jugarreta, espero que quien me lea me siga cuando reviso los indicios y digo: hay una mirada distinta desde Radamés. Una que no está regida por el mismo discurso que ha instruido a la protagonista. Se trata de una subjetividad que, con gestos similares al que recién mencioné, hace tambalear el imaginario dominicano y así excederlo.

Retomemos a Derrida, pues su propuesta del tiempo es pertinente para analizar lo que pasa en la novela de Hernández. La pregunta para el francés, mientras lee *Ser y tiempo*, será si el animal está “constituido” por algún “tiempo”. Comentaré enseguida que a lo que apunta Heidegger es a una vida en “estado puro y simple”, un ser vivo “sin más” (“El animal que luego estoy si(gui)endo” 39). No intento con esta referencia dotar a mi lectura de un inmenso abrigo filosófico occidental, pues en principio podría ser insufrible para un calor como el de Santo Domingo. Lo menciono porque la narradora de *Nombres y animales* quiebra la linealidad al jugar con el tiempo en sus revisiones múltiples del pasado, además de construir el presente con escenas que parecen meramente domésticas, pero que en últimas muestran un rastro particular de su día a día caribeño. De hecho, se aproxima a lo que Derrida menciona con el “tiempo de lo animal”:

Sin embargo, debemos movernos en esa ida y vuelta entre lo más antiguo y lo que viene, en el intercambio entre lo nuevo y el ‘de nuevo’, el ‘una vez más’ de la repetición. Lejos de aparecer, simplemente, en lo que seguimos llamando el mundo, la historia, la vida, etc., esa relación inaudita con el animal o con los animales

debería obligarnos a perturbar todos esos conceptos, a hacer algo más que problematizarlos (40).

No basta con dudar o incomodarse con el discurso heredado. No sería, en consecuencia, útil dar vueltas a la cuestión de los nombres si no se toma una acción que diferencie al vínculo con la gata. Justamente, es dicho giro el que surge con la libreta humedecida y bebida por el animal. Luego de que el felino se va, Radamés entierra el listado en una de las paredes del callejón de la veterinaria y el proyecto queda incrustado en el intersticio arquitectónico, al menos por ahora.

Afirma Rolnik que “estar a la altura de la vida depende de un proceso de creación que tiene su propia temporalidad, distinta del tiempo cronológico de la esfera macropolítica en la que el ritmo es previamente prestablecido” (101). Distinto del tiempo político e incluso histórico, lo que se juega en la intimidad, en lo doméstico, aunque se vincula, no se deriva. En la novela de Hernández sí se puede rastrear un tiempo político específico, pero es solo en el actuar diario de la joven que podemos mirar el presente. Concertaremos que se trata de un tiempo, como su mirada, caleidoscópico. Un tiempo que se divide, se refleja, se abre como muchas flores de un mismo tallo. Y es de ese proceso de donde resultan “devenires de sí y del mundo a diferencia de la dinámica propia a la esfera macropolítica, en la cual las formas vigentes se repiten necesariamente” (Rolnik 101). Frente a un funcionamiento cíclico, en el tiempo de la narradora veo un ir y volver, un movimiento de ola en el que el presente es una superficie que permite la existencia del pasado. Se hace posible el pasado, de hecho, como multiplicidad. No hay una verdad propia, no interesa en específico. Interesa, como en el caleidoscopio, lo que las copias distintas consiguen conformar como conjunto.


Para Lina Martínez, en “*Nombres y animales* de Rita Indiana Hernández: del *salvaje* en reverso a la solidaridad”, lo que he denominado “caleidoscópico” es más yuxtaposición como

herramienta formal y política: “la yuxtaposición como método logra interrumpir la estabilidad no solo de narrativas ‘oficiales’ sino la pretensión misma de una historia coherente dentro de la ficción” (152). Es decir, el tiempo narrativo que ella denomina “no-disciplinado” no apunta a un carácter repetitivo, sino a una organización de elementos que no parecen directamente relacionados. Entre los ejemplos que menciona para demostrarlo está el vínculo con los epígrafes de *La isla del Dr. Moreau* y las regresiones temporales que entiende como azarosas. De hecho, el tiempo para ella es “queer”, con lo cual la narradora deshace los modelos familiares y se aproxima a otro tipo de relaciones afectivas que muestren las fallas en el discurso históricamente constituido. Martínez afirma: “hablo aquí de una interrupción que ubica en el presente de la narración el peso de la construcción histórica-simbólica del otro haitiano y del sujeto *queer* como bases diferenciales sobre las que el discurso público nombra y se nombra desde la negación” (156).

La aproximación de Martínez se vuelca sobre una perspectiva macropolítica que requiere entender a los sujetos desde categorías identitarias. Lo haitiano se hace paralelo a lo “queer” en tanto que ambos son rechazados por el discurso oficial. Sin embargo, considero que esta postura merece dos matices. Por un lado, hay que desprender a la narradora de la etiqueta “queer”. Sí, en efecto tiene deseos que no responden a la norma heterosexual, pero la obra no profundiza ni se interesa particularmente por la constitución en virtud de una categoría específica. Más bien, dada la disolución de los nombres, apunta más al escape de la estabilidad que brindan las identidades. De ahí que incluso haya un gesto narrativo determinante: la narradora tampoco recibe un nombre. Se mantiene en una especie de espectro que podemos situar solo mediante su mirada y sus acciones. Sin embargo, sí es crucial, como veré enseguida, que es justamente su interés sexual y amoroso por otra joven el que marca la disolución final del proyecto de los nombres.

Por otro lado, el contacto entre Radamés y la joven no se da porque sus otredades impliquen un vínculo. Quiero decir que no puedo simplemente inferir que su conexión se deba necesariamente a que sean otredades. Me parece que una aproximación de ese tipo impide revisar propiamente cómo es que se acercan. Además, ignora la forma en que históricamente se han constituido y que las regresiones al pasado en la novela demuestran. Por un lado, la opresión a la comunidad haitiana se deriva desde la lógica de la plantación. Para Benítez Rojo en *La isla que se repite* se trata de la extensión de la “máquina”: “una máquina que debe verse como una cadena de máquinas acopladas —la máquina la máquina la máquina—, donde cada una de ellas interrumpe el flujo que provee la anterior” (25). Es una dinámica que parte de la trata en barcos negreros desde África y que, en palabras de Glissant en *Poética de la relación*, crea “la relación” que se da del conocimiento compartido frente al abismo que surge de dicha experiencia¹¹ (39). Sin embargo, tal condición parte de decisiones macropolíticas en las que podría o no haber un deseo homosexual. Así que, si bien se pueden trazar puentes en común, hay que reconocer que sus condiciones son distintas y no se pueden simplemente asociar. El discurso homofóbico relega la posición que pudiera tener un deseo así, pero no tiene un lugar análogo en términos de geopolítica.

Más bien, en la novela veo que la proximidad se da en el mismo momento en el que el ojo adquiere mayor protagonismo. El vínculo se genera en términos de subjetividades, en un plano íntimo. Luego de un concierto, la adolescente y Radamés, junto con otro grupo, van a la casa colonial de Ágata para una fiesta. La casa eventualmente se incendia, y me parece que este es otro indicio en la narrativa de Hernández que demarca y da mayor profundidad a lo que sucede entre los dos personajes. Cuando se aburre, la adolescente empieza a pasear por la casa hasta que, al

¹¹ Glissant representa la trata del barco negrero, de la bestia dirá él, con la siguiente imagen a forma de fibrilla: . La imagen representa el paso de un continente a otro, la puerta angosta por la que se conectaba dos continentes para jerarquizarlos y esclavizar.

entrar en una habitación, escucha que alguien se acerca. Es allí cuando decide esconderse en un armario y asumir el papel de espectadora de la escena: “Cuando mi respiración se normalizó descubrí un agujero del tamaño de una moneda de cinco centavos donde antes quizás había un pequeño llavín. La escasa luz de una lamparita encendida sobre la mesa de noche en la habitación se colaba por allí y me arrodillé para alinear mi ojo al hueco” (Hernández 146). Aquí no hay un caleidoscopio, así que le pido al lector que por esta franja abandone nuestro artilugio y miremos por el orificio. Enfocaremos el ojo, no para estabilizarlo, sino por cierto gusto voyerista. Una curiosidad latente que requiere de un ojo atento capaz de ver a Ágata, Guido y Radamés como cuerpos deseantes en lugar de cuerpos juzgados moralmente: “recostado sobre su costado sobre la cama con luz ambarina sobre su camisa y su cara, Rada se movía como algo sacado de una película europea. Yo no había visto más que las que a veces ponían en casa de Vita [...] casi todas en las que los hombres movían sus cuerpos con mucha paciencia como conscientes del dibujo realizado en el aire por cada uno de sus miembros” (147). Concertaremos que, en este retrato desde el clóset, Radamés adquiere una dignidad distinta, una especie de halo cinematográfico que lo distancia de otras formas de mirarlo¹².

Luego del retrato anterior se da el quiebre significativo, el volcarse sobre sí misma para revisar su propio filtro del mundo: “recordé cómo lo había despreciado y cómo Rada reconocía mi desprecio. Debí parecerle un ser repugnante y, repasando todas nuestras interacciones, pude detectar el tono que utilizaba para hablar [...] con él, un tono condescendiente, grabado, con el que la mayoría de las personas se dirige a los niños, los animales y los retrasados mentales” (147). Este reconocimiento definitivo del discurso, del que tuvimos indicios con Armenia, no solo se

¹² Conviene hacer una claridad: esta primera forma ver a Radamés desde el armario requiere de filiarlo con lo blanco, lo europeo. Esta nueva dignidad parece partir de una necesidad de elevarlo en términos europeizantes y, me parece, es lógico de cara a un proceso de revisión y disolución del discurso.

problematiza, sino que se dota de una imagen que demuestra la acción llevada más allá como recomendaba Derrida: “Vi entonces el tono como un muro de plástico inflado y a Rada y a mí a ambos lados moviendo la boca sin poder escucharnos. De repente Rada tenía un tabaco en la mano y perforaba el plástico con él, dejando que el aire se escapara y el muro desapareciera” (147). Si antes el discurso estaba disuelto para la sed de la gata, aquí el discurso se quema para permitir una verdadera comunicación entre ambos como pares, como subjetividades y no como sujetos atados a su lugar social. La mirada de la joven, por una acción imaginaria de Radamés, pierde el filtro, similar al de la cortina de Tía Celia, con el que hasta ahora se había relacionado y desde el que lo había despreciado.

Gracias a dicho giro de la joven, lo que sucede enseguida, fuera del armario, tiene un cierto viso de fascinación y adrenalina. Los tres personajes de afuera juegan a tomarse fotos, Ágata la camarógrafa y los dos jóvenes sus modelos:

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; el italiano había perdido el sombrero y la escafandra de Rada le colgaba del cuello como una corbata (148).

La cercanía de los cuerpos es evidente. No hay fronteras que los dividan ni discursos que impidan que sus deseos se concreten en acciones. El juego limita con el placer sexual y la diversión del disfraz que se va cayendo. Ahora la joven los ve sin el filtro, sin escandalizarse ni mostrar señas de algún juicio. En cambio, la escena me parece, por un lado, la visión de la posibilidad de su propio deseo homosexual y, por otro, una suerte de repetición caleidoscópica de uno de los

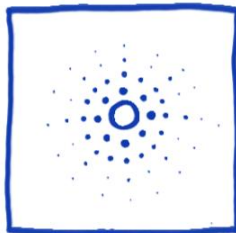
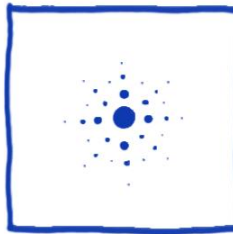
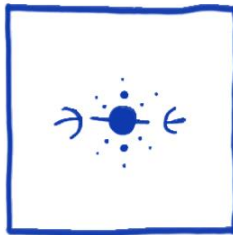
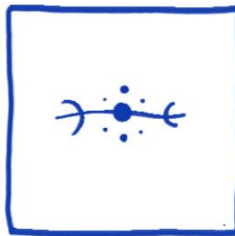
recuerdos de su abuela en donde ve a dos soldados rubios besarse con un mulato en una playa (174).

La escena de Radamés, Guido y Ágata se interrumpe por el incendio de la casa, pero sus alcances no se quedan allí. Como adelanté antes, la joven tiene un interés por otro personaje: “Claudia me encanta. Rada se acerca y me guiña un ojo y de repente siento que todos en la fiesta se dan cuenta de que estoy completamente loca” (191). El haitiano nota el interés y se convierte en confidente, incluso la aconseja: “tiene que ser ma dulce con la fem, si quiere la fem” (191). Ella se hace la desentendida y luego, mientras ven un vídeo, recuerda que ha traído a la gata para darle cierre a su proyecto de los nombres, para entregársela a alguien más. En la novela no se encuentran mayores motivos que aclaren de dónde viene esta decisión. Parece haberse tomado sin mayor trascendencia, aun cuando ha sido el eje detonante de la narrativa. Pienso yo que este gesto insiste en el carácter despreocupado con que inicialmente identifiqué a la narradora. Aunque para una narrativa concreta, madura, fuera necesario resolver de forma grandilocuente un problema con tantas posibilidades interpretativas, para ella simplemente pierde interés, lo abandona.

Sin embargo, su deseo no desaparece sencillamente. Propongo aquí que se disuelve, transmuta en otro de carácter homosexual. Luego de que toda la fiesta se pusiera en búsqueda de la gata, la narradora se encuentra con Claudia quien le dice que “a los gatos les gustan los callejones” (193). Estando ahí, mirándose la una a la otra, se besan. Su deseo se abre al cielo nocturno de Santo Domingo y consigue incorporar todo un paisaje sonoro: “Se acercó y me besó en la boca con la boca abierta y yo la besé a su vez escuchando como la ola de ladridos se tragaba la noche, la gata y todos sus posibles nombres” (193). La mirada que se ponía sobre el mundo, la que antes se enfocó en una apertura del tamaño de una moneda, ahora se disuelve para toda una experiencia corporal. No corporal en términos de individualidad, sino de una percepción del

espacio y de otros cuerpos que también están allí. Entonces, es un cambio que no es del orden de una cosa que se transforma en otra, una lista de nombres que se vuelve un beso homoerótico. Más bien, es el germinar a la amplitud de sí misma frente al mundo, más allá del dominio de las denominaciones.

Me parece, ya para cerrar, que dicha apertura sensible en el beso es el resultado de seguir la brújula ética y desmontar el discurso hegemónico que la alienaba. Para Rolnik, “desde una perspectiva ética del ejercicio del pensamiento que rige las acciones del deseo en el polo activo, pensar consiste en ‘escuchar’ los afectos, efectos que las fuerzas de la atmósfera del ambiente producen en el cuerpo” (81). Es así que se anuncia el saber-de-lo-vivo que, a este punto de la novela, ya no tiene que ver con un interés domesticador, sino con un flujo que deja ir aquello que no requiere, al entenderlo como una subjetividad otra, y se implica en el movimiento de desterritorialización que los afectos del mundo han generado sobre ella. Se mueve del lugar macropolítico, sin salir del marco doméstico e íntimo, y así da cuerpo concreto a la creación que excede la búsqueda de nombres diversos y trasfigura la superficie topológica relacional sin necesariamente asimilarla, sin hacerla familiar. Su diferencia se mantiene como tal sin tener que darle un nombre.



Capítulo III

La transgresión del ojo: el límite y el filtro

Hasta este punto, quien me lee y yo hemos pactado que la narrativa de Rita Indiana Hernández en *Nombres y animales* (2013) parte de la posibilidad de jugar fuera de la vigilancia paterna. El inicio del arco narrativo es el viaje de los padres y su cierre es, justamente, su regreso. Es así que me parece que esta novela marca un contrapunto frente a otra de las obras de la autora, *Papi* (2005), en donde la presencia del padre es el epicentro de la experiencia del mundo, así sea por su ausencia. La narradora adolescente de la que nos hemos ocupado, y a la que hemos visto mirar, poco vuelve sobre sus padres. Más bien, cabría preguntarnos, si son puntos cronológicos que resaltan las variaciones del inicio y el final. Es decir, la diferencia entre el discurso internalizado del control con el que se empieza frente a la imposibilidad de mantener vínculos afectivos con aquellos que han sido explotados y marginalizados desde el discurso hegemónico.

Sin embargo, la ausencia de los padres no niega el carácter genético latente en la narrativa. De hecho, la familia siempre aparece como un componente clave en el que se lee el pasado y, en la misma línea, las posibilidades del futuro. Como una réplica con diferencia, la protagonista reproduce las repeticiones de su abuela al reconstruir recuerdos, al igual que se identifica con cierta locura de su árbol genealógico: “ella [Tía Celia] se ha dado a la ardua tarea de investigar los perfiles psicológicos del árbol genealógico nuestro, yerba mala, de vagos y neurasténicos pseudointelectuales venidos a menos con ínfulas de próceres y cero cojones, a cuyo extremo está, como botón para la muestra y ejemplo indiscutible, mi persona” (Hernández 184). Para Édouard Glissant, este interés filial, recurrente en las narrativas del Caribe, responde a lo que implica el mito y la épica en Occidente: “la causa oculta (la consecuencia) es la filiación, cuya obra se articula sobre una linealidad del tiempo y sobre una proyección, un proyecto” (81). De esta manera, se

corroborar una continuidad genealógica, siempre jerárquica y unívoca, en la que la creación del mundo es repetida legítimamente, ya que traza el curso de la comunidad.

Lo anterior provoca una especie de paradoja, dirá Glissant, de la que parten las narrativas de occidente y que, me parece, se conecta con la propuesta del sujeto que he desarrollado al principio. De acuerdo con él, “en los pensamientos occidentales, atentos a una dignidad de la persona humana que procede siempre de una aventura individual, no hay otra cosa que cumplir que no sea, paradójicamente, una generalización” (83). Es decir, la experiencia enmarcada como individualidad, tenderá a la larga a una generalización que abrace bajo una misma Historia¹³ y una misma genética. Para el caso de la novela de Hernández, destaca para mí que, si bien sí hay un componente filial latente que podríamos relacionar con la eventual condición psiquiátrica, su actuar no es el de la repetición de acciones pasadas en una especie de bucle típico de las tragedias griegas. En cambio, se trata del reconocimiento de sus condiciones, familiares y biológicas, sin tener que insistir consecutivamente en oposiciones discursivas. De ahí que la narración de la protagonista escape a la linealidad del tiempo (al verse múltiples posibilidades para mismos sucesos) y a la proyección, al proyecto (el listado).

Ahora bien, hacia el final de la novela el vínculo entre la protagonista y Radamés es más cercano. En el capítulo 19, el personaje haitiano debe quedarse durante la noche en la veterinaria para cuidar de un rottweiler: “A Rada le toca quedarse así que me quedo hasta las siete para hacerle compañía. Le pongo una disco de REM que le gusta mucho y cantamos a todo pulmón”

¹³ Lo escribo con mayúscula, pues Glissant insiste en que se trata de una Historia en términos de reconstrucción del pasado colectivo amplios, lo cual lo distingue de una historia en minúscula, más propia de lo doméstico y cotidiano.

(Hernández 195). Luego, el personaje va a comprar una Coca-Cola y al regresar es detenido por un soldado y deportado a Haití:

Al salir con la Coca-Cola, una Malta Morena y unos palitos de queso, 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 hopital, allí’. El gorila se ríe y le dice ‘lo’ documento’ agarrándolo por el t-shirt de tie-dye y empujándolo hacia el camión (195).

La escena no solo destaca por sus imágenes de animales, que revisaremos más adelante, también porque pone de relieve el contexto crudo y la violencia a la que se ven sometidas las comunidades negras y haitianas en República Dominicana. No solo el trato que se le da es equiparable al que sufren los bovinos, también hay una acción directa que no permite el diálogo. No importa qué haga Radamés, ni siquiera su nombre. Lo único que haría válida su estancia sería un documento, una firma o un sello. En últimas, estar legalizado de manera escrita, pues solo un papel podría legitimar su lugar.

Retomando a Suely Rolnik en *Esferas de la insurrección*, podríamos considerar que la escena anterior es la latencia macropolítica que pone en tensión no solo el vínculo de la protagonista, también el movimiento que como lectores hemos tenido frente a Radamés. Es importante aquí que veamos el sentido amplio de la situación, pues es allí en donde se pierde el equilibrio que desemboca en las alucinaciones de la protagonista. Si bien ella ha evitado cortar en el mismo punto, por volver a la metáfora de la cinta de Möbius, y repetir de manera distinta las narraciones para conseguir una visión compleja del pasado (¿o mejor deberíamos decir pasados?), el contexto en el que está la fuerza a la norma, al orden dictado. Sus decisiones parecen

insuficientes al ponerse en línea con la legislación dominicana. Es como si, en un movimiento brusco, el giro en el corte de la cinta de Möbius fuera forzado a retomar un mismo punto, aun cuando ya lo había pasado y quien corta es consciente de las otras posibilidades que le ofrece la superficie topológica.

Para Rolnik, la pérdida del equilibrio vital, emocional y existencial proviene de la paradoja entre lo familiar y lo extraño. En un principio, al intentar tomarse una variación en la conducta para seguir la brújula ética, se genera un malestar propio del enfrentarse a lo desconocido. Dirá la psicoanalista que es allí en donde se juegan las políticas del deseo: “Lo que diferencia las micropolíticas es el tipo de negociación entre estos dos movimientos [activo y reactivo] que el deseo priorizará en sus acciones. Esta elección no es neutra, y de ella devienen destinos distintos de la pulsión que, a su vez, conllevan a distintas formaciones del inconsciente en el campo social, portadoras de mayor o menor grado de afirmación de la vida” (102). ¿Pero qué pasa cuando ya no se trata de un primer movimiento que marque diferencia? ¿Qué sucede cuando el contexto obliga a volver a la repetición reactiva? ¿Es posible? ¿Qué consecuencias trae en el plano psicológico que no sea, únicamente, el desequilibrio emocional? ¿En qué desemboca una pulsión que ya había conseguido determinada realización?

Como en capítulos anteriores, la escena no es propiamente algo que la narradora presencie. Más bien, es una variación de su mirada biológica que ha adoptado una perspectiva omnisciente que le permite la reconstrucción ficcional: “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 solo recibo chistes como respuestas. ‘Lo devolvieron al zoológico’” (196). Ahora la joven se enfrenta directamente al desprecio discursivo que se materializa en la fractura de su vínculo. Sin embargo, al igual que con Armenia, ella se afecta: “El muchacho que hace las entregas del colmado me enseña la Coca-

Cola derramada: ‘le dieron un macanazo, pa que se montara en el camión, había como treinta’ (196). Y en seguida: “El macanazo me revienta la costilla y me doblo frente al colmado llorando” (196). De esta manera, insiste en una vinculación que no es únicamente emocional, sino que debe abandonar la estabilidad del sujeto para in-corporar la narrativa y violencia a la que ha sido sometido Radamés.

Según Rolnik, “el medio de relación con el otro en la esfera del afuera-del-sujeto es el de la resonancia intensiva, en la cual no hay distinción entre sujeto cognoscente y objeto exterior, como es el caso de la experiencia del sujeto. En la experiencia subjetiva fuera-del-sujeto, el otro vive efectivamente en nuestro cuerpo, por medio de los afectos: efectos de su presencia en nosotros” (102). Es decir, ya no hay una barrera que con claridad distinga el afuera-del-cuerpo-vivo y el cuerpo-vivo-mismo. Más bien, se trata de un solo cuerpo herido y afectado por la separación. De hecho, dirá Rolnik que tal condición de “vivientes” es la que hace de ellos uno solo, pues “al entrar en nuestro cuerpo, las fuerzas del mundo se integran con las fuerzas que lo animan y, en ese encuentro, lo fecundan” (102 – 103). Cabe aquí hacer un matiz, pues la propuesta de Rolnik tiene un tinte optimista como los demás juegos que he propuesto a quien me lee para abordar esta novela. Hemos imaginado caleidoscopios, olas, cintas para recortar y todo con la imagen de una narrativa fresca en la que la narradora puede vincularse con alteridades sin que aquello le presuponga riesgos, al menos hasta ahora. Sin embargo, ahora tenemos a una adolescente que se enfrenta, por un lado, a la imposibilidad de ignorar el vínculo y, por otro, a sufrir las consecuencias de la violencia, sin que sea ella quien en principio las padezca en carne propia.

No es el macanazo la única afectación que recibe la protagonista, pues enseguida sale corriendo y llama llorando a Tío Fin para explicarle lo sucedido. Después, “yo corro al patio y

encuentro el hueco donde Rada ha metido mi libreta y con una varilla trato de sacarla, luego con las manos haciéndome daño, sacándome la sangre que lamo. Logro sacar pedazos, mojados por la lluvia que se acumula en el hueco, tinta diluida, y mi propia sangre” (Hernández 196). ¿Por qué volver al proyecto del listado de los nombres? Un listado que ya hemos convenido que estaba disuelto en la leche bebida por la gata y en su propio deseo homosexual que la llevó a dejarlo del todo. Ahora, en una nueva especie de disolución, la sangre misma se mezcla con la tinta en un forcejeo por recuperar algo, no es claro aún qué, del inserto que Radamés dejó para cubrir el orificio por el que ella había espiado el incesto entre su vecino Cutty y su madre (135). Aquí puedo pensar que, tal como con el regreso de los padres, la desesperación por la libreta, con claras marcas corporales, resalta el arco narrativo: de una libreta que se construye con trazos a una que se reconstruye con el cuerpo.

Tal vez la clave para saber a qué apunta el intento de recuperación esté en el cierre del capítulo, un par de líneas adelante: “Cuando creo que he sacado la libreta completa o las partes que la forman, me siento y espero a que llegue alguien, quien sea, a ayudarme a poner esto en orden” (197). Similar al malestar que señala Rolnik, el interés de la joven es el retorno del equilibrio, de un orden lineal claro capaz de brindarle seguridad a su forma de relacionarse con su entorno. Reconstruir la libreta, sería en ese orden de ideas, volver al punto de partida en el que se tomó la decisión que evitó insistir en la repetición reactiva. Empezar por donde aún la mano de Radamés no había intervenido la arquitectura, la mirada voyerista y su registro mismo de los posibles nombres. Sin embargo, espero que quien me lea aquí sienta el aturdimiento que produce una paradoja de este tipo. Por un lado, tenemos la necesidad del “orden” capaz de traer su subjetividad a una estabilidad emocional y existencial. Por otro, está la imposibilidad de volver sin tener ya la consciencia y el saber corporal del vínculo con Radamés, la gata y Armenia. De ahí que

este nuevo forcejeo psicológico conlleve consecuencias en la psiquis de la protagonista, quien luego del dramático episodio con la libreta empezará a ver en alucinaciones los nombres que antes había registrado en el listado.

Ahora bien, toda la cuestión de la separación y la insistencia en que Radamés es haitiano y, por tanto, “ilegal” como habitante en Santo Domingo, nos trae al que tal vez me parece el punto central de toda mi lectura: el límite. Entender que la protagonista se enfrenta al discurso nacionalista y que lo “supera” para así poder vincularse desde el “saber-del-cuerpo” con otras subjetividades, no es más que reconocer de fondo que hay un límite, una frontera que no solo es geográfica entre dos países, sino que consigue estar en todos los demás estratos: políticos, culturales, generacionales, raciales, etc. Tal vez convenga reconocer que, de manera optimista, tal como la narradora, hemos pensado que con facilidad se disolvió esa frontera, a la que incluso le hemos dado la forma del mar. Creímos que, en su movimiento irregular, pero constante se juegan las posibilidades de forma que tienen las fuerzas en el mundo y que, entonces, sería posible que la superficie topológica, como el oleaje, simplemente se moviera, se adaptara y se replicara distintamente como un reflejo en un teleidoscopio que se mueve. Conviene que ajustemos nuestra imagen y el límite que tienen nuestros ojos y los que vemos en la protagonista para así asegurar una correspondencia con los sucesos. Una pared interrumpe el flujo, una pared obstruye el ojo jugueteón que daba formas distintas a lo que se veía. Una pared se levanta y deja a Radamés de un lado y a la protagonista del otro.

Para Derrida, la lógica del límite es propia de una experiencia transgresora, si no transgresiva. Dirá él, de una “limitofía”: “dejemos a esa palabra un sentido a la vez amplio y restringido: lo que acerca a los límites, pero también lo alimenta, se alimenta, se mantiene, se cría y se educa, se cultiva en los bordes del límite” (45). Es decir, una dinámica en la que aproxima lo

que está en los lados contrarios, pero a su vez se construye desde esa frontera. Similar a la relación paradójica que señalé antes, la propuesta del filósofo me sirve para ver cómo el carácter del movimiento ético, que señalé desde Rolnik, resulta ser a su vez un juego con el límite. No se trata de saltar la barrera, sino de hacerla tan compleja que pierda su sentido. Y en virtud de esto, las alucinaciones de los nombres no se entenderían sencillamente como la consecuencia psiquiátrica de una pulsión truncada, sino como proceso mismo de la “limitrofia”. No en vano Derrida recuerda su etimología y hace hincapié en el carácter *trophé*: alimentación, cuidado, adiestramiento, generación e, incluso, cultura (46); lo cual lo llevará a consolidar su propuesta de la experiencia del límite como un “transformar espesando”: “Todo lo que diré no consistirá en absoluto en borrar el límite sino en multiplicar sus figuras, complicar, espesar, desalinear, plegar, dividir la línea precisa haciéndola crecer y multiplicarse” (46).

Si bien podríamos mantenernos en el plano inicial, y no menor, que se corresponde con la violencia ejercida sobre los cuerpos-vivientes, seguir el filtro de Derrida abre nuevas posibilidades de la mirada. Por un lado, el arco narrativo en el que tanto he insistido no vendría a ser un paso de la ausencia de los padres a su regreso ni de una construcción a una reconstrucción de la libreta. Esa postura nos llevaría a un aturdimiento propio de entender el tiempo únicamente de forma lineal y querer encajar en él las decisiones de la adolescente. Ojalá quien me lee recuerde que el tiempo es distinto desde la mirada de la narradora, pues es capaz tanto de ver en el pasado de otros como de reconstruir posibilidades para así permitir múltiples sentidos al presente. No se trata de una única línea ni de una estructura cíclica tradicional que se sigue con cautela y orden. Más bien, es una especie de acumulaciones, de sumas de multiplicidades que no están estratificadas, sino que son horizontales. Me parece que es mejor, entonces, que no busquemos encajar sus acciones en

nuestras nociones previas de lo que sería el tiempo y así forzar la narrativa a una estabilidad que nos dé paz por tener sentido.

Por otro lado, el límite desde Derrida tiene otro carácter que es clave para distinguirlo de la noción de barrera. Pensando en “la mirada del animal”, afirma que, con los ojos del otro, se trata de una mirada sin fondo en la que consigue ver el “límite abisal de lo humano”: “lo inhumano o ahumano, los fines del hombre, a saber, el paso de las fronteras desde el cual el hombre se atreve a enunciarse a sí mismo, llamándose de ese modo por el nombre que cree darse” (28). Es así que pasa de preguntarse si hay un límite continuo a cuestionar en lo que se transforma el límite cuando tiene el rasgo abisal. Afirmará que ya la frontera no es una sola línea sino más de una línea hacia el abismo y, por lo cual, ya no se puede trazar, objetivar ni contar como indivisible. Las posibilidades, entonces, pierden la estabilidad y continuidad que brindaba el mito de creación y las fronteras se hacen tan múltiples como el mundo visto desde un teleidoscopio. O, aun mejor, visto desde la apertura de cigarrillo que Radamés abre en la imaginación de la protagonista cuando espía desde el armario: “como un muro de plástico inflado y a Rada y a mí a ambos lados moviendo la boca sin poder escucharnos. De repente Rada tenía un tabaco en la mano y perforaba el plástico con él, dejando que el aire se escapara y que el muro desapareciera” (147). Es así que el abismo en la novela se forma en esta confrontación directa con la subjetividad del haitiano, en la cual hay un saberse frente al otro y, en consecuencia, cuestiona el discurso que les impide hablar. Recordemos aquí en oposición que Radamés, frente al soldado, no puede decir mayor cosa, pues sus construcciones identitarias se fundan desde la necesidad de la diferencia.

Me parece que este rasgo es similar a lo que Glissant percibe como el “universo mudo de la plantación” en el que, según él, se dan los modos actuales de la “Relación”. Si bien el martinicano no está pensando en el caso de los animales como hace Derrida, sino en el espacio

caribeño sometido a lugares cerrados y silencios constantes, considera que es en ese plano que se da una “práctica del rodeo”:

Las literaturas del Caribe [...] fueron introduciendo espesores, fracturas, rodeos en su materia; poniendo en práctica, a la manera de un cuento en las plantaciones, procedimientos de refuerzo, de insuflación, de paréntesis, de inmersión en lo psicológico del drama del devenir común. La simbólica de las situaciones prevalece sobre el refinamiento de los realismos, es decir, los engloba, los traspasa, los ilumina” (104).

Con lo anterior no solo veo que la estrategia narrativa de nuestra protagonista puede trazarse de manera más amplia en una historia de la literatura caribeña, si acaso ese fuera mi interés aquí. También noto el carácter del símbolo en este contexto que es clave para poder seguir pensando lo que el límite quiere decir. No se trata de una relación que se dé en los términos de una comunicación facilitada, en la que se marca la diferencia. Todo lo contrario: se trata de un símbolo que excede la narrativa sobre la realidad para incorporarla en su propio actuar. Un símbolo que evidencia frontera y la espesa para poder cruzarla.

De cara a *Nombres y animales*, me parece que es momento de que revisemos el carácter específico de su condición óptica, las letras que ve en las paredes: “Las letritas eran pedazos de los nombres que yo había escrito en mi libreta, los pedazos que había sacado del hoyo el día que Rada se fue y que se habían incrustado en mis retinas con velcro” (Hernández 202). Como las figuras que traen algunos caleidoscopios y que alteran aún más la percepción visual, o como una imagen insuflada y puesta en medio de la realidad y la protagonista, su nueva condición establece una forma distinta de relacionarse con el mundo. No es un vínculo directo del ojo al objeto, si es que eso es posible, sino de la evidencia de un filtro que modifica la forma de aproximarse a ello. Tal

como con el símbolo que señala Glissant, aquí hay un procedimiento de refuerzo, de capa sobre capa o de yuxtaposición, por recordar la propuesta de Martínez. Una estrategia que se aleja de la mirada inmutada para ahora tener signos permanentes del proyecto y del pasado.

Como epígrafe del capítulo 19, Hernández escoge un fragmento de *The Island of Dr. Moreau* (1896) de H. G. Wells que me parece importante para seguir considerando las posibilidades interpretativas de las alucinaciones: “Can you imagine language, once clear-cut and exact, softening and guttering, losing shape and import, becomings mere limps of sound again?”¹⁴ (104). La narrativa del inglés está en el punto en el que las criaturas modificadas, que durante gran parte de la novela tensionaron el concepto de “lo humano”, están regresando a conductas más “animales” y desvestidas de la lengua. Aquellos que antes se comunicaban con palabras ahora vuelven a lo que instintivamente eran antes de las modificaciones del Dr. Moreau. Esta pérdida de la lengua es el límite borroso que justamente señaló Derrida cuando se refería al *trophé*. Las criaturas han sido educadas, formadas, alimentadas y domesticadas en el orden de lo humano. Incluso, están amparadas y forzadas a “la ley”, la cual regula y legitima su existencia en la isla como seres conscientes. Sin embargo, con la pérdida de la lengua y sus facultades comunicativas entre ellos, el protagonista huye temiendo la degradación de las criaturas a su completa animalidad (Wells 110). Como si de un regreso a un orden previo se tratara, tal como con la deportación de Radamés, el equilibrio se pierde ante el vacío que crea la posibilidad de volver a un pasado que ya no es del todo posible. Sin embargo, la novela de Wells termina allí, no sin antes insistir en las

¹⁴ En la traducción de Catalina Martínez Muñoz para Alianza Editorial: “¿Puede alguien imaginar la pérdida y el embotamiento del lenguaje claro y conciso, su creciente ausencia de forma y significado, su transformación en mero sonido vacío?” (176).

consecuencias psicológicas que implicó para el protagonista someterse a una experiencia de límite abisal desde sus concepciones de humanidad.

Seguro quien me lee se preguntará por la conexión que tiene este momento de la novela de Wells con la narrativa de Hernández. Las pongo una junto a la otra porque considero que algo similar sucede con la lista de los nombres. El listado pasa de ser un intento comunicativo con la gata a convertirse en una serie de imágenes que intervienen su mirada de manera permanente. Ya no se trata de una lengua clara con un significado evidente, sino de la transformación de ese límite comunicativo en múltiples repeticiones ópticas: “Las paredes estaban casi todo el tiempo cubiertas de estas letritas, como cuando uno mira una lámpara por mucho tiempo o una imagen blanca sobre negro y luego puede verla en las paredes” (Hernández 203). De hecho, la adolescente lo entiende cercano a un efecto óptico, una especie de memoria ocular en la que se produce un fenómeno de conservar el espectro de la imagen. En específico, lo conecta con un experimento que presencié en la feria de la escuela: “Uno de los experimentos se basaba en la foto de una muchacha violada y asesinada en el parque Mirador. Se llamaba Jessica y por mucho tiempo estuvo en las pesadillas de todo el mundo en el aula” (203). Es así como el filtro de las letras conserva aún la lectura de angustia que desencadenó la condición, la deportación de Radamés, a la par que les da un nuevo lugar visual a las palabras. Ya no son para ser leídas como antes, sino para ponerse en medio de la espectadora y el mundo.

Hay un factor doble que puede haber parecido problemático para quien me lee. Por un lado, la violencia que desencadena las alucinaciones no es menor y sería poco ético considerarla constructiva o favorable, de una u otra manera, en línea con la suma que propusimos desde Derrida en virtud del *trophé*. Por otro lado, no puedo negar que la lectura desde la “limitrofia” me ha permitido evitar recaer en diagnosticar la condición de la narradora y, entonces, someterla a una

serie de disecciones psiquiátricas que terminen por ubicarla en el terreno de la enfermedad y, por tanto, de una otredad sin más ni menos. Creo que con ambas propuestas hemos conseguido aterrizar la lectura y evitar caer en respuestas sencillas o cómodas. ¿Pero cómo reconciliar ambas propuestas? ¿Cómo hacer que la limitroffía sea a su vez consciente y aterrizada al contexto dominicano y la violencia sobre los cuerpos haitianos?

Carlos A. Jáuregui, en un estudio sobre el Negro Comegente, aborda una problemática similar al preguntarse por qué este personaje resulta valioso para la reconstrucción de la historia dominicana desde el pensamiento de Joaquín Balaguer en *La isla al revés: Haití y el destino dominicano* (1983). Para Jáuregui, “[e]l monstruo antes que otredad es la personificación misma de la liminalidad que define al Otro: no es mismidad ni otredad sino el límite insoportable y la ley que genera dicha distinción” (49). El haitiano “monstrificado” en la leyenda popular dominicana se convierte en el punto de referencia para la lectura sobre otros cuerpos haitianos como el de Radamés. Los inmigrantes no son únicamente una población del otro lado de la frontera, sino que materializan la existencia de subjetividades que imposibilitan la estabilidad del discurso nacionalista, a la par que dicho discurso depende de ellos. Es así como generan una liminalidad abisal y a su vez reciben toda la violencia de las políticas públicas e históricas dadas desde el discurso colonial. La pérdida de Radamés, me parece, pone en abismo esa dinámica discursiva entre la protagonista y las posibilidades de equilibrio. Se hace evidente que su existencia no es la de una otredad a la cual aproximarse, sino la de una subjetividad que afecta por completo la forma de ver el mundo.

Otro factor clave en el relieve del carácter “haitiano-monstruo” que legitima la violencia es la animalización. De manera similar, aunque inversa, a las criaturas en la isla del Dr. Moreau, la comunidad haitiana recibe una serie de modificaciones discursivas que apuntan no a acercarlos

a sus ideas de “lo humano”, sino a filiarlos con lo que sería su otro polo discursivo, “lo salvaje”. Recordemos cómo en la deportación de Radamés los demás personajes insisten en una animalización de su experiencia, incluso la mirada misma de la narradora hace uso de metáforas animales para reconstruir la escena. Por un lado, resalta la denominación de “mono” que ha sido “devuelto al zoológico” (Hernández 195), una burla racista del colmadero que hace evidente la violencia y la falta de empatía del discurso dominicano. Por otro lado, tenemos las imágenes de la narradora: el soldado como un gorila y los haitianos con ojos de vacas camino a su final fatal. De cualquier manera, creo que coincidimos cuando decimos que no se trata del mismo tipo de movimiento. El gesto de la narradora no apunta a un tinte burlón, sino a una representación de la escena que espese imaginarios y situaciones de los animales y los humanos frente a distintos agentes, sin importar su nacionalidad.

Desde todo lo anterior, me parece que la alucinación no funciona como un mero recurso que ubique social y médicamente a la protagonista. Claro, los demás personajes sí apuntan a ese lugar, como Tía Celia en el siguiente pasaje desde su tono condescendiente: “Tía Celia estaba muy extrañada de que yo me había puesto así por un haitiano: ‘será que le habrá cogido cariño porque el haitianito era bueno’” (201). Sin embargo, espero que hayamos convenido que hay en este filtro a la vista mayores posibilidades interpretativas que la del resultado de un evento traumático. Más bien, creo que esta condición es consecuente con el tipo de movimientos activos que la protagonista tuvo durante la novela. De cualquier manera, es claro que hay una dificultad en el salir de la norma, en escapar del lugar cerrado del pensamiento de la plantación. No se puede simplemente obviar el límite que obstruye la posibilidad de la repetición libre del oleaje del mar o del juego infantil. Pero, en todo caso, no me parece acertado, desde la lectura que hemos construido, mantenernos con un sinsabor por el final de la novela, uno que parece apuntar a una imposición de las acciones reactivas

sobre todos los cuerpos y con la desesperanzada perspectiva de no poder evitar la frontera. Querido lector, creo que es mejor que imaginemos que podemos multiplicarla, repetirla, reflejarla con nuestro caleidoscopio para así transgredirla, disolverla y quemarla.

Cierre del caleidoscopio

Mi imagen, al pensar en este proyecto, siempre fue ver encorvado o al nivel del suelo. Nunca quise a hacerlo desde arriba y, entonces, sentirme con la suficiencia necesaria para decir que en *Nombres y animales* de Rita Indiana Hernández hay una lista de elementos como quien ha descubierto una receta. Yo no tenía receta, al menos no tan clara, y de ahí que insistiera en que me acercaba a la obra de la dominicana como otro adolescente que recién descubre Santo Domingo y las posibilidades que le brinda la ciudad. Me imaginaba, a mí y a quien me leyera, jugando con la narradora y las condiciones límites de su propuesta. Pensar que también podríamos estar perdiendo la ruta por emoción excesiva y tener que dar un giro para tomar una ruta nueva. Quería que navegáramos juntos la obra de forma tan despreocupada y fresca como los adolescentes que tienen una fiesta en una casa colonial que se incendia y luego solo se van. Ver si había algo nuevo a dónde llegar o un sitio emocionante en el cual poner los ojos y pensar que podríamos mirar aún más, sumando siempre otros filtros a la lectura.

Tal vez sí había receta, o tal vez la fui creando a medida que consideraba las posibilidades de la narradora de Hernández. A veces, sentía que doblaba la lectura tantas veces como una ola que se retrae sobre sí misma. Otras, que los abrigos teóricos que utilizaba producían un calor insoportable y era mi deber usarlos en medidas precisas para así no sofocarnos. Quería, entonces, poner mis elementos de lectura sobre la mesa e irlos sumando, girando o revisando tantas veces como la protagonista de la novela lo requiriera, para así tentar tanto al referente como a la novela, porque en últimas es un juego, uno muy en serio. Y he aquí mi primera conclusión: creo yo que la novela nos lleva a tener consideraciones distintas sobre la pubertad. La obra no permite simplemente un diagnóstico, una lectura madura y rígida que pase por encima tomando medidas. Más bien, creo que ha motivado las posibilidades de lo que es una adolescencia caribeña con

elementos complejos que se resisten a caer en tipos preconcebidos. Jugar a evitar la complacencia, la comodidad, creo yo.

Al comienzo del primer capítulo le pedí a quien me leyera que imaginara un teleidoscopio. Un juego sencillo, aunque para mí era la premisa que llevaba a un filtro de lectura que permitía las imágenes y el espacio propio al momento de leer. Buscaba que el lector se sintiera también propio de sí mismo y en capacidad de aceptar o no las reglas del juego. Un juego que, insisto, buscaba la repetición no idéntica de sus elementos. Es así como para el comienzo me pregunté a qué se debía que la narradora fuera capaz de abordar, sentir y reconstruir el pasado de otros personajes como Armenia, la empleada doméstica que era explotada en la casa de Tía Celia. Así no solo apuntaba a revisar un rasgo narrativo clave de su perspectiva, también a comprender cómo aquello no rompía el pacto ficcional y acercaba más a las alteridades sin tener que recaer en exotismos o apropiaciones. La joven narradora cuenta los pasados múltiples de la haitiana, sin levantar ninguno como único o verdadero, sino reconociendo las posibilidades como condición necesaria del pasado.

Desde luego, para este momento fue clave una lectura compartida de *Esferas de la insurrección* de la autora brasilera Suely Rolnik, pues así el actuar de la protagonista no solo lo entendía como una acción sobre el mundo, sino más bien como un acto micropolítico que empezaba a tensar el discurso nacional regente en República Dominicana a finales del siglo XX. No hace falta que aquí reconstruya la historia política del país caribeño, pero sí que recupere cómo hay una primera distancia de ese discurso en cuanto la protagonista se acerca a Armenia, la acompaña en su muerte y se afecta por sus condiciones. Este punto de quiebre, que he considerado inaugural en lo que será un proceso de acciones activas que sigan la brújula ética, por seguir con Rolnik, será también el que conserve los elementos claves de las otras dos escenas que he

destacado para este proyecto: la repetición con diferencia y el efecto óptico. De ahí que nuestro primer juguete haya sido el teleidoscopio, y que a través de él hayamos leído los ires y venires sobre los pasados posibles.

Ahora bien, hay que considerar con qué otras obras yo podría emprender un sistema similar. Es decir, dar una extensión al juego de manera que buscara incorporar un corpus primario más extenso y múltiple. Desde luego, creo que la premisa para un proyecto de este tipo será siempre que los filtros de lectura deberán adaptarse propiamente a lo que cada obra provea. Tal como *Nombres y animales* nos llevó a ciertas condiciones particulares, cada obra también proporcionará lo necesario. Creo que habría que revisar la primera novela de Rita Indiana Hernández, *La estrategia de Chochueca*, tal vez una de sus obras más leídas en la academia y, a su vez, una de las que más cantidad de adjetivos ha recibido por parte de la crítica recetaria. Convendría que vagáramos con Silvia buscando qué hacer con esos parlantes para así desesperarnos por la vigilancia policial que nos pisa los talones. Seguramente, esta línea nos llevaría a revisar *Papi* y cómo no, si tal vez es el punto más alto de las narradoras alteradas de Hernández. Desde luego, allí resurgiría la pregunta por el padre y nos preguntaríamos qué pasa con todas estas infancias y adolescencias que buscan levantarse en una isla sobre la que parece ser inevitable recibir la sombra del patriarca.

También fue clave toda la cuestión de los nombres. El listado no solo fue la motivación de nuestra protagonista, también la nuestra en gran medida. En mi lectura no apuntaba a dar un sentido distinto a lo que podría indicar hacer la lista de los nombres, sino a entenderla como un componente dependiente y enlazado a otros. De ahí que fuera importante entender desde *El animal que luego estoy si(gui)endo* de Jacques Derrida qué alcances puede tener el gesto de nombrar y cómo no es menor, así a veces lo creamos así por hacer parte de nuestra cotidianidad. De hecho, me parece

que aquí es cuando se hace valiosa la insistencia en el acto micropolítico de Rolnik. El gesto de intentar nombrar es capaz de poner en relieve las dinámicas discursivas de República Dominicana, además de apelar a una sensibilidad que se interesa por el otro no humano. Estos elementos son claves, pues la gata en la novela nunca adquiere un carácter distinto al de su propia naturaleza esquiva. Más bien, las acciones narrativas apuntan a evidenciar las acciones humanas por domesticar y controlar otros cuerpos. Sin embargo, y aquí es clave el matiz, la metodología de la narradora es distinta, pues en lugar de ser una imposición se interesa más por poner en consideración las reacciones del animal.

Aquí es en donde insisto en el caleidoscopio, pues considerar a la gata en tanto gata me llevó a pensar en una temporalidad distinta. Derrida y Rolnik, cada uno desde su campo, insistían en que había una forma diferente de entender el tiempo que se alejaba de la linealidad estable y reactiva. Más bien, la protagonista de Hernández saltaba entre los tiempos sin ningún problema, con lo cual hacía que los posibles pasados fueran también formas del presente y condiciones para el futuro. Es así que la familiaridad y pertenencia cada vez estaban más en vilo, pues este tipo de movimientos, en últimas, apuntaban a una tensión directa con el límite discursivo que parte de una estabilidad narrativa temporal. Desde luego, no me refiero que la obra de Hernández rompa la temporalidad, sino a que hay fragmentos en que esta se complica sin que realmente suponga un problema para su verosimilitud, como mencioné antes. Pienso que en la misma línea de la pregunta por el tiempo habría que revisar *La mucama de Omincunlé*, cuarta novela de Hernández, en donde Alcide Figueroa, la mucama, vive una serie de cambios temporales vertiginosos que hacen aún más evidente la pregunta por la estabilidad a la que aquí me he referido.

Hay un factor que *Nombres y animales* de Rita Indiana Hernández toca sutilmente, pero que bien sabemos es relevante para toda la narrativa del Caribe: la familia. Dicha pregunta no solo

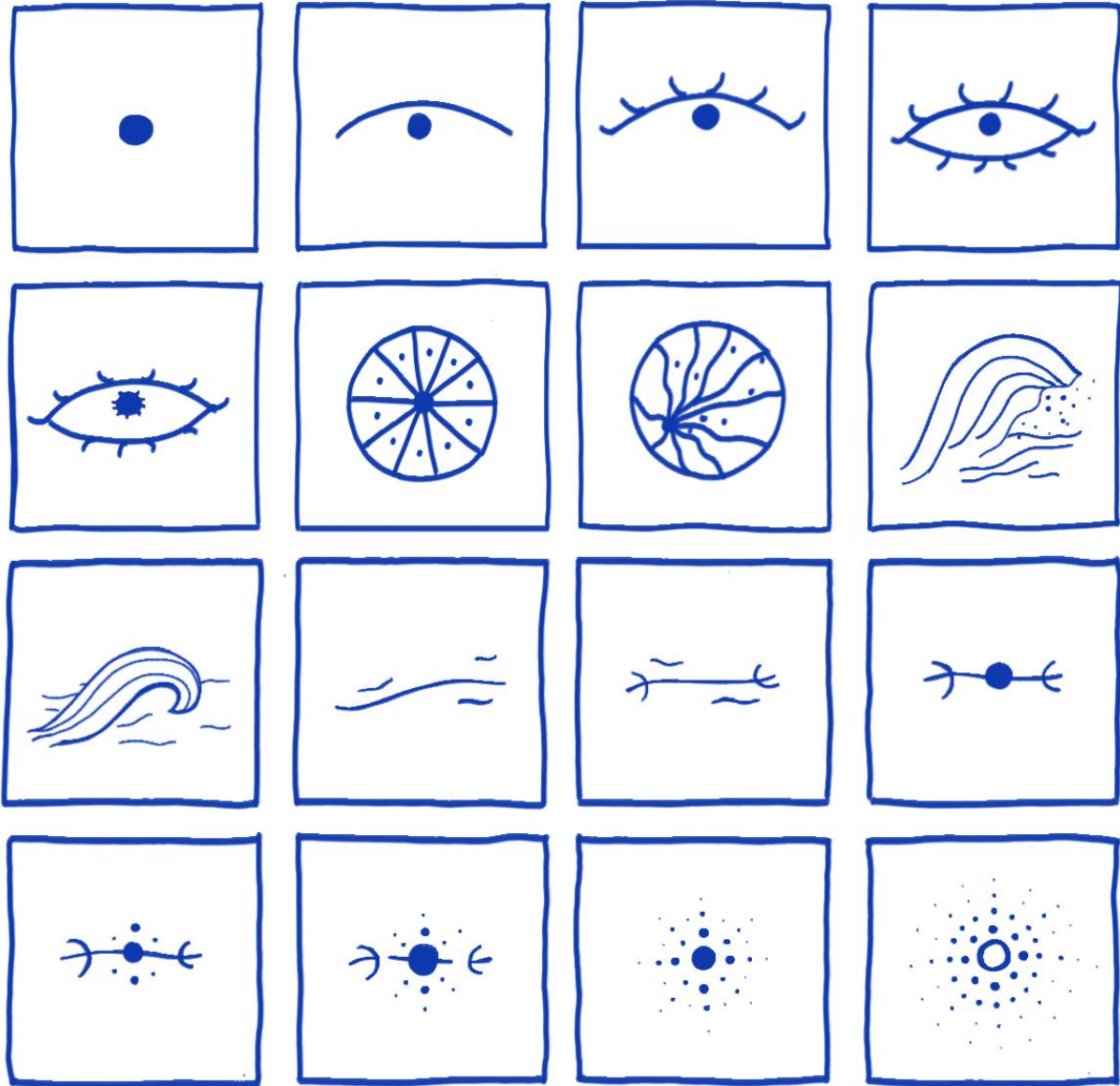
implica, necesariamente, un remontarse histórico y una reconstrucción desde lo que serían las vinculaciones de sangre y los mitos atávicos, que para ejemplificarlo basta no más con recordar *Cien años de soledad*. También se trata de una pregunta por el destino y por las posibilidades que cada subjetividad tiene para quebrar una tendencia. Es así como nuestra protagonista parece querer distanciarse, hasta cierto punto, de lo que ha heredado como mujer dominicana. Resistirse, entonces, a mantener un trato jerárquico y no afectivo con las subjetividades haitianas que en términos macropolíticos han sido rechazadas. Desde luego esta distancia podemos remontarla a Antígona, incluso, si quisiéramos establecer toda una ruta histórica y literaria. Seguro encontraríamos elementos en común, tales como la búsqueda del final del árbol genealógico y la oposición al discurso político y cultural. Sin embargo, una ruta así para el caso de la novela que en este proyecto he abordado sería forzar elementos que son realmente secundarios y no conforman el foco central de la narrativa.

Me parece que la apuesta en la novela ha sido más cercana a lo que propone Glissant en *Poética de la relación*: “Desindividualizar la Relación es vincular la teoría a la vivencia de las humanidades, a sus singularidades. Es volver a las opacidades, fecundas de todas las excepciones, movidas por todas las distancias, que viven implicándose no en proyectos, sino en la densidad reflexionada de las existencias” (225). La protagonista, finalmente, escapa de un rótulo que la ubique con facilidad en el mundo, a su vez que su vínculo con Radamés no se da desde una mirada del otro como otro, condescendiente o violenta. Más bien, es un proceso paulatino en el que la subjetividad se aleja de la estabilidad del sujeto para así acercarse a que su singularidad comparta con otras, sin importar la categoría identitaria en la que sean catalogadas. Es así como el límite se densifica, me parece: deja de ser una frontera que sencillamente se levanta para separar a nuestra protagonista de Radamés y se multiplica tantas veces que termina por ser insoportable y violenta.

Señalé páginas antes que la pregunta por la frontera era, quizás, el punto de eje para mi propuesta. Tal vez, si miramos por un caleidoscopio, nos resulte difícil trazar las fronteras entre las imágenes repetidas. En cambio, es común que se yuxtapongan entre sí, sumándose para poder ver el mundo desde la multiplicidad. Este último rasgo del caleidoscopio es, justamente, con el que cierra la novela de Hernández. Después de que Radamés fuera violentamente deportado a Haití, la joven atraviesa un momento crítico en el que intenta recuperar, de alguna manera, la estabilidad perdida con su ausencia. Sin embargo, tal como con la cinta de Möbius, es imposible regresar a un punto que no se cortó para evitar la repetición activa. De ahí que la psiquis de la narradora adquiera una alteración, un efecto óptico tal como las visiones que se dan al ver un punto sobre la luz y luego poner la mirada sobre otra superficie. Una alteración que me he resistido a diagnosticar para no traicionar mi interés inicial de ver con ella, así sea de forma alucinada. Es así como pensé que aquel rasgo de los nombres tenía ahora, ya no el carácter de signo con posibilidad de significación con la gata como cuando hacía parte de la libreta, sino que se convertía en el filtro de lectura del mundo desprovisto de significados claros.

Durante toda mi lectura también creé una secuencia que fuera parte constituyente de la propuesta. Es una imagen en viñetas que construí a medida que escribía y, a su vez, afectaba lo escrito. Me gustaría cerrar haciendo un comentario sobre este ejercicio que marcaba los tránsitos entre momentos a la par que me permitía ver aquello que solo estaba en palabras. Además, fue llevar un paso más allá el juego y dar forma a aquello que se constituía como fuerza a medida que lo escribía. En últimas, materializar una pulsión y repetir el gesto: imaginar que hay un punto que se vuelve ojo, un ojo que se hace caleidoscopio y luego ola. Y, después, una ola que se apacigua en el signo que Glissant establece como el origen del vínculo que crea la trata de personas que implicó la dinámica esclavista en el Caribe. Tomar ese hilo, esa relación que conecta a la vez que

marca el límite entre dos regiones, y disolverlo, tal como el deseo de nombrar de la narradora, para así abrir paso a la resonancia que tienen unos cuerpos sobre, desde y hacia otros. Me queda la pregunta, entonces, de cómo ponderar esos vínculos que parten de afectos, que insisten en el cuerpo y en el deseo como brújula posible para habitar. Entonces, ¿de qué manera mirar al Caribe?



Anexos

En la lógica del ir y volver, del regresar a los múltiples pasados, quisiera que quien me ha leído tenga también la dimensión del proceso que me llevó a la propuesta de *Mirar y volver a mirar: un entramado de nombres, razas y deseos en Nombres y animales de Rita Indiana Hernández*. Tal como en *Nombres y animales*, mi lectura tiene dos antecedentes que considero claves en lo que ha sido la pregunta por la mirada. En primer lugar, está una primera lectura visual que, de forma primigenia, tenía las claves de lo que decantaría en las viñetas que aquí han suministrado otras posibilidades al juego de repeticiones. Por otro lado, desarrollé la lectura sonora en la que me interesé por aproximarme al carácter musical de la obra de Hernández, a la par de aproximarme a lo que nombrar quiere decir. Si bien ninguno de estos precursores son parte constituyente y definitiva del cuerpo de la tesis, sí creo que todas las lecturas preliminares demuestran las intuiciones, cursos y recursos que han resultado en el trabajo aquí presentado.

Lectura visual



Esta lectura retoma la primera aproximación a las cuatro escenas principales que han sido el epicentro de cada uno de los capítulos: la facultad de Armenia, la leche que disuelve los nombres de la libreta, el juego homoerótico entre Radamés y Guido y el filtro de los nombres. Todas las cuatro escenas son retratadas desde el marco obvio del ojo que se acerca y vive cada una. Me parece que, como primera aproximación, hace evidente la inquietud por aproximar la narrativa y la imagen. Como momento previo, consideré que era necesario no solo plantear preguntas sobre la mirada, también para crear la mía y así establecer una metodología más específica.

Lectura sonora

La lectura sonora tiene una aproximación distinta a la anterior y no es solo porque se preocupe por un sentido distinto. Es clave pensar que la narrativa de Rita Indiana Hernández hace parte de un proyecto artístico completo que también incluye la música. En esta propuesta preliminar quise revisar en cuestiones cotidianas lo que llamar a un gato por su nombre implica y cómo dichos sonidos vinculan al humano y al animal. De ahí que no solo incorporara fragmentos sonoros de canciones mencionadas en *Nombres y animales*, también que pidiera a un grupo de personas compartir su llamado a los gatos y así tener un referente más claro de dicha dinámica. He aquí el resultado con su respectivo link para ser escuchado en la plataforma SoundCloud.

<https://soundcloud.com/jhonny-jimenez-570652709/lectura-sonora-nombres-y-animales-de-rita-indiana?si=5df53d1b4f004457a00ae6c5dd372947>



Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos, 1998.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Editorial Plaza Mayor, 2010.
- Bustamante, Fernanda. “Introducción: (re)visitar la obra de Rita Indiana desde su irrupción” en *Rita Indiana Archivos*. Cielo Naranja, 2017.
- Carroll, Lewis. *Alice’s Adventures in Wonderland*. Book Virtual, 2000.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trotta, 2008.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Norma, 2012.
- Glissant, Édouard. *Poética de la relación*. Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh, traductoras. Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2017.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. José Gaos, traductor. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Hernández, Rita Indiana. *Nombres y animales*. Periférica, 2013.
- _____. *La estrategia de Chochueca*. Isla Negra, 2008.
- _____. *Papi*. Periférica, 2011.
- _____. *La mucama de Omincunlé*. Periférica, 2015.
- Jáuregui, Carlos A. “El ‘Negro Comegente’: Terror, Colonialismo y Etno-Política”. *Afro-Hispanic Review*, no. 1. 2009. pp. 45 – 79.
- Martínez, Lina. “*Nombres y animales* de Rita Indiana Hernández: del *salvaje* en reverso a la solidaridad” en *Rita Indiana Archivos*. Cielo Naranja, 2017.

- Preciado, Paul B. “La izquierda bajo la piel. Un prólogo para Suely Rolnik” en *Esferas de la insurrección*. Tinta Limón, 2019.
- Rebollo, Guillermo. “Todos los nombres para llamar al animal, menos el que importa: apuntes en torno a *Nombres y animales* de Rita Indiana”. *Cuadrivium*, no. 12. 2018. pp, 140 – 145.
- Rolnik, Suely. *Esferas de la insurrección*. Cecilia Palmeiro, Marcia Cabrera y Damian Kraus, traductores. Tinta Limón, 2019.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Mario Muchnik, traductor. Penguin Random House, 2017.
- Stinchcomb, Dawn F. *Negritud literaria en la República Dominicana*. Marcelo González, traductor. Ediciones Abya-Yala, 2009.
- Strobel, Leah. “Lo *cool*, lo veloz y lo erótico: huyendo de la identidad en la novela *La estrategia de Chochueca*, de Rita Indiana Hernández” en *Rita Indiana Archivos*. Cielo Naranja, 2017.
- Torres-Saillant, Silvio. “The Tribulations of Blackness”. *Latin American Perspectives*, no. 3. 1998. pp, 126 -146.
- Weells, H.G. *The Island of Dr. Moreau*. Free Editorial, 2010.
- _____. *La isla del Dr. Moreau*. Catalina Martínez, traductora. Alianza Editorial, 2014.
- Wooding, Bridget y Richard Moseley-Williams. *Needed but unwanted: Haitian immigrants and their descendants in the Dominican Republic*. Catholic Institute for International Relations, 2004.