

NARRATIVA DEL DELIRIO.

(DE)CONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD EN *PAPI* DE RITA INDIANA

POR

JULIO PENENREY NAVARRO

Universidad del Atlántico - Colombia

Papi (2005), junto con *La estrategia de Chochueca* (2002) y *Nombres y animales* (2013), integra la trilogía novelística de “Las niñas locas o rebeldes” de la polifacética escritora dominicana Rita Indiana Hernández. La obra recoge la descripción complejamente delirante, extática y aduladora que una niña-adolescente hace de su padre, un mafioso dominicano que todos nombran sencillamente “papi” –el “macho dominicano-neoyorquino/maiamero” (Vera Rojas, 2012)– que vive entre Miami y Santo Domingo y se dedica como *dealer* al comercio ilegal de autos de lujo. Me interesa definir a continuación los rasgos y los límites de la caracterización ultra-excesiva que la protagonista hace de su padre para, después, analizar cómo la estructura del relato mismo posibilita la deconstrucción de su masculinidad. Esto último es lo que impulsa a la niña-narradora a imitar a papi, a representarlo, a copiarlo; para luego, hacia el final, como en una acción digestiva bastante sugerente, tragarlo, descomponerlo y terminar cagándolo, literalmente.

EL NIÑO MIMADO DE QUISQUEYA

Todos vuelven a la tierra en que nacieron,
al embrujo inconfundible de su sol.

Y quien quiere ta’ comiendo mierda e’ hielo
Cuando puede ta’ bailando algo mejol.

“La hora de volvé” (2010), Rita Indiana y *Los Misterios*

Para entender a papi, su masculinidad y lo que representa, hay que irse al principio, a la génesis misma del personaje. Similar a todos los ídolos de la cultura popular, “los orígenes de papi son barriobajeros” (De Maeseneer, 2010, 3), un verdadero “hijo de machepa” rodeado por la escasez y la pobreza extrema. Proviene de una región con “[á]rboles frondosos como edificios por los que se cuelan los rayos del sol”

(Hernández, 2011, 183)¹ y con temperaturas tan altas que “[h]abía que cubrirse con algo. Debajo de las matas” (185). En este paisaje de desolación, miseria y abandono estatal, nace papi en una “casita con piso de tierra” (183) y recibe de joven instrucción militar en la Marina de Guerra. Como toda deidad terrenal, la figura de papi está cargada siempre de mitificaciones y de religiosidad. De niño, cuando conservaba aún el cabello rubio y lacio, su madre le ofreció a manera de sacrificio a la Virgen de Altagracia dejarle crecer el cabello si ella lo salvaba del plátano que tenía atorado en la garganta (22).

Papi, quien pronto se levanta de la pobreza y se cubre de exceso y lujos, regresa de tanto en tanto a la isla para devolver, ya multiplicados, los favores alguna vez recibidos, dar órdenes y posar la figura que encarna: la del macho autoritario, mujeriego, proveedor y ostentoso. Esa omnipotencia social, económica y sexual que deslumbra como potencia mágica se mantiene, incluso, cuando él no está físicamente. Si hay algo que caracteriza muy bien al personaje es la idea del regreso. Papi siempre está retornando, siempre está de vuelta, cual mesías redentor. Todos en la media isla lo esperan, desean ser recompensados, tener algo de él, todos sienten merecerlo y todos lo saben suyo:

Ya todo el mundo sabe que estás volviendo, que vas a regresar, que vuelves triunfante, con más cadenas de oro y más carros que el diablo. Ya todo el mundo lo sabe. Ya están imaginándose cómo regresas a ellos, a cada uno de ellos, y cómo cada uno te ha estado esperando y ha estado fantaseando y ha estado anunciando en el barrio, en la casa, por teléfono: vuelve.

Y sueñan contigo llenando la maleta con regalos para ellos y se sueñan que tú solo trabajas para ellos, solo vives para ellos, sueñan que tú le debes todo en la vida, en sus sueños. Se imaginan el reencuentro. Tú, con tu traje de plata, tus zapatos de azabache, corriendo desde el aeropuerto, no, pagando un avión del aeropuerto a sus casas para, antes que nada y primero que todo, tocarles la puerta y despertarlos con una ducha de billetes verdes que saben a azúcar de pastelería. (12-13)

La espera invocada una y otra vez, junto con la invocación del cuerpo de papi, se hace siempre desde el exceso consumista. Cuerpo y capital son uno solo en el relato. Los dos se unifican en un performance inseparable que se actualiza cada vez que papi es nombrado. Es decir, la acción lingüística performativa (nombrar, pero también desear, esperar, amar a papi) le otorga legitimidad sobre la individualidad y la colectividad de la obra. Así, cuerpo y capital no se presentan nunca por separados. No hay papi sin carros, sin dólares, sin novias, sin socios, sin poder, sin caos, sin violencia. Papi es suma y despilfarro de todos sus bienes, tanto materiales como inmateriales: zapatos, camisetas, perfumes, motores, yates, apartamentos, mujeres, hijos, hijas, sangre, autoridad, orden, dominación, opresión, etc. No hay papi por fuera ni más allá de esta fórmula. Esa

¹ Para este artículo utilice la última edición de *Papi* (2011) con el sello editorial Periférica.

potencia desmesurada es su ley y condena, tal lo veremos más adelante. La amalgama de atributos indiferenciables e inseparables del personaje, su indeterminación, es lo que mejor lo califica. La autoridad de papi, cual dios, viene dada *a priori*. Es entendida por todos los que lo idolatran como fuerza natural o prediscursiva, anterior a él mismo. Es él y su creación, él y sus atributos. Desde luego, esto le otorga su autoridad de dios, de jefe, de patriarca, de cacique y, permite al mismo tiempo, sentar sus leyes, estar por encima de sus súbditos.

Tal vez por eso, en la isla, la gran mayoría de personas ven en papi su ritual de redención: ese carguero² que esparce en todos y por igual la salvación, traedor de bondades y padre benefactor que cumple su ley natural. Así, papi es una expectativa de valores cuya imagen viene a suplir o a mitigar la carencia en sus espectadores. Jean Baudrillard (2009), anticipándose a la eclosión de las hoy sociedades consumistas, interpreta la profusión de los objetos simulacro como una fantasía perversa. La acción milagrosa de la abundancia, entendida incluso como divina, oculta la potencia laboral y monstruosa que hay detrás sosteniendo la fascinación, cual truco validando el acto de magia. A papi lo envuelve esa aura milagrosa de la profusión, cual valle de Canaán, que incita a no cuestionar o a dejar de lado el origen ilegal de su fortuna y su actitud robusta: los carros no caben en su propia marquesina, sus novias y mujeres brotan por doquier, tiene polo-shirts para cada día del año, más de ciento cincuenta casas y produce dinero con tan solo chasquear los dedos. Los elementos de compra y poder adquisitivo predicados en torno a la figura de papi contribuyen a idealizarlo. De modo que la obra parece recrear en el personaje una cualidad mágica, naturalizada, de producción y despilfarro de bienes. Si papi es en cuanto su capacidad de compra y los objetos que posee, ello recuerda lo ya mencionado por Marx (1980) en su célebre *Manuscritos económicos y filosóficos de 1884* con relación a las verdaderas afirmaciones ontológicas del ser: el hombre (ser humano) es humano en cuanto son humanas sus pasiones, sensaciones y deseos. Así, el modo de afirmación de su existencia, mediado por la propiedad privada, se da cuando la existencia esencial del objeto sirve como objeto de actividad, pero, en especial, como objeto de goce. El dinero, al que tilda bellamente de “divinidad visible” y de “puta universal” por su capacidad de compra y de apropiación, es el objeto por excelencia. Marx concluye que la universalidad de su condición está en la omnipotencia de su esencia. Sirve de mediador: media entre

² Papi ejemplifica bastante bien ese mito del carguero que Baudrillard (2009) utiliza para explicar cómo ciertas tribus melanesias comprenden la ayuda de Occidente como una especie de derecho natural y divino que les debía ser otorgado. El personaje encarna esa suerte de figura mesiánica que le brinda al pueblo todos esos bienes materiales que ellos se merecen. Cuando el padre muere y la niña profetiza el evangelio de papi, los títulos que ella otorga son para la preparación de los nuevos términos en los que “[...] el próximo gobierno terrenal de papi haría su entrada triunfal en la aldea global” (202). Sin embargo, tal como lo abordaremos más adelante, el “reino terrenal” de papi en la isla no salva ni libera a nadie.

la vida y los medios de vida (objetos, bienes y servicios), media entre el hombre y los otros hombres:

Lo que mediante el *dinero* es para mí, lo que puedo pagar, es decir, lo que el dinero puede comprar, *eso soy yo*, el poseedor del dinero mismo. Mi fuerza es tan grande como lo sea la fuerza del dinero. Las cualidades del dinero son mis –de su poseedor– cualidades y fuerzas esenciales. Lo que *soy* y lo que *puedo* no están determinados en modo alguno por mi individualidad. *Soy feo*, pero puedo comprarme la mujer *más bella*. Luego no *soy feo*, pues el efecto de la fealdad, su fuerza ahuyentadora, es aniquilada por el dinero. Según mi individualidad soy tullido, pero el dinero me procura veinticuatro pies, luego no soy tullido; soy un hombre malo y sin honor, sin conciencia y sin ingenio, pero se honra al dinero, luego también a su poseedor. El dinero es el bien supremo, luego es bueno su poseedor; el dinero me evita, además, la molestia de ser deshonesto, luego se presume que soy honesto; soy *estúpido*, pero el dinero es el *verdadero espíritu* de todas las cosas. (Marx 178-179)

La fuerza genésica y trasformadora del dinero a la que apela la cita es reproducida al cansancio por la narrativa convulsivamente delirante de la obra: “Papi tiene más de lo que el tuyos, más fuerza que el tuyos, más pelo, más músculo, más dinero y más novias que el tuyos” (18). La entrada triunfante de papi a la isla, cual “mesías del consumo” (Duchesne Winter 300) atrapa el estallido espectacular y divinizado del cuerpo-capital-imagen de papi y de la alaracosa multitud que lo espera y lo celebra. Del Aeropuerto Internacional Las Américas hasta la casa de su hija, de lado a lado de la Avenida, todos han tenido la idea de ir a su encuentro. La escena es deliciosamente espectacular: pancartas, banderolas, letreros, cruzacalles, camiones electrizantes, torres de bocina, altoparlantes, consignas, anécdotas, luces, camiones, camionetas, bicicletas, rejones, anillos, cadenas, cerdos, gallinas, chivos, medios, periodistas, sobrinos, primos, hermanos, tíos, padrinos, concuñados, allegados, vecinos, compañeros de escuela, amigos, amigos de amigos, compatriotas.

Marx se interrogaba: ¿no es el dinero el vínculo de todos los vínculos? Lo que no puede el hombre con sus fuerzas individuales, lo puede a través del dinero, comprendía. Con su esencia, ata al hombre con la naturaleza y con los otros hombres. En la escena anterior papi retorna honrado, triunfante, restaurado, mitificado, idolatrado, supremo. Importa en su calidad de agencia y de bien simbólico de poder. Sin embargo, “[c]ontrario al Gran Señor que dispensa la gracia a sus criaturas, que contraen con él una deuda infinita, papi no dispensa la gracia, en verdad no dona ni regala nada, sino que entrega lo que debe por una deuda infinita que él ha contraído con sus creyentes, los creyentes que lo han creado a él con su fantasía espectacular y consumista” (Duchesne Winter 300). La “ayuda” o “dispensa” entregada por papi y recibida por todos es un proceso que no tiene nada de retribución y mucho de tecnológico. Por medio de él, papi compra su producción de Gran Señor, de redentor, de

patriarca y celebra su idolatría en la isla, zona única y posible en la obra de su arrebato espectacular: “Papi se hace más poderoso gracias a la energía emitida por todos los que desean un carro nuevo en el mundo. Los poderes de papi florecen cuando el espíritu de los deseantes vibra al máximo [...]” (121).

Robert Connell define brevemente la masculinidad como la posición asumida en las relaciones de género, las prácticas por las cuales hombres y mujeres están comprometidos con esa posición y los efectos de esas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y en la cultura misma. A partir de esto queda claro que la categoría de género, sociológicamente hablando, es un signo de ordenamiento de la práctica social y política. El concepto de *hegemonía*, acuñado por Antonio Gramsci y ampliamente trabajado en las Ciencias Humanas para entender las dinámicas emancipadoras de determinados grupos sociales, ha ganado cancha también en los *Men's studies*. Se entiende por masculinidad hegémónica al tipo de masculinidad capaz de legitimar el pensamiento patriarcal (opresión, sexism, etc.) y garantizar la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres (Connell). Al intersecccionar la figura de papi con el “género” destaca que encarna esta tipología en toda su dimensión. Es más, el exceso espectacular que lo rodea parece desbordarla e ir más allá. Así, los títulos honorables de redentor o benefactor parecen insuficientes porque, además, papi posa de protohombre, de macho insaciable. La hazaña máxima de esta fachada hipermasculina puede ser explicada, en gran parte, por la acción de “saltar el charco”, salir de la isla, migrar a los Estados Unidos y reclamar suyo el viejo sueño americano, traducido por el personaje en bienes, servicios, mercancías y artefactos del consumo. La migración, la travesía en el medio americano “guayando la yuca”, ganando con sangre y astucia su fortuna mal habida, fortalecen su proyecto masculino y viril en la media isla. Esta representación se asemeja enormemente a la que los dominicanos tienen sobre sus compatriotas radicados en los Estados Unidos bajo el prototipo del “dominican-yorks”. Para Maillo-Pozo, un sujeto social transnacional que como emigrante dominicano, del campo o de la clase trabajadora, vuelve de Nueva York (en este caso particular, papi vuelve de Miami), con el suficiente dinero para consumir productos de lujo y alardear su prosperidad adquirida en el exterior. Esto, sin duda, despierta acaloradamente el fervor del pueblo hacia él. Porque a ojos de todos, papi es la contra-pobreza, la imposibilidad revertida, el destino burlado, el fracaso impedido, la miseria aniquilada.

Papi es producto sincrético de sus fascinaciones. A mi parecer, un cruce extraño entre Rocky y Fernando Villalona, *El Mayimbe*. Sus gustos cinematográficos están reducidos a la película *Rocky III* y a los musicales; mientras, por otro lado, admira a los más destacados merengueros dominicanos del momento, estrellas en la radio y la televisión: Cuco Valoy, Fernando Villalona, Wilfrido Vargas, Johnny Ventura y su *Combo Show*. Hecho que sugiere el impacto de las transformaciones estéticas

del merengue y sus representantes en la identidad del personaje (Maillo-Pozo). Papi asimila y reproduce los códigos culturales que designan la forma de ser hombre en el Caribe, en parte, a instancia del sujeto cultural vehiculado en la música y en la estética merenguera de los años setenta y ochenta. El personaje reproduce a la vez los rasgos más grotescos y excesivos de una masculinidad caribeña atiborrada de prejuicios, inflada de omnipotencia, ambiciosa de poder y construida desde el pavoneo y la ostentación frenética (Esquivel, 2015).³ Papi es un mecanismo ciborg-tecnológico de la masculinidad, una gran red, una maquinaria protésica que se extiende, se derrama, se filtra, penetra por todas partes. Un “tecnovivo conectado”, aludiendo a Preciado, un cuerpo mediatizado, tecnificado y multidimensionado que reproduce su masculinidad como norma. Díaz Zambrana entiende que en ese deseo ferviente por asemejarse al padre simbólico y con él sobrellevar las veleidades económicas y tener acceso a los bienes de consumo –ser *alguien* en la lógica capitalista del mundo– los hijos bastardos (el pueblo en general) se adhieren al linaje del patriarca porque en él se condensan los atributos del macho renombrado, exitoso y próspero. Por fuera de la metáfora, la cita a continuación recoge muy bien esta idea: “Los hijos de papi son todos iguales, albinos de pelo color ceniza y ojos azules, con uniformes de marinero. Estos no siempre salen de los huevos de la terodáctilas [mujeres de papi], a veces nacen ellos solos por generación espontánea en los vertederos de basura, y salen en fila india a preguntar por papi casa por casa y pidiendo una ayudita” (123). Sin embargo, por más mitológica y hegemónica que parezca una masculinidad, por más que el sentido ontológico de estos cuerpos heterosexuados radica en subordinar otros cuerpos, al final, toda masculinidad

³ En conversación con Carolina Sanín durante la Feria Internacional del Libro de Bogotá 2015 (Filbo), Rita Indiana confiesa que parte de la génesis del personaje papi proviene de la enorme admiración que le representa la estética masculina merenguera de los años ochenta en República Dominicana: “Una fascinación mía es la estética y la iconografía de esa masculinidad caribeña que me parece maravillosa, viéndola sin una moral, sino desde una cuestión de gusto y de disfrute. Me gusta mucho toda la estética de la Fania de los años setenta. Me parece sumamente excesiva y sexual [...]” (en Sanín). Están en estos rasgos los elementos estructurales de la caracterización de papi. Es este uno de los tantos recursos que le da sentido y cuerpo al personaje.

Entre otros detalles, gran parte de la charla giró en torno a esa “cierta manera” de vivir la masculinidad y del devenir hombre en una zona cultural tan atiborrada de imaginarios como el Caribe. Ello permitió trazar los vínculos entre masculinidad y poder y, a la vez, cuestionar los rasgos más característicos del personaje masculino de la novela *Papi* (2005/2011). Rita Indiana manifestó entender la masculinidad como un ritual perenne que, al igual que la feminidad, se construye en el exceso, en lo protésico, desde lo artificial. Reproduzco tres conclusiones a la que llega la autora dominicana y que más tarde retomo en mi escrito: 1) La grandeza de papi, en sus niveles mitológicos, está construida desde la perspectiva de una mujer, para ser más específico, por la voz de una niña que describe a su padre. 2) Papi, refiriéndome al personaje, refleja el gusto de la autora por toda la estética merenguera masculina dominicana-caribeña que invadió los medios de comunicación del Caribe y de Latinoamérica en la década del setenta y del ochenta. 3) La repetición y el exceso son herramientas verbales en el discurso ficcional de la narradora utilizados para desintegrar la figura hiperbólica de papi.

puede ser deconstruida o desmontada. Hacia allá apunta el proyecto narrativo delirante de la novela que trataré a continuación.

PERFORMANCE DEL DELIRIO: “YO ERA IGUALITA A PAPI. YO ERA PAPI. YO SOY PAPI”

Papi no es una novela de exaltación ni mucho menos celebratoria de un prototipo masculino, figura autoritaria o deidad terrenal. Todo lo contrario, su discurso es anti-apológico, contra-hegemónico, desestabilizador: la irrealización de papi misma. Rita de Maeseneer (2010), gran conocedora de la narrativa dominicana contemporánea, inscribe la obra dentro de una nueva tendencia de la novela latinoamericana del dictador que asume el poder político y lo autoritario de manera indirecta o subrepticia, sin dejar de bordear los motivos nucleares de la vertiente tradicional de este género novelístico.⁴ Amarra esa filiación, en parte, a la fuerte presencia que aún tiene el trujillato en las letras dominicanas y en la marcada imposibilidad de muchos artistas e intelectuales de hacer un cambio de página. Afirmo en ese sentido que reducir la obra a una nueva línea de la neo-novela del dictador mutila y acorta las posibilidades de sentido de su discurso. Maillo-Pozo lo expresa mejor: “A simple vista podríamos argüir que esta retórica de la abundancia lo sitúa [a papi] como heredero del legado (neo)trujillista. Sin embargo, las coyunturas y la condición transnacional del personaje demuestran que las razones que lo impulsan a adscribirse al culto de la abundancia espectacular responden a las expectativas sociales que conciernen al sujeto inmigrante expuesto a la gran maquinaria capitalista y no a las tendencias melómanas de Trujillo y sus séquitos” (130). *Papi* es la irrealidad del patriarca, suprimido en la pantalla espectacular del relato (Duchesne Winter), pero, al mismo tiempo, es el vaciamiento y el desdibujamiento de las formas de lo hegemónico masculino. Ello valida y nutre la performance del delirio ubicada como base en el andamiaje discursivo-político de la novela.

⁴ Según esta premisa, *Papi* es una especie de obra epigonal, en clave íntima y privada, de la novela tradicional del dictador en América Latina. Una vertiente nueva y *light* de los regímenes dictatoriales abordados con más “seriedad” y sin “descuidos” en obras como *Yo, el supremo* (Augusto Roa Bastos), *El recurso del método* (Alejo Carpentier), *El otoño del patriarca* (Gabriel García Márquez), *La fiesta del chivo* (Mario Vargas Llosa), entre otras. De Maeseneer identifica en la novela *Papi* cinco constantes comunes de esta vertiente novelística: 1) El nombramiento genérico del personaje, nombrado en este caso a secas como papi; 2) el origen humilde del personaje; 3) las falsas amistades; 4) la presencia colonialista y consumista norteamericana y, 5) el tema de la muerte. El artículo de Díaz Zambrana, “¿Una alternativa a la novela del dictador?: paternalismo, nación y posmodernidad en *Papi* de Rita Indiana Hernández”, parece responderle y coincidir, sin intención directa, con De Maeseneer (2010). Según la autora, la novela “erige un modelo del padre que podría insertarse en el marco populista de la narrativa del dictador a la vez que reelabora una visión *sui generis* de las formas de paternalismo caribeño” (103). El artículo explora, como lo sugiere su título, las formas del discurso opresor y paternalista común en la novela del dictador.

Esa performance narrativa del delirio articulada por la narradora-protagonista trabaja en el relato como maquinaria de descomposición.⁵ La imagen superlativa, ultra-excesiva de lo que papi *es y representa* es desintegrada, borroneada, por esta arma atómica discursiva. La metáfora de la descomposición encuentra su asidero, entre otros aspectos, en el propio esquema actancial de la obra: cual Saturno devorador goyano, la niña-narradora engulle a su padre, lo descompone en su interior y en clave catártica, no lo regurgita íntegro sino que termina cagándolo. Este recurso se repite en escala menor en otras situaciones y es el responsable de destruir cualquier filiación romántica, de connotaciones patéticas y edípicas en la relación niña-padre. Es decir, la descripción almibarada, extasiada y aduladora que inteligentemente emplea la niña-narradora rompe las barreras de lo real, de lo filial y se construye como treta performativa de resignificación. Uno de los guiños textuales que mejor recoge esta idea está al principio del capítulo 4. La niña espera con el traje de baño puesto, sus salvavidas inflables y juguetes de mar, a que su padre la recoja tempranísimo para ir a la playa. Ante la ausencia del padre, todos los alimentos (pan, queso, leche, helado, arroz, etc.) que la niña aborrece comer y que se acumulan a su alrededor por días, mientras ella continua poseída por la espera de su papi, empiezan a descomponerse y a producir gusanos. Hormigas y otros insectos festejan en el banquete hediondo. Tal escena sugiere en un solo episodio el comer y el descomponer como formas simbólicas de deconstrucción.

Pero hay otro momento anterior a este. Muy al comienzo del relato, niña y padre ven juntos la conocida película *Rocky III*. La niña tiene puestas botas y chaqueta de papi y fantasea en el pasillo de la casa. Cuando el padre la observa, le ordena retirarse la chaqueta con la excusa de que verla abrigada le produce calor. Ella lo desobedece (este recurso también es reiterado) y papi empieza a sudar diluvialmente:

Papi está sentado viendo *Rocky III* y a Rocky le están partiendo la semilla y yo me estoy poniendo otro jacket más y papi se está volviendo agua. Ya se derrite completamente contra el sofá, el control remoto flota sobre el charquito de su mano, también hay humo porque el sudor se evapora rápido, el control remoto cae en el piso, entonces yo comienzo a quitarme los jackets de papi, uno por uno muy rapidito, porque no quiero quedarme sin papá, pero cuando me quito el último papi es ya una mancha de sudor en el sofá y sobre la cara de Rocky ruedan los créditos mientras él llama: Adrian!!!! Con la boca torcida. (25)

⁵ Entiendo la performance discursiva del delirio de la niña-narradora como un dispositivo que es estructurado y ejecutado de forma consciente. En ese sentido, este artículo es una reacción positiva a cierta crítica que ve en esa voz una perspectiva inocente y despreocupada, sin juicios de valor (Horn 249-250) o que percibe en ese flujo inteligentemente adulador una afirmación del amor paterno cuya carencia traumática va a alterar el proceso de independencia y asentamiento de la personalidad de la niña (Díaz Zambrana 107-108).

La cuota brillante de este fragmento reside en lo deconstrutivo del acto. Descomponer habita aquí con desintegrar, desarticular, disolver. En esta estructura, es esta la escena que adecúa el camino a la forma descompuesta y putrefacta del papi final. Cuando papi muere, asesinado por sus socios, retorna como espectro maloliente (la niña lo cree un robot) que aparece para acosarla. Fétido y amoratado con un zombi, le pide el diente falso que tiempo atrás, para su funeral, la niña arrancó de su dentadura y más tarde terminó ingiriendo: “Yo ese diente lo cagué hace tiempo, papi, me oí que le dije, y él cerró la boca de donde le salía un bajo a peo [...]” (204). Pero este papi no vuelve resucitado ni retorna para predicar su salvación. Por el contrario, vuelve para seguir descomponiéndose: “[...] me daba pena verlo por ahí perdido como una aparición sin saber que pronto iba a convertirse en abono” (205). La forma excremental en la que deviene el personaje permite a la niña con anticipación, después de comer una parte de su padre (un diente falso, del falso papi), proclamar la consigna: “Papi estaba en mí y yo en papi [...]. Yo era igualita a papi. Yo era papi. Yo soy papi” (197).

Papi se describe mejor desde el vaciamiento, desde la irrealización. Porque, como lo anticipamos, papi en realidad no dispensa la gracia, no predica la salvación, ni provee el porvenir. La fachada espectacular que lo rodea, su aura bendita, su halo de abundancia no es más que pura farsa. Baudrillard (2009) expresa que el fenómeno milagroso del consumo instaura todo un dispositivo de objetos simulacro, de signos emblemáticos de la felicidad y luego aguarda hasta que esta descienda. En el caso del objeto simulacro-papi, no desciende la felicidad para ninguno: papi solo da nimiedades, baratijas, casi siempre como sobras. Con él desciende divinamente sí, la desigualdad, la corrupción, la violencia, el dolor. No prima nunca en él una verdadera labor altruista y, lo poco que hace, siempre lo hace mal. Por ejemplo, cuando trabaja con sus socios en el sector de la construcción, la burbuja infraestructural en la ciudad de Santo Domingo (escuelas, iglesias, hospitales, torres, etc.) sube como espuma pero cae inmediatamente como bala perdida:⁶

Pero no todas las obras se terminan, y por dondequiera hay medio apartamento, medio aeropuerto, media plaza comercial, la mitad de un puente con la dentadura varillosa

⁶ Es evidente aquí el guiño de la reconstrucción, primero, y modernización, después, de la ciudad de Santo Domingo durante la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo. También lo es el control absoluto que el dictador tuvo de toda la industria de la construcción. Las empresas que fundó acapararían todo este sector: cemento, vidrio, metales para la construcción, por hablar solo de este campo. Los títulos, condecoraciones y honores a Trujillo en vida y para aludir a su persona públicamente parecen encontrar un eco en la figura de papi. Cuatro títulos destacan: “Generalísimo de los Ejércitos Nacionales”, “Padre de la Patria Nueva”, “Benefactor de la Patria”, “Padre y civilizador de la República” (Fortunato). De acuerdo con De Maeseneer, los slogans “Esto lo hizo papi” o “Todos somos familias”, empleados por el papi de la novela de Rita Indiana, evocan la metáfora fundacional de muchas dictaduras, en especial la dominicana, que a partir de un sistema de marketing bien elaborado consolidaron su poder.

colgando, señalándole el fondo al río. La ciudad es ahora una maqueta sobre la que se levantan miles de edificios en colores pasteles o fosforescentes [...] ocupando la mayor parte del paisaje el armazón de blocks de casa, edificios, torres y locales comerciales que un corte de presupuesto entregó a las enredaderas y a los que necesitaban albergue para un culto post-satánico. (133-134)

La cita captura muy bien los efectos de la mano monstruosa de papi. Por donde pasa, todo va quedando incompleto, inacabado, malformado. Así, los cuerpos, no solo las cosas, resultan también afectados: las grúas que extraen arena de las playas sepultan gente a su paso, toneladas de hormigón caen, sin ningún asombro, encima de peatones nocturnos o indigentes, un trabajador se ahoga al caer en la mezcla, los sesos esparcidos de alguien al que una polea con todo y carga le destroza la cabeza, los cuerpos de obreros haitianos atravesados por varillas erectas acompañan la nota racista y xenófoba de los arquitectos “[...] se tiran de clavado a propósito a ver si se salvan y les damos dinero” (133). Pero no para ahí. Las novias embarazadas de papi son obligadas a abortar y muchas terminan, desangrándose, en las cunetas de las calles. Papi ha dejado consigo, dispersa y moribunda, una bastardía multitudinaria por la que no se responsabiliza y, de vez en cuando, juega de proxeneta comprando jóvenes cubanas para su inventario.

Encuentro pertinentes para esta ocasión las reflexiones de Judith Butler en *Lenguaje, poder e identidad* alrededor de la capacidad injuriosa del lenguaje, los contextos en los que este se articula y cobra significación, la vulnerabilidad humana con relación al lenguaje en cuanto seres lingüísticos, necesitados de él para existir-ser y el carácter interpelativo del lenguaje en los cuerpos. ¿Puede el lenguaje injuriarnos?, ¿tiene capacidad de agencia sobre nosotros? La acción performativa del lenguaje permite crear y otorgarle sentido a aquello que nombra, dice Butler. Por ejemplo, el acto lingüístico expresado por Dios y recreado por el génesis judeocristiano de ¡Hágase la luz!, explica muy bien su capacidad creadora. Ante la sentencia verbal, la oscuridad le dio paso a la claridad y la noche al día. Esto sugiere ver el lenguaje no solo como sistema de comunicación sino, también, como herramienta de significación y resignificación de los cuerpos y las subjetividades. En clave butleriana, la performance narrativa del delirio trabajada por la novela está articulada en y desde el lenguaje. Es el lenguaje, no injurioso, pero sí hiriente y desarmante de la obra, el encargado de desmontar lo hegemónico masculino que la permea. La narrativa delirante de la niña-narradora demuele la masculinidad hegemónica e hipersexualizada del padre. Ese trance narrativo, paroxístico, esquizofrénicamente inquietante, vacía el sistema de sentido para crear uno nuevo. Semejante al gesto de inflar un globo para intencionalmente explotarlo, la estética del delirio infla la imagen espectacular de papi para destrozarla. En esa mecánica de descomposición-deconstrucción, dos recursos atesoran indudable importancia: la repetición y la hipérbole verbal.

Mi papi tiene tanta ropa y tiene tantos closets para guardarla que a veces cuando quiere ponerse una camisa tiene que comprarla de nuevo porque se olvida en cual closet es que está. Y tantos poloshirts con el hombrecito jugando polo en el pecho que tiene como quince closets para guardar los poloshirts, uno para cada día de su vida, si él quiere. Y estos poloshirts aunque los laven tienen el perfume de papi todo el tiempo, y aunque los laven se les queda, y aunque papi los mande a lavar no se les quita, y cuando papi quiere cambiar de perfume tiene que cambiar toda su ropa y comprarse toda esa ropa de nuevo y comenzar por el principio.

Mi papi tiene más carros que el diablo. Mi papi tiene tantos carros, tantos pianos, tantos botes, metralletas, botas, chaquetas, chamarras, helipuertos, mi papi tiene tantas botas, tiene más botas, mi papi tiene tantas novias, mi papi tiene tantas botas, de vaquero con agujas y serpientes dibujadas en la piel, botas de cuero, de hule, botas negras, marrones, rojas, blancas, color caramel, color vino, verde olivo, azules como el azul de la bandera. Botas feas también. Botas para jugar polo y para cortar la grama. Botas de hacer motocross, mi papi tiene motores, motonetas, motores ninja, animales domésticos, four wheels y velocípedos. (21)

El ejercicio repetitivo del lenguaje, describir y retornar cada vez y al cansancio sobre el catálogo de artefactos, mercancías y cualidades de papi, pretende, cual acción mántrica, la invalidación.⁷ Ante todo, emascular un tipo de masculinidad cuyo poder y control se instaura como único orden.

La plástica de la narrativa delirante corre y abstrae ese único orden. Junto con la hipérbole verbal de la voz niña-narradora se dibuja a un padre en dimensiones mitológicas para hacerlo cada vez más humano, más terrenal y más vulnerable a la deconstrucción. Esa elevación discursiva, en la que se niega el enamoramiento ciego e inconsciente por el padre, trae incluido su mecanismo de caída. Similar a lo ocurrido en las grandes tragedias griegas, cuanto más arriba se encuentre el héroe, es decir, entre más jerárquica y poderosa sea su posición, más estremecedora y fascinante se sentirá su final trágico. La hipérbole verbal, en este caso, inviste de falsedad e irreabilidad a la figura-cuerpo de papi.

La espectacularización del personaje a partir de sus bienes, su capacidad consumista y actitud desafiante trae como hecho irrevocable su banalización. La enumeración en panoplia de objetos simulacro a lo largo del texto, como lo demuestra la cita anterior, se asemeja a la acción padecida por la figura del padre a raíz de la performance delirante actualizada por la narradora. De acuerdo con Baudrillard (2009), pensando una vez más en las sociedades consumistas, la producción masiva de sistemas de objetos y su continuidad depende de la muerte temprana del mismo. Será la obsolescencia programada del objeto la que detone las dos acciones trascendentales del consumo, el

⁷ La idea mántrica y curativa de la repetición proviene de la misma Rita Indiana en conversación con Carolina Sanín para la Filbo.

shopping y el *throw away*. En esa línea, rodear e invadir la figura-cuerpo de papi con objetos, hacer de él un comprador compulsivo y acumulador, sugiere que la verdadera intención de la narradora es objetualizarlo. Es decir, desproveerlo de agencia y de su identidad como sujeto. Interesa, por ejemplo, recordar que todo ese proceso de vaciamiento solo fue posible a la capacidad desarmante del lenguaje narrativo de la obra. La consolidación de todo este proceso se da en el último capítulo de la novela. Los tiempos de papi han quedado en el pasado y la niña-adolescente retoma el camino a la madre. Desaparecida de la fábula, se vuelve a ella cuando, ya enferma de tumores y hospitalizada, su hija va a visitarla y a cuidar de ella. Aunque el final suena crudo, se respira un aire de sororidad que previamente no existió en la obra.⁸

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

Butler, Judith. *Lenguaje, poder y palabra*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.

Connell, Robert. “La organización social de la masculinidad”. *Masculinidad/es, poder y crisis*. Teresa Valdés y José, Olavarriá, editores. Santiago de Chile: FLACSO, 1997, pp. 31-48.

De Maeseneer, Rita. Bregando con la autoridad: *Papi* de Rita Indiana Hernández. *Centro Virtual Cervantes* (2010) 1-7. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_223.pdf>.

Díaz Zambrana, Rosana. ¿Una alternativa a la novela del dictador?: Paternalismo, nación y posmodernidad en *Papi* de Rita Indiana Hernández. *Rita Indiana. Archivos*. Fernanda Bustamante, editor. Santo Domingo: CieloNaranja, 2017, pp. 127-141.

Duchesne Winter, Juan. *Papi*, la profecía. Espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández. *Revista de Crítica literaria Latinoamericana* XXXIV/67 (2008): 289-308.

Esquivel, Gloria Susana. (2015, 15 de abril). Rita Indiana y sus lecturas [Entrevista]. *Bacanika*. <<http://www.bacanika.com/~bacanika/index.php/historia/perfiles/item/rita-indiana-y-sus-lecturas>>.

Fortunato, René. *El poder del Jefe I, II, III*. [Documental]. Santo Domingo: Video Cine Palau, 1991.

Hernández, Rita Indiana. *Papi*. Madrid: Periférica, 2005/2011.

⁸ Agradezco a los estudiantes de la primera cohorte del programa de *Filosofía y Humanidades* de la Universidad del Norte, que durante el periodo semestral 2018-2, tomaron conmigo el seminario “Literatura y género. Representaciones de la masculinidad, la feminidad y la disidencia”. El debate lúcido en torno a la novela de Rita Indiana durante nuestras largas sesiones, alimenta este escrito.

Horn, Maja. Seguimos amando a Papi. Subjetividades dominicanas globalizadas en las novelas de Rita Indiana Hernández. *Rita Indiana. Archivos*. Fernanda Bustamante, editor. Santo Domingo: CieloNaranja, 2017, pp. 127-141.

Maillo-Pozo, Sharina. El merengue y la cultura dominican-york en *Papi* de Rita Indiana Hernández. *Rita Indiana. Archivos*. Fernanda Bustamante, editor. Santo Domingo: CieloNaranja, 2017, pp. 127-141.

Marx, Karl. *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

Sanín, Carolina. (2015). Caribbean Power. Rita Indiana Hernández en conversación con Carolina Sanín. *Feria Internacional del Libro de Bogotá*. <<https://www.youtube.com/watch?v=xxVKilkX0Cg>>.

Vera Rojas, María Teresa. ¡Se armó el juidero! Cartografías imprecisas, cuerpos disidentes, sexualidades transgresoras: Hacia una lectura queer de Rita Indiana Hernández. *Prosopopeya* 7 (2012): 185-205.

Palabras clave: masculinidad gegemónica, metáforas de la descomposición, consumo, simulacro

Recibido: julio 2019
Aprobado: septiembre 2019

