

# **Stony Brook University**



OFFICIAL COPY

**The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.**

**© All Rights Reserved by Author.**

**Title of Dissertation**

Postales turísticas en la narrativa, el cine y otros discursos mediáticos contemporáneos en la  
República Dominicana

A Dissertation Presented

by

**Zaida Corniel Lineweaver**

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

December 2015

**Stony Brook University**

The Graduate School

**Zaida Corniel Lineweaver**

We, the dissertation committee for the above candidate for the  
Doctor of Philosophy degree, hereby recommend  
acceptance of this dissertation.

**Daniela Flesler - Dissertation Advisor**  
**Associate Professor, Hispanic Languages and Literature**

**Lena Burgos Lafuente - Dissertation Advisor**  
**Assistant Professor Hispanic Languages and Literature**

**Kathleen Vernon - Chairperson of Defense**  
**Associate Professor Hispanic Languages and Literature**

**Adrián Pérez Melgosa**  
**Associate Professor, Hispanic Languages and Literature**

**Yolanda Martínez San Miguel. Professor I, Latino and Hispanic Caribbean Studies, and  
Comparative Literature, Rutgers, the State University of New Jersey**

This dissertation is accepted by the Graduate School

Charles Taber  
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

Postales turísticas en la narrativa, el cine y otros discursos mediáticos contemporáneos en la República Dominicana

by

**Zaida Corniel Lineweaver**

**Doctor of Philosophy**

in

**Hispanic Languages and Literature**

Stony Brook University

**2015**

In this dissertation I examine representations of the relationship between local inhabitants and tourists in literature, film and media of the Dominican Republic. I explore the concept of “contact zones” (Mary Louis Pratt) in reference to tourism, and how the tourist industry reshaped national spaces bringing displacement and creating new borders inside the nation. I also analyze literary representations of the Dominican diaspora looking back at the Dominican Republic when travelling there as tourists, and ask whether “imperial eyes” are sometimes present in this travel narratives. I also show how, since the late 1990’s, the neo-colonial discourse that surfaced through touristic propaganda has been challenged by writers and artists who are returning the gaze through performance, movies, drawings, and literary texts.

In Chapter One I analyze the tourist gaze and displacement through the first magazine in this field, *Bohío*, which reproduces a colonial discourse in order to sell the country as a paradisiacal place, linking the arrival of tourism with the *conquistadores*. I also analyze the short-story collection *Emoticons* by Aurora Arias, and the novel *Sueños de Salitre* by Carmen

Imbert Brugal. In Chapter Two, I analyze Junot Díaz's novel *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, and Nelly Rosario's *Song of the Water Saints* to explore how the diaspora's homecoming destabilizes the dominant narrative of the Dominican nation.

In Chapter Three I examine the sexualization of the Caribbean body and space, and some of the artistic challenges to this sexualization and appropriation that have appeared in the last few years in film and visual art. I include the movies *Sanky Panky I and II*, directed by José Enrique Pintor, the performances *The More I Dance* and *The Land Columbus Loved Best* by Nicolás Dumit Estévez and *Grrrringo*, by the Swiss artist Ingo Giezendanner, a drawing collection that chronicles a tour between New York, the Dominican Republic, and Haiti.

A mis hijos Oriana y Adrian, por los sueños compartidos



## Table of Contents

### Introducción

El turismo invita a sonreír, pero nosotros vamos “pa’l congreso de playa” .....	1
Los inicios del turismo en la República Dominicana.....	3
El turismo sexual .....	8
El turismo y sus representaciones.....	10
El turismo en los estudios literarios dominicanos.....	12

### Capítulo I. Postales de la nostalgia.....17

#### I. La revista *Bohío*

El imaginario nacional a través de la revista <i>Bohío</i> .....	23
Cristóbal Colón, el primer turista en La Hispaniola.....	29
Hay un país en el mundo.....	37

#### II. Aurora Arias

Una visita tras bambalinas.....	43
La mirada de doble vía.....	49
Una mirada peligrosa.....	62

### **III. Carmen Imbert Brugal**

Lo que trae el barco.....66

Los turistas en la narrativa de Arias e Imbert Brugal.....80

#### **Capítulo II. Las postales del regreso: el eterno retorno de la violencia.....83**

##### **I. Junot Díaz: *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao***

El fucú: toque madera.....86

¿Vuelve la diáspora o solamente va de tour? .....88

EL negro detrás de la oreja.....94

“Pasando” por blanco.....100

La escritura desde el margen.....102

La diáspora va de tour.....107

##### **II. Nelly Rosario: *Song of the Water Saints***

Reescribiendo la historia en femenino.....112

El regreso de la diáspora.....121

A manera de conclusión.....124

#### **Capítulo III. Postales turísticas: sexo, música y paisaje.....127**

##### **I. Sanky Panky I y II**

Un breve recorrido por el cine dominicano.....131

Las postales turísticas en el cine dominicano.....134

La mirada interracial.....138

El sanky en la cinematografía .....144

En busca de la experiencia auténtica .....	149
El post turismo.....	151
El mar como frontera.....	156
<b>II. Nicolás Dumit Estévez</b>	
Bailemos ¿O no somos un país alegre y que canta?.....	159
¿Y después de la danza qué?.....	162
<b>III. De Bohío a Grrrringo: una visión heterotópica del turismo.....</b>	<b>170</b>
La postal electrónica.....	179
<b>Conclusión.....</b>	<b>184</b>
A propósito de la violencia.....	187
Y el pleito sigue.....	192
<b>Bibliografía.....</b>	<b>197</b>

## Acknowledgments

A saltos y sobresaltos, así escribí esta disertación. El proceso incluyó largas pausas. No se suponía que yo estuviera escribiendo cuando había tantas urgencias que cubrir. Sin embargo, el apoyo de mis familiares, amigos y profesores me dio el impulso para continuar. A ellos, todos, les agradezco inmensamente. Mis hijos Oriana y Adrian me acompañaron a lo largo de esta etapa. A ellos, a quienes les debo tantas ausencias. A mi padre, César, in memoriam, por los pasadías en la playa El Diamante y por haberme iniciado en el mundo de las letras. A mi madre, Caridad, por transmitirme su espíritu luchador y entusiasta. A mi hermano Pavel que se negaba a recibirme hasta no terminara esta jornada cuando parecía que lo dejaría todo. A mi hermana Tamar, mi columna y ejemplo. A mis sobrinos Arialdi, Carlos y Génesis. A tía Dinora que no alcanzó a ver la conclusión de este trabajo como me hubiera gustado. A la familia Lineweaver por su acogida y apoyo a mi llegada a los Estados Unidos, en especial a Sally.

Los amigos allanaron muchas veces el camino y estuvieron presentes, tanto aquí como en la República Dominicana, ya fuera a través del *Skype*, el mensaje de un texto apresurado o las largas conversaciones con dos o tres cafés de por medio. A Sophie Maríñez, con la que tantas veces discutí las ideas que aquí expongo. A Yrene Santos, Marianela Medrano, Dulce Elvira de los Santos, Elina María Cruz, Vivian Jiménez, Joy Prem (Nicole), Damaris Taveras y Kathleen Caputi. Todas ellas han sido parte importante de mi vida en estos años de ajustes y exilio. Un reconocimiento especial a cuatro amigas y mentoras: Emelda Ramos, Daisy Cocco de Filippis, Margarita Drago y Sonia Rivera Valdez. A mis compañeros en Stony Brook, cómplices en distintos momentos de esta aventura, Dean Allbritton, Sharonah Fredrick, Álvaro Fernández,

Danny Barreto, Ana Fernández y Manuel Galofaro. A las imprescindibles Betty DeSimone y Jody Broderick tan prestas a colaborar y solucionar los imposibles.

Mi más profundo agradecimiento a mis mentoras Daniela Flesler y Lena Burgos Lafuente por su dedicación y empeño para que este trabajo llegara a buen término. A ellas les debo gran parte de este resultado final. Yolanda Martínez San Miguel fue tremendamente generosa con su tiempo y su nivel de compromiso. Muy agradecida, además, del recibimiento y la acogida de Lou Charnon Deutsch cuando ingresé a Stony Brook; la guía de Lilia Ruiz Debbe, quien me dio las herramientas para enseñar español como segunda lengua; Paul Firbas, quien mostró siempre un genuino interés por mi trabajo y me invitó a compartir los resultados de mi investigación con sus estudiantes. Asimismo, los miembros de mi comité, Kathleen Vernon y Adrián Pérez Melgosa, quienes me acompañaron en esta idea desde el principio y en sus cursos me estimularon a escribir esta disertación. No hay palabras para agradecerles a todos tanto apoyo moral e intelectual.

## Introducción

### **El turismo invita a sonreír, pero nosotros vamos “pa’l congreso de playa”**

Distan muchos años desde aquella campaña de “Sonríe al turista” donde se invitaba a los dominicanos a ser amables con los visitantes que empezaban a llegar al incipiente destino turístico de los años 70; ahora la invitación del Ministerio de Turismo sugiere que la República Dominicana lo tiene todo (“Dominican Republic has it all”); una imagen que vende al país como un territorio que ha sabido conjugar la tradición con la modernidad y que aún conserva los espacios vírgenes y primigenios. Bajo este último eslogan el país invita al visitante a descubrirlo y al turista a sentirse como los primeros conquistadores europeos. El discurso que describe al Caribe como un paraíso virgen y disponible para el disfrute de los viajeros aún sobrevuela las campañas turísticas tanto de República Dominicana como de Puerto Rico y Cuba. A pesar de que en los últimos años se hacen intentos por diversificar la oferta y extenderla a otros renglones como el turismo cultural y ecológico. Asimismo mostrar esta región como un espacio idóneo para las inversiones.<sup>1</sup> Comparada con Cuba y Puerto Rico, República Dominicana es la única que mantiene en algunos de sus videos oficiales la imagen típica de la mujer sola frente a la playa a la espera de alguien que la descubra y conquiste. La sonrisa sigue siendo la marca país.

---

<sup>1</sup> En las campañas turísticas puertorriqueñas se resalta la ventaja de que sus habitantes hablan inglés y se vende el paquete turístico como “unas vacaciones modernas y civilizadas”. La página oficial de Puerto Rico Tourism Company, dependencia del Department of Economical Development and Commerce, también subraya las facilidades para el viajero norteamericano quien no necesita visa y puede usar su propia moneda (<http://www.topuertorrico.org/tinfo.shtml>). En Cuba, por otro lado, bajo el eslogan de “Auténtica Cuba” el sitio oficial de turismo promociona el país con una oferta diversa, donde además de las playas se incluye el turismo de salud y cultural (<http://www.cubatavel.tur.cu/es>).

A principio de los años 2000, sin embargo, a los nacionales se les desdibuja la sonrisa y responden con una protesta en contra del cierre de las playas que los complejos hoteleros habían estado realizando sin control alguno y con el crecimiento de esta industria. “Pa’l Congreso de Playa”, así rezaba el llamado a la protesta contra la privatización de las zonas costeras ahora avalada por las modificaciones que había hecho el Congreso a la constitución dominicana en el 2008. En la protesta participaron diversas organizaciones de la sociedad civil, bajo el nombre de Red de Organizaciones contra la Corrupción, entre las que se encontraban Participación Ciudadana, Movimiento Toy Jarto, La Revuelta, La Multitud, entre otras. Durante la protesta frente al Congreso Nacional, el 9 de octubre de 2009, los manifestantes montaron un escenario playero. La gente vestía trajes de baño, sombreros, lentes de sol, sandalias, tablas de surf y no faltó la típica comida para un día de playa dominicano –espagueti con pan–. Los manifestantes se acostaron sobre toallas en el pavimento o sobre sus sillas playeras; jugaron pelota, se solearon y cantaron consignas como las siguientes: “Esa no es mi Constitución”, "las playas son del pueblo, no de los empresarios". La escena frente al hemiciclo que se levanta en el sector de La Feria, como se le conoce a la zona donde se encuentra gran parte de los edificios gubernamentales, tenía visos de performance y desestabilizaba la rutina diurna de ese espacio oficial.<sup>2</sup> No obstante en este territorio se realizan dobles funciones; durante el día sirve como el espacio donde se hacen los trámites y las actividades relativas a la función pública y gubernamental; mientras por la noche es terreno para el ejercicio de la prostitución mayormente de los travestistas. Es precisamente bajo la sombra de la noche donde la imagen del Estado

---

<sup>2</sup> El nombre de la zona hace referencia a la celebración de la *Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre* con la que el dictador Rafael Leónidas Trujillo conmemoró sus 25 años en el poder en el 1955 con pomposa fiesta y donde su hija Angelita Trujillo fue coronada reina de la celebración. Cuando finalizó la dictadura al sector se le bautizó con el nombre de Centro de los Héroes de Maimón, Constanza y Estero Hondo para honrar la memoria de los combatientes anti trujillistas que arribaron al país el 14 de junio de 1959 y cuyas fuerzas fueron inmediatamente sofocadas por la guardia nacional.

travestido y prostituido, vendido al mejor postor, le confiere a esta situación características carnavalescas y del doble, y donde a su vez este adquiere corporeidad.

En la protesta contra la privatización de las playas los manifestantes también desafiaron al poder a través del cuerpo. Un cuerpo que frente a los diputados, los militares y la prensa se exponía, bailaba y relajaba sus músculos bajo el sol, en un espacio considerado estatal y representante del orden de la nación. Esta forma de protesta es muy significativa en un país como la República Dominicana donde a sus ciudadanos se les prohíbe entrar a instituciones públicas en pantalones cortos y las mujeres, a su vez, deben llevar blusas con mangas. Unos años atrás, incluso, las mujeres no podían entrar al Palacio Nacional en pantalones.<sup>3</sup>

### **Los inicios del turismo en la República Dominicana**

El desarrollo del turismo masivo se inició a finales de los años 60 y con la llegada de Joaquín Balaguer al poder.<sup>4</sup> Esta política económica formó parte de la agenda de los Estados Unidos, el Banco Mundial y la Organización de Estados Americanos (OEA) que buscaban crear un ambiente favorable en la región y querían evitar otra revolución socialista como la cubana.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> En esta protesta convergieron distintas capas sociales y la clase media tuvo un evidente protagonismo. Las organizaciones que menciono arriba las integra una capa media, mayormente compuesta por estudiantes, profesionales e intelectuales. El hecho de que esa clase se sumara a una protesta pública y hasta cierto punto desestabilizadora era una actitud política poco frecuente en la sociedad dominicana de antaño, pero que ha venido cambiando desde la década de los 90.

<sup>4</sup> Balaguer fue elegido Presidente de la República luego de la Guerra Civil de 1965 en la que una facción de militares y civiles exigían la vuelta a La Constitución y el regreso de Juan Bosch al poder, el primer Presidente elegido libremente luego de la dictadura trujillista. Durante esta contienda los marines norteamericanos invadieron por segunda vez el país y, en 1966, con el país todavía intervenido Balaguer, quien fungiera antes como colaborador de Trujillo, fue elegido Presidente de la República.

<sup>5</sup> Cabezas, Amalia. *Economies of Desire*. (Lladó 1996; Miolán 1994; Barry, Wood, and Preusch 1984).

La industria turística, además, se veía en esos momentos de la Guerra Fría como la mejor salida para fomentar el libre mercado luego de la depreciación del azúcar y la caída de las plantaciones en la región caribeña. Del mismo modo, la República Dominicana sustituía y se convertía en el principal destino de los turistas norteamericanos que ya no podrían viajar a Cuba después de la revolución (Cabezas 40).<sup>6</sup>

La República Dominicana, como el resto del Caribe, transformó su economía de la tierra y de la plantación a una economía de servicios y de la plantocracia. La llamada industria sin chimeneas es una de las principales fuentes económicas del país junto con las remesas enviadas por sus emigrantes desde Europa y los Estados Unidos así como las zonas francas. El incremento de habitaciones para cubrir la demanda turística comprueba este crecimiento sostenido. Por ejemplo, de 3,800 habitaciones disponibles en 1980 aumentó a 26,801 en el 1993 (Pattullo 11), unas dos mil habitaciones por año. A la fecha de 2010 el número de habitaciones alcanzó la cifra de 66,968, un aumento de unas cuatro mil por año, según los últimos datos obtenidos a través de la página web del Ministerio de Turismo.<sup>7</sup> Sin embargo, el 95% de estos hoteles tiene la política del todo incluido; es decir que los beneficios económicos quedan dentro de este espacio global representado por los hoteles y cuyos recursos son destinados a los bancos internacionales o quedan en manos de la élite nacional (Cabezas 34, 35).

Más adelante el tercer protocolo de la Convención de Lomé (1986-1990), que engloba las

---

<sup>6</sup> A principios de 2015, momento en el que se escribe esta disertación, el Departamento de Estado de los Estados Unidos sacó a Cuba de la lista de los países terroristas e inició el diálogo para reanudar las relaciones comerciales después de un embargo de más de 50 años. Estas relaciones, sin duda, cambiarán el escenario turístico de la región caribeña. Inversionistas dominicanos han mostrado su preocupación de que esto afecte el turismo nacional. Sin embargo consideran que desde hace un tiempo a Cuba llega un turismo procedente de Europa y América Latina por lo que esta competencia, de algún modo, siempre ha existido y quizás solo ahora se reduzcan las visitas de los estadounidenses que se verían atraídos por viajar a la mayor de las Antillas.

<sup>7</sup> El turismo generó además 55,820 empleos directos y 139,551 indirectos, según las estadísticas del Ministerio de Turismo de la República Dominicana, página web visitada el 10 de agosto de 2015.  
<http://www.sectur.gob.do/LinkClick.aspx?fileticket=fh3cwR%2btgEU%3d&tabid=121&mid=907>

relaciones de Europa con países de África, el Caribe y el Pacífico, volvió a reconocer la importancia de la industria turística en las islas y proveyó de recursos para desarrollar este renglón y diversificar la economía de estos países a los que esta convención consideró improductivos y con una larga deuda externa.

Con la llegada del turismo también se produjo una alteración de los espacios y se inició una desterritorialización que obligó, a su vez, a una reterritorialización de las comunidades costeras. Esto transformó violentamente sus modos de vida, la geografía y, por ende, el medio ambiente. Entre las modificaciones que aprobó el Congreso Nacional en su artículo 69 se registra lo siguiente:

Las cuencas altas de los ríos y las zonas de biodiversidad endémica, nativa y migratoria, son objetos de protección especial por parte de los poderes públicos para garantizar su gestión y preservación como bienes fundamentales de la Nación. Los ríos, lagos, lagunas, playas y costas nacionales, pertenecen al dominio público y son de libre acceso, **observándose siempre el respeto al derecho de la propiedad privada**. La ley regulará las condiciones, formas y servidumbres en que los particulares accederán al disfrute o gestión de dichas áreas (énfasis mío).

Con semejante galimatías se pretende justificar la privatización de las playas, acción que riñe con la ley y que se ha venido dando desde hace algunos años de manera tímida, a veces, y otras de manera abierta. El artículo 69 así reformado defiende el patrimonio nacional al tiempo

que otorga permiso a las compañías locales y extranjeras para hacer uso de estos terrenos que, al mismo tiempo, forman parte del dominio público. La modificación, aprobada con 140 votos y 25 en contra, contradice también el artículo 145 de la Ley Ambiental 64-00 en el que se establece que “los bienes de dominio público marítimo-terrestre o costas pertenecen al Estado dominicano, y por tanto son inalienables, imprescriptibles e inembargables, y todo ciudadano tiene derecho a su pleno disfrute”.

Sin embargo, el disfrute de muchos de estos bienes públicos está controlado por el capital privado y a ellos acceden los que puedan pagar las tarifas de los hoteles, villas o restaurantes levantados en el litoral. El acceso lo determinan la clase social y el perfil racial de los individuos. La creación de estas fronteras dentro de la nación desplaza así a los locales, quienes son marginados del paisaje y donde solo son visibles en calidad de servidores. Aún cuando un dominicano sea huésped del hotel, su presencia será vigilada; es decir, está sujeta a que la seguridad y el personal del hotel confirmen su calidad de huésped sobre todo si esta persona es negra. El mercado turístico en cierto modo reproduce la imagen de la plantación, si se toma en cuenta que por lo general quien sirve es el local negro y los visitantes, en su mayoría, son blancos. La playa para el local, además, es un espacio de trabajo que como la plantación está bajo supervisión constante y donde los empleados son reeducados, al igual que los espacios son comodificados para complacer las expectativas que se han formado los visitantes a través de la propaganda turística. De ahí que la tendencia de los complejos hoteleros es a crear una *McDonalización* (Ritzer 100); es decir, la “unidad” u homogeneización de la experiencia cuyo referente es Occidente o el modelo europeo y estadounidense. En las zonas turísticas, desde el menú hasta la arquitectura se acomodan a las expectativas del visitante. En este sentido podríamos crear un parangón con la novela de viaje, en la que esta era codificada por y para los

Europeos, y, de esa forma, creaba un orden imperial para sus lectores destinatarios (Pratt 4). El local, a su vez, es representado como el "fixed being" (Glissant 14) donde es folclorizado y detenido en el tiempo a través de las imágenes reproducidas en las postales y la propaganda turística, así como en los espectáculos escenificados en los hoteles donde se representa "lo dominicano" con una identidad fija y sin relación alguna con el local de hoy.<sup>8</sup>

En ese contexto las comunidades de la costa deben aprender a lidiar con su espacio y con los turistas, y, en ese proceso, transforman sus oficios para incorporarse a este nuevo modelo económico. Por ejemplo, antiguos pescadores ahora son motoconchistas, guías turísticos, camareros o animadores en los hoteles. Como observa Néstor García Canclini, en esta negociación lo que se produce es una relocalización que une los viejos símbolos con los nuevos (229). Al respecto ejemplifica con el proceso de reterritorialización de la ciudad de Tijuana, en México, donde al mismo tiempo que se le vende al norteamericano el imaginario que ellos traen cuando cruzan la frontera con la idea de reencontrarse con el pasado y una ciudad salvaje, donde todo es posible, también se les pretende mostrar a una ciudad cosmopolita (236, 248). La llegada del turismo en la República Dominicana se traduce además como la llegada de la modernización y el progreso, y la incorporación del país a la economía global. Según el informe del Banco Central, correspondiente al 2011, 4.3 millones de turistas visitaron el país.

Sin embargo, estas visitas no se traducen directamente en ganancias para los locales, quienes por lo general se desempeñan en los oficios de menor remuneración y las comunidades no reciben beneficio directo por parte de los hoteleros. Es notable el contraste entre los

---

<sup>8</sup> En su *Poética de la Relación*, Edouard Glissant se opone a esta identidad fija utilizando el concepto rizomático, basado en el nomadismo planteado por Deleuze y Guattari, y en el cual estos ven las identidades en constante transformación y movimiento. En ese sentido este rizoma se expande en el aire o subterráneo, pero no tiene raíces sino que está interconectado con otras identidades que, a su vez, se prestan unas a otras retando cualquier intento por imponer una identidad (11).

complejos turísticos y la infraestructura de las villas a sus alrededores. Los primeros operan como comunidades cerradas con sus propios servicios de agua, electricidad y seguridad; mientras, los segundos carecen de todo estos servicios o lo reciben muy precariamente.

## **El turismo sexual**

Con la industria turística se ha desarrollado un mercado paralelo al turismo sexual que forma parte directa de la consumición y que implica la experiencia turística auténtica. En ese sentido el local también forma parte del paisaje y está sujeto a ser consumido, ya sea a través de las imágenes fotográficas, las tareas de servicio que este ejecuta como parte de su trabajo en los hoteles o como parte de la campaña que promociona al caribeño como un sujeto disponible y que con ello contribuye a su sexualización.<sup>9</sup>

En un estudio sobre el turismo sexual en los años 90, en la zona costera de Sosúa, al norte de la República Dominicana, la antropóloga Denise Brennan señala que la proliferación del turismo sexual como efecto de la globalización desestabiliza e impone un modelo económico en los países menos industrializados.<sup>10</sup> En el caso específico de Sosúa, las desigualdades sociales y económicas obligan a muchas mujeres a prostituirse y a trabajar en condiciones inseguras y

---

<sup>9</sup> El turismo sexual en la República Dominicana en ocasiones involucra a menores de edad. La página web del Ministerio de Turismo dominicano publica un Manual para la “Prevención de la Explotación Sexual Comercial de Niños, Niñas y Adolescentes”, a pesar de que en su video oficial continúa promocionando la marca país con la imagen de una mujer sola en la playa que camina sugerentemente, ícono por excelencia para feminizar el paisaje y con ello invitar a descubrirlo a través del cuerpo. Estas imágenes son las que promocionan el país como un paraíso sexual y enfatizan que las mujeres también forman parte del paisaje.

<sup>10</sup> *What Love Got to do with it? Transnational Desires and Sex Tourism in the Dominican Republic*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

peligrosas (Brennan 31, 32). Sin embargo, la investigadora también apunta a que el turismo sexual ha puesto en crisis las relaciones entre los géneros y ha creado una nueva manera de entender la masculinidad, por cuanto las mujeres, a través de este oficio, se convierten en las principales proveedoras del hogar y, de ese modo, se empoderan.<sup>11</sup>

El turismo sexual en la República Dominicana no solo involucra al género femenino sino también el masculino y, además, las sexualidades son intercambiables y negociables.<sup>12</sup> En este terreno ha aparecido el *sanky panky*, sujeto que acompaña mayormente a las turistas de la tercera edad a cambio de dinero o bajo la posibilidad de que esta relación culmine en un viaje al extranjero. El *sanky panky* es un personaje similar al *beach boy* jamaicano y ha sido representado en la película homónima de José Enrique Pintor (Pinky) la cual incluimos en este estudio.<sup>13</sup>

Elena Valdez señala que estos romances transnacionales son un síntoma de la crisis de los proyectos nacionales y que además “apuntan hacia el final de una nación pensada a través del cuerpo viril masculino” (211). Estas relaciones, a su vez, han generado una economía basada en

---

<sup>11</sup> Mujeres que antes estaban relegadas al espacio doméstico ahora tienen mayor visibilidad y poder de decisión en el hogar. En ocasiones pueden ganar mucho más dinero que sus consortes, quienes pasan a ser dependientes económicos de sus mujeres. Una salida con un turista puede generar desde US\$50.00 equivalentes a unos 2,420 pesos en adelante. El salario mínimo en República Dominicana actualmente es de RD\$6,880 al mes (US\$150.00 aproximadamente). A pesar de ser objeto del chisme en sus comunidades, comenta Brennan, las prostitutas en el sector turístico se reivindican y son admiradas como madres sacrificadas por sus familias. Mientras el hombre, por su lado, relaja su actitud ante la presión social sobre lo que significa ser un mantenido. En esta nueva relación, él ahora pasa a representar el macho, para quien su mujer trabaja; todo lo contrario a la visión de antaño en la que una condición para ser hombre era la de ser proveedor de su familia.

<sup>12</sup> Ver Carlos Decena, quien en su libro *Tacit Subjects: Belonging and Same Sex Desires among Dominican Immigrant Men* (Duke University Press, 2011), hace un estudio de campo y entrevista a algunos miembros de la comunidad gay en la República Dominicana y Nueva York, mediante el cual establece las negociaciones que se dan en un espacio transnacional a nivel económico y de identidad sexual.

<sup>13</sup> El escritor francés Jean-Noël Pancrazi publicó la novela *Los Dólares de Arena* (Ediciones De a Poco. Santo Domingo: 2010), en la que retrata la relación entre un turista francés y un local. Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas readaptaron esta novela para el cine en el 2014 y en la película los dos personajes son femeninos, uno de ellos interpretado por la reconocida actriz Geraldine Chaplin. Por razones de tiempo no la incluimos en este estudio y esperamos poder analizarla y compararla con la película *Sanky Panky* en el futuro.

las remesas que envían los y las turistas a sus amantes que dejan en la isla y con quienes establecen una relación más allá de la aventura casual. Los involucrados en este tipo de relación, en muchos casos, no asocian este intercambio monetario con la prostitución. En ocasiones, como observó Brennan y Cabezas, se crean lazos sentimentales, donde el turista se convierte en proveedor y “salvador de la familia”; en otros casos, las parejas emigran hacia el país de origen del turista o viceversa. Asimismo, este tipo de relación económica y afectiva ha producido una división o especie de casta entre las mujeres que ejercen el oficio en el sector turístico y quienes lo ejercen en el área local.

### **El turismo y sus representaciones**

La sexualización y exotización del caribeño es parte de la construcción del “Otro” presente desde las primeras crónicas de los conquistadores en la época de la colonización y extensiva hasta nuestros días. Este discurso poscolonial ha sido el que ha regido la propaganda turística, a pesar de que en los últimos años han surgido otras contra-narrativas tanto en la industria turística como en el campo de las artes y la literatura. En el presente trabajo analizo estas representaciones así como los discursos que las cuestionan a través de textos literarios producidos desde los años 90 hasta mediados de 2000 en la República Dominicana y los Estados Unidos. Del mismo modo incluyo el cine y otros discursos mediáticos, tales como publicaciones periódicas, dibujos y performances producidos en la República Dominicana y en los Estados Unidos desde finales de los años 60 hasta hoy. Me interesa ver cómo las relaciones entre turistas y locales son representadas en estas zonas de contacto, en las que estos intercambios ponen de relieve conflictos de clase, raza y género, los cuales no necesariamente surgen con el turismo

sino que ya existían en la sociedad local; la llegada del turista no hace más que subrayarlos. Asimismo me interesa ver cómo la industria turística altera y redefine las fronteras internas dentro del mismo espacio nacional.

Como fenómeno social y económico el turismo ha sido ampliamente estudiado y parte de este trabajo se apoya en estas investigaciones. En su análisis sobre el desarrollo turístico en Cuba y la República Dominicana, Amalia Cabezas equipara este desarrollo como parte del proceso que le sigue al sistema de plantación en el Caribe y el cual crea una plantocracia. Nuestra lectura sigue el concepto de Cabezas, por cuanto creemos que esta industria reproduce relaciones de producción equiparables al sistema económico de la plantación. De igual modo, para delimitar las fronteras que crean los espacios turísticos dentro de la nación utilizamos los términos del “front y back stage” de Dean McCannel (92), quien opone aquellos territorios visitables a las áreas de servicio. Sin embargo, luego veremos que este *backstage* es también un lugar atractivo para un nuevo turismo que busca la “experiencia auténtica”.<sup>14</sup>

La lectura de Ann Kaplan en *Looking for the Other* (1997) nos ayudó a situar estas relaciones de poder en un contexto más humano. Su pregunta, parafraseando a Gayatri Spivak, “Can the subaltern look?” nos guió para reflexionar sobre las relaciones que se establecen entre los turistas y locales en las zonas de contacto. ¿Qué ocurre cuando el local devuelve la mirada al visitante?, como pasa la mayor parte del tiempo en los cuentos de Aurora Arias analizados en el capítulo 1. Este estudio también se basa en las reflexiones de Mimi Sheller en *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies* (2003) en la que esta propone que los intercambios en las zonas de contacto reproducen las relaciones sociales que regían a las antiguas plantaciones

---

<sup>14</sup> Ver también a George Ritzer, Allan Liska quienes ven en esa búsqueda de la autenticidad una cadena de juegos en un espacio que ha sido medolnizado para disfrute de los visitantes, quienes están conscientes, a su vez, de que la experiencia auténtica no existe (102).

bananeras y en las que el consumo de los productos implicaba también el desgaste físico de los trabajadores. En su lectura Sheller apunta a que estas relaciones plantean un conflicto ético.<sup>15</sup>

## **El turismo en los estudios literarios dominicanos**

En los estudios dominicanos y domínico-americanos apoyo mi análisis en las investigaciones realizadas por Silvio Torres Saillant, uno de los pioneros en la academia norteamericana en torno a los estudios sobre la migración dominicana en los Estados Unidos, el racismo y las relaciones domínico-haitianas. Asimismo Ramón Arturo Victoriano Martínez en su libro *Rayanos y Dominicanyorks: la dominicanidad del siglo XXI* (2014) fue una fuente importante para estudiar las relaciones domínico-haitianas y su representación en la literatura producida por escritores dominicanos, haitianos y domínico-americanos, en el que incluye a Junot Díaz, a quien abordamos en el segundo capítulo.<sup>16</sup>

En el terreno literario dominicano la representación del turismo ha sido poco estudiado. Cabe resaltar el trabajo de Christopher Allan McGrath y Elena Valdez, quienes a su vez lo hacen extensivo a todo el Caribe hispano incluyendo a escritores de Cuba y Puerto Rico.<sup>17</sup> En su tesis doctoral McGrath además incluye a Aurora Arias, una de las autoras que forman parte de este

---

<sup>15</sup> En *Citizenship from Below. Erotic Agency and Caribbean Freedom* (2012), Sheller profundiza aún más estas relaciones de poder en el contexto turístico, como veremos en el capítulo III. Ver también Ann Stoler en *Carnal Knowledge and Imperial Power* (2002) en donde esta investigadora estudia las sociedades coloniales en la India e Indochina a finales del siglo XIX y principios del XX.

<sup>16</sup> La frontera entre Haití y República Dominicana se le denomina “la raya” y a los que habitan esta zona se les conoce como rayanos. Victoriano utiliza el término rayano como una metáfora que explica la identidad de los dominicanos actualmente como resultante de la interacción entre Haití, República Dominicana y Estados Unidos (11).

<sup>17</sup> La tesis doctoral de McGrath se titula *Global Desires (Re)creation, Sex, and Survival in Contemporary Narrative of the Hispanophone Caribbean*. Michigan State University, 2010. Valdez defendió su tesis en la Universidad de Rutgers (2012) bajo el título *Intervenciones en las ciudades del deseo: voces sexuadas de la nación en la narrativa contemporánea del Caribe hispano*.

estudio, sobre la que señala que en su narrativa esta hace una puesta en escena de las negociaciones propias en el terreno del turismo sexual y mediante la cual desmitifica el discurso hegemónico de origen colonial de la República Dominicana (40). Valdez, por su lado, hace una lectura queer en donde incluye los textos de Rita Indiana Hernández y Rey Andújar, autores que pertenecen a una generación posterior a la de Arias. En el campo de la literatura dominicana y dominico-americana, esta tesis se ha enriquecido por los estudios realizados por los académicos Néstor E. Rodríguez, Danny Méndez, Lorgia García Peña y Fernando Valerio Holguín, quienes a pesar de no abordar el turismo directamente han estudiado algunas de las obras que aquí analizamos.

La presente disertación estudia las representaciones del turismo en la narrativa, el cine contemporáneo y otros discursos mediáticos de y sobre la República Dominicana. Realizo mi lectura a través de un viaje guiado por postales, que divido en postales de la nostalgia, postales del regreso y postales turísticas. En las postales de la nostalgia, el primer capítulo, analizo algunas imágenes de la primera revista turística dominicana *Bohío* (1966), una publicación bilingüe que hoy continúa a través de la Internet. Algunas de sus imágenes también aparecerán en otros capítulos cuando las relaciono en el contexto de las narrativas aquí incluidas.

Asimismo, en la parte literaria estudio los cuentos de *Emoticons* (2007) de Aurora Arias y la novela *Sueño de Salitre* (2008) de Carmen Imbert Brugal. El primer texto se narra a través de la mirada de un flâneur, James Gatto, el cual transita por el “back stage” de las zonas comodificadas para el turismo con el objetivo de tener una “experiencia auténtica”. Gatto, sin embargo, en su aventura va a generar otras miradas por parte de los locales quienes tratan de definirlo a él también. Esta mirada de doble vía que se da a lo largo de los textos de *Emoticons* va a producir una resistencia de los locales ante la mirada del otro y a establecer un diálogo en el

que trato de comprobar cómo se desmonta el discurso hegemónico que impone la narrativa colonial.

En *Sueños de salitre* de Carmen Imbert Brugal analizo la reescritura de los espacios y cómo la industria turística redefine las fronteras internas de un pueblo costero cuyos personajes negocian su espacio al tiempo que revelan cierta ansiedad ante la llegada del turismo. Las divisiones entre las clases sociales nacionales, separadas casi bajo un sistema feudal, se difuminan con la llegada de los turistas y se subrayan conflictos sociales, económicos y de género. Asimismo se registra un hálito de nostalgia por un espacio y tiempo construido como un paraíso virgen y natural que se ve amenazado con la desterritorialización a la que son sometidas sus comunidades como producto del mercado turístico.

El término nostalgia lo desarrollo a través de las teorías de Svetlana Boym en su libro *The Future of Nostalgia* (2001), donde esta distingue dos tipos: la nostalgia restauradora (*restorative*) y la nostalgia reflexiva. En el primer caso, el término se acerca al significado muy extendido que entiende la nostalgia como la añoranza por regresar al pasado; mientras en el segundo, la vuelta al pasado implica una mirada crítica, irónica, que cuestiona la historia y la narrativa oficial. Esta nostalgia, asimismo, reconoce las distintas identidades y experiencias individuales que generan las transformaciones socioeconómicas a través del tiempo.

En el segundo capítulo estudio las postales del regreso, en las que incluyo las novelas de los escritores dominico-americanos Junot Díaz y Nelly Rosario, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) y *Song of the Water Saints* (2002), respectivamente. A través de estas postales quiero subrayar la tendencia de los escritores dominico-americanos de representar a la República Dominicana como un territorio mágico y peligroso en contraste con los Estados Unidos donde la

diáspora se refugia ante cualquier asomo de peligro. Esta violencia circunda y amenaza a la diáspora cuando regresa de visita, contra la que estos últimos luchan por salvarse y, a su vez, salvar a la nación de origen. En la novela de Díaz, por ejemplo, el fucú (dominicanismo de raíz desconocida que se refiere a la mala suerte y es asociada al fatídico destino de Cristóbal Colón) gravitará sobre los personajes.

En este capítulo me interesa explorar cómo vuelve a mirar la diáspora el espacio dejado atrás o que le ha sido descrito por otros. Asimismo me interesa comentar cómo la diáspora impacta a la sociedad de origen.<sup>18</sup> Al igual que en *Oscar Wao*, en la novela *Song of the Water Saints* la llegada de la diáspora a la isla crea tensiones y ansiedades sobre quién puede ocupar y pertenecer a ciertos espacios. Los inmigrantes vuelven a la isla con cierto poder económico y traspasan fronteras locales al tiempo que adquieren visibilidad en el orden social que antes los había excluido o donde ellos eran los subalternos. La diáspora, asimismo, desestabiliza la narrativa de la nación y cuestiona categorías de orden social, de género y racial. En *Oscar Wao*, por ejemplo, será esta diáspora la que tratará de reescribir la historia nacional desde la periferia, al tiempo que la cuestiona con notas al pie que alternan con el discurso oficial.

En el tercer capítulo continúo explorando y contrastando la mirada de doble vía que se establece entre visitantes y visitados en las zonas de contacto. Además examino la representación visual de los cuerpos y los espacios caribeños en el contexto turístico de la República Dominicana a través de películas, y las artes visuales. Para ello analizo las películas *Sanky Panky* y *Sanky Panky II* (José Enrique Pintor, 2007 y 2013), el trabajo performático del artista Nicolás Dumit Estévez, el libro de dibujo *Grrrringo* de Ingo

---

<sup>18</sup> En su estudio sobre la experiencia transnacional en las comunidades puertorriqueñas, dominicanas y cubanas en los Estados Unidos, Juan Flores, en su libro *The Diaspora Strikes Back. Caribeño Tales of Learning and Turning*, se refiere a este impacto como los remitentes culturales de la diáspora (cultural remittances) que pueden ser, a su vez, económico y sociales. (44)

Giezendanner (2014). Los medios que conforman mi objeto de estudio son diversos y han sido producidos desde distintas geografías, épocas y nacionalidades. Walter Mignolo afirma “I am where I do and think” (XVI). En ese sentido me interesa ver cómo ha evolucionado la representación de los cuerpos y espacios caribeños tras la lente de distintos sujetos transnacionales. Pintor es un cineasta español radicado en la República Dominicana; Dumit Estévez es un artista dominicano de origen libanés radicado en Nueva York y autclasificado como un bronxite (ciudadano del Bronx); Giezendanner es un artista suizo que produjo su libro de dibujos tras su estancia en el país y quien además lo publicó allí con una editorial alternativa, Ediciones De A Poco.

## Capítulo 1

### Postales de la nostalgia

La literatura de viaje tiene una larga tradición que se remonta a las primeras crónicas de los conquistadores en el siglo XVI, pasando por las novelas y memorias viajeras que adquirieron mayor popularidad durante los siglos XVIII y XIX con la época del enciclopedismo y el desarrollo científico. El objetivo principal de estos textos era situar, describir y definir los territorios colonizados en relación a los antiguos imperios. Era necesario continuar justificando la colonización en estos territorios con argumentos basados en la inferioridad y la incapacidad de sus habitantes de gobernarse a sí mismos tal y como lo habían hecho los conquistadores que los antecedieron. Más adelante, en el siglo XIX, con el desarrollo científico se empezaron a crear taxonomías y a tratar de explicar esa América que continuaba desconocida para Europa. El naturalista alemán Alexander Von Humboldt es un continuador de los cronistas cuando a través de sus investigaciones reinventa esa América. Sus descripciones del paisaje crean una estética que fue “transculturada para Europa por los escritores europeos americanos como un proceso de criollización y de auto invención pero donde primaba una estética con valores de blancos americanos” (Pratt 9). El proceso de conquista y colonización obligó al europeo a aprehender una nueva realidad que les imponía nuevas perspectivas y otras formas de nombrar. En ese proceso, sin embargo, su visión imperial los llevó a trasplantar el discurso europeo a la realidad americana. En ese orden la relación centro-periferia rigió las relaciones del imperio con sus colonias y hoy, con el transnacionalismo, como veremos en el capítulo dos y tres, cuando abordemos a los escritores y artistas dominicanos de la diáspora en los Estados Unidos, este

orden apunta hacia y desde distintas direcciones desestabilizando la polarización entre colonizador y colonizado. El fenómeno de la inmigración influye y define también a las metrópolis, al tiempo que cuestiona la idea de una nación unificada.

While the imperial metropolis tends to imagine itself as determining the periphery (in the emanating glow of the civilizing mission or the cash flow of development, for example), **it habitually blinds itself to the reverse dynamic**, the powers colonies have over their ‘mother’ countries. For instance, empires create in the imperial center of power an obsessive need to present and re-present its peripheries and its others continually to itself. It becomes dependent on its others to know itself. Travel writing, among other institutions, is heavily organized in the service of that need (Pratt 4).

Es importante subrayar esta ceguera imperial a la que se refiere Mary Louise Pratt cuando observa que las metrópolis no reconocen esta relación dinámica con sus antiguas colonias o lo que Arjun Appadurai llama “indigenización.” En ese sentido, Appadurai no considera que la globalización conduzca a la sociedad a una homogeneización sino todo lo contrario. En estas zonas de contactos también se produce una “indigenización” en la que se construyen “mundos imaginados”. Appadurai contrapone este término al de Benedict Anderson, quien se refiere a la “comunidad imaginada” como aquella que comparte un sistema cultural y lingüístico común, y sobre la cual se construye una identidad nacional (Anderson 140). Sin embargo, los mundos imaginados hacen estas comunidades más expansivas, porque en el mismo ámbito local no

necesariamente formamos parte de este imaginario (Appadurai 33). Es decir, la periferia se ha colocado en el centro y ambas convergen, no sin tensión. Esta relación en zonas de contacto como las que genera el turismo, por ejemplo, podremos verlas a través de los intercambios de mirada que guían nuestra lectura en este primer capítulo y en los posteriores, ya sea a través del lente de una cámara y su modelo, o entre turistas y nacionales.

En las postales de la nostalgia, a través de algunas imágenes y textos de la primera revista turística dominicana *Bohío* (1966), analizamos el discurso fundacional de la propaganda turística dominicana, la cual se apoya, a su vez, en la narrativa colonial para vender un imaginario donde aún se pueden recrear otras conquistas y en la que la República Dominicana se promueve como destino turístico. En la segunda parte de este capítulo analizamos los cuentos de *Emoticons* (2007), de Aurora Arias, a partir de la reflexión que hace E. Ann Kaplan en torno a las relaciones de poder que se establecen en la mirada interracial. La académica parafrasea la pregunta que años antes se había planteado su homóloga Gayatri Spivak, cuando esta cuestiona la agencia del subalterno con su frase célebre “Can the Subaltern Speak?” (1988). Kaplan, por su lado, extiende esta agencia al acto de mirar y no solo se pregunta si el subalterno puede mirar sino también cómo, en este caso, miraría (4). A pesar de que Kaplan aplica su análisis en el campo del cine, consideramos que su lectura se ajusta a nuestro objeto de estudio por cuanto se enmarca en el contexto de las relaciones interraciales. Asimismo, para analizar los textos de Arias nos apoyamos también en el estudio psicoanalítico que realizó Frantz Fanon, publicado en *Black Skin, White Masks* (1952), y en el que analiza las relaciones interraciales bajo el lente del psicoanálisis. Contrario a la experiencia de Fanon que dio origen a su reflexión sobre el sujeto colonial, cuando un niño lo señala en una calle de Suiza mientras le grita a su madre: “Mamá, see the Negro! I’m frightened!” (112), en los cuentos de Arias los locales negros devuelven la mirada a los turistas

blancos. Al tiempo que el personaje James Gatto registra como viajero sus impresiones sobre el paisaje y los nativos, la voz narrativa también lo retrata a él, analiza sus deseos y necesidades. En este intercambio de miradas Arias crea una contranarrativa y una resistencia ante la mirada del “otro” y sus personajes locales se revisten de agencia.

En la tercera parte del capítulo analizamos *Sueños de salitre*, de Carmen Imbert Brugal. En esta novela observamos que su narrativa concentra la atención en los habitantes locales y los espacios, y cómo el turismo los impacta. El turista, contrario a los cuentos de Arias, no tiene una presencia real; su presencia es sugerida a través de ciertos elementos que lo identifican metonímicamente, tales como las trencitas, los bronceadores, las cámaras fotográficas, etc. La presencia real del turista se reflejará, además, a través de las transformaciones que sufre un pueblo costero y cómo sus habitantes tienen que aprender a negociar por sus propios espacios, en una sociedad que antes los había excluido y que ahora generaba nuevas fronteras con la llegada del turismo. En esta sección realizamos nuestra lectura a través de las especificidades de la nostalgia que establece Svetlana Boym en su libro *The Future of Nostalgia* (2001) y en la que, como señalamos en la introducción, esta distingue dos tipos, la restauradora y la reflexiva. Consideramos que en la novela de Imbert Brugal se respira un hálito de ambas. Por un lado hay una constante referencia a un pasado glorioso y se subraya la desarticulación de un orden que antes apuntaba a una unidad; mientras por el otro, con una mirada crítica se cuestiona este pasado.

Ambas autoras, Arias e Imbert Brugal, se iniciaron como poetas en la generación de los 80, nombre que aglutina al grupo de escritores que empezó a publicar durante esa época, más que

por coincidencias estéticas.<sup>19</sup> El primer libro de relatos de Arias se titula *Invi's paradise y otros cuentos* (1998), al cual le siguió *Fin de mundo y otros relatos* (2000). Con el primer libro el crítico Néstor E. Rodríguez considera que la autora elabora “una cartografía subversiva de la topografía identitaria dominicana” (128). En este sentido, Arias deja atrás la ciudad idealizada y trujillista que pretendía mostrar a una sociedad e identidad homogénea basada en el imaginario blanco y católico, e inserta en sus cuentos a personajes y zonas marginales al igual que habían hecho otros escritores que la antecedieron, tales como René del Risco Bermúdez a través de sus poemas y cuentos de posguerra, siendo el más representativo *El viento frío* (1967).<sup>20</sup> Más adelante, también, Pedro Vergés con su novela *Solo cenizas hallarás (España, 1980)* retrata la urbanización de la ciudad de Santo Domingo de posguerra y de los años 70 con los desplazamientos de campesinos a la ciudad y de la emigración hacia los Estados Unidos.<sup>21</sup> En Arias, por su lado, la “Ciudad” es un espacio donde sobreviven personajes, mayormente jóvenes, desarraigados y divorciados del discurso de la nación; individuos nómadas, heterogéneos que construyen otros espacios o un lugar heterotópico en el sentido de Foucault.<sup>22</sup> En la ciudad de los

---

<sup>19</sup> Carmen Imbert Brugal perteneció al Círculo de Mujeres Poetas que formó la escritora Chiquí Vicioso en el país, tras su llegada desde los Estados Unidos, en el 1984. Este círculo incluía, a su vez, a las escritoras Carmen Sánchez, Dulce Ureña, Miriam Ventura y Sabrina Román. Aurora Arias, por su parte, perteneció al Segundo Círculo de Mujeres Poetas que fundó el poeta y activista cultural Mateo Morrison en el 1987. En este grupo estuvieron Yrene Santos, Marianela Medrano, Ylonka Nacidit Perdomo y Nelly Ciprián. El primer poemario de Arias se titula *Vivienda de Pájaros* (1986) seguido por *Piano Lila* (1994).

<sup>20</sup> René del Risco Bermúdez solo publicó en vida su poemario *El viento frío* (1967), el cual se convirtió en un texto representativo de su generación marcada por la guerra y que ahora sobrevivía con la derrota. A estos títulos le seguirían *En el barrio no hay banderas* (1974) y *Cuentos y poemas completos* (1981).

<sup>21</sup> Otros autores que han continuado desarrollando el tema de la ciudad de Santo Domingo son Rita Indiana Hernández, Rey Andújar, Dino Bonaio, Frank Báez y Miguel Piccini. Estos autores comenzaron a publicar en los años 90, excepto Piccini quien empezó en el segundo decenio de 2000. Su novela *Sonámbulos* (2014) publicada a través de las redes sociales (instagram y Facebook), e interactiva porque los lectores pueden ilustrar los pasajes con sus propias imágenes, también retrata el tema del turismo desarrollado específicamente en la Zona Colonial.

<sup>22</sup> Néstor E. Rodríguez en su libro *Escritura de desencuentros* (Siglo XXI, Editores México, 2005) apuntó a estos lugares heterotópicos en los cuentos de Arias, basándose en las “utopías materializadas” o “contralugares” que refiere Foucault en “Of Other Spaces”, y que se oponen a los espacios controlados y definidos por la narrativa oficial.

textos de Arias convergen personajes con deseos, intereses y experiencias que no necesariamente comulgan con la narrativa oficial. Como señala Fernando Valerio Holguín, los personajes de estos cuentos “son sujetos liminares, siempre al borde de una crisis, al límite de su propia identidad” como producto de la globalización. Esta condición, prosigue Valerio Holguín, se ve reflejada en los personajes de Arias, quienes han creado “formas pos-nacionales” o una “identidad trashumante” (36-37).

Por otro lado, antes de *Sueños de salitre*, Imbert Brugal había publicado un libro de relatos, *Infidencias* (1989) y más adelante dos novelas, *Distinguida señora* (1997) y *Volver al frío* (2003). Asimismo, actualmente, mantiene una columna en el periódico *Hoy* y uno de los programas radiales más populares en el país, *El matutino alternativo*, en el que se discute la actualidad política y cultural nacional. En la novela que aquí analizamos, la narradora coloca a la ciudad costera que describe en un lugar no determinado y que quizás las resuma a todas ellas. En su caso, por ejemplo, la autora señalará también su origen cosmopolita y cómo la llegada del turismo la transforma y al final la destruye para continuar luego reinventándose. Imbert Brugal, como veremos más adelante, contrasta un paisaje rural y primigenio con un paisaje comodificado por la influencia del turismo.

## El imaginario nacional a través de la revista Bohío

Si volvemos nuestra mirada al siglo XIX, cuando se gestaban las ideas independentistas de las antiguas colonias españolas, vemos cómo estas se reflejaban en la literatura y cómo los escritores criollos pujaban por encontrar nuevas formas de expresión creando taxonomías que recreaban la nueva realidad americana. A partir de esta visión, a la luz del romanticismo tardío en Latinoamérica, los artistas y escritores se vuelcan a representar la naturaleza de sus regiones y con ello apuntan a una representación de lo autóctono, nacional, que tuvo su cénit con el criollismo, a principios del siglo XX. En este movimiento el discurso literario buscaba representar la esencia de lo nacional a través de la lengua rural. El personaje central de estas narrativas por lo regular era el campesino, en la República Dominicana; el guajiro, su equivalente en Cuba y el jíbaro en Puerto Rico. El campesino, por lo general, formaba parte de la minoría blanca de esas naciones. Por tanto la presencia negra era así escamoteada bajo la prevalencia de las facciones indígenas y blancas. En la República Dominicana el nacimiento del criollo surge con la fusión de los antepasados indígenas y los españoles; discurso que sentó Manuel de Jesús Galván con su novela *Enriquillo* (1882), en la que el romance entre Enriquillo (indígena criado por frailes franciscanos y bajo la tutela del Padre Las Casas) y Mencía (hija de Higuemota y el español Hernando de Guevara, así como nieta de la reina Anacaona), legitima un discurso populista en la República Dominicana y crea un mito nacional. La matanza en el reino de Jaragua borra la presencia indígena y con ella se inaugura la escritura. La cultura indígena, entonces, queda en la prehistoria (Sommer 233).<sup>23</sup> Con esta legitimación de la nacionalidad

---

<sup>23</sup> En su libro *Foundational Fictions: The National Romances of Latin American* (Berkeley: University of California Press, 1991), Doris Sommer observa que con esta legitimación se escamotea la violencia que significó la colonización y presenta la fusión de las razas de una manera armónica. Esta novela es lectura obligatoria en el currículo escolar dominicano.

dominicana la presencia africana también fue borrada en su conformación étnica y cultural. En la República Dominicana el apelativo de negro o asociado a la negritud es considerado como propio del país vecino, Haití. La nacionalidad dominicana se sustenta entonces en oposición a ese otro. Por ejemplo, no fue sino hasta el año 2011 cuando los documentos de identidad incluyeron el calificativo de negro o mulato.<sup>24</sup> Anteriormente el color de la piel era catalogado con la imaginaria definición de “indio” o “trigueño”, evitándose así el calificativo de negro. Al respecto el historiador Frank Moya Pons observa que la referencia más antigua del uso de la palabra indio para describir el color de la piel de los dominicanos data del año 1917. Este dato Moya Pons lo encontró en un informe del entonces ministro de educación Víctor Garrido, quien para describir la raza y el color de los habitantes del valle de San Juan de la Maguana, en la región sur del país, se refiere a que ellos tienen “el color de nuestros indios”. Anterior a esa fecha el término indio había aparecido en el párrafo del título II de la Constitución haitiana del 1843, año en el que todavía la isla estaba unificada bajo el gobierno haitiano, y donde se definía la nacionalidad bajo estos términos: “Son haitianos todos los individuos nacidos en Haití descendientes de africanos y de indios” (140). Para Moya Pons el surgimiento de un nativismo en ambos lados de la isla hizo que muchos se autocalificaran como indios y descendientes de los primeros habitantes; es decir, con esta acción borran la presencia colonial. Más adelante el historiador observa: “La experiencia conflictiva con Haití y los haitianos, quienes sí eran percibidos como de origen africano, y, más tarde, con los españoles durante la Guerra de la Restauración, dejaron a los dominicanos con una sola raíz aceptable: la aborigen” (142).<sup>25</sup> Sin

---

<sup>24</sup> Hay que reconocer que en los últimos años ha habido un movimiento de rescate de la memoria histórica de la comunidad afro-dominicana o afro-descendiente.

<sup>25</sup> La Guerra de Restauración estalló en febrero de 1863 y se extendió hasta el 1865. Surgió como consecuencia del malestar socio-económico que impuso el gobierno español tras la anexión de Santo Domingo a España en el 1860. Luego de la independencia de los haitianos, en febrero del 1844, y la creación de la República Dominicana, esta solicita protección de su antigua metrópoli para enfrentar las constantes amenazas de aventureros y piratas, así como

embargo, Moya Pons también señala que la descripción étnica del pueblo dominicano fue parte de la manipulación y políticas estatales durante la dictadura trujillista y años posteriores. El censo del año 1960 fue el último que registró la composición racial dominicana, y en el cual Moya Pons participó como empadronador. Este cuenta que ellos fueron entrenados para que registraran como blancos o mulatos a las personas de piel más oscura porque, les explicaba la persona a cargo del entrenamiento, “el gobierno quería que la población dominicana se presentara ante el mundo como un país avanzado con mucha población blanca” (Moya Pons 150). También, en algunos casos, para evitar el uso de la palabra mulato, utilizaban la de “mestizo” como equivalente al de indio. Más adelante la información racial aparecerá solo en la cédula de identidad y en este documento, apunta el historiador, la composición étnica dominicana diferirá mucho de la registrada en los censos realizados entre 1920 y 1960. En el padrón electoral de 1996 se registra que el 82.05% de la población es india; mientras la negra representa el 4.13% y la blanca el 7.55% (151).<sup>26</sup>

La revista *Bohío* (1966), asimismo, en su afán por promocionar la esencia nacional como indígena y blanca a través de sus páginas continuaba perpetuando esa imagen. El 1 de diciembre de 1966 surge esta publicación bajo la dirección de Luis Augusto Caminero, un periodista que había laborado en el área de prensa de la embajada norteamericana en el país a principios de los años 60.<sup>27</sup> *Bohío* es una palabra taína que significa casa y los nativos la utilizaban también para

---

las incursiones militares haitianas. Sin embargo, los pobladores de Santo Domingo entrarán en contradicciones con las autoridades españolas, quienes trataron de establecer un monopolio en el comercio del tabaco y, asimismo, manifestaron racismo en una población que durante el poder haitiano había erradicado la esclavitud. Algunos pobladores temían que el gobierno español la restableciera. (Ver Moya Pons en *Historia del Caribe* 346-347).

<sup>26</sup> Esta clasificación racial no está claro si fueron los funcionarios o los ciudadanos quienes la eligieron al momento de inscribirse en el padrón electoral.

<sup>27</sup> La revista todavía hoy se edita bimestralmente y en la internet, bajo el nombre de *Bohío internacional/Bohío News*, en el website [bohionews.com](http://bohionews.com), y como un proyecto de la editorial Cabrer.

referirse a la isla Hispaniola.<sup>28</sup> La publicación, en inglés y español, desde sus primeras ediciones se dedicó a defender y a fomentar la inversión privada en proyectos turísticos; un área poco desarrollada y que hasta finales de los 60 estuvo controlada totalmente por el Estado. *Bohío* también apoyaba la agenda económica del Banco Mundial en la región caribeña, cuyo objetivo era desarrollar la industria turística o una economía de servicio a fin de enfrentar la depreciación en los precios del azúcar, la cual estaba afectando a las plantaciones azucareras, principal fuente económica de la zona. En ese sentido con esta política económica se querían evitar las protestas sociales que sin lugar a dudas originaría la crisis de la industria azucarera. Al mismo tiempo con las tensiones causadas por la Guerra Fría, Estados Unidos y sus aliados querían evitar a toda costa el surgimiento de otra Cuba en el Caribe. De ahí que cualquier protesta en la región fuera sofocada y considerada comunista.

*Bohío* también surge en la época de la posguerra, después de la segunda intervención norteamericana en el año 1965 y un lustro después de la caída del dictador Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961). El mismo año de la fundación de la revista tomó posesión del Estado el Presidente Joaquín Balaguer, funcionario y colaborador de la dictadura y quien además había fungido como presidente títere cuando Trujillo fue ajusticiado el 30 de mayo de 1961. La elección de Balaguer como Presidente de la República se dio mientras el país aún se encontraba intervenido por las tropas norteamericanas. Con estas elecciones, además, se desconocía al Presidente electo, Profesor Juan Bosch, en las primeras votaciones libres luego de 31 años de dictadura, en el año 1963, y quien fue derrocado ese mismo año por las fuerzas oligárquicas de

---

<sup>28</sup> Fray Bartolomé de las Casas en su *Historia de las Indias* se refiere a esta confusión e intercambio en el uso del término *Bohío*, para referirse tanto a la casa como a la isla, quizás a una mala traducción de los intérpretes. La isla era conocida con el nombre de Haytí antes de la llegada de los europeos (Tomo I: 218, 250). Todavía hoy se utiliza esta palabra como sinónimo de casa, especialmente cuando se refiere a viviendas modestas campesinas construidas con techos de palma. Tanto Pedro Henríquez Ureña, en *Historia de la cultura en la América hispánica* (1947:31), como Manuel Álvarez Nazario, en *El influjo indígena en el español de Puerto Rico* (1977: 64), definen esta palabra bajo este significado.

entonces y los acólitos de Trujillo.<sup>29</sup> Con la elección de Balaguer, quien se mantuvo en la presidencia durante 12 años (1966-1978), continuaba parte del aparato trujillista en el poder. Al mismo tiempo en esa época la sociedad dominicana iniciaba una etapa hacia la democratización en la que no faltó la respuesta represiva del Gobierno ante la cadena de protestas, guerrillas y actos terroristas que se desarrollaron durante esa época para exigir mayor apertura política.<sup>30</sup>

Desde su nacimiento, como mencionamos arriba, *Bohío* se convirtió en un promotor de las bellezas y posibilidades turísticas de la isla, así como en un agente y moderador de los diálogos que se estaban sosteniendo en esa época en la región acerca de la incipiente industria. Actualmente se publica por internet en la dirección electrónica Bohionews.com donde continúa siendo un termómetro de la inversión turística en el país. En una de sus más recientes ediciones, por ejemplo, la publicación destaca como en el año 2014 la República Dominicana obtuvo RD\$6.811.470,205 por ingresos fiscales con la tarjeta de turismo. Asimismo la inversión extranjera fue de 300 millones de las cuales el 70% provino de empresas españolas, según informes del presidente de la Cámara Oficial Española de Comercio Industria y Turismo en el país, José Antonio Álvarez hijo.<sup>31</sup> La línea editorial que desarrolló *Bohío* durante sus primeros años y que enmarcaba las informaciones de la industria turística bajo el estilo de la narrativa colonial que iniciaron los primeros cronistas de India ahora es presentada con un estilo

---

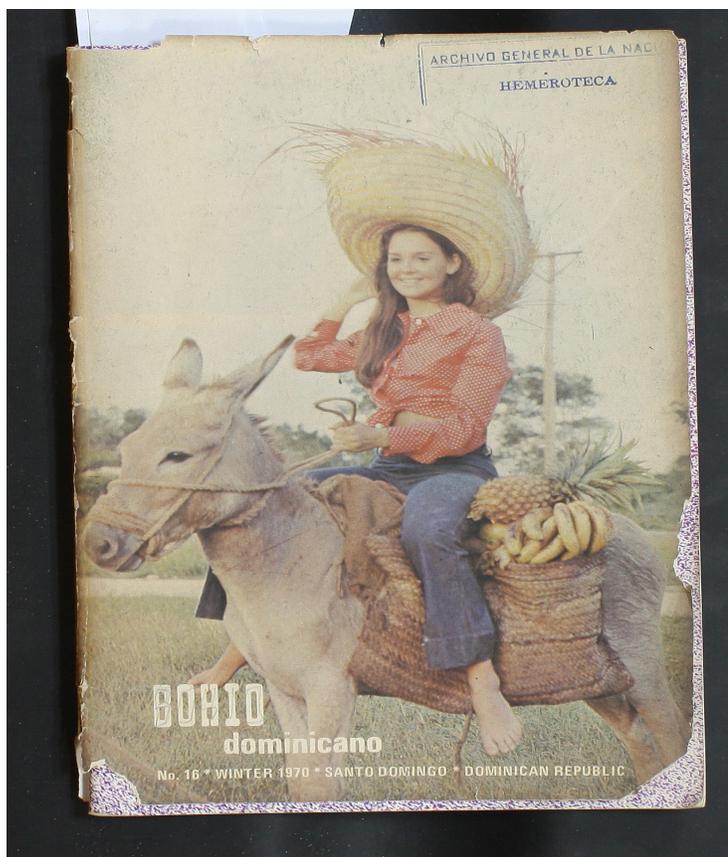
<sup>29</sup> La intervención norteamericana fue el resultado de la guerra civil que se desató en la República Dominicana entre los Constitucionalistas conformados por las fuerzas del pueblo y militares que pedían el regreso de Juan Bosch al poder, cuyo líder era Francisco Alberto Caamaño Deñó, contra militares que se oponían liderados por Elías Wessin y Wessin y que acusaban a Bosch de comunista.

<sup>30</sup> Los doce años de Balaguer, como se les conoce, fueron años de represión, encarcelamiento, exilio, asesinatos y desapariciones aún pendientes de justicia. Balaguer mismo publicó *Memorias de un Cortesano de la Era de Trujillo* (Santo Domingo: Ed. Corripio, 1988), donde deja una página en blanco para que después de su muerte alguien declarara el nombre del asesino del periodista Orlando Martínez, quien fue un fiero crítico de su régimen a través de su columna en la revista *Ahora*. Martínez fue asesinado en Santo Domingo, el 17 de marzo de 1975.

<sup>31</sup> <http://bohionews.com/noticias-pulso/2631-republica-dominicana-percibe-rd-6-811-470-205-en-el-2014-por-concepto-de-ingresos-fiscales-en-el-sector-turismo>

básicamente informativo y como fuente de data para el mercado turístico.

En la siguiente página reproducimos una fotografía de *Bohío*, publicada en el año 1970, y que ejemplifica lo que señalábamos arriba sobre la representación de la imagen nacional a través de figuras femeninas que recreaban escenas bucólicas o el imaginario campesino e indígena, obviando así la presencia de los afrodescendientes. En la imagen, la campesina cargada de frutos vendría a representar ese Caribe fértil y frondoso que describieron los primeros viajeros y que invita a intervenirlo.



## **Cristóbal Colón, el primer turista en La Hispaniola**

Con un discurso neocolonialista, los textos de la revista *Bohío* en sus inicios equiparaban a los inversionistas y turistas con los conquistadores europeos; mientras presentaba a los locales, básicamente mujeres, con una imagen vernácula a través del imaginario indígena y campesino. Con este imaginario del Caribe, como un espacio donde los locales forman parte del paisaje, la publicación representaba a la nación a través del cuerpo femenino. A continuación véase una de las imágenes que reza: “Así son nuestras playas” y donde la imagen de la playa solo se sugiere mientras en primer plano aparece un conjunto de muchachas en trajes de baño y en una pose relajante y de espera. Es interesante notar que esta imagen ilustra, además, el apresamiento y expulsión del Almirante Cristóbal Colón de La Hispaniola, como bautizaron los europeos a la isla a su llegada; los taínos la llamaban Quisqueya. Esta superposición y aparente divorcio entre el texto y la imagen solo resalta el carácter poscolonial del turismo en el Caribe y, en este caso específico, la República Dominicana. Aquí los espacios vendibles y comodificados son representados a través del cuerpo femenino y cuyo mensaje invita a los visitantes e inversionistas a explorarlo y consumirlo. Visto así, estaríamos ante una estrategia publicitaria común donde la mujer es un producto vendible y sujeto al consumo. Sin embargo, el artículo en este contexto de la época de la colonización nos traslada a un *déjà vu* en el que es inevitable pensar en la explotación y la violencia que sufrieron los cuerpos esclavos bajo el aparato colonial y de la plantación. Las poses relajantes y expuestas a la vista de los lectores como en una vitrina para escoger y el disfrute colocan a estos cuerpos en un estado de entera vulnerabilidad.

Asi  
Son  
Nuestras  
PLAYAS



62

jo por qué...?" "Ese es el pago a Vuestra hazaña, Almirante", contestó Vallejo. El Almirante, dejando correr una lágrima por su rostro, sin declinar la cabeza, continuó hacia la carabela mirando fijamente a los ojos de quienes le gritaban impiadosamente.

A pesar de que el Capitán de la carabela Gorda, Andrés Martín recibió órdenes expresas del Obispo Francisco de Bobadilla de entregar a Cristóbal Colón engrillado al Obispo Juan de Fonseca, éste en alta mar quiso quitarle los grillos a Colón, pero el Almirante se negó. Había determinado guardar esos grillos como reliquia y memoria al premio de su hazaña los que, después de su liberación, siempre llevó en la cabecera de su cama y quiso que fuesen enterrados con sus huesos.

El 25 de noviembre del año 1500 llega a Cádiz la carabela Gorda y con ella, en calidad de prisionero, el descubridor de América.

Los Reyes Católicos dieron orden de su libertad el 17 de diciembre del año 1500 recibiendo en la Corte. Dando satisfacción al Almirante don Cristóbal Colón, los Reyes Católicos ordenaron la destitución del Gobernador de La Española Francisco de Bobadilla, nombrando en su lugar a Nicolás de Ovando, Comendador de Lares en la Orden de Alcántara. Ovando llegó a La Española el 15 de abril de 1502.

El Comendador de la Orden de Calatrava y Obispo Francisco de Bobadilla salió de La Española en 1502 para España acompañado, entre otros, de Francisco Roldán y el indígena Guarionex, Cacique de Maguá, a quien llevaban prisionero, muriendo todos ahogados al hundirse las embarcaciones frente a las costas de Santo Domingo de Guzmán, a consecuencia de un huracán.

THE THIRD VOYAGE

over Christopher Columbus in shackles to Bishop Juan de Fonseca, Martín tried to take the fetters off Columbus on the high seas, but the Admiral refused, as he had decided to keep the shackles as a relic and souvenir of the reward he had been given for his achievement. Later, when he was set free, he always hung them at the head of his bed and ordered that they should be buried with him.

On November 25, 1500, the "Gorda" caravel reached Cadiz, with the Discoverer of America as a prisoner on board.

*Columbus is released*

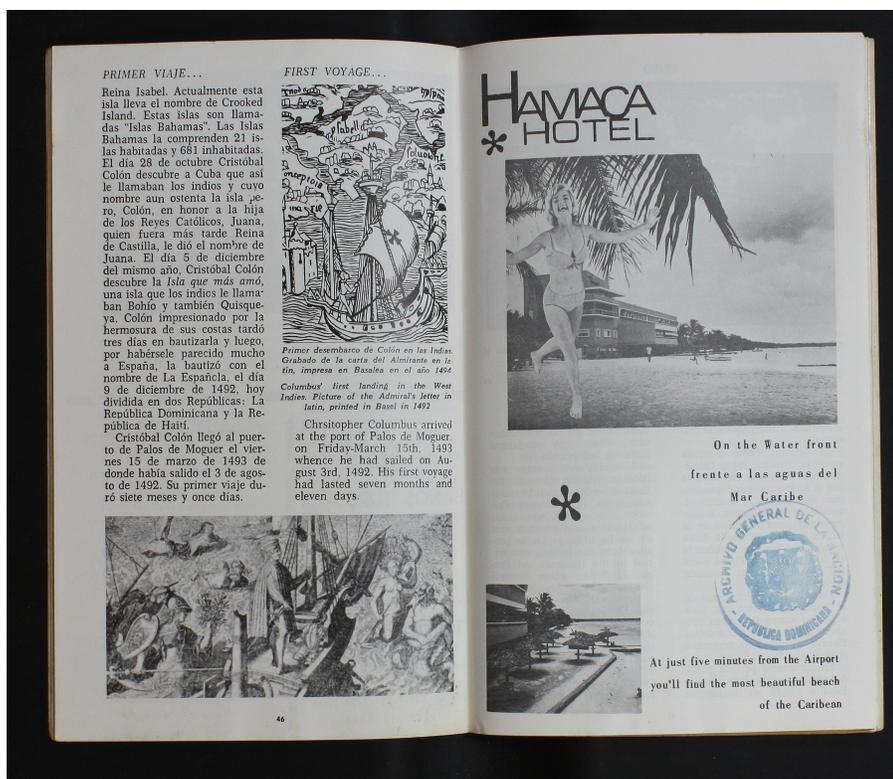
The Catholic Sovereigns ordered him to be released on December 17, 1500, and received him at the Court. To satisfy Admiral Christopher Columbus, the Catholic Sovereigns dismissed Francisco de Bobadilla from his post as Governor of La Española, and put in his place Nicolas de Ovando, Commander of Lares of the Order of Alcántara, who arrived in La Española on April 15, 1502.

The Commander of the Order of Calatrava, Bishop Francisco de Bobadilla, sailed from La Española for Spain in 1502, accompanied among others by Francisco Roldan and the native Guarionex, Chief of Magua, who was a prisoner, but they were all drowned when the ships sank just off the island, as a result of a hurricane.

In the next edition The Fourth Voyage of Christopher Columbus

Lea en nuestra próxima edición el Cuarto Viaje de Cristóbal Colón

63



La revista, a lo largo de varias de sus ediciones, publicaba por entrega artículos que aludían a los distintos viajes del Almirante, como observamos en la imagen anterior, y, que de algún modo, conectaban el periplo de los conquistadores con los viajes turísticos en la época moderna. En su libro *Economies of Desires* (2009) Amalia L. Cabezas señala que el desarrollo del turismo está entroncado con el sistema de plantación durante la época de la esclavitud en el Caribe.<sup>32</sup> Con esa lectura la industria turística se apoya en la plantocracia que regía las plantaciones de caña y que hoy se traslada a los hoteles, donde, como explicamos en la introducción, se reproducen códigos de la antigua plantación en las relaciones entre turistas y

<sup>32</sup> En este libro Cabezas desarrolla un estudio socio-económico dentro del contexto del turismo sexual en Cuba y la República Dominicana.

trabajadores locales (29).<sup>33</sup> Siguiendo con esa lectura, observamos que en la siguiente imagen de la revista *Bohío* la llegada de la línea aérea española Iberia al espacio dominicano, en el año 1967, es anunciada como una continuación del primer viaje del conquistador Cristóbal Colón en el siglo XV. En el artículo firmado como una colaboración, “De Madrid, especial para Bohío” (Ed. #5, Winter 1967), el articulista compara los medios de transporte utilizados por los conquistadores en el pasado y los turistas en la actualidad. El avión ahora redobla su capacidad de pasajeros y velocidad comparada con la nave Santa María. “El futuro pues de las comunicaciones aéreas entre España y la República Dominicana es tan brillante como la tradición navegante hispánica misma” (22-23). Con un discurso épico y de celebración *Bohío* ignora la traumática y violenta experiencia de la conquista europea y enarbola los beneficios económicos que esta nueva incursión comercial traerá al país.

---

<sup>33</sup> Tal y como observamos en la introducción el desarrollo de la industria turística fue una política económica dirigida por los Estados Unidos, el Banco Mundial y la Organización de Estados Americanos luego de la caída del mercado azucarero y la cual perseguía crear un clima económico favorable para la región del Caribe y, de ese modo, evitar otra revolución socialista como la cubana. (Cabezas 40)

## SANTO DOMINGO AND SPAIN

# LINKED by AIR

(De Madrid, especial para BOHIO)

El mes de abril de 1949 tendrá siempre una importancia básica en la historia de las comunicaciones entre la República Dominicana y España. Fue en aquella fecha cuando el entonces Director Gerente de la Compañía IBERIA llegó a Santo Domingo a bordo de un DC4 en vuelo experimental y fue entonces también cuando la compañía nacional española de líneas aéreas decidió establecer un servicio que uniese por las rutas del aire los dos países contribuyendo así a una hermandad cada vez más fuerte.

Un sinnúmero de circunstancias fué retrasando la decisión de IBERIA hasta fecha reciente, pero hoy es ya una realidad el vuelo regular Madrid-Santo Domingo con el que España reafirma su proyección americanista, su vocación navegante.

Estas realidades del momento actual tienen un futuro aún más brillante. En los años venideros IBERIA, Líneas Aéreas de España dispondrá de más y mejores aeronaves con las que servir a su público internacional. Los nuevos gigantes del aire, los aviones Super DC-8, llevarán pronto sobre el Atlántico la presencia de España a los países de la América hermana.

Resulta curioso pensar que estos aviones, con capacidad para 250

(From Madrid, BOHIO exclusive)

The month of April, 1949, will always be an important date to be remembered in the history of communications between the Dominican Republic and Spain. It was then that the General Manager of the Iberia Company at the time arrived in Santo Domingo aboard a DC4 experimental flight and the Spanish national airline decided to establish a service that would link the two countries by air, thus contributing to a closer relationship between them.

A never ending chain of circumstances delayed Iberia's decision to be put into effect until recently, but to-day regular flights between Madrid and Santo Domingo are a fact, and Spain has once again reaffirmed its American orientation and navigating tradition.

The present reality has an even brighter future. In coming years Iberia, a Spanish airline, will have available more and better aircraft to put the service of its international clients. The new giants of the skies, Super DC-8's, will soon carry over the Atlantic the presence of Spain to the Latin American countries.

It is a fact worth noting that

pasajeros, acomodarán en sus espaciosas cabinas un número de personas dos veces superior al conjunto de las dotaciones de las tres carabelas del primer viaje colombiano, que era de 120. Esta comparación entre el pasado y el futuro nos brinda aún más motivos de admiración y asombro si pensamos que la distancia que la flota de Colón invirtió 45 días en recorrer será cubierta por las nuevas aeronaves en menos de la mitad del tiempo utilizado hoy día. El nuevo avión será dos veces más largo que la gloriosa embarcación capitana, la Nao "Santa María", cuya eslora era de 28.3 metros, siendo la del avión de 57.1 metros, como muestra la composición gráfica que, a rigurosa escala, ilustra estas notas.

El futuro pues de las comunicaciones aéreas entre España y la República Dominicana es tan brillante como la tradición navegante hispánica misma.

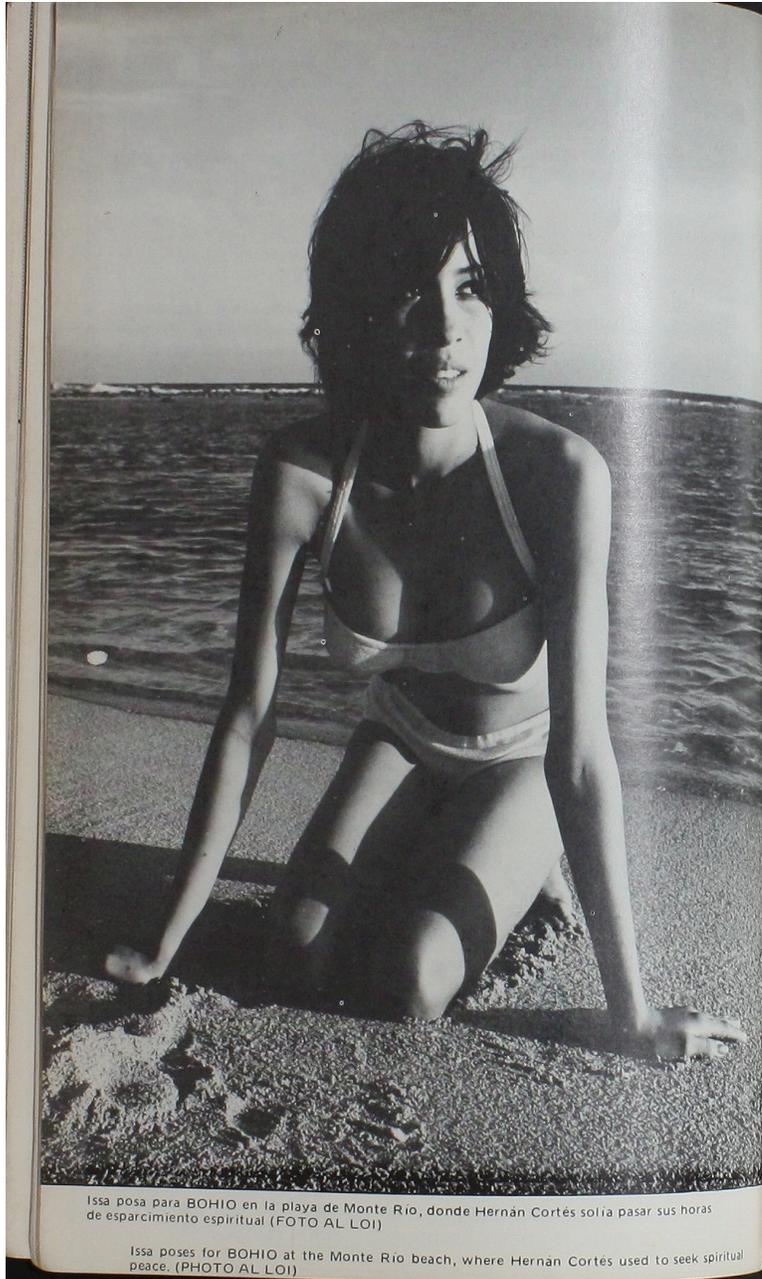
these aircraft, capable of carrying 250 passengers, will accommodate in their roomy cabins twice as many people as the total crews of the three original caravelles which made the first Colombian crossing to America, which numbered 120 in all. This comparison between the past and the future gives us even more reason for wonder and admiration when we remember that the distance the Columbus fleet required 45 days to cross will be covered in less than half the time now needed for the crossing. The new plane will be twice as long as the famous "Santa Maria" caravelle, whose length was 28.3 meters, as against the plane's 57.1 meters, as shown on the map illustrating these notes, drawn on a comparable scale.

The future of air communications between Spain and the Dominican Republic, therefore, is as brilliant as the traditional navigating history of Spain.



De igual manera la revista recreaba postales turísticas en espacios que habían sido visitados por conquistadores y que ahora eran promovidos para el disfrute de los turistas. Así vemos como en la próxima imagen la modelo posa en una de las playas que el conquistador de México Hernán Cortés solía visitar para su solaz espiritual. De nuevo en esta imagen el cuerpo

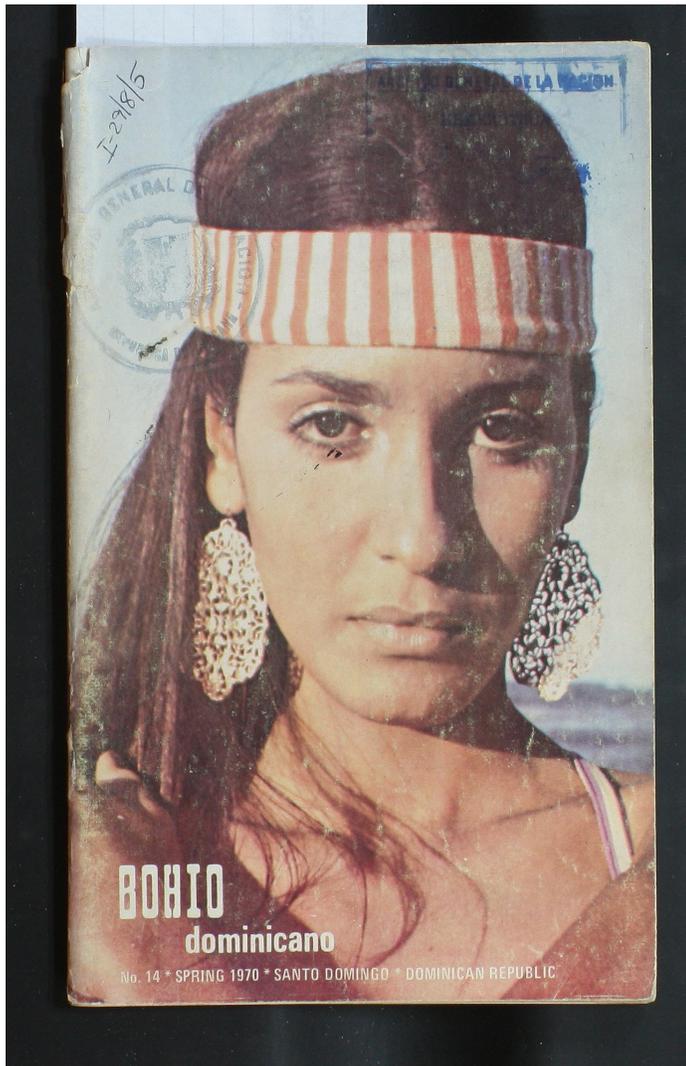
femenino está en primer plano, ofreciéndose a la vista de los lectores, y la playa como trasfondo les sugiere el disfrute y placer de los espacios geográficos unidos al placer sexual.



Issa posa para BOHIO en la playa de Monte Rio, donde Hernán Cortés solía pasar sus horas de esparcimiento espiritual (FOTO AL LOI)

Issa poses for BOHIO at the Monte Rio beach, where Hernán Cortés used to seek spiritual peace. (PHOTO AL LOI)

El escamoteo de la presencia negra en la República Dominicana es notable en la páginas de *Bohío*, donde las modelos representan lo que se considera autóctono, a través de caracterizaciones taínas o campesinas y con perfil europeo. A continuación anexo las imágenes referidas y en las que se nota la puesta en escena de las características mencionadas arriba y, en las que a su vez, se genera una imagen ecléctica en la que convergen tradición y modernidad. En la primera imagen una mulata representa el imaginario indígena con una venda en la frente y con bisutería moderna. En la foto de portada, la modelo mira directamente al lente y de esa manera interpela a los lectores, los provoca e invita a intercambiar esa mirada.





Las dos imágenes anteriores las realizó el fotógrafo alemán Ai Loi especialmente para *Bohío*. El pie de foto de la segunda imagen resalta la belleza de Rosaura, quien evoca la raza nativa, con su pelo lacio, graciosa figura, y piel morena. Aquí se alude al color de piel morena, pero relacionada a la raza indígena. En ninguna de las colecciones de *Bohío* se hace mención de la presencia o la cultura afro en la República Dominicana. Cuando se refieren a la esclavitud lo hacen a través del cacique Enriqueillo, quien en 1519 se rebeló contra los españoles y se alzó en las montañas de Bahoruco al sur del país. El referente histórico se hace para narrar una excursión que la Dirección Nacional de Turismo le había ofrecido a la prensa para promover la zona como

destino turístico. El artículo, además, resalta el mito del origen o conformación de la nación dominicana de hoy donde se ignora la ascendencia africana y se privilegia la indígena y española.

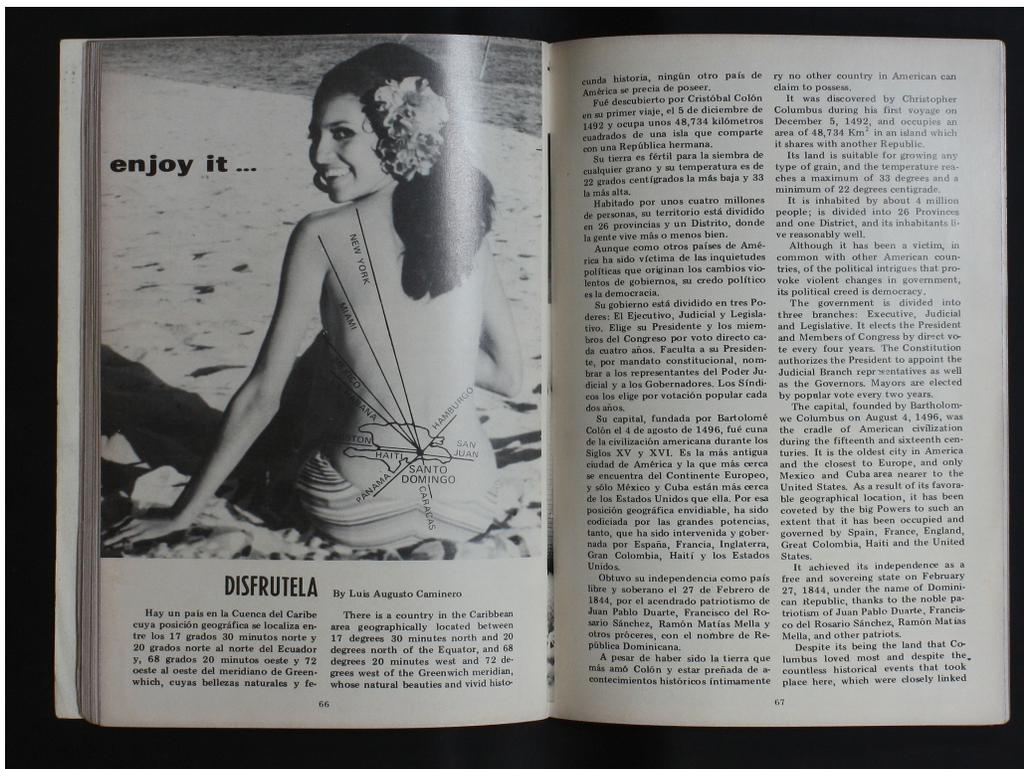
### **Hay un país en el mundo**

Las postales turísticas han estado presentes en la literatura del Caribe en distintas formas y en distintas épocas. Desde la imagen paradisíaca registrada en las primeras crónicas coloniales con nativos sencillos y hospitalarios que recibían a los visitantes con los brazos abiertos y aire servil; la caribeñidad representada como espectáculo y donde no falta la fanfarria en obras más contemporáneas –donde la música juega un papel determinante–, hasta la sexualización del sujeto caribeño, en el que este es colocado también como parte del paisaje y, por tanto, sujeto a ser consumido. En el caso específico de la República Dominicana, su territorio es promocionado como un espacio de libertad, donde su gente es “alegre y buena”. Este mensaje es transmitido a través de los spots publicitarios del Ministerio de Turismo, como la campaña de los años 70 que llamaba a los ciudadanos a sonreír al turista y la que hoy declara al país como un lugar bendito, en el caso de los anuncios publicitarios de algunas casas licoreras que utilizan esta definición para promocionar sus productos y cuyo consumo significaría comulgar con la identidad nacional. Esta imagen de accesibilidad de los habitantes locales los coloca en un plano de vulnerabilidad y los expone a ser abordados y fotografiados como si fueran parte del paisaje y del paquete turístico.

Acuña el término “postal” al igual que el diccionario de la RAE, como “la que se emplea como carta, frecuentemente con ilustración por un lado”. Las imágenes de estas postales, por lo

general, presentan paisajes bucólicos o paradisíacos con el propósito de vender e invitar al turista a visitar el país que, como producto, es imaginado y comercializado. Estas imágenes representan el escenario, el espectáculo que empresas turísticas y ministerios mercadean para generar divisas. En ese sentido forman parte de lo que MacCannell en su estudio sobre el turismo y la autenticidad denomina “front stage”, lugar donde se recibe a los visitantes, y opuesto al “back stage”, espacio destinado a las áreas de servicios y cuya presentación al público puede desacreditar al primer plano (92).

En la siguiente imagen, publicada por la revista *Bohío*, el país es vendido a través del cuerpo de la mujer. Una imagen muy común en las campañas turísticas que continúan vendiendo al Caribe como un lugar paradisíaco y al que implícitamente se suma el turismo sexual.



La fotografía no deja espacio a la imaginación. La imagen de la mujer, sentada frente a la playa topless y de espaldas a la cámara, pero con su rostro volteado hacia el lente o el lector de la revista, invita con su amplia sonrisa a acompañarla. La imagen incluso nos sugiere la presencia de un otro detrás de la mujer y su brazo izquierdo, apoyado sobre la arena, parecería invitarlo a sentarse a su lado. La modelo, como las imágenes anteriores, está en primer plano en relación al mar, el cual solo aparece sugerido en el trasfondo. En su espalda se encuentra dibujado el mapa de la isla Hispaniola a la altura de sus caderas con el lema de “Enjoy it...” (Disfrútela). Es interesante notar como el imperativo en inglés cosifica a la mujer y establece un doble juego. En vez de *Enjoy her*, utiliza el pronombre *it* relacionado a los objetos, el cual no existe en español y que en inglés podría referirse al espacio, al mar, mientras en la traducción al español el objeto directo *la* se relaciona sin lugar a dudas a la mujer y la convierte en un objeto de placer. Sobre la espalda de la modelo también se dibujan líneas, a manera de flecha, con un referente fálico y las cuales indican el destino geográfico y corporal que promete una experiencia placentera y sexual a ciudadanos de capitales como Miami, México, La Habana, Hamburgo, Panamá, Caracas, San Juan. El texto que acompaña la imagen, firmado por Luis Augusto Caminero, inicia parafraseando en su estilo al reconocido poema de Pedro Mir *Hay un País en el mundo*, donde el poeta con un aliento lírico describe las riquezas naturales de la isla para a seguidas contrastarlas con la miseria y la historia de explotación que esta ha sufrido desde la colonización hasta la incursión de las multinacionales extranjeras, a principios del siglo XX, específicamente en la industria azucarera.<sup>34</sup> A pesar de

---

<sup>34</sup> Pedro Mir publicó este poemario bajo el título de *Hay un país en el mundo. Poema gris en varias ocasiones*, durante su exilio en La Habana en 1949. El poeta, reconocido como el Poeta Nacional en 1982, salió del país al igual que otros intelectuales de su talla por su oposición a la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo. Utilicé la

ser dos géneros distintos, el texto de Caminero, al igual que el de Mir, enumera las riquezas naturales, enfatizando su fertilidad y su agradable temperatura. Caminero, al mismo tiempo y estratégicamente, subraya la cercanía de la isla a los Estados Unidos y el hecho de que Santo Domingo fuera la Primera Ciudad de América. Esa condición, según el articulista, la coloca como “la que más cerca se encuentra del continente europeo”(67). Por ser un artículo de promoción del país y dirigido al mercado turístico, el artículo solo presenta la postal para vender el destino.

En *Hay un país en el mundo* los versos toman el discurso de las postales y la propaganda turística para invitar y luego arrojar la historia de violencia que circunda a ese paraíso. El poema invita al lector a pasearse por un país “Sencillamente frutal. Fluvial. Y material. Y sin embargo sencillamente tórrido y pateado como una adolescente en las caderas” (Mir 51). Es interesante notar el contraste de estos versos con la imagen de *Bohío*. Mientras en el poema primero se señala la riqueza natural para luego contrastarla con el arrasamiento y explotación de la tierra y sus campesinos, comparándola con la imagen violenta de una patada en la cadera, en la imagen de *Bohío* esta cadera es una zona de placer. La descripción del poeta ofrece otra mirada de ese Caribe sexualizado y paradisíaco que, en este caso, es presentado bajo la lente de la opresión por parte de la oligarquía y las compañías multinacionales producto del neocolonialismo. Las descripciones de Mir colocan a este territorio en el terreno de la vulnerabilidad y lo sutil:

Hay

Un país en el mundo

---

reedición realizada por Ediciones de La Discreta que publicó una selección de sus poemas, supervisada por el mismo poeta en 1999 y luego reeditada bajo el título de *Poemas*, Madrid, 2009.

colocado

en el mismo trayecto del sol.

Oriundo de la noche.

Colocado

en un inverosímil archipiélago

de azúcar y de alcohol.

Sencillamente

liviano,

como un ala de murciélago

apoyado en la brisa.

Sencillamente

claro,

como el rastro del beso en las solteras

antiguas

o el día en los tejados. (Mir 51)

Con la descripción de la geografía y el paisaje nacional, el poeta guía la mirada turística desde el *front stage* al *back stage* y tras esta imagen sutil denuncia la opresión que reina en este

“paraíso”. Mir señala que la apacible y exótica naturaleza no es generosa con el local, en este caso el campesino. Cito: “Hay un país en el mundo/donde un campesino breve,/seco y agrio/ muere y muerde/ descalzo/su polvo derruido/y la tierra no alcanza para su bronca muerte” (Mir 54). La retórica turística para denunciar la explotación del Caribe podemos encontrarla también en los cuentos del puertorriqueño Emilio Belaval , en *Cuentos para Fomentar el Turismo*.<sup>35</sup> En varios de sus cuentos Belaval, utilizando un tono irónico, va a relacionar a un peón con un turista. “Peón sin rancho, machete sin zafra, es el mejor turista que tiene nuestra tierra” (48). En Martinica, por otro lado, Aimé Césaire, en su *Cuaderno de un retorno al país natal* (2013), adopta esta voz crítica en la que además cuestiona el sistema poscolonial del país abordando cuestiones de raza.<sup>36</sup> Más adelante Jamaica Kincaid va a desarrollar esta retórica en su texto *A Small Place* (1988) del cual hablaré en el segundo capítulo.

---

<sup>35</sup> *Cuentos para Fomentar el Turismo*. Biblioteca de Autores Puertorriqueños. San Juan de Puerto Rico: 1946.

<sup>36</sup> Este poemario fue *Publicado por primera vez en la Revista Volonté*. París: 1939. La edición que usamos es una traducción de John Berger y Anna Bostock. New York: Archipelago Books, 2013.

## **Aurora Arias: una visita tras bambalinas**

MacCannell señala que en ocasiones, el recorrido turístico incluye visitas al *back stage* y este es traído al proscenio con la intención de que el turista viva la “experiencia auténtica” o vaya al encuentro directo con las manifestaciones locales (92). Asimismo, esas postales o signos entran a formar parte del imaginario nacional colectivo que los asume como propios y “reales”. El turista va en busca de experimentar las sensaciones publicitadas. Los espacios, por ende, son cargados de un significado que impone un tipo de conducta, de acercamiento a esa realidad. Con el fin de ilustrar esta situación aquí paso a hacer una anécdota personal. Recuerdo que una vez caminaba por la Zona Colonial de Santo Domingo. Tenía cerca de 19 años y un turista español de la tercera edad me preguntó la dirección del Mercado Modelo, lugar donde expenden artesanía y otros productos mercadeados para los turistas. Después que le expliqué cómo llegar, este inmediatamente me preguntó si lo podía acompañar. El turista, sin lugar a dudas, había internalizado el mensaje que subyace en la campaña mediática de la industria turística y que ya antes había sido fundado por el discurso colonial. Por tanto asumió que yo podía estar a su entero servicio, como guía y quizás hasta como acompañante sexual durante sus vacaciones. Mi calidad de “nativa” me hacía parte del paisaje. Del mismo modo tampoco es un secreto que paralelamente a la promoción turística oficial el turismo sexual opera abiertamente y también a través de la Internet, donde incluso algunos extranjeros se jactan de sus aventuras con dominicanas y hasta suben videos de sus aventuras, exponiendo en muchos casos la imagen de los locales sin su autorización y violando, por tanto, sus derechos como sujetos.<sup>37</sup> La narrativa que fundó al Caribe determinó que sus habitantes

---

<sup>37</sup> Estudiantes de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD) les propusieron a las autoridades de Puerto Plata la creación de una zona de tolerancia para operar centros de prostitución dirigidos al sector turístico. Esta propuesta fue bien acogida por las autoridades municipales, militares y hoteleras, quienes consideran que de ese

estaban asociados a un cuerpo carente de justificación social y por tanto sujetos a ser dominados. El turista visitante en las zonas de contacto generadas por el mercado turístico reproduce así una relación poscolonial que le confiere el derecho de apropiarse de ese cuerpo.

Al respecto, en un análisis que hace a varias narrativas del Caribe, Guillermina De Ferrari observa que la apropiación del cuerpo por los estamentos médicos, legales y el discurso político durante el proceso de colonización conforman el origen del Caribe. Basándose en el concepto de transparencia y opacidad desarrollado por Édouard Glissant, en el que el primero vendría a representar el discurso occidental asociado a la razón mientras el segundo engloba las manifestaciones particulares de ese Caribe que lo convierten en “un otro”, De Ferrari señala cómo detrás de esta oposición se registra el *disembodiment*, “one” as a body while the Other is a body”(111)<sup>38</sup>. Es decir que mientras en uno la identidad del sujeto está asociada a las tareas del espíritu y en la que puede prescindir de un cuerpo; el otro, sin embargo, es solo un cuerpo. Entre estos últimos estarían:

The child and the madman are Descartes’s examples, but also the woman, the nonwhite, the ill, the abject –bodies, in short, whose identities do not recuperate in their overwhelming materiality an original harmony with self and world. On the contrary, they are relegated in their corporeal overdetermination to the status of nonpersons, partial subjects (Ibid).

---

modo podrían controlar a las prostitutas y evitarían el asedio a los turistas. Perdomo, Aridio. Hoy. Santo Domingo: 27 de mayo, 2011. Zona%20de%20tolerancia%20turismo%20sexual%20PP.webarchive

<sup>38</sup> En su libro *Vulnerable States. Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction* (2007), De Ferrari analiza las narrativas de Jamaica Kincaid, Severo Sarduy, Patrick Chamoiseau, Magali García Ramis, Michelle Cliff y Pedro Juan Gutiérrez.

Sin embargo es precisamente a través de este mismo cuerpo vulnerable y violado que el caribeño negociará y desarrollará agencia para la supervivencia. En opinión De Ferrari los escritores posmodernos utilizan la imagen del cuerpo y destacan su vulnerabilidad literal y figurativamente como una estrategia hacia la descolonización (3), como veremos en el tercer capítulo a través de los performances de Dumit Estévez.

En el plano de la literatura y en las narrativas que estudiamos, por ejemplo, bajo el sello de la estridencia y “la alegría caribeña”, los personajes montan una mascarada, la cual evidencia las negociaciones que desarrolla el local para manejarse en una economía global y de servicio y en la que todavía predominan los discursos y las prácticas coloniales. Al respecto, Antonio Benítez Rojo observa que la cultura caribeña, producto del proceso colonial, tiene una capacidad de simulación y equipara esta actitud a los mecanismos miméticos de algunas especies zoológicas. Es decir, esa simulación evidencia una actitud defensiva, de resistencia, ante el nuevo orden económico que hoy impone la industria turística en la región sustentado en el antiguo aparato colonial. Esta resistencia se pone en evidencia en los textos de Aurora Arias y Carmen Imbert Brugal, cuando ponen a sus personajes a actuar con los comportamientos que conforman el imaginario caribeño. En ese sentido, la tendencia es a sobreactuar y a subrayar las características que supuestamente encarnan al caribeño para con ello complacer las exigencias del mercado y, a su vez, agenciarse ganancias.

Sería un error tomar el texto caribeño solo como el gesto rítmico y florido de una rumbera. La novela caribeña es eso y mucho más. (...) su discurso es doblemente

espectacular, y esto no solo porque asume su propia espectacularidad, sino porque, sobre todo, se trata de un discurso que además de ser escénico es doble en sí mismo: un discurso supersincrético. Este discurso habla a Occidente en términos de *performance* profano y, simultáneamente, habla al Caribe en términos de *performance* ritual; de un lado el conocimiento científico, del otro el conocimiento tradicional (Benítez Rojo 247).

Bajo este código performativo las narrativas caribeñas establecen un contrapunteo con las postales o imágenes que los primeros cronistas imprimieron y que legitimaron el discurso de “lo caribeño” y “el otro”. Como observaremos en los textos de Arias, a continuación nuestro este contrapunto con un pasaje de *Historia de las Indias* de Fray Bartolomé de Las Casas y un cuento de Aurora Arias, *Novia del Atlántico*.<sup>39</sup>

Hízose a la vela. Descubrió muchas graciosísimas valles y campiñas labradas. Entró en un Puerto que dice ser el mejor del mundo. Vido más puertos y poblaciones. Dice haber andado veinte años por la mar. Vinieron indios sin número; con grandísima alegría traían de comer a los cristianos y cuanto tenían. Da testimonio admirable, y repítelo el Almirante muchas veces y con grande encarecimiento, de la bondad y mansedumbre, humildad y liberalidad de los indios (Las Casas Tomo I, 267).

---

<sup>39</sup> Este cuento forma parte de la colección de *Emoticons*.

Al término de su caminata, Gatto entró a un bar. Escogió una mesa cerca de la playa. Se sentía encantado. La arena, el mar. Todo le parecía tan simple y primitivo, una ancha frontera abierta donde cabía, incluso, la felicidad. La brisa marina y las sombras de las palmeras le inspiraron lo suficiente para saber que aquello era exactamente lo que buscaba (Arias 111).

Los pasajes anteriores revelan un sentido de placidez, de encontrarse en un lugar abierto, libre de fronteras y por tanto sujeto a domesticar. Los textos en cuestión trasladan al lector al reencuentro con el origen, lo primigenio, el paraíso perdido. Con ambos textos se podría establecer un parangón. En el segundo caso, sin embargo, Arias retoma este discurso con ironía por cuanto el personaje que describe ese estado, James Gatto, luego pasará del *front stage* al *backstage*. Luego de su experiencia paradisíaca, Gatto se dirigirá al bar Barbanegra para una entrevista de trabajo, la cual nunca llega a concretarse porque él llega con dos horas de retraso y el dueño del hotel no puede recibirlo, le dice el gerente, un canadiense “con más de 20 años en la isla” (Arias 115). La gerencia le permite quedarse esa noche en el hotel y allí establece contacto con las chicas del bar que en realidad es un burdel. Durante su estancia asistimos a la descripción de un ambiente decadente y triste adonde llegan extranjeros de la tercera edad en busca de compañía, sexo, de reinventarse; mientras otros solo buscan sexo y grabar sus aventuras para subirlas a la Internet como trofeos. Las mujeres actúan en su papel de divertidas y cariñosas. Reconocen que están en control de esos “gringos” solitarios (Arias 119). Es precisamente en este cuento cuando Arias muestra las desgarrantes condiciones del turismo sexual. Como Novia del Atlántico así se le considera a la ciudad norteña de Puerto Plata; en el cuento, Jennifer, una niña prostituta, la encarnará y será ella quien sensibilice a Gatto para que este se declare como su

héroe. Aquí cada cual jugará su papel, Gatto como ciudadano del primer mundo que se siente señalado para intervenir, “ayudar”, y Jennifer quien logra tocar su sensibilidad y aprovecha para poseerlo. “El se extasía mirando una vez más sus largas pestañas, momento que ella aprovecha para abrir los ojos y agarrarle el pene. Lo tiene en sus manos como si se tratara de un control remoto” (Arias 126).

Gatto, personaje recurrente en la obra de Aurora Arias, es un turista que aparentemente se ha quedado a vivir en la isla y se pasea por ella con el poder que le confiere el ser un hombre blanco. El personaje aparece en más de una historia de la autora y nunca se revela su origen.<sup>40</sup> Gatto se convierte así en el símbolo del hombre occidental. En términos de Mary Louise Pratt, Gatto representa el *anticonquest*, el burgués europeo quien asegura su inocencia en el momento mismo que reconoce la hegemonía europea. En ese orden sería equiparable al *seeing man*, “the white male subject of European landscape discourse. He whose imperial eyes passively look out and posses” (Pratt 9). Gatto se convierte así en un cronista, el turista que va en busca de la experiencia auténtica y que se pasea con actitud casi de etnógrafo para retratar y hasta intervenir en una realidad que ante sus ojos es distinta y caótica. El turista etnógrafo, así como el conquistador, interviene, busca organizar el caos, fundar. Esta cualidad le permite a Gatto adentrarse por las zonas no turísticas o comodificadas, o el backstage.

En su tesis doctoral sobre los textos de Arias, Christopher McGrath observa en Gatto características del post-turista definido por Erik Cohen, aquel que va en busca de las experiencias auténticas y, al mismo tiempo, reproduce la actitud de los primeros europeos que llegaron al Caribe y se reinventaron en el Nuevo Mundo bajo los preceptos

---

<sup>40</sup> James Gatto apareció por primera vez en la colección de cuentos *Fin de mundo y otros relatos* (2000).

de la modernidad y la globalización instaurada con la llegada de Cristóbal Colón (78).

Por nuestro lado observamos que en su recorrido Gatto también pone de relieve la desarticulación de las oposiciones entre centro y periferia como resultado de las constantes migraciones y los desplazamientos que produce el turismo mismo.

### **La mirada de doble vía**

A través de la óptica del “Otro”, como visitante James Gatto descubre las cortinas del back stage. Su calidad de hombre blanco y europeo le permiten pasearse, observar al Otro y definirlo e incluso salvarlo. Sin embargo, Gatto también es observado. El personaje cronista está dentro de la historia, por ende sus acciones están también registradas y subrayan su mirada imperial. Los lectores nunca podrán saber quién es este cronista moderno que define, juzga e inaugura una narrativa turística con ecos en un pasado colonial. Solo intuimos que va en busca del paraíso perdido y las “experiencias auténticas”.<sup>41</sup>

En los cuentos “Bachata” y “Emoticons”, título último que da nombre al libro, Gatto observa, registra como sus antecesores y cronistas en el siglo XVI y más adelante en el XIX. Sin embargo, hay una voz narrativa que lo define y trata de situarlo a él también. En ese sentido estamos de acuerdo con el señalamiento que hace McGrath sobre los textos de Arias, en los que este observa que la narradora va a retomar este mismo discurso colonial para crear una contranarrativa del discurso hegemónico (3). Nuestra lectura la hacemos a través del intercambio de miradas que se da a lo largo de “Emoticons”. En los textos de Arias los turistas miran a los locales y estos, a su vez, reciprocán esa mirada constantemente. ¿Qué ocurre

---

<sup>41</sup> Actualmente la autora escribe una novela donde Gatto vuelve a aparecer.

cuando se devuelve la mirada? Y aquí resonaría el eco de Gayatri Spivak: “Can the Subaltern Speak?”; mientras Ann Kaplan retomando esta pregunta la parafrasea diciendo: “Can the subaltern look?” Y entonces, ¿cómo sería esta mirada? (Kaplan 4). En “Emoticons” James Gatto (personaje transnacional entre pirata moderno y turista-etnógrafo) y Julieta (española internauta en busca de aventuras románticas) construyen identidades del caribeño en un ambiente pseudo-real. Los nativos, por su lado, construyen su versión del “Otro” en un Caribe cada vez más globalizado y en el que el factor económico juega un papel determinante.

La construcción de identidades se apoya en narraciones que funcionan como mitos. El calificativo de negro es parte de este mito. En su trabajo psicoanalítico Frantz Fanon muestra las grietas de esta clasificación, enfrentando las actitudes sentadas bajo las diferencias raciales entre el blanco y el negro, para al final referirse al hombre a secas.<sup>42</sup> Y se pregunta: “What does a man want?/ What does the black man want?” (8). La separación entre hombre y la adjetivación negro impone y sugiere la deshumanización de todo aquello que no es blanco. No obstante, la respuesta de Fanon a estas preguntas desarticula este binomio y conduce la atención al terreno económico. Mediante el análisis de esta oposición (negro-blanco), que para Fanon se ha convertido en un complejo psico-existencial, este intenta destruirla. A su juicio, el alma negra no es más que un artefacto del hombre blanco y refleja un punto de vista antillano. En ese sentido, el antillano aspiraría a adquirir gradualmente su humanización en la medida que maneje la lengua del colonizador. Cual Calibán, el antillano solo existe cuando el colonizador le da la palabra y lo nombra. En esa constante ambigüedad y conflicto vivirá el sujeto caribeño. “As Caliban, the people colonized say: “You taught me language, and my

---

<sup>42</sup> *Black Skin. White Masks*. Fanon, Frantz. Grove Press. New York, 1967.

profit on't/ Is, I know how to curse. The red plague rid you/For learning me your language!”  
(Fernández Retamar 86).

Para Fanon el conflicto racial deberá enfrentarse tomando en cuenta, además, el factor social y económico que en última instancia conforma el complejo de inferioridad en las personas de color o lo que él define como “epidermización”. En su análisis siconanalítico, este sugiere que durante los intercambios interraciales mientras el hombre blanco se considera superior al negro, este último siempre tratará de probar su conocimiento y que está a la altura del primero (Fanon 10, 11). El fin último es alcanzar lo blanco o la humanización. “The black man wants to be white. The white man slaves to reach a human level” (9). Para su estudio – enmarcado en las Antillas– Fanon hace una aproximación clínica y presenta al hombre negro como víctima de una neurosis que tiene su origen en la historia esclavista y una imposición eurocéntrica. Su afirmación de que el fin último del negro es ser blanco, provoca y motiva diversas reflexiones. Es precisamente en el contexto de la sociedad blanca que el negro va a reconocerse como tal y ese encuentro le provoca un estado neurótico. Aquí inicia su afán por acercarse a lo blanco.

En el contexto del Caribe, específicamente, lo relativo al negro se percibe como perteneciente a África. Los habitantes de la zona, por el contrario, se definen como antillanos o caribeños. Es precisamente en esta región donde el racismo se manifiesta exagerando todo aquello que represente lo negro, asociado con el salvajismo, el atraso y la pobreza. En República Dominicana, expresiones que datan de la época esclavista y de la colonia forman parte del imaginario colectivo, tales como “el negro la hace a la entrada o a la salida”; “él es negro, pero tiene alma blanca”. Al mismo tiempo la imagen del negro ha sido sexualizada y

enmarcada en el terreno del cuerpo, bajo esta carga sexual hay una tendencia a exagerar sus gestos; una manera de acercarlo o conectarlo con lo primario y salvaje.

En los cuentos “Emoticons” y “Bachata”, el discurso poscolonial aflora a través de la representación de los nativos negros versus los turistas blancos. Los primeros están asociados al bajo mundo; los segundos, con la aventura y serán descritos como buenos bandidos (68). La narradora retomará el discurso racista para exponerlo y provocar la reflexión. En ambos cuentos hay una racialización que opera en el escenario del encuentro entre el negro-nativo y el blanco-turista. Es a través de esa mirada interracial que surgen y se destruyen los estereotipos. Ambos, tanto los turistas como los nativos, están siempre conscientes de la presencia del otro e intercambian miradas que confieren el poder de destruir el mito, convirtiéndolos así en sujetos desde los que la autora puede empezar a elaborar un relato crítico. En ambos textos hay una constante racialización de los personajes, ya sea a través de la gestualidad o las descripciones físicas. Hay una necesidad de racializar el “tourist gaze” o la mirada turística para marcar las diferencias. Al respecto Mimi Sheller, en *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies* (2003), observa como el viajero de Europa o Norteamérica se sitúa en la esfera de la modernidad y subraya su privilegio de hombre blanco frente a un otro que está asociado a lo salvaje, cuando el primero sienta las diferencias a través de esa proximidad que le permite el viaje. Partiendo del Orientalismo desarrollado por Edward Said, la investigadora hace un recorrido por las narrativas que fundaron el imaginario del Caribe basado en la desorientación que sintieron los viajeros europeos cuando llegaron a este territorio pensando que habían llegado a Asia. Desde aquí, enfatiza Sheller, empieza su orientalización y la conformación de un otro desconocido, extraño, el cual es situado en un espacio y en un tiempo fijo cuyo origen se remonta a las historias forjadas a través de los primeros encuentros de los europeos con

África y Asia. En ese sentido a través del viaje el turista se aproxima con la excitación del encuentro con lo peligroso para al mismo tiempo situarse. Sheller también apoya su posición en los argumentos de Sara Ahmed en *Strange Encounters: Embodied Others in Postcoloniality* (2000), quien observa que cuantas veces nos encontramos con un otro que no podemos situar o reconocer, la manera de hacerlo es haciendo una relectura de ese cuerpo y marcando las diferencias. (Sheller 108).

To guard against such ‘degeneration’ the white tourist had to resist amalgamation by always marking the differences between ‘races’. They found it necessary to police racial boundaries by getting close enough to say what was one thing and what was another. Travel became a way of producing a sufficient knowledge of many others in order to fix each one in the right place. Creolization and its lurking dangers of miscegenation threatened the loss of such fixed markers, leaving the traveler without a map of the racial order and the gender order, which necessarily underpinned their enjoyment of privileges (Sheller 133).

En los cuentos de Arias esta racialización es de doble vía porque tanto los nativos como los visitantes marcan las diferencias raciales. En “Emoticons” la historia se inicia con la llegada de Julieta al aeropuerto. La narradora ofrece una mirada cinematográfica, visual, y en una especie de *traveling*, Pepe, su amado internauta, la ve por primera vez y ambos personajes son retratados al lector. La referencia al aturdimiento de esta turista española, recién llegada al Caribe para el encuentro con su novio cibernético, pronostica su

imposibilidad. Asimismo, coloca al turista en la posición de observado. Sin embargo, en el próximo pasaje se racializa la mirada sobre los dos personajes y se sientan las diferencias y contrastes:

Caminaba aturdida por la rampa, con su habitual cara de perdida, justo como lo que era, una pasajera venida de otro mundo. Pepe le sonreía dudoso (¿será ella?) abriéndole los brazos a pesar de la duda. Moreno, sonriente, boca grande y gruesa, la miraba así, tan blanca, tan tía, tan española, la misma [julietakieroser@hotmail.com](mailto:julietakieroser@hotmail.com), con la que llevaba meses chateando (65).

En este pasaje el estereotipo racial estará marcado por los adjetivos siguientes: moreno, sonriente. Asimismo la expresión boca grande y gruesa. Lo negro representará lo exagerado y lo servil (sonriente) en oposición a lo blanco, cuyo significante estará cargado de alusiones como seres perdidos, en búsqueda de aventuras, o quizás represente el *anticonquest* que mencionamos anteriormente y que le confiere toda inocencia. El caribeño moreno, sin embargo, está excitado, quiere alcanzar a Julieta tal como describía Fanon arriba: “tan blanca, tan tía, tan española”. El narrador omnisciente observa, sin embargo, que este encuentro se desvanecerá una vez los personajes entren en el terreno de lo real (se habían casado por una página de Internet). “Pepe no había conocido una mujer que chateara tan bueno como Julieta” (ibid). Julieta, a su vez, se siente observada y reacciona ante la mirada: “¿Pepi, por qué me miras así?” (ibid). Las siguientes descripciones de Julieta no pueden ser más desalentadoras:

dientes manchados de nicotina; Pepe tiene que hablarle de frente pues ella tiene problemas auditivos. “Lo de la sordera no importa, no se puede ser tan exigente al fin y al cabo, ¿y él?, ¿qué podía ofrecerle a nadie él, un caribeño desempleado que no tenía en qué caerse muerto?” (66). Julieta –nombre irónico en esta historia por cuanto alude claramente a la amante shakesperiana (joven bella, inocente, valiente y desinteresada) –, sin embargo, representa la decadencia del amor. Su verdadero nombre era Dolores, lo que hace pensar en una vida cargada de fracasos y desilusiones. Para ella la visita al Caribe, como para los antiguos conquistadores, representa una reinención, en este caso en el terreno del amor. Viene en busca de una aventura romántica, lista a redescubrirse, cansada de un mundo viejo y caduco, donde no tiene más posibilidades. Al mismo tiempo, la crisis existencial de Julieta podría significar la salvación de Pepe, un caribeño sumido en la crisis económica.

A su llegada, Julieta sugerirá ir de copas con su consiguiente viaje a la playa a comer langosta. Pepe reaccionará nervioso ante la despreocupación económica de Julieta porque en este país, dice, estamos en crisis. Inmediatamente a su llegada la turista cambiará euros a pesos y le dará el dinero a Pepe. De pronto Pepe, que se queja de la situación económica, se ve con dinero. Una compra indirecta, ahora él estaba con Julieta y él sería su nativo, su guía y su protector en esta aventura. En las relaciones entre las turistas y los locales hay un intercambio, donde los hombres adoptan el papel pasivo, en materia de recursos económicos y manejo del dinero, mientras ofrecen su servicio de guías y caribeños sexualizados. Es interesante esta postura, porque en las sociedades caribeñas esta actitud desacreditaría su masculinidad unida a su capacidad de proveedor si la relación fuera con una mujer local. Sin embargo, en este caso, andar con una mujer blanca, extranjera, y con poder adquisitivo le da prestigio y la fama de ser un conquistador, explican Deborah Pruitt y Suzanne LaFont en su

estudio sobre el intercambio entre turistas y locales en Jamaica, en el que apuntan a las complejidades que estas relaciones originan.

In contrast while his finances are important in his native culture, relations with foreign women do not depend on his ability to provide income. Her interests in him are not predominantly financial. Thus, he is able to acquire the desirable “reputation” of being successful with women without the financial outlay necessary in his own culture. This empowers the men’s relations with foreign women while at the same time changing his experience of power and dominance (Pruit and La Font 171).

En su estudio, además, las investigadoras analizan cómo en este contexto las mujeres disfrutan su capacidad de independencia y de control por lo que ambos géneros exploran y adoptan nuevos roles. Del mismo modo definen este tipo de intercambio como turismo romántico para diferenciarlo del turismo sexual, por cuanto el primero incluye lazos afectivos con una compleja red de deseos, fantasías y esperanzas con la posibilidad de una relación de largo término (Pruit and La Font 166). La relación de Pepe y Julieta se ajusta al turismo romántico porque estos construyen una relación que empieza con un cortejo a través de las redes sociales y culmina con la visita de Julieta a la casa de Pepe, quien vive en una propiedad de su prima Kika. Sin embargo, Pepe, al igual que el paisaje, es objetificado. Está allí para ser consumido; la española lo usa como su sirviente, le da órdenes que exacerban la paciencia de Pepe porque además esta evita tener sexo con él. Para Julieta, por su lado, el romance no es

más que “una canita al aire”. No obstante, Pepe no se considera un sanky panky. Él ha viajado fuera del país, es un profesional. Pepe representa el negro educado que describe Fanon, el “mimicry man” que desea alejarse de los suyos y quiere adoptar una actitud asociada a lo blanco: “The colonized is elevated above the jungle status in proportion to his adoption of the mother country’s cultural standards. He becomes whiter as far as he renounces his blackness, his jungle” (Fanon 18). Pepe presenta la neurosis de la que nos habla Fanon y entra en crisis ante la presencia del blanco. El primer contacto con James Gatto se produce mientras Pepe y Julieta comen en un restaurante de la costa, donde Pepe se da cuenta que le han robado la cartera. James Gatto, “un curioso del mundo de nacionalidad incierta” (Arias 68), aparece nuevamente como el salvador. Pero Gatto irrumpe en la escena de la pareja e impone su presencia. No pide permiso para sentarse a la mesa y se presenta preguntando a la pareja si necesitan ayuda. Él es el turista blanco y esa condición le da derecho a disfrutar de todo cuanto hay en el paisaje. ¿Por qué necesitaría ayuda esa pareja interracial? Hacía falta el hombre blanco, el héroe que salva la situación y a esa mujer blanca indefensa que podría ser atacada por el negro. El mismo Pepe describe la situación:

La oportuna llegada de aquel tipo alto, blanco, ojos claros, con cara de buen bandido, le hizo sentir una inesperada calma. En cualquier lugar y más aún, en Boca Chica, resulta oportuno hacerse acompañar de alguien así. Al fin y al cabo, *ser blanco es una profesión en este país*, tal y como suele decir el común de la gente. Él, claro está, no estaba de acuerdo con eso. Él era un profesional; desempleado, pero profesional, y además, había salido una que otra vez fuera de la isla. No se consideraba un sankipanqui... (Arias 68).

El discurso narrativo de Aurora Arias propone una reescritura de las postales turísticas, por cuanto pasea a sus personajes por contralugares que se oponen a las imágenes promocionadas por el mercado. Asimismo retrata al turista con sus dudas y miserias. Gatto, por ejemplo, adoptará una mirada crítica ante la fascinación de Julieta, la recién llegada, frente al paisaje caribeño:

“Mira, Pepi, el mar –dice llena de emoción, y su voz susurrante hace que Gatto la mire, sonriente. Él ya pasó por todo eso, por esa euforia, por ese encuentro bizarro entre dos mundos”. Aquella mujer le parecía simpática. Le provocaba nostalgia su acento extranjero, su asombro, esa misma nostalgia que lo mantenía vivo, y a pesar de ello, apartaba de su lado como a un mal. (Arias 68).

Por otro lado, Pepe revela cierta ansiedad ante el arrobamiento de Julieta por el nuevo territorio que él a cada paso critica y quiere dejar atrás, y la despreocupación de Gatto en el paisaje caribeño. La economía es el motor que mueve a Pepe; él está preocupado eso ante todo. Sin embargo, para los dos extranjeros, el motor será la aventura, la búsqueda de experiencias nuevas y auténticas. El espacio caribeño representa el paraíso, la nostalgia restauradora de la vuelta al pasado; un paraíso virgen, listo para ser descubierto, poseído. Sin embargo Pepe está desempleado y preocupado por la falta de dinero. La española, obviamente, representa su pasaporte o la posibilidad de él salir del país. En casa de Pepe aparece otro pretendiente de Julieta, quien también la conoció en el chat: el agente Lali. Un

buscavidas y ex policía de narcóticos que actualmente vende celulares robados. La representación de Lali opondrá a los tres hombres: Gatto (el blanco/héroe); Pepe (el negro neurótico que no se reconoce como tal y que niega su calidad de sanky panky) y Lali (el negro nativo con rasgos delincuenciales). El negro estará asociado a lo malicioso, lo instintivo. Todo aquello que se oponga a esta conducta será blanco. Esta actitud de “negrofobia” (Fanon 192) muy propia del Caribe está alojada en el inconsciente colectivo y se reflejará en la cotidianidad y, por tanto, será reproducida en los textos. Lo negro es feo, oscuro e inmoral. En la representación del agente Lali no hay duda de que este sea un delincuente; en la de Gatto es solo una sospecha. Contrario a Lali, Gatto es “pulcro y bien vestido, no trae encima nada más que su presencia, su porte salvador de buen tipo que, sin embargo, no hay dudas de que esconde algo” (73). Mientras, el agente Lali aparece en la casa de Pepe “sudoroso, retinto” (72) y “rompe a contar en voz alta sus oscuras peripecias en el departamento de drogas de la policía, de donde lo expulsaron deshonrosamente por haber dejado escapar a un conocido narcotraficante” (71).

Julieta será la única que mencionará directamente la tensión racial, cuando se refiere al agente Lali como “parece un agente nazi de tan majo”, susurra en son de broma la española” (Ibid) y una referencia que nos traslada al franquismo en España y a la influencia del pensamiento nazista en este régimen dictatorial donde la imagen del militar representaba el orden y la elegancia. Con esta afirmación, de igual modo, Julieta enfrenta al grupo: ¿es por ser negro y pobre que discrimináis al Agente?, pregunta atónita, en un murmullo alto Julieta. No, tú estás equivocada. Nosotros no somos racistas, escribe rápidamente Kika (75). Los personajes de “Emoticons” se miran y dialogan a través del chat. Las alusiones al verbo escribir nos sitúan en una frontera internauta. Son voces perdidas en un espacio fluido,

movible y transnacional. Cada personaje rumiará su propio deseo: Pepe la crisis económica; el agente Lali su desesperación por salir del país; Julieta su euforia turística y amorosa; Kika sus advertencias amorosas y Gatto, escéptico, observa la escena con el poder que le confiere su posición de hombre blanco y proveniente de un “mundo civilizado”. Él hará la radiografía social de la cual él también forma parte. Pero él es el hombre blanco y su mirada imperial no le deja ver que él también es parte de ese paisaje. En uno de los pasajes donde Pepe piensa y Julieta le susurra la posibilidad de que Gatto fuera un criminal, este tiene la oportunidad de replicar por escrito, contrario a Lali que en este caso no tiene derecho a defender su inocencia:

*No soy un atracador de bancos, porque aquí los bancos ya están atracados. Yo dejé mi país por “esto”, porque en esta isla hay maneras de vivir “suave”, sin mucho afán; no importa si no ganas tanto dinero, y por otro lado, no necesitas trabajar demasiado, mírame a mí, y hay otros encantos, sol, fiesta, todo se puede hacer mañana, explica Gatto, en el cuaderno que aparte de los chicharrones, ha traído Lali, deseoso de congraciarse con la española (74).*

En este texto, como observamos, el intercambio de los personajes es a través del diálogo oral y escrito, pero también de los soliloquios y pensamientos mediante los cuales estos personajes construyen identidades. En los cuentos de Arias, a su vez, hay un intercambio de miradas. En el cuento “Emoticons”, por ejemplo, se cuentan 18 alusiones de los verbos mirar, ver, observar. Los personajes se están mirando todo el tiempo. En su ensayo *A Small Place* Jamaica Kincaid desarrollará también la acción de mirar desde distintas direcciones y tiempos,

en los que la voz narrativa de una emigrante que regresa a Antigua describe y compara el *front* y el *backstage* de la isla o lo que Susanne Gauch refiere como “lo ordinario”.<sup>43</sup> Lo ordinario en este caso significa el espacio de lo cotidiano, en el que los turistas y locales comparten su aburrimiento y la opresión de sus respectivas realidades. En ese sentido aquí se produce un punto de encuentro, a través del cual las fronteras del otro se diluyen y solo se comparte la condición humana. Gauch equipara esta relación con la establecida por Fanon cuando se refiere al *human being* y en el que las diferencias raciales se diluyen cuando el amo deja de lado esta jerarquía y el esclavo es libre (911-912) para ser simplemente un ser humano<sup>44</sup>. Julieta y Gatto han llegado a la isla para reconstruirse. En el caso de la primera esta “Salió de su hogar diciendo que iba a una boda en Sevilla. Cuatro hijas, dos nietos, una casa caótica, varios exmaridos, un empleo aburrido y un sinfín de agonías, quedaron olvidados en Madrid...” (Arias 73). Los locales al mismo tiempo buscan paliar sus necesidades económicas o afectivas. En el primer caso el teniente Lali persigue salir del país para mejorar su situación económica; mientras Pepe trata de establecer una relación tras una cadena de fracasos amorosos, le señala su prima Kika a la española, y de paso salir del país también. Al final del cuento los personajes, en una cadena de voces y textos escritos por el espacio cibernético, expresan sus deseos y necesidades individuales. Al mismo tiempo se suman al espíritu celebrador de Kika y de Julieta que los convida a todos a comerse una paella en Boca Chica.<sup>45</sup> Ambas mujeres, a lo largo del cuento, construyen una relación de complicidad. Pepe y Kika, a su vez, actúan como figuras de

---

<sup>43</sup> Estos términos lo expliqué en la introducción; el primero se refiere a los lugares turísticos versus los espacios no comodificados.

<sup>44</sup> Sin embargo Gauch observa que, a pesar de las distintas miradas que ofrece Kincaid, en su narrativa prevalece la mirada turística. En su esfuerzo por mostrar que tanto turistas como locales comparten el terreno común de lo ordinario, esta justifica el escape a otros espacios comodificados para el turismo, pero para justificarse se identifica como nativa y de esa manera escamotea la visión local, desde dentro (912-913).

<sup>45</sup> Boca Chica es un municipio de Santo Domingo y su playa es la más cercana a la capital, a unos 25 minutos, por lo que es el balneario más popular de los capitalinos.

contrapeso: mientras Pepe es el crítico de la realidad circundante, su relación con Julieta nunca llega a consumarse; Kika, por su parte, justifica y actúa como mediadora. Ella es quien al final enreda sus pies con Gatto por debajo de la mesa mientras le advierte de la peligrosidad del teniente Lali. Al final secunda con entusiasmo a Julieta en su invitación a la playa, la cual canta “Somos novios”<sup>46</sup> “con el puño alzado a modo de micrófono” (Arias 76). Esta canción alude a la posible relación lésbica que Julieta y Kika han ido forjando a lo largo de la historia y ante los ojos de Pepe que, en este caso, desmonta el estereotipo del hombre caribeño sexualizado. En esta historia Pepe, por el contrario, representa el fracaso de la masculinidad caribeña.

### **Una mirada peligrosa**

Por otro lado, en “Bachata” la narración empieza con la siguiente frase: “Miraba todo desde afuera” (91). Gatto es el personaje que guía la mirada del lector en una descripción casi etnográfica de los escenarios de la ciudad fundada en el caos. Gatto se dejaba “conducir con placentero desgano por aquellos callejones” (92). La mirada del turista desde su carro cómodo, con el suéter Chemise Lacoste contrasta con el basurero y la pobreza que rodea el barrio:

Fue como mirar por un hueco, y sin previo aviso, el panorama cambió. La arquitectura caótica dio paso a la anchura irresistible de las aguas y el cielo. Un cielo sin nubes que necesitaba un agrimensor para que lo deslindara del mar... Siempre la misma sensación

---

<sup>46</sup> Esta canción es autoría de Armando Manzanero.

pirata que tantas veces le había suscitado su andar por aquella isla mal descubierta y mal criada: el encuentro con el mar cuando menos se espera (92).

La sorpresiva aparición del paisaje marino después de un recorrido caótico por el *backstage*, prepara al lector para el encuentro de Gatto con Yajaira, una camarera de una disco terraza que trabaja por los alrededores. Con esta descripción Gatto, asimismo, se nos presenta como conquistador y colonizador, listo a penetrar por ese hueco y fundar, colonizar. La descripción de Yajaira como “alta, prieta, encendida” (91), continúa con la racialización del otro, para de ese modo marcar la diferencia. El encuentro entre Gatto y Yajaira se dará cuando esta persigue a su hija y la niña se tropieza con Gatto: “Lo miró inocente desde su primer año, los ojos redondos como una noche única, y esa piel negra, iluminada de sal y sol” (93). Yajaira, cuando lo mira, identifica a Gatto como extranjero, perteneciente a un lugar que ella, probablemente, “se muere por ir” (94). Al igual que los otros locales de “Emoticons”, la muchacha quiere escapar de su realidad y, por tanto, mejorar su situación económica. Gatto, además del paisaje, también mirará complacido a los parroquianos de la disco terraza, donde trabaja Yajaira, mientras estos corean bachatas henchidos de felicidad. Uno de ellos, cual Calibán, quiere asemejarse al blanco a través de la lengua: “Míster, este es mi hijo. Ha viajado fuera y sabe inglés –dijo con orgullo” (96). El extranjero seguirá con su mirada a Yajaira mientras baila y limpia las mesas. Yajaira mira al grupo de hombres cuando accede a bailar con Gatto. Los hombres, a su vez, miran a Gatto “con alcohólico estrabismo” (99). En “Bachata” la exageración del otro creará un estereotipo del nativo como pobres, corruptos, delincuentes y alegres a pesar de su situación social y económica. Están allí para complacer al

turista. Mientras Gatto es cortés con Yajaira, muchacha a la que su familia explota y está sometida en una sociedad patriarcal, los nativos la ofenden.

De espaldas a James y de frente a Yajaira, hace rato que un Moreno comenzó a hacerle gestos a la muchacha de qué buena tú tá... El Moreno gesticula de forma cada vez más atrevida. Ahora saca la lengua, y luego se lame los labios” (100).

Ante la reacción de disgusto de Yajaira Gatto le pregunta qué le pasa y la muchacha le cuenta que ese hombre “se está poniendo de fresco conmigo” (ibid).

“La muchacha no esperaba que su respuesta provocara semejante reacción en el desconocido. Estaba acostumbrada a casi todo, menos a ese beso que como por asalto el hombre blanco de los pies desnudos le plantó en los labios, con hábil e inesperada ansiedad...( 100, 101).

De nuevo Gatto, el hombre blanco, quiere ser el héroe de la situación y salvar al otro, en este caso a Yajaira. Sin embargo, la historia tiene un revés. La postal que Gatto registra del dominicano cuando veía a los hombres departir alegremente en la disco-terrace cambia. A su salida de la disco había pensado: “eso le encantaba de los dominicanos, su sociabilidad” (Arias 101). Sin embargo, esta aparente afabilidad, esa sonrisa de postal para el turista se transforma en un acto de violencia cuando los mismos muchachos intentan asaltarlo frente al mar mientras espera a la mesera. Yajaira lo salva, mientras Gatto se reconoce como el anti-héroe, deconstruyendo el mito. Yajaira, por su parte, le conmina a que se vaya y que la deje trabajar tranquila. Como en “Emoticons” no hay conquista posible y Gatto queda allí, un

turista solo y frente al mar. El paraíso caribeño se convierte así en un espacio peligroso donde en vez de romance la violencia puede aflorar.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Este desenlace apunta también a los riesgos que trae la aproximación y las relaciones interraciales, señalados antes por Sheller y que guarda relación con el discurso orientalista del Caribe.

## Carmen Imbert Brugal: Lo que trae el barco

Las postales, tal como señalé más arriba, recogen momentos, impresiones de un paisaje al que se quiere aprehender, fijar, y con las que se busca representar una realidad particular. En este apartado analizaré las postales de la nostalgia en la novela *Sueños de salitre*, de Carmen Imbert Brugal, donde los personajes, habitantes de un pueblo costero, revelan ansiedades ante la llegada del turismo y cómo estos negocian su espacio. El término nostalgia está asociado al deseo de volver al origen o al pasado. Como mencionamos en la introducción, Svetlana Boym en su libro *The Future of Nostalgia* (2001) clasifica la nostalgia como *restorative* y *reflective* (restauradora y reflexiva). La primera está asociada al deseo de regresar al pasado y a la extrañeza que provocan los cambios generados por el tiempo. En el segundo caso se vuelve al pasado con ojos críticos y con un dejo de ironía, donde a su vez esto genera un cuestionamiento a la historia y la narrativa oficial.

A pesar de que el término surgió en el campo de la medicina, Boym entiende el síntoma de la nostalgia como un fenómeno o respuesta a situaciones de crisis y cambios. “Outbreaks of nostalgia often follow revolution” (Boym XVI). En este sentido la nostalgia está asociada a la dislocación, “Nostalgia was not merely an individual anxiety but a public threat that revealed the contradictions of modernity and acquired a greater political importance” (Boym 5). Los cambios sociales producirán los síntomas de la nostalgia, lo que Boym llamará “*historical emotion*” (Boym 7).

La palabra nostalgia proviene de dos raíces griegas, aunque no se originó en la Antigua Grecia. Nostos: return home and algia: longing (deseo de regreso a casa). Pero es el deseo de regresar a un lugar que ya no existe o nunca existió (Boym XIII). El término fue

utilizado por primera vez por el médico suizo Johannes Hofer en su disertación de 1698 sobre este síntoma que afectaba mayormente a las personas desplazadas en el siglo XVII, entre los que se incluían soldados suizos, estudiantes y sirvientes. Hofer creía que el sonido de esta palabra podía identificar o describir el sentimiento que originaba el deseo de regresar a casa (Boym 3). Entre sus síntomas estaban los siguientes: las víctimas escuchaban voces, confundían las voces con las de sus seres queridos, sufrían falta de apetito, indiferencia por todo, confusión del pasado y el presente, real e imaginario (ibid).

La nostalgia por las raíces y las tradiciones que peligran ante la llegada del turismo atraviesa la novela *Sueños de salitre* (2008) de Carmen Imbert Brugal. Sin embargo, esta nostalgia, como expliqué anteriormente, será restauradora y reflexiva. Ese elemento desestabilizador, por lo tanto, la situará dentro del campo reflexivo y crítico. En la novela, por un lado los personajes expresarán el deseo de la vuelta al pasado y por otro generarán nuevos modos de negociaciones ante la reubicación del hogar y el mercado turístico. En este caso, esa reubicación se dará en términos de las migraciones hacia dentro de la isla (con la visita de los turistas) y hacia fuera con la emigración de los locales hacia Europa. Por otro lado, el acoplamiento entre parejas de distintas clases sociales y raciales van a reflejar las ansiedades que producen las transformaciones de los espacios y las nuevas relaciones sociales. Esa situación de desamparo generará tensiones sociales, extensivas al núcleo familiar, el cual aquí será cuestionado y estará en crisis constantemente. En el inicio de la novela, por ejemplo, la llegada de un barco impone cambios violentos y funda la modernidad; una situación que los personajes y la voz narrativa resienten, y que colocan este pasaje dentro de la nostalgia restauradora o el deseo de volver al origen. En este pasaje se alude a la llegada de los turistas, pero también nos trae un deja vu de la llegada de los colonizadores. La imagen del barco es un

leitmotiv en la literatura caribeña que autores como Édouard Glissant han señalado como una búsqueda u obsesión por reconstruir una memoria, un pasado, un origen o una identidad, pero donde hay una imposibilidad para registrar esa memoria (*Poetics of Relation* 68).<sup>48</sup>

En la novela se entrecruzan las historias de varias familias de un pueblo costero, representantes de distintas clases sociales y raciales: la familia de Alfonso y Tina (inversionistas turísticos locales); la familia de Liz (esposa de Daniel y niña perteneciente a la clase alta y de educación cosmopolita) y la familia de Daniel, el mulato, hijo de la costurera Luisa y quien a su vez es hija bastarda de un hacendado. Daniel será el hilo conductor de la novela y, asimismo, es el símbolo sexual entre las damas de alcurnia y las turistas; sanky panky que emigra a Alemania con una turista casada a la cual le sirve de semental porque luego de esto la alemana le dice que su esposo la espera en Canadá con el niño. Práctico, se ajusta a los nuevos tiempos y se convierte en el guía y el *entertainer* por excelencia a su regreso de Europa. Con él niño inicia la novela y se anuncian las transformaciones del pueblo:

Cuando el primer pitazo del Bohême sonó en el puerto, Daniel correteaba detrás de unas golondrinas pisando caracoles. Ignoraba que en ese momento cambiaba su suerte y la esencia del pueblo, sumido en una supervivencia sin sorpresas después de épocas esplendorosas. Quedaban rescoldos de las últimas migraciones. Los hijos de aquellos buques ignotos y promisorios, convertidos en criollos, no preservaron lo obtenido por sus antecesores a fuerza de tesón y sacrificio. Llegaron de Europa, de América del Norte, de Asia, de otras islas (...) Los

---

<sup>48</sup> La imagen del barco también aparecerá en cuentos de Aurora Arias y en la novela de Junot Díaz, *The Wondrows Life of Oscar Wao*, la cual estudiamos en el segundo capítulo.

vástagos caribeños nunca conocerían a sus abuelos ni la tierra de origen pero resguardarían los recuerdos (Imbert Brugal 9).

El inicio de la novela con un paisaje bucólico que opone la vida natural a la modernidad, traslada al lector a esa nostalgia por el paraíso perdido. Las oposiciones entre tradición y modernidad estarán marcadas por los locales versus los turistas y, con ellos, el mercado hotelero. El espacio que otrora fuera cuna de la aristocracia criolla descendientes de europeos, norteamericanos, asiáticos y otras islas –no así de África- se verá invadido por “forasteros” que cambiarán violentamente el paisaje conduciendo al pueblo a su irremediable destrucción física, social y moral.

En la cita anterior el pitazo irrumpe en el paisaje natural. La imagen del niño caminando en una playa virgen, solitaria, lista para ser conquistada y poblada, ofrece una postal turística al espectador-lector. La naturaleza versus la modernidad. Con ella llegarían las desgracias que romperían con las tardes somnolientas, las tradiciones culinarias, las casonas victorianas, las viejitas y sus antigüedades. Pero, sobre todo, los espacios que antes estaban bien disciplinados se verán alterados con la presencia de “los otros”.

La reescritura de los espacios impone fronteras globales dentro de la nación misma. Por ejemplo la apropiación por parte de los hoteles de terrenos públicos como la playa desterritorializan a comunidades que en este proceso deben crear otros modos de acercamiento con su entorno.<sup>49</sup> En este contexto de transformación socio-geográfica, es donde Carmen Imbert Brugal coloca su novela *Sueños de salitre*, donde antes de la llegada de los turistas las

---

<sup>49</sup> Ver introducción donde explico el proceso de deterritorización en la República Dominicana producto del desarrollo del turismo.

fronteras locales, geográficas y de clase, estaban marcadamente delimitadas de acuerdo al rango social de los personajes: el vecindario de la clase alta, la plaza pública y la catedral, los restaurantes adonde iba la burguesía en oposición a los burdeles, los barrios marginados. Asimismo los terratenientes y los campesinos; la familia oficial y los bastardos.

Con la llegada del turismo, las fronteras se demarcan entre las áreas de los hoteles y el pueblo; pero en ese pueblo que antes tenía fronteras sociales rígidas surgirán las zonas de contacto en las que convergen los turistas y los locales. En ese nuevo orden socioeconómico los marginales también ocuparán espacios que antes les estaban prohibidos y adquirirán visibilidad ante la atónita y resentida mirada de la clase dominante. De ese modo, con la llegada de los extranjeros, la novela subraya los conflictos sociales y raciales que antes estaban controlados por la rígida delimitación del espacio físico y que ahora se desdibujaban para la complacencia de los turistas y el aprovechamiento económico de los locales.

La catadura de los asiduos al parque era distinta. Chulos y traficantes, estafadores y canjeadores de dólares, buhoneros e ilusionistas, carteristas y buscones, sodomitas y adictos ocupaban los bancos y procuraban la sombra de las carolinas. El día era una gran resaca, un persistente cotilleo. Desmenuzaban las hazañas ocurridas en la arena, sobre la grupa de las bestias, en callejones y acantilados forrados de preservativos que asfixiaban erizos y arrastraban maqueyes con la pesadez del tedio (72).

A lo largo de la historia asistimos a una transformación de la ciudad costera con la llegada de los turistas. Pero la nostalgia de la voz narrativa y algunos personajes no se produce ante la llegada de los visitantes sino ante la de los marginales, quienes con el desarrollo de la industria turística empiezan a ocupar los espacios que antes solo pertenecían a la clase dominante, y que ahora, con su presencia, amenazan la identidad narrativa de la nación. Más que el resentimiento contra los cambios que provocan los forasteros en la ciudad al narrador omnisciente parece molestarle la presencia de los “otros”, los subalternos. La presencia de los turistas, incluso, es casi etérea, sugerida con metonimias. Así se alude a la llegada del buque, las trencitas, los hoteles, la comida cosmopolita. Los turistas carecen de cuerpos, al contrario de los locales, quienes estarán representados en los marcos de la exageración y la total decadencia. Por ejemplo, Daniel es un *sanky panky* para satisfacción sexual de las turistas y de su esposa de clase alta, Liz. La madre de Daniel, de origen campesino, costurera y mujer de “su casa”, se transforma también con la llegada del turismo. Luisa, con la irrupción del turismo, deja la costura y abre un gift shop. Luego se va a trabajar al burdel: “Luisa estrenaba una irritante y provocadora belleza, un desenfado impensable, una gesticulación impropia. La melena lacia, cuidada con celo por Sofía desde la infancia, se volvió un reguero de rizos teñidos; su cuerpo escondido entre los tachones impecables del vestido azul almidonado, se mostraba turgente, apretado por unos pantalones de nylon. Los senos se exhibían detrás de una de las camisetas que vendían en la tienda” (Imbert Brugal 44).

La visibilidad de la clase baja crea ansiedad y ese estado nostálgico en la burguesía rancia que ve como la economía global transforma las relaciones de poder dentro del espacio local. Del mismo modo que Foucault se plantea la disciplina en relación a cómo los individuos se distribuyen en el espacio, David Morley observa un paralelismo entre “la

cuestión de la distribución geográfica de tipos de personas en el espacio físico de la nación (o la ciudad) y la cuestión de la representación” (148). En su caso, Morley parte de la representación en los medios, pero extiende su reflexión al espacio físico de las metrópolis. Se pregunta a quién se le permite ocupar ciertos espacios y a quién no. Ejemplifica con el centro financiero de Londres donde durante el día circulan hombres blancos, agentes de la bolsa, y a partir de las cuatro de la mañana mujeres de las minorías étnicas que se dedican a la limpieza. La visibilidad e invisibilidad de ambos grupos coincide igualmente con la del espacio virtual del cronograma televisivo y en la que Morley ve un reforzamiento entre ambas dimensiones. En *Sueños de salitre* la visibilidad de los marginales se dará en el contexto de las zonas de contacto y en ella se reflejará el conflicto socioeconómico de una clase que no tiene acceso a las comodidades del espacio global más que en calidad de servidora o empleada.

Saboreaban desde afuera, el olor a bacon y huevo frito, a pancake con maple syrup, las piñas coladas con su sombrillita, los cocos con sorbetes, sostenidos por manos regordetas habituadas al jarro inmenso de cerveza tibia. Captaban, detrás de las vallas, la insolencia de la abundancia. Deseaban por un instante, estar cerca de las sobras, husmear, con discreción, entre las fundas negras apiladas detrás de cocinas colosales e incansables, sin gato que las sopeteara. Como peregrinos de la miseria llegaban a los enclaves del espejismo, después de adobar su imagen. El objetivo era entrar y suplicar un empleo. (...) Estar en la nómina los aproximaba a la comida, a la propina y a la suerte, porque cualquier extranjero podía prendarse de la piel del bartender, del jardinero, del encargado de deportes, de la mucama, de la masajista (73).

El pasaje anterior denota la opresión furtiva contraria a la opresión brutal durante la esclavitud, a la que se refiere Chamoiseau cuando dice que esta actualmente es más opresiva porque se encuentra oculta o confundida en las urdimbres económicas que establece la economía global (281, 282). Es decir, las fronteras entre colonizador/colonizado se han desdibujado a favor de un supuesto sujeto que forma parte de la economía global, pero que aún reproduce unas relaciones de producción con ecos en un pasado colonial.<sup>50</sup> Imbert Brugal revelará estos conflictos sociales en su novela. Sin embargo, las consecuencias de traspasar las fronteras serán nefastas para el usurpador. Con esta visión apocalíptica la novela arrastra a la decadencia a los personajes que traspasan las fronteras sociales y raciales. El ascenso social se revela aquí como una imposibilidad. Una visión casi feudal, en la que sin importar el ascenso económico, la familia, el linaje, es lo que determina la pertenencia a la clase privilegiada. La única salida para los otros es la emigración, la locura, la prostitución, la muerte y, en último grado, la destrucción total. Cruzar esas fronteras impone su castigo. Las identidades están fijas, por lo tanto hay un rechazo a los entrecruzamientos, sean éstos sociales o raciales.

La familia de Daniel, aunque bastarda, por su condición de mestiza, descendiente de un hacendado, estará colocada en un espacio intermedio. Esta familia es una especie de puente entre las clases sociales y los grupos raciales. Aunque el matrimonio de Daniel con

---

<sup>50</sup> En su artículo "Écrire en pays dominé" Chamoiseau identifica tres tipos de dominación: la brutal, relacionada con la violencia en la época de la esclavitud; la furtiva, a la que considera más dolorosa porque no se puede enfrentar y que la imposición de la lengua francesa en Martinica representa. Por último se refiere a la opresión furtiva en la que entraría el turismo (Chamoiseau, 1997: 23). Citado por Catriona Cunningham en su artículo "Reclaiming 'Paradise Lost' in the Writings of Patrick Chamoiseau and Edouard Glissant". Vol. 18, No. 3 (2007): (277-291). \_Sage. Web 20 enero 2010.

Liz, la niña rica y mimada del pueblo, lo condena a la muerte trágica durante el huracán que pone punto final a la novela. Liz, por su lado, traspasará los umbrales de la locura y se convertirá en un guiñapo exhibido ante la sorna y el encarnizamiento público. Su atrevimiento al unirse a Daniel, un muchacho pobre y mulato, la condenará. Liz terminará viviendo en un espacio decadente, donde la casa va derrumbándose con ella y con los de su clase. Sin embargo, antes, ella y su marido Daniel habían protagonizado un escándalo cuando tuvieron sexo durante un bautizo de unos allegados y familia prominente del pueblo. Esta hazaña pública y sexual sería reprobada por la iglesia y la clase alta, no así por un buscón del parque que le gritó a Daniel: “Jodiste a esos come mierda. ¡Bien hecho, coño!” (96).

La resistencia de esta clase emergente, antes depauperada y que con el turismo ha encontrado un espacio, se establece en el marco del cuerpo. La vida sexual de los personajes es de total dominio público. Por ejemplo, así como Liz y Daniel exponen sus dotes amoratorias en un casorio, Tina, la burguesa con ideas liberales, oriunda de la capital y que se muda al pueblo con su marido Alfonso para regentar un hotel, se vuelve ninfómana. Con total desparpajo a Tina se le puede ver confundida con los cocheros, los guías turísticos y los vendedores ambulantes (Imbert Brugal 112). Por otro lado, Luisa, la madre de Daniel, pasa a administrar el burdel y cambia dramáticamente su vestimenta de modista hacendosa a mujer fatal. El burdel, antes una zona marginal y oculta, se convierte al final de la novela en el escenario donde se reúnen las autoridades locales, antiguos burgueses, putas y señoras. La resistencia es a través del cuerpo, la mascarada y el espectáculo. El burdel, además, se convierte en ese otro “contralugar.”

La destrucción, sin embargo, ante tanta nostalgia es la única salida. El deseo de mantener una sociedad fija que se resiste a reescribir la ciudad la conduce a su destrucción.

Alfonso, el administrador hotelero proveniente de una familia de clase media alta de la capital, se queja de los cambios e injerencias que están ocurriendo en el pueblo, a pesar de que él trabaja en el mercado turístico. Sin embargo, su resistencia es ante “la chusma”, ante lo híbrido, no ante el turista. “Desaprobaba la grafía bilingüe de los tenderetes, le indignaban las proposiciones callejeras, la fementida voluptuosidad en nimias manifestaciones cotidianas. La chusma pretenciosa instalada en la cubierta de los buques, cortejando turistas, revisando camarotes de veleros, empuñando palos de golf” (Imbert Brugal 101).

El pasaje anterior contrasta con el siguiente, cuando en las zonas de contacto, contrario a los sentimientos de Alfonso, los turistas admiran las tradiciones de la clase privilegiada que con el turismo se convierten en piezas museísticas. Asimismo, ambos pasajes retratan las fronteras entre lo global y local, en el primer ejemplo; y en el segundo, expone las fronteras dentro de la nación:

A las turistas les maravillaba examinar corredores y jardines y encontrarse con señoras preparando la mesa para jugar barajas, vigilando la cocción de los cajuiles, mientras se sacudían la modorra de la siesta, limpiando un retablo itinerante de San Martín de Porres o Santa Teresita, que pasaba dos días en cada hogar y concedía indulgencias proporcionales al donativo. El aspecto de Daniel disgustaba a las anfitrionas. Un muchacho como él no tenía derecho a conocer las intimidades domésticas de personas con alcurnia (34).

La tradición de los privilegiados se convierte en una atracción turística, en una pieza de museo que representa la narrativa pedagógica de la nación y a la que se resguarda a través de una repetida representación fija. Pero esa tradición no forma parte de las clases bajas, las cuales entran a esos espacios sólo como servidores. Su condición social y racial los excluye de la narrativa nacional, de lo que es posible y permitido mostrar a los turistas como postales. Los turistas obreros, sin embargo, pueden traspasar el umbral de estas casas solariegas porque son blancos, pero además porque representan los motores de la nueva economía. En ese sentido, al tiempo que observa una nostalgia restauradora, la novela subraya los lugares de pertenencia y no pertenencia; la disciplina que ejerce la autoridad para delimitar esos espacios y a quien le está permitida la visibilidad en ese contexto turístico:

Gobernadores, síndicos, legisladores, jueces fiscales, policías, guardias, comerciantes, directores de escuelas, señoras y señores, protegían el mito. Duplicaban bríos para preservar el sortilegio, desviándose, cada día de la realidad. Si tenían que apresar muchachitos los apresaban, si tenían que torturar pordioseros lo hacían. Ningún indeseable conspiraría contra la paz de los forasteros y la apariencia de felicidad (78).

Por otro lado, y a pesar de la crítica que la novela apunta sobre la delimitación de los espacios con métodos violentos, el texto transpira nostalgia por la ciudad letrada y las tradiciones orales que conforman la idea de nación y que con la globalización y turismo se veían amenazadas:

El cuerpo docente intentaba motivar al alumnado. Mencionaba a Virginia Elena Ortea y Antera Mota, mezclaba historias de galipotes y nobleza, citaba las ocurrencias del Padre Castellanos y las amarguras del tirano cuando visitaba ese pueblo de aristócratas, difícil de doblegar. Repetía que Santa Rosa de Lima estuvo, como pasajera de un vapor, cerca de la costa y desde la proa bendijo la región ahuyentando para siempre los huracanes. Trataba de forjar el orgullo comunitario. Más allá de la secuela provocada por la quimera forastera. Pero los discípulos preferían aprender inglés, perfeccionar la elaboración de las trencitas, adornadas con bolas de colores, solicitadas por las cabelleras rubias. Ningún pelo malo había tenido antes ese peinado pero estaba en la propuesta exótica, lo vendían como folclore y lo compraban. Asunto de estética, novedad y esa solidaridad del primer mundo con la carencia, la negritud y el ingenio comercial del Caribe (74).

Este pasaje funda un origen y una identidad nacional con la alusión a las primeras educadoras dominicanas de finales del siglo XIX y principios del XX, período en que se gestan las ideas republicanas y cuando se configura la idea de nación. La presencia del tirano, resentido con la oligarquía criolla porque nunca lo aceptó como suyo por su origen social, subraya esa defensa de las fronteras de clase, al tiempo que subraya la crisis de valores nacionales, los cuales atentan contra esa narrativa hegemónica. Las nuevas generaciones, se queja el narrador omnisciente, prefieren aprender inglés, la lengua que les permitirá entrar al

mercado turístico y de la economía global. Esto, sin embargo, amenaza la unidad de la nación. Por otro lado, lo racial aquí también es exotizado y entra a formar parte del mercado. Las trencitas, peinado que alude a un estilo de las afrodescendientes no es un peinado con el que muchas dominicanas se identifican, muy al contrario, por lo general hay una ansiedad por plancharse el pelo, ya que el pelo crespo o rizo está asociado a la raza negra y se lo considera pelo malo, versus el lacio que es el considerado como el pelo bueno.<sup>51</sup> Sin embargo, este peinado vende el exotismo de lo que representa el dominicano a los ojos de los turistas y en el que necesariamente se vende el imaginario de un otro opuesto al visitante.

Los “sueños de salitre” se evaporan ante tanta transformación y atrevimiento. A lo largo de la novela asistimos al descenso moral de los personajes. El derrumbe de la ciudad es inminente ante la visibilidad de esa clase social a la que antes se había mantenido dentro de sus fronteras. El orden se ha trastocado. De pronto, la novela muestra un mundo al revés, en el que los papeles se intercambian y donde los advenedizos “deformaban cada rincón con historia, cada epopeya, cada estatua” (Imbert Brugal 75). Así se monta una mascarada que no tiene más destino que la destrucción. La ansiedad que crea esta reescritura de los espacios, producto del mercado turístico y de la visibilidad de una clase social que antes estaba relegada a espacios muy específicos, se pone de manifiesto en la siguiente cita cuando el guía turístico confunde la parroquia del pueblo con la catedral Primada de América en la capital:

Una anciana devota escuchó la monserga sobre la parroquia y se creyó afectada por los extravíos de la vejez. Después de la aseveración miró el frontis de la

---

<sup>51</sup> Ver el estudio que le dedica Ginetta Candelario a esta problemática en su libro *Black Behind the Ears: Dominican Racial Identity from Museums to Beauty Shops*. Duke University Press, 2007.

iglesia y descubrió la catedral. Buscó al párroco y le comentó, asustada, su visión. El cura decidió acompañarla para demostrarle que la arquitectura estaba intacta y le sugirió una oración a San Felipe. No surtió efecto. Hasta su muerte, cada vez que miraba el templo reconocía la fachada traída al pueblo por el guía (75).

La presencia y el símbolo de poder que representó la iglesia católica en el proceso de colonización en América Latina y el Caribe, y que todavía hoy tiene un gran peso sobre la sociedad, se consagra y reafirma en este pasaje, bajo el sello de la ciudad letrada y lo hispánico, blanco y europeo. Los muros deben seguir intactos. De lo contrario, el traspasamiento de las fronteras sociales y raciales conducirán a los personajes a la destrucción total bajo los efectos de un huracán. Una visión apocalíptica que en esta novela refleja el temor y la ansiedad ante lo híbrido.

Si bien es cierto que los últimos pasajes anteriores de *Sueños de salitre* denotan una nostalgia restauradora por la añoranza del pasado familiar y la tradición histórica que rige la narrativa de la nación como un espacio unificado, en la novela también se ponen de relieve los conflictos sociales que antes del turismo existían y que a la llegada de este se subrayan. Es decir que la memoria aquí actúa como una mirada crítica y paródica de la narrativa oficial, la cual traslada esta nostalgia al campo reflexivo.

## Los turistas en la narrativa de Arias e Imbert Brugal

En los textos que acabamos de estudiar podemos ver como ambas autoras representan el encuentro entre los turistas y locales, y cómo estos se devuelven las miradas. Observamos que en el caso de Arias la mirada es el eje que guía las historias a través de Gatto, un viajero que a su vez es guiado por la voz narrativa. En estos cuentos los turistas están sujetos y expuestos a los juicios de los locales y viceversa; tanto los visitantes como los visitados están mirándose y juzgándose todo el tiempo, tratando de situar a un “otro”. Bajo este entrecruzamiento de miradas los turistas serán desmitificados y situados en un contexto ordinario que, a su vez, los acerca a los personajes locales. A través de esta desmitificación, y en contraste con los cuerpos jóvenes de los locales, notamos que los turistas poseen un cuerpo viejo, decadente y enfermo, como es el caso en los cuentos de *Emoticons* y *Novia del Atlántico*; Julieta es sorda, sus dientes están manchados de nicotina; los huéspedes del Bar Barbanegra son turistas retirados, viejos y cansados en busca de una última aventura en el Caribe. Los cuerpos locales, por su lado, bailan, exudan, se mueven, en un contoneo constante en el que el baile adquiere características de performance. Una puesta en escena de la alegría y la disponibilidad de esos cuerpos para el consumo de los turistas, pero que al mismo tiempo reviste a los nativos de agencia y poder ante los visitantes.<sup>52</sup>

Por el contrario, en la novela de Imbert Brugal el turista solo se sugiere a través de ciertos elementos que lo caracterizan y los cuales, al mismo tiempo, crean el estereotipo del otro (las trencitas, por ejemplo). No obstante en esta novela la presencia de los visitantes extranjeros gravitará y transformará la vida de los habitantes del pueblo, quienes ante la

---

<sup>52</sup> En el capítulo III desarrollaremos más ampliamente este tema cuando analicemos los performances de Nicolás Dumit-Estévez.

llegada del mercado turístico tienen que adoptar nuevos modos de subsistencia para asegurarse un espacio en esta naciente industria. Tina y Alfonso se mudan de la capital al pueblo para insertarse en el mercado turístico; Daniel se convierte en un *sanky panky*, emigra a Alemania como amante de una alemana que luego de salir embarazada lo abandona y se reúne con su marido en Canadá; la madre de Daniel, una costurera de vestir modoso, abre un *gift shop* y transforma su imagen completamente. Luego se va a vivir al burdel, destino final de la mayoría de los personajes “principales” de la comunidad, lo cual denota el mundo alrevés que la rige desde la llegada del turismo.

Las zonas de contacto en los cuentos de Arias están ubicadas mayormente en el bar, en la playa, el chat y en el aeropuerto. Son espacios informales y adonde el turista Gatto llega como parte de su aventura. En estos textos los turistas son los que cruzan las fronteras externas e internas para el encuentro con el otro. Gatto, por ejemplo, en busca de la experiencia auténtica atravesará los espacios no comodificados para el turismo y sus contactos serán con un “otro” local, las prostitutas, los *sanky pankies* y los otros turistas de los que él se considera diferente.

En la novela de Imbert Brugal, por otro lado, la alusión a la presencia de los turistas está enmarcada en los hoteles y la playa. Bajo la mirada sesgada de los nativos, que los miran desde su condición de servidores y deseando alcanzar sus privilegios, los lectores solo alcanzamos fragmentos de un cuerpo. De igual modo, los visitantes son colocados en un contexto museístico, en lugares históricos, bajo visitas guiadas que diseñan un recorrido y que al mismo tiempo reproducen o alteran la narrativa de la nación. La irrupción de improvisados guías, los cuales representan la clase depauperada y buscavida, en espacios considerados como propios de la clase media y alta borra las fronteras internas. En su papel de guías, estos,

a su vez, asumen el papel del historiador y desde su propia perspectiva y conocimiento reescriben los espacios y la historia. En el próximo capítulo seguiremos abordando la relocalización y reescritura de los espacios a partir del regreso de la diáspora dominico-americana y los conflictos que estos generan a su vuelta.

## Capítulo 2

### Las postales del regreso: el eterno retorno de la violencia

El recorrido turístico que realizan los personajes en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (Junot Díaz, 2007) y en *Song of The Water Saints* (Nelly Rosario, 2002), está circundado y dirigido por la opresión, lo mágico-religioso, el peligro, la persecución y la tortura, características que conforman lo que llamo postales del regreso. Estas postales de los dos escritores dominico-americanos se relacionan con aquellas narrativas que continúan exotizando el Caribe a través de su historia colonial y que lo sitúan como un territorio donde la magia todavía puede operar y transformar el presente.

Ambas novelas están enmarcadas en una especie de saga familiar y en un contexto socio-político, en el que el regreso de la diáspora desde los Estados Unidos expone y subraya los conflictos de clase, raciales y de género que esta reencuentra a su vuelta. En la novela de Díaz, Oscar Wao guía la historia de la familia Cabral León, víctima de la dictadura trujillista y por la que la madre de este sale del país.<sup>53</sup> Beli, la madre de Oscar, perdió a sus padres a manos de la dictadura y de una vida de clase media alta había pasado a vivir con una tía lejana y de menos recursos, La Inca. Su relación con El Gánster, un hombre casado con una hermana del dictador, obliga a Beli a huir del país luego de esta haber sido golpeada por los guardaespaldas de su rival. Con esta acción violenta se repite la historia trágica de su familia, con la diferencia de que ella seguiría siendo una sobreviviente porque se fue al exilio. En los Estados Unidos Beli tiene dos hijos, Oscar y Lola, quienes mantienen un vínculo con el país cuando regresan a la isla de vacaciones o a pasar largas temporadas con La Inca. Oscar, a la

---

<sup>53</sup> Rafael Leónidas Trujillo gobernó el país durante 31 años (1931-1961), tiempo en el que miles de ciudadanos fueron perseguidos, encarcelados, asesinados y otros escaparon al exilio. Trujillo fue ajusticiado el 30 de mayo de 1961 a manos de antiguos militares que colaboraron con su régimen.

inversa de su madre, decide regresar a la isla para salvar a su primer amor Ybón, quien había retornado al país luego de vivir varios años en Europa donde ejercía la prostitución y quien ahora era la amante de un militar. En su intento por conquistar y salvar a Ybón de esa relación con el militar Oscar encuentra la muerte a manos de los esbirros; esas figuras siniestras que siempre aparecerán a lo largo de la historia y que antes habían obligado a su madre a emigrar. El desenlace trágico es un eterno retorno.

Antes de esta novela Junot Díaz había publicado un libro de cuentos *Drown* (Riverhead, 1997), traducido al español a *Negocios* (Vintage, 1997). En estos cuentos el autor narra las experiencias familiares en el contexto migratorio, desde el punto de vista de un niño y adolescente inmigrante, así como la experiencia de la vuelta al país de origen durante las vacaciones.<sup>54</sup> En el 2008 el escritor obtuvo el Premio Pulitzer por su novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, y en el 2012 publicó su segundo libro de cuentos *This is How You Lose Her* (Riverhead, 2012), texto en el que el personaje de Yunior sigue presente tal y como en las dos narraciones anteriores. Este último libro fue declarado un bestseller por el New York Times y, después del Pulitzer, Junot Díaz se ha convertido en una de las principales figuras literarias en el ámbito latino y anglosajón.

En la novela *Song of the Water Saints*, por su lado, Rosario ofrece un retrato íntimo enmarcado en grandes acontecimientos históricos nacionales a través de tres generaciones de mujeres, Graciela, Mercedes y Leyla. En esta novela, a la vez, asistimos a las transformaciones socioeconómicas y políticas que se estaban dando en el país durante la

---

<sup>54</sup> Ver Danny Méndez, *Narratives of Migration and Displacement in Dominican Literature* quien le dedica un capítulo a este libro de cuentos (117-144). En su análisis, Méndez señala que la vuelta de la diáspora al país de origen no hace más que subrayar la incomodidad emocional que esta siente ante los repetidos desplazamientos tanto en la República Dominicana por su condición diaspórica como en los Estados Unidos donde continuamente tratan de construir su identidad (126).

primera intervención norteamericana (1916-1924)<sup>55</sup>, la dictadura de Trujillo y la emigración hacia los Estados Unidos. Esta es la primera y única novela de Rosario, quien actualmente se encuentra trabajando en su próximo libro.

El contexto histórico y político violento rige el accionar de los personajes de Díaz y Rosario. Al respecto Lucía Suárez señala que es precisamente desde el exilio donde los autores pueden recordar la violencia. En un estudio comparativo sobre la producción en inglés de la diáspora dominicana y haitiana, Suárez apunta que la memoria juega un papel fundamental en la que esta reta la larga historia de violencia y marginalización del Caribe y como un fantasma la sobrevuela. Ese acto de narrar la violencia trae los eventos a un presente, donde la acción de recordar adquiere visos de una acción política. En ese sentido, Suárez afirma que la literatura de la diáspora se niega a enterrar ese pasado, muy por el contrario, estas narrativas obligan al lector a recordar y, al mismo tiempo, a plantearse otras posibilidades para empoderarse y, de ese modo, transformar las lágrimas de la opresión por un “cuerpo profundo –un océano- que (re) construya los derechos humanos” (11).<sup>56</sup>

Según la cita anterior la postura de los escritores de la diáspora haitiana y dominicana raya con la del activista social o con el intelectual orgánico. La escritura de estos autores se convierte así en un acto político literalmente. Recordar, además, es un modo de reconstruir

---

<sup>55</sup> La intervención norteamericana se extendió hasta el año 1924 y durante ese tiempo los interventores tomaron el control de las aduanas, a modo de cobrarse la deuda pública que había dejado el dictador Ulises Heaureaux (Lilis) con bancos europeos y que el gobierno de Estados Unidos había consolidado. Asimismo, durante esta intervención se inició el proyecto “modernizador” y de industrialización en la isla. Con este fin despojaron de tierras a los campesinos para dar paso al latifundismo y al desarrollo de la industria azucarera. Hoy, irónicamente, en muchos de estos terrenos la industria turística levanta complejos hoteleros y resorts. Es el caso, por ejemplo, de Casa de Campo y otros hoteles de la zona Este.

<sup>56</sup> Ramón Antonio Victoriano-Martínez, en su libro *Rayanos y Dominicanyorks: La Dominicanidad del Siglo XXI*, ve en el término Tear (lágrimas) una metáfora que a su vez tiene doble función gramatical (sustantiva y verbal) y por lo tanto un doble sentido. Tear, además de definir una condición emocional, puede significar una ruptura o separación de la familia, nación (90).

una identidad y un pasado irresuelto o, como señala Silvio Torres Saillant, recordar aquí tiene la función de manejar el trauma de un pasado violento. A su juicio, contrario a la amnesia, la producción intelectual caribeña se destaca por la “hipermnesia,” la cual exagera la memoria del pasado de una manera compulsiva y cuya función, en última instancia, es enfrentar los efectos devastadores que surgieron con la colonización (Torres Saillant 150).

En ambas novelas, tanto la de Rosario como la de Díaz, los autores fundan y contextualizan las acciones de sus personajes en el marco de la historia nacional y durante las intervenciones extranjeras en la isla como parte del proceso de colonización. En *Oscar Wao*, por ejemplo, la migración de la familia León tiene su origen en la colonización de América, con la llegada de los primeros europeos en el siglo XVI. En *Song of the Water Saints*, por su lado, la historia empieza con la primera intervención norteamericana en la República Dominicana, en el 1916 y el subsiguiente desarrollo del capitalismo con las plantaciones azucareras, el turismo, las zonas francas y, por último, las olas migratorias hacia los Estados Unidos a principios de los años 60.

### **El fucú: toque madera**

En la novela de Díaz la llegada de los europeos durante la época de la colonización inaugura una cadena de eventos trágicos. La historia narrada desde el mito del fucú bien podría funcionar como un discurso mágico; una narrativa amuleto; un ejercicio exorcizante ante el maleficio. El fucú es un dominicanismo, cuya raíz de origen desconocida se refiere a la

mala suerte.<sup>57</sup> Este término, además, los dominicanos lo asocian con Cristóbal Colón, a quien se le considera un personaje fatídico y que trae mala suerte<sup>58</sup>. Es costumbre entre los dominicanos tocar madera tres veces a la sola mención del nombre de Colón para exorcizar la maldición. En *Oscar Wao* el fucú tendrá su origen con la invasión europea en territorio americano y con la cual inició la esclavitud y el colonialismo. Este evento histórico dará inicio a la novela a manera de prólogo y será el hilo conductor que guiará al lector por un territorio marcado por el maleficio, peligroso y donde en cualquier momento la violencia puede aflorar. El destino estará regido por el fucú y la violencia será el leitmotiv. Bajo la mirada del narrador omnisciente y los apuntes de la diáspora que visita, la isla es presentada como un lugar misterioso circundado por la violencia”.<sup>59</sup>

No obstante, al Díaz situar los hechos en un plano mágico regido por el fucú, podríamos hacer otras lecturas donde este tipo de narrativa también podría continuar perpetuando el imaginario de un “otro” extraño y regido por fenómenos mágicos y del azar; en un espacio donde el caos se opone al orden de las sociedades o metrópolis que acogen a la diáspora. Al respecto Maja Horn observa que este tropo del fucú distrae y exotiza la novela ante la realidad norteamericana, que construye el imaginario de un otro lejano y no con una relación directa con

---

<sup>57</sup> Ramón Arturo Victoriano encuentra similitudes en la manera que maneja Díaz el tema del fucú en el prólogo de su novela y el libro de poemas del poeta ruso Yevgueny Yevtushenko, quien escribió este libro a raíz de su visita a la República Dominicana en el 1985. Al igual que Díaz, Yevtushenko ve en la colonización el origen del fucú (196).

<sup>58</sup> En República Dominicana se define a la mala suerte como un fucú; en Puerto Rico y Cuba se refieren al término como fufú. Díaz altera la grafía de la c por k como un referente al *fuck you*.

<sup>59</sup> Las alusiones al fucú en los destinos de la familia Cabral y León, en el caso de Díaz, tienen su correspondencia con el Realismo Mágico, movimiento fundado por el escritor cubano Alejo Carpentier y en donde los fenómenos sobrenaturales se instalan, alteran y forman parte de la realidad cotidiana. El crítico puertorriqueño Efraín Barradas en su estudio sobre la novela de *Oscar Wao* propone que Díaz utiliza el humor para enfrentarse a la historia, con un estilo que él denomina “realismo cómico” en contraste con el realismo mágico de Carpentier (101).

los Estados Unidos quien trazó la agenda cultural, económica y política del país en el siglo XX (128).

Esta cartografía, a su vez, delinea un turismo de la violencia, así como ya existe el turismo sexual, el turismo de ruinas, etc. Es decir, el turista o lector, aparte de los paisajes exóticos y la relajación de las costumbres en las sociedades descritas y mercadeadas, va en busca y a enfrentarse a la aventura de un territorio plagado de exotismo y peligro. Sin embargo, durante este recorrido, habría que reconocer y estar alerta, como lector, ante el tono irónico que Díaz y Rosario utilizan a lo largo de sus novelas, y en el que precisamente subrayan los estereotipos que priman en estas representaciones del “Otro”.

### **¿Vuelve la diáspora o solamente va de tour?**

La diáspora a la que aludo aquí pertenece a lo que Homi Bhabha denomina la diáspora *from below*, aquella conformada por inmigrantes de la clase trabajadora y quienes por su estatus social, racial o su género pertenecen a un espacio marginal en la narrativa de la nación (272). En el caso particular de las novelas que nos ocupan la conforman dominicanos que dejaron el país durante y después de la dictadura trujillista, a principios de los años 60. Este grupo migratorio, señala Torres-Saillant, se diferencia de los anteriores porque “contrario a aquellos, engendró una comunidad diaspórica. También se distingue por la diferente extracción de clase de los emigrados, así como por la antipatía que provocan en la clase media del país de origen” (31). En esa vuelta al suelo nativo la diáspora, a su vez, construye espacios alternativos que cuestionan la idea de unidad en la nación en términos sociales, raciales y culturales. Por ejemplo, observamos la tensión que produce la presencia de la prostituta Ybón

y la familia León, esta última proveniente de una zona rural y que se radica, al igual que la primera, en un residencial de clase media capitalino; la inscripción de Lola, la hermana de Oscar, en un colegio privado y bilingüe, adonde iba la elite dominicana. “If you think it was rough being a goth in Paterson, try being a Dominican York in one of those private shools back in DR” (Díaz 71). La presencia y visibilidad de la diáspora *from below* en espacios que antes les estaban vedados por su clase social o su clasificación racial establecen una zona de contacto similar a la que se entabla entre locales y turistas. Así como en el turismo, la diáspora reescribe los espacios y establece nuevas fronteras dentro de la nación misma.

La mirada del local y la primera generación nacida en los Estados Unidos, a su vuelta, diseñará un paisaje turístico inusual que contrasta con las postales de imágenes bucólicas y placenteras que promociona el mercado turístico, las cuales forman parte del front stage al que se refería MacCannell.<sup>60</sup> Sin embargo, debemos tomar en cuenta que en los últimos años y quizás como parte de la búsqueda de la experiencia auténtica o el turismo con pretensiones etnográficas, los recorridos por el “back stage” o las zonas no turísticas se han popularizado. Por ejemplo, hoy en día son comunes los recorridos organizados por zonas de desastres o donde impera la miseria y la violencia como las visitas a las favelas de Río o a La Habana para apreciar las imágenes del derrumbe.<sup>61</sup> Un tipo de turismo que, por otra parte, continúa definiendo, exotizando y estableciendo una frontera con un “otro”, para que de ese modo el visitante pueda construir o reconfirmar su identidad en oposición a ese “otro”. En el caso de

---

<sup>60</sup> En el primer capítulo opongo estos territorios en el recorrido que hace el personaje de James Gatto en los cuentos de *Emoticons* de Aurora Arias.

<sup>61</sup> En la narrativa del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, quien se enfoca en el turismo sexual, los paisajes del derrumbe de La Habana simbolizan también el desgaste y la decadencia del sistema sociopolítico cubano, del cual Gutiérrez es un ácido crítico. Sin embargo, vemos también como este vende un imaginario del negro y del cubano que ha tenido mucho éxito en el mercado editorial español, donde se editan sus libros, y que obligan a pensar en el turismo literario caribeño, un tema que podría abordar en el futuro.

los personajes de Junot Díaz y Nelly Rosario estas visitas son parte de un regreso, por lo tanto esto les da permiso a los viajeros a transitar por los distintos espacios dejados atrás y hasta atravesar fronteras sociales que antes les eran impuestas por su condición social y que ahora con mayor poder adquisitivo pueden franquear. Estos lugares son parte de la propia historia de los visitantes, quienes vuelven a su lugar de origen ya sea para el reencuentro con sus antepasados o a recrear experiencias pasadas. “But if these years have taught me anything it is this: you can never run away. Not ever. The only way out is in” (Díaz 209). La pasada cita la refiere Lola para describir su sentimiento de rechazo ante la vuelta contra su voluntad a los Estados Unidos luego de pasar un tiempo en Santo Domingo. Cada visita de los hijos de Beli a la isla es como un eterno retorno donde es necesario recrear traumáticas experiencias pasadas, tales como la discriminación por su condición de pobre, negra y el consabido enfrentamiento contra la narrativa oficial.

Como toda diáspora los personajes oscilarán en ese puente que le dará la condición híbrida que marca a los migrantes y que los coloca en un territorio movedizo donde constantemente tendrán que negociar su identidad. En el caso de Lola esta también enfrentará conflictos de género, por cuanto su libertad sexual se opondrá a la mojigatería y recatada moral de la sociedad dominicana. En este sentido la novela de Díaz establece una frontera entre los locales y la diáspora que regresa para experimentar el trauma dejado atrás en un ambiente de acechanzas y peligros. Sin embargo, al mismo tiempo, sus personajes establecerán una diferencia dentro de la diáspora misma. En el siguiente pasaje Beli quiere diferenciarse de los demás pasajeros dominicanos que regresan con ella a la República Dominicana desde los Estados Unidos:

“If she’d owned a fur she would have worn it, anything to communicate the distance she’d traveled, to emphasize how not like the rest of these dominicanos she was. Oscar, for one, had never seen her looking so dolled-up and elegante. Or acting so comparona. Belicia giving everybody a hard time, from the check-in people to the flight attendants, and when they settled into their seats in first class (she was paying) she looked around as if scandalized: these are not gente de calidad! (Díaz 272-273)<sup>62</sup>

Por otro lado en *Oscar Wao* la diáspora mira y describe el paisaje y al local, quien ve en los viajeros al “gringo” pero nunca al dominicano que regresa. El escenario es descrito a veces de manera crítica y otras con un aliento nostálgico que raya en una postal turística, entonces es el local quien asume la crítica. Durante un recorrido por la ciudad con su primo, Oscar registra en su diario: “I’m in Heaven, he wrote in his journal. Heaven? His cousin Pedro Pablo sucked his teeth with exaggerated disdain. Esto aquí es un maldito *infierno* (Díaz 275). Es interesante notar que Oscar no expresa esta impresión oralmente sino por escrito. A lo largo de la novela el discurso oral se opondrá al escrito, en una lucha entre ambos registros, lo cual explicaremos más adelante.

El regreso se convierte asimismo en una pesadilla, donde los visitantes enfrentan constantes persecuciones similares a las que sufrieron sus antepasados y por las que dejaron la isla. Oscar Wao, el protagonista de la novela, es un joven estadounidense de origen

---

<sup>62</sup> En *La Guagua Aérea* (Ed. Cultural. San Juan: 1994), Luis Rafael Sánchez, expone la tensión social de los emigrantes puertorriqueños, quienes viajan en un avión hacia los Estados Unidos y donde opone los conflictos de clase entre aquellos acostumbrados a viajar por placer o negocios, y aquellos que reproducen el viaje como si se trasladaran en una guagua hacia otra provincia. Durante el viaje se establecen las diferencias no solo de clase sino también la asimilación de algunos viajeros y sus deseos de pertenecer al mundo anglosajón.

dominicano que visita el país con su familia durante unas vacaciones. Durante ese viaje conoce y se prenda de Ybón, una dominicana que había regresado también al país luego de una temporada en Europa donde trabajaba como prostituta, como parte de la trata de blanca que opera entre el Caribe y el viejo continente. A su vuelta Ybón es una mujer con poder adquisitivo y con un estatus social que le permite ocupar espacios que antes le estaban prohibidos. Su inserción en la sociedad dominicana, luego de unos años trabajando en Italia, España y Portugal, la convierten en una prostituta de alto nivel que es visitada por turistas en temporadas específicas, al tiempo que se convierte en amante de un militar (Díaz 287). Su presencia en el barrio capitalino de clase media altera las fronteras entre la “zona roja” y la zona familiar. Por otro lado La Inca (abuela de Oscar) también se había mudado a la capital desde la zona rural de Baní, al sur del país, para vivir en una casa que fue construida con el dinero que enviaba Belicia (madre de Oscar).

La fuerza económica de la emigración provoca esta movilidad social y enfrenta, a su vez, a los grupos locales; campesinos y clase baja que ahora habitan residenciales de clase media en la ciudad. La familia de Oscar se opone a la relación amorosa de Oscar con Ybón y critica la presencia de esta en el área por su condición de prostituta. “Do you know that woman’s a PUTA? Do you know she bought that house CULEANDO?” (Díaz, 282). Oscar, por su lado, sin experiencia sexual, se enamora locamente de ella y se resiste a dejarla. Oscar se asume como su salvador ante los maltratos del amante militar y lucha por salvarla de esa violencia. El romance entre ambos plantea una relación metafórica y revela la imposibilidad del encuentro entre Oscar y la nación, donde esta última es representada por Ybón. Sin embargo, esta nación, como Ybón misma, no está unificada sino que se encuentra marcada por la influencia de las migraciones y por tanto carece de una identidad fija y está en

constante transformación. La nación aquí habita más de un lugar. Los personajes, tanto el capitán, como los matones que luego torturan a Oscar, también se definen como individuos transnacionales que poseen más de una nacionalidad o que residen en otros territorios, específicamente Estados Unidos. (Díaz 295)

Con este discurso, Díaz problematiza la narrativa nacional que, como toda comunidad imaginada, se empeña en definir y salvaguardar la frontera de sus identidades o “la dominicanidad” con la obsesión de pertenencia y que se resiste, a su vez, a aceptar lo híbrido. La vuelta de la diáspora causará tensiones dentro de estos espacios con aquellos que permanecieron en la isla, en especial la clase media que se resiste a aceptar a los nuevos allegados. En este caso, también, con el regreso la diáspora se subraya el clasismo y las fronteras sociales que ya antes existían dentro de la nación misma y que la diáspora no hace más que resaltarlos.

Las postales del regreso retratadas por la lente de Díaz y Rosario también reescriben la historia y desestabilizan el archivo de la nación; o lo que es lo mismo, colocan en el proscenio paisajes y hechos que las postales turísticas ocultan. De ese modo esta comunidad transnacional, que mantiene fuertes lazos con su país de origen, reconstruye una identidad y una historia nacional a través de la memoria familiar. Esta memoria, como parte de un trauma, será cíclica y a través de este acto repetitivo en el que participan Beli y sus hijos, sus personajes, casi de manera ritualística, purgarán la violencia que los circunda desde hace varias generaciones atrás.

La historia de *Oscar Wao* está escrita desde el margen y desde el punto de vista de un miembro de la diáspora como veremos más adelante. Este narrador cuestiona la identidad

dominicana fija que está construida en base a lo hispánico, blanco y católico. En la novela, como observamos además, los personajes son transnacionales (los esbirros tienen residencia extranjera; Ybón es parte de la diáspora europea y la familia León está compuesta por inmigrantes que viven en los Estados Unidos. También en el texto se hace mención de la presencia de las comunidades chinas y haitianas en el país).<sup>63</sup>

### **El negro detrás de la oreja**

Perfiles raciales como indio claro, indio oscuro y trigueño describían las identidades de los ciudadanos dominicanos en un intento por evitar el calificativo de negro, como explicamos en el capítulo I. La ansiedad por pertenecer a la raza blanca, considerada como superior, tiene una raíz colonial y ha sido tema de la literatura caribeña o de las sociedades fundadas bajo el aparato de la plantación.<sup>64</sup> En el siglo XIX, Juan Antonio Alix (1833-1917), uno de los poetas populares de la época, muestra la ansiedad de la sociedad dominicana de ese entonces por ser blanca en la décima “El Negro Detrás de la Oreja”.<sup>65</sup> Con su característico estilo mordaz y sentido del humor, de igual modo, critica esta actitud a la que considera

---

<sup>63</sup> A principio del S. XX empieza la migración haitiana como parte del desarrollo de las plantaciones azucareras y donde estos eran la principal mano de obra, junto a migrantes de las islas inglesas, así como puertorriqueños. La comunidad china, por su parte, llegó al país a finales del siglo XIX y principios del XX. Se dedicaron mayormente al comercio de tejidos, comida y lavandería. (Frank Moya Pons, *La Otra Historia Dominicana* 170).

<sup>64</sup> En Puerto Rico, Cuba y República Dominicana surgió el movimiento de poesía negroide liderado por los poetas Luis Palés Matos, Nicolás Guillén y Manuel del Cabral respectivamente, desde mediados de los años 20.

<sup>65</sup> Juan Antonio Alix era nativo de Santiago de los Caballeros y se le conocía como El Cantor del Yaque produjo copiosas composiciones de índole política y satírica. Su obra se encuentra diseminada en periódicos y revistas de la época. Tomó partido por el gobierno del dictador Ulises Heureaux (Lilís) a quien le escribió varias composiciones para alabar su obra política y que como señalara Emilio Rodríguez Demorizi “corren parejas con las sátiras que le dedicó a su muerte” (256).

anacrónica y propia de la vieja España. A continuación cito un fragmento de la décima publicada en el año 1883.<sup>66</sup>

Como hoy la preocupación  
a más de una gente abruma,  
emplearé mi débil pluma  
para darle una lección;  
pues esto en nuestra nación  
ni buen resultado deja  
Eso era en la España vieja  
según desde chico escucho,  
pero hoy abunda mucho  
“El negro tras de la oreja” (Alix 201)

Observamos que en el poema Alix hace referencia a los estamentos que regían a la España medieval y que se consideraban como inamovibles, los que luego fueron traspasados a las colonias y en las que sobre todo se subrayaba la pureza de sangre para evitar “la

---

<sup>66</sup> Citado por Ginetta Candelario en *Black Behind the Ears* (1-2).

degeneración” genética y social.<sup>67</sup> Sin embargo, el popular decimero señala que esta preocupación por ser blanco es en vano, ya que la sociedad dominicana se ha conformado por un entrecruzamiento racial. Para Ginetta Candelario, el poeta subraya la futilidad de esta defensa por la identidad blanca en la República Dominicana, porque cuanto más expresa su obsesión por ser blanco subraya su negritud. (2) Sin embargo la expresión “el negro detrás de la oreja” es una expresión común en la sociedad dominicana contemporánea, donde se acepta la identidad dominicana como un crisol, pero donde en la mayoría de los casos se deja de lado la presencia negra y se resaltan los rasgos indígenas y europeos.<sup>68</sup>

Jorge Duany observa que la migración ha transformado la concepción cultural y racial de los dominicanos en Estados Unidos y Puerto Rico; mientras el historiador Frank Moya Pons también observa que los dominicanos han descubierto sus raíces negras en los Estados Unidos y a su retorno influyen sobre la concepción racial en el país de origen. En ese sentido los emigrantes actúan como agentes sociales de modernidad y emancipación racial. En el terreno de la moda, por ejemplo, Moya Pons señala la influencia que tiene el estilo de la comunidad afroamericana en la comunidad joven dominicana, tales como el estilo del pelo, el vestuario, la música, y que casi siempre se relaciona con políticos o artistas populares afroamericanos que imponen también un estilo o imagen del mercado (citado por Torres Saillant, “The Tribulations of Blackness: Stages in Dominican Racial Identity 109)<sup>69</sup>. Sin

---

<sup>67</sup> Ver capítulo I cuando estudiamos la novela *Sueños de salitre* de Carmen Imbert Brugal y donde discutimos el concepto de la degeneración de las razas.

<sup>68</sup> En los últimos años han surgido movimientos y organizaciones que resaltan los aportes y la identidad de los afrodescendientes en la sociedad dominicana. Hay que reconocer la labor que han desarrollado el folclorista Fradique Lizardo y el sociólogo Dagoberto Tejada; así como el trabajo de entrenamiento de la bailarina Marily Gallardo en comunidades marginales.

<sup>69</sup> Silvio Torres Saillant reconoce la labor que han realizado intelectuales y artistas de la República Dominicana a lo largo de los últimos cuarenta años para cuestionar el discurso negrofóbico que ha construido la identidad nacional y con esta postura, responde a Dawn F Stinchcombs, quien en su libro *The Development of Literary Blackness in the*

embargo esta identificación, tal y como explica Paul Gilroy, está también relacionada a una comodificación de la cultura negra por el establishment.<sup>70</sup>

En *Oscar Wao* la diáspora siente ansiedad ante la posibilidad de ser identificada como haitiana o negra durante su retorno al país. En varios pasajes de la novela esta situación coloca a los personajes en situaciones de peligro o en una posición de inferioridad. Oscar y sus familiares en ocasiones sentirán cierta paranoia ante la idea de ser asociados con haitianos por su color de piel.<sup>71</sup> Esta amenaza para la familia de León trae además un déja vú doloroso de la matanza de haitianos ordenada por Trujillo en 1937 y en la que centenares de haitianos perdieron la vida, mientras que otros tuvieron que dejar sus propiedades y familia, y, horrorizados, huir hacia Haití. Esta matanza tuvo su origen en una campaña de “dominicanización” de la frontera que se había iniciado años antes con acuerdos limítrofes

---

*Dominican Republic* (Gainesville: University Press of Florida, 2004) asume que todos los dominicanos son racistas y con ello hace una lectura unidireccional de la realidad dominicana contemporánea (8).

<sup>70</sup> Ver Paul Gilroy, *Small Acts*, donde este explica el papel que juega el mercado comodificando la cultura negra. Entre estos destaca tres maneras: una antipolítica y que muestra manifestaciones culturales anodinas que venden un imaginario transgresor o peligroso, y que el público blanco consume como entretenimiento y placer sin necesidad de intercambiar con las comunidades negras. La forma política defiende cierto esencialismo y trata de disciplinar a aquellos que se alejen de esta supuesta identidad. La última forma la compone lo que Gilroy llama Black Art Movement (el movimiento de arte negro) y en el que la música juega un papel importante con el desarrollo de las corporaciones musicales, donde la imagen y las letras predominan sobre el ritmo. En esta última tendencia Gilroy señala que una de sus estrategias comerciales es la de mantener un anacronismo de las luchas de liberación de las comunidades negras (3-5).

<sup>71</sup> En septiembre de 2013 el Tribunal Constitucional de la República Dominicana aprobó la sentencia 168-13 mediante la cual se ponía en vigencia de manera retroactiva esta ley que había sido aprobada en el 1929 pero que nunca se había aplicado. Según esta los hijos de extranjeros nacidos en el país a partir de esa fecha, y cuyos padres eran indocumentados o estaban en tránsito, no tenían derecho a la nacionalidad dominicana. El 17 de junio de 2015 se venció el plazo para que los extranjeros indocumentados legalizaran u obtuvieran su permiso de residencia en el país. Solo el 1.8% (4, 308 de 239 mil 368 solicitantes) pudo completar el trámite lo que deja a muchos ascendientes de haitianos en un limbo legal. (Díaz, Juan Bolívar. “En la hora de los hornos”. Periódico Hoy. Santo Domingo: 21 de junio de 2015. <http://hoy.com.do/en-la-hora-de-los-hornos/autor/juan-bolivar-diaz/> Al momento que escribo esta tesis los haitianos indocumentados están sujetos a ser deportados a partir del 7 de julio de 2015, luego de que terminara el proceso de regulación migratorio. La mayoría de ellos nunca ha estado en Haití ni habla creole. Sus abuelos y padres vinieron a la República Dominicana para trabajar en los ingenios de caña y allí se establecieron permanentemente con sus familias.

entre ambos países.<sup>72</sup> Este acto genocida, condenado por la comunidad internacional, fue tristemente zanjado entre ambos gobiernos por la suma de \$750.000 que le otorgó el gobierno dominicano a su homólogo haitiano.<sup>73</sup>

En este imaginario y oposición, además, los haitianos para la nación dominicana representarán la precariedad, el otro, y sus nacionales serán animalizados y reducidos a la nada. En la novela de Díaz la vulnerabilidad de ser haitiano, ese otro, pondrá a la diáspora en situaciones de peligro.<sup>74</sup> Amenazados, el recorrido de la diáspora es traumático y la masacre del 37 sobrevuela la historia como un evento cíclico que continuamente se recrea en la familia de León. Cathy Caruth observa que el trauma se caracteriza por su eterno retorno cuando la memoria se encuentra fragmentada y hay una necesidad de conocer la “verdad” de los hechos, ligando sus síntomas a la historia misma: “The “truth” of the traumatic experience shapes the pathology or symptoms, it is not a pathology of falsehood or displacement of meaning, but rather it is a symptom of history (...) The traumatized, we might say, carry within them, or

---

<sup>72</sup> Durante el gobierno de Horacio Vásquez, en 1929, se fijaron límites fronterizos entre ambos países. Sin embargo, muchas familias haitianas permanecieron en territorio dominicano y se mantuvieron marginadas de la vida dominicana, al punto que entre ellas circulaba la moneda haitiana. (Ver Moya Pons. Manual de Historia Dominicana. 518-19).

<sup>73</sup> Las relaciones entre Haití y República Dominicana han sido problemáticas desde la división de la isla en el siglo XVIII cuando Francia ocupó la parte occidental de la isla. El tratado de Basilea en 1795 estableció los límites de las regiones cuando España cedió parte de la isla a Francia. Sin embargo, 25 años más tarde, los haitianos ocuparon la parte española durante 22 años hasta la independencia nacional en 1844 y cuando se funda la República Dominicana. Años más tarde, en 1863, una facción de dominicanos, representada por los hateros, pedirá su anexión a España. En América Latina la República dominicana es la única que celebra la independencia de un país distinto a España. Desde entonces el imaginario nacional dominicano ha estado amenazado por una posible invasión haitiana y ha construido su identidad en oposición a Haití.

<sup>74</sup> Después de la sentencia del tribunal constitucional los ánimos de furibundos nacionalistas han generado situaciones de violencia en las redes sociales así como ataques a ciudadanos haitianos en Moca, provincia Espaillat, quienes sufrieron golpes y les destruyeron sus casas. En Santiago, además, lincharon a un vendedor ambulante haitiano, a quien colgaron en una plaza pública. Las autoridades acusaron a dos compatriotas de este crimen. Ambas ciudades, Moca y Santiago, se encuentran en la parte norte de la isla, conocida como la región del Cibao.

they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess” (18).<sup>75</sup>

De acuerdo a esta cita, a través de la repetición conciente o inconciente de la violencia y el miedo, la familia de León cargará con estos síntomas de la violencia histórica y solo recreándola podrá intentar purgarla. La masacre haitiana o “el corte” del 1937, como se le conoce comúnmente, gravita como un fantasma y aparece más de una vez a lo largo de la novela, al igual que es un penoso hecho aún pendiente de dilucidarse en la historia nacional.

De igual modo la nueva generación de la diáspora va a ser víctima de esta violencia. Tanto Beli como su hijo Oscar son torturados, al igual que el abuelo Cabral. Los familiares de Oscar, regidos por el maleficio del fukú, habían sido víctimas de persecución. Su abuelo, el doctor Cabral, a quien Trujillo apresó y vejó; su madre, que por tener un romance con un militar cuñado del tirano, fue golpeada casi hasta dejarla al borde de la muerte y después de eso tuvo que huir a los Estados Unidos. La escena de la persecución es un eterno retorno y la nueva generación a su regreso está señalada a sufrirla de nuevo como una especie de rito de pasaje para conocer el origen y, como observa Caruth, para tratar de develar o completar ese acto pasado.

En uno de los pasajes de la novela, cuando los esbirros llevan a Oscar al campo cañero para torturarlo, uno de ellos le dice al otro en son de burla: “Didn’t you grow up around here? Grundy asked his darker skinned pal. –You stupid dick-sucker, I grew up in Puerto Plata. – Are you sure? You look like you speak a little French to me” (297).<sup>76</sup> La asociación de Oscar a la nacionalidad haitiana, en ese contexto, opera como una especie de anticipo que nos anuncia su tortura más adelante. La violencia es una máquina de eterno retorno que aún

---

<sup>75</sup> Citado por Lucía Suárez en *The Tears of Hispaniola*.

<sup>76</sup> Con la nueva aplicación migratoria en la República Dominicana esta escena tiene una carga dramática y acerca aún más la trágica aplicación de El Corte en la era de Trujillo.

arropa o rige la sociedad poscolonial dominicana. Desde la esclavitud de los taínos y africanos en la época colonial hasta la esclavitud moderna de los haitianos en los campos de caña. El fukú empezó con el aparato colonial y continúa delineando las políticas económicas, políticas y sociales. Las alusiones al asesinato y persecución de los antitrujillistas, cuyo símbolo hoy encarnan las hermanas Mirabal, asesinadas a palos en un campo de caña; la tortura a Ybón y a tres generaciones de la familia León, también en un campo de caña, hacen de este espacio un símbolo del genocidio y la explotación en el Caribe.<sup>77</sup>

### **“Pasando” por blanco**

La familia Cabral regresa como turista a la isla y por tanto su calidad de viajeros los hace sentirse “blancos”. Se han ‘blanqueado’ en el sentido social y económico. Ahora pueden ir a los espacios turísticos y codearse con los ciudadanos del “primer mundo”. Sin embargo, se saben vulnerables y sujetos a ser descubiertos. Al respecto, Sara Ahmed observa lo siguiente: “The difference between the white subject who passes as white and the black subject who passes as white is determined by a different relation to this imaginary space: the crisis of ‘not belonging’ for the black subject who passes becomes then a crisis of knowledge, of knowing there is always a danger of *being seen*” (128). Uno de esos momentos de peligro, en la novela de Díaz se escenifica en un restaurante de la Zona Colonial, espacio cargado de un pasado histórico, ya que fue allí donde se fundó la primera ciudad europea en América, y actualmente está siendo comodificado para el consumo turístico. En este lugar Lola advierte a

---

<sup>77</sup> La caña es un tropo de la literatura caribeña, así como las plantaciones de algodón en la literatura poscolonial estadounidense, lo vemos en la poesía de Mir mencionada en el primer capítulo; el cuento “Luis Pie” de Juan Bosch, donde un haitiano es abrasado por las llamas en un cañaveral y culpado injustamente de su quema, cuando el hecho fue cometido accidentalmente por uno de los dueños del ingenio.

su madre: “Watch out, Mom, they probably think you’re Haitian –La única haitiana aquí eres tú, mi amor, she retorted” (Díaz 276). La familia León anda de turista, sin embargo, los camareros la miran con sospecha. La discriminación aquí más que racial muestra el conflicto de clase, donde la clase trabajadora que ha emigrado ahora ocupa espacios que antes eran prohibitivos para sus bolsillos y, a su vuelta, reescribe los espacios y subraya aún más este conflicto. Su presencia en estos espacios también crea una incomodidad. Con ironía y con un dejo de humor incisivo, Díaz expone el conflicto social y racial de la nación dominicana rompiendo así con el mito de unidad del discurso nacional.<sup>78</sup> Desde el plano de la ironía será la diáspora la que recreará una y otra vez el terror de ser el otro.

Como observa Torres Saillant en *El Retorno de las Yolas*, los dominicanos que residen en los Estados Unidos son denominados Dominican-york, sin importar si estos viven en otro estado. Este “debe carecer por lo general de linaje aristocrático, ganarse la vida como trabajador de cuello azul y compartir un vecindario habitado por sus iguales, sean compatriotas, inmigrantes de otros países latinoamericanos o negros norteamericanos” (Torres Saillant 18). La anterior tipología coloca a este grupo de inmigrantes como pertenecientes a la clase trabajadora. Aunque también este grupo será asociado al crimen, al desorden, aquel que altera las tradiciones y buenas costumbres de la sociedad dominicana, y con ello distorsiona la narrativa de la nación.

---

<sup>78</sup> Al momento que corrijo este capítulo Junot Díaz ha sido declarado de manera extra oficial, por algunos grupos nacionalistas, “persona no grata” en la República Dominicana, ante la tergiversación de un comentario que el escritor dijo durante un panel sobre la crisis dominico-haitiana en el Miami Workers Center, y en la que el periodista Daniel Rivero, en su publicación virtual *Fusión*, le adjudicó a él y a la escritora haitiana Edwidge Danticat haber llamado a un boicot al turismo dominicano como respuesta a la desnacionalización de ascendientes haitianos en el país. El escritor desmintió esta declaración y el periodista hizo una aclaración el 25 de junio de 2015, en la que rectificó que Díaz habló de que esta situación ponía al estado dominicano en una situación vulnerable en cuanto a su política económica, en la que el turismo es su principal fuente; mientras Danticat llamó a los haitianos-americanos a no visitar el país. <http://fusion.net/story/156597/junot-diaz-and-edwidge-danticat-jointly-call-for-travel-boycott-of-the-dominican-republic/>

El término Dominican-york surgió en los años 80 y denominaba también a aquellos emigrantes que cuando visitaban el país vestían con cadenas de grandes medallones y a los que se les llamaba “cadenuses”. Los medios de comunicación de la época colaboraban en la creación del estereotipo del Dominican-york como un ser violento, inescrupuloso y del bajo mundo. Algunos articulistas insinuarían que con los repatriados empezaba la violencia en la República Dominicana. En esos mismos años, el músico y comediante Luisito Martí (1945-2010) creó el personaje de Balbuena, un buscavida cuyo sueño era emigrar hacia Nueva York y que inició su popularidad en las comedias por televisión. Años más tarde el cineasta Ángel Muñiz lo llevó al cine en las tres ediciones de su película *Nueva Yol* (Cigua Films 1995). El personaje, un tanto caricaturesco, presenta las peripecias que Balbuena tiene que pasar para llegar a la Ciudad de los Rascacielos. No obstante, con esta película la imagen del Dominican-york también se humaniza y retrata el interior de la vida de los inmigrantes latinoamericanos en territorio norteamericano. La película, asimismo, subraya los conflictos culturales que genera la migración.

### **La escritura desde el margen**

La historia de Oscar Wao está escrita desde el margen, por cuanto quien escribe es un miembro de la diáspora, un Dominican-york. Yunior también aparece en los primeros cuentos de *Drown* de Díaz y el personaje se podría considerar como el alter ego del propio autor. En la novela Yunior es un professor de escritura creativa quien al final compila todas las voces que van contando la historia a lo largo de la novela, así como las notas que había dejado Oscar tras su investigación sobre la historia de su familia que, a su vez, está entroncada con la historia

nacional. El rescate, compilación e interpretación de las notas de Oscar precisamente por la diáspora desestabiliza doblemente la narrativa de la nación; por un lado la voz narrativa va a cuestionar los hechos históricos y privados, a veces con notas al pie como señalamos más arriba, y, al mismo tiempo, esa voz va a provenir desde afuera. Es precisamente desde ese espacio en tránsito o intermedio (“in between”) que la diáspora va a reescribir el discurso narrativo de la nación, adoptando la narrativa performativa a la que se refería Bhabha y a la que denomina “performative intervention”.

Mediante esta narración performativa, este grupo marginal reescribirá y desautorizará otras versiones sembrando la duda de los hechos históricos que sustentan la pedagogía nacionalista. La narrativa pedagógica de la nación basa su autoridad en el historicismo, el cual de manera esencialista crea una identidad fija y homogénea a través de un origen histórico que crea una retórica de lo nacional. (Bhabha 211, 212). En ese sentido lo performativo enunciando en el presente y por lo tanto en constante regeneración va a alterar ese signo fijo y diferenciador de un yo distinto a un otro, representado en este caso por la diáspora y los haitianos. La presencia haitiana y la de los emigrantes dominicanos cuando regresan a la isla genera incomodidad y altera la imagen homogénea de un supuesto sujeto nacional. A lo largo de la novela, como señalamos arriba, los personajes se mueven por espacios transnacionales y ocupan posiciones en el mercado global, ya sea como turistas, residentes en los Estados Unidos, o como parte de la trata de blanca en Europa. Es el caso de Beli como inmigrante en los Estados Unidos con dos hijos que conforman la primera generación de dominico-americanos y que constantemente regresan, ya sea para visitar o vivir temporalmente en la isla, así como el de Ybón cuando ejercía la prostitución en Europa.

Esta movilidad geográfica y social también se observa a través de la voz narrativa y la estructura de la novela. La apropiación del estilo académico con el uso de las notas al pie de página resaltan aún más los distintos registros lingüísticos al tiempo que cuestionan el discurso oficial. En estas notas, sin embargo, predomina un tono coloquial y hasta chabacano con un tono a veces provocador. Las notas, a su vez, le dan un sentido plural al texto, donde la oralidad y el subalterno adquieren visibilidad dentro de la esfera académica. En ocasiones estas notas interpelarán a los lectores invitándolos a ser parte activa y a reescribir el texto. En el capítulo dedicado al patriarca de la familia, el doctor Abelardo Cabral, padre de Beli, comienza otro posible “origen histórico”. Antes, y a manera casi de prólogo, había iniciado con la llegada de los Europeos a América y el proceso de colonización, el cual a su vez Díaz imbricó con la ruta migratoria de la diáspora y la política imperialista de los Estados Unidos en la República Dominicana con sus dos intervenciones militares (1916 y 1965). Sin embargo, Díaz se resiste a aceptar un origen único y con ello desestabiliza la narrativa pedagógica jugando con la temporalidad histórica y destruyendo así el mito del origen. Por ejemplo hasta el capítulo cinco, titulado “Pobre Abelardo” (1944-1946), cada uno de ellos inicia con una alusión al origen. “They say it came first from Africa”, “This is how it all starts: with your mother calling you into the bedroom.” “Before there was an American Story, before Paterson spread before Oscar and Lola like a dream, or the trumpets from the Island of our eviction had even sounded, there was their mother, Hypatía Belicia Cabral...” “It started with me” (1, 51, 77, 167).

El comienzo del capítulo dedicado al patriarca Abelardo está asociado a una historia que hasta entonces había sido silenciada y que a partir de aquí se intentará contar: “When the family talks about it at all –which is like never– they always begin in the same place: with

Abelard and the Bad Thing he said about Trujillo” (Díaz 211). A esta declaración el narrador añade una nota al pie para explicar lo siguiente: “There are other beginnings certainly, better ones, to be sure –if you ask me I would have started when the Spaniards “discovered” the New World– or when the U.S. invaded Santo Domingo in 1916– but if this was the opening that the de León chose for themselves, then who am I to question their historiography?” (Ibid). En la cita anterior abiertamente se muestra la desarticulación del mito del origen de la sociedad dominicana con la llegada de los europeos al Caribe en 1492 o la intervención militar y económica de los norteamericanos a principios del siglo XX. Aquí hay un “otro” que también va a contar su versión de la historia.

En Oscar Wao el autor crea un texto híbrido, donde los hechos históricos son cuestionados y están traspasados de oralidad a través de las notas al pie, las interpelaciones a los lectores, y la incorporación de la cultura popular a través de los cómics. Del mismo modo que basa su historia en la narrativa pedagógica o la “historia oficial” la reescribe bajo los efectos alucinatorios de la magia, el fucú y los cómics.<sup>79</sup> Una muestra de la oralidad en la novela es la siguiente, en la que los hechos se sustentarán en tradiciones o cuentos orales que han pasado de generación en generación: al inicio de la novela, el narrador basa su teoría del fucú en una tradición y conocimiento oral traída por los esclavos desde África en la que reconoce la conformación del aparato colonial que aún rige la sociedad contemporánea.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Efrain Barradas en su artículo “El realismo cómico de Junot Díaz: notas sobre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, señala como la novela retrata episodios serios y trágicos, como la matanza de haitianos en el 1937, con un tono cómico y hasta ligero. Sin embargo, este estilo narrativo, a su vez, le permite enfrentarse de manera innovadora a la realidad nacional (101).

<sup>80</sup> Juanita Heredia señala que con esta novela Díaz hace una lectura similar a la que estableció Paul Gilroy en *Black Atlantic*, en la que este “engages the cultural archive of African racial discourse that contents the dominance of U.S imperialism and modern globalization”, y cuyo hilo conductual es África, el Caribe y Reino Unido. En el caso de Junot Díaz la ruta incluye a los Estados Unidos (208).

They say it came first from Africa, carried in the screams of the enslaved; that it was the death bane of the Tainos, uttered just as one world perished and another began; that it was a demon drawn into Creation through the nightmare door that was cracked open in the Antilles. Fukú americanus, or more colloquially, fukú – generally a curse or a doom of some kind; specifically the Curse and the Doom of the New World (1).

El fucú, la mala suerte, comienza con la colonización y guía los destinos de las naciones conquistadas hasta el presente con el sistema neocolonialista y que en el caso del Caribe, y en el tema que nos ocupa, se enmarca en la industria turística y la exportación de trabajadores baratos a las antiguas metrópolis. En la novela, sin embargo, los hechos históricos son imbricados con la magia, el mito u otros elementos sobrenaturales.

Es bajo ese contexto violento y mágico a la vez donde Lola y Oscar, dos Dominican-york o domos y antihéroes tratan de releer y reescribir el archivo de la familia De León que a su vez forma parte de la historia no oficial de la nación. A su vuelta los hermanos de León enfrentan el racismo, el clasismo y persecuciones en un ambiente alucinante y autoritario. La historia de la violencia se repite una y otra vez, al igual que su madre quien había emigrado para salvar su vida, la nueva generación enfrenta la intolerancia. El regreso como turista se convierte en una pesadilla que solo la vuelta a Estados Unidos puede salvarlos. La isla para la familia de León es un lugar peligroso, violento. “They beat her like she was a slave. Like she

was a dog” (147) dice la voz narrativa cuando describe la tortura de Beli, la madre de Oscar. Tres generaciones de esta familia habían sufrido persecuciones, torturas antes que Oscar Wao. La historia aquí es cíclica, un eterno retorno, rodeada y guiada por un fukú que vino con la esclavitud y la colonización, y donde la diáspora será un resultado de este proceso.

### **La diáspora va de tour**

Durante su recorrido por la ciudad la familia de León, en su calidad de nacionales que regresan como turistas, ofrece una postal inusual de los espacios visitados, en los que la representación de la pobreza y la decadencia suplanta las palmeras y los paisajes de arena blanca que venden las imágenes turísticas. En los cuatro pasajes incluidos en el capítulo VI bajo el título de “Land of the Lost” (1992-1995) la diáspora negocia su identidad durante su visita. En ocasiones esta adopta el papel del turista y cronista, mientras en otras busca posicionarse como nativo. Algunos de los títulos de los pasajes incluidos en este capítulo aluden también al discurso descolonizador que enarbolaron intelectuales como el poeta martiniqueño Aimé Césaire. Es el caso del que lleva por título “The Condensed Notebook of a Return to a Native Land”, una paráfrasis directa al poema del martiniqueño, *Cahier d’un retour a un pays natal* (*Cuaderno de un Retorno al País Natal*, París, 1939).<sup>81</sup> Los demás títulos que incluyen esta retórica turística son: “Oscar Takes a Vacation”, “Evidence of a Brother Past” and “Oscar Goes Native.” A continuación reproduzco extensamente el pasaje correspondiente a “The Condensed Notebook of a Return to a Native land”:

---

<sup>81</sup> En este texto, publicado fragmentariamente en la revista parisina *Volontè*, en 1939, la voz poética ofrece una mirada de quien regresa al suelo natal no sin revelar las contradicciones que supone este reencuentro. En el mismo Césaire adopta una postura crítica ante el discurso y el sistema colonial en Martinica.

The beat-you-down heat was the same, and so was the fecund tropical smell that he had never forgotten, that to him was more evocative than any Madeleine, and likewise the air pollution and the thousands of motos and cars and dilapidated trucks on the roads and the clusters of peddlers at every traffic light (so dark, he noticed, and his mother said, dismissively, *Malditos haitianos*) and people walking languidly with nothing to shade them from the sun and the buses that charged past so overflowing with passengers that from the outside they looked like they were making a rush delivery of spare limbs to some far off war and the general ruination of so many of the buildings as if Santo Domingo was the place that crumbled crippled concrete shells came to die –and the hunger on some of the kids’ faces, can’t forget that –but also it seemed in many places like a whole new country was materializing atop the ruins of the old one: there were now better roads and nicer vehicles and brand new luxury air/conditioned buses plying the longer routes to the Cibao and beyond and U.S. fast/food restaurants (Dunkin’ Donuts and Burger King) and local ones whose names and logos he did not recognize (*Pollos Victorina* and *El Provocon No. 4*) and traffic lights everywhere that nobody seemed to heed (Díaz 273,74).

El recorrido visual y sinestésico al que este texto nos invita permite a la diáspora reconocerse y diferenciarse de “los otros”, los locales y los haitianos que circulan dentro del caos del tráfico. La familia de León observa desde un vehículo en marcha, en su ruta desde el

aeropuerto, y desde ese lugar privilegiado observa a los transeúntes y pedigüños que huelen, respiran la contaminación y no se protegen del sol. La voz narrativa muestra además una sociedad que con el paso de los años se ha ido transformando e incorporando los productos y comodificaciones propios de las naciones desarrolladas. Los signos globales, como Burger King y Dunkin Donuts se yuxtaponen a los logos y negocios nacionales como Pollo Victorina y El Provocón. La *McDonaldization* se construye al lado y sobre los cimientos de un espacio que se transforma producto de la economía globalizada y que coloca las fronteras dentro del espacio local. Sin embargo, el caos continúa rigiendo esa sociedad que aquí es descrita como caótica y decadente. La pobreza, en esta descripción, estará asociada también a la raza negra que la madre de Oscar identificará como haitianos. En este texto, a semejanza de Césaire y Jamaica Kincaid en *A Small Place*, Díaz subraya la crítica social utilizando una retórica turística. La diáspora aquí responde, adopta una posición crítica y cuestiona el racismo y clasismo que subsiste en la sociedad dominicana de hoy. En otros pasajes del texto, Oscar adoptará la posición del viajero cronista y escribirá en su diario que él se encuentra en el paraíso (Díaz 275), mientras su primo le corrige con desdén: “Esto aquí es un maldito *infierno*” (Ibid). De ese modo, Oscar es traído al back stage.

En “Evidence of a Brother Past”, las imágenes turísticas se superponen y nos retratan los lugares comunes que el turista visita. Escenas en el malecón con la cerveza Presidente, en lugares históricos, y en poses relajadas propias del viajero (Ibid). Más adelante en “Oscar Goes Native”, el narrador enumera una serie de acciones que adentran a Oscar en el terreno de las experiencias “auténticas” y en el que incluso puede juzgar a “los turistas” que van en busca del turismo sexual: “Tourists hogging up all the beaches, the Xica da Silva novelas where homegirl got naked every five seconds...” (Díaz 277). En esta descripción enumerativa,

el lector viaja incesantemente por espacios privados y públicos, donde la historia familiar se entremezcla con la historia nacional. En ese mismo pasaje de la novela Oscar decide quedarse en República Dominicana y se enamora de Ybón. Su estadía se convierte en una búsqueda del amor y la justicia que su hermana Lola sella con la idea del casamiento con una nativa:

“Maybe you’ll even find yourself a nice campesina” (Díaz 278), lo cual Oscar ve como una salida a su depresión de los últimos meses. Es decir que la isla se convierte así en un lugar donde Lola y Oscar pueden encontrar el amor y, al mismo tiempo, proteger a los locales. Lola había tenido su novio dominicano durante sus años en el colegio. La diáspora se convierte así en salvadora y en activista por los derechos de los locales. Oscar se desprende de su dinero para el taxi y lo da a los niños mendigos; Lola defiende a la chica becada en el colegio de élite y bilingüe al que asiste y, finalmente, Oscar termina su vida defendiendo a Ybón, ante los abusos de su amante.

El regreso de la diáspora trae tensiones y ansiedades. Además subraya las ideas de pertenencias en los espacios que antes de la emigración y el turismo estaban más delimitados por la raza y la clase social. Sin embargo, estos movimientos migratorios están redefiniendo y reescribiendo las fronteras dentro y fuera de la nación. La movilidad social que la diáspora desarrolla, convirtiéndose así en una fuerza económica, reconfigura las relaciones sociales en la isla. En este proceso, personas que antes pertenecían a la clase baja ocupan espacios en los que antes solo circulaba la oligarquía (hoteles, restaurantes, barrios). Esta movilidad está transformando constantemente la cara de la nación y desestabiliza, a su vez, la narrativa pedagógica que construye una identidad fija y unificada (Bhabha 272).

En la estructura de la novela, el narrador está en el margen. Narra desde una colectividad en tercera persona del plural, “they say”, no es él quien cuenta, él es simplemente

el compilador de esas múltiples voces, en las que convergen la tradición oral y las citas académicas. Esta estructura oral desestabiliza la narrativa oficial. A lo largo del texto se observa también la imposibilidad de contar. Díaz de manera humorística apoya los eventos históricos en el terreno de la ciencia ficción y lo sobrenatural signados por el fucú. De esta manera el autor sienta, por momentos, el discurso histórico en el plano de la ficción y el performance que a veces raya en la parodia.

El trasfondo romántico en el cual concluye la novela involucra a dos dominicanos de la diáspora: el joven Oscar, nacido en los Estados Unidos, y la prostituta semi retirada Ybón, quien formó parte de la trata de blanca en Europa. Oscar perderá su vida a mano de los gorilas que instruye el militar tratando de ganarse el amor de Ybón. Oscar fracasa en el intento de escribir su historia sobre su viaje a la isla, pero también fracasa en su intento de comprometerse con Ybón, quien a su vez, representa a la nación.

Víctima de torturas como los esclavos, los haitianos y los disidentes como su abuelo y su madre, Oscar deja un rompecabezas de notas que Yuniór, el profesor de escritura creativa también miembro de la diáspora, conservará para que un miembro de la nueva generación –en este caso la sobrina de Oscar– reescriba. Oscar se convierte así en un héroe de los cómics que él leía, su acto heroico queda grabado como un gesto patético que boicotea cualquier acto épico o epifanía. El final de la novela deja un espacio abierto para que las nuevas generaciones de la diáspora continúen escribiendo la historia. De ese modo la historia se va a contar desde más de un lugar y en un tiempo presente y continuo.

### ***Song of the Water Saints, reescribiendo la historia en femenino***

La presencia de los eventos históricos, como hemos visto, juega un papel fundamental en las narrativas de los escritores caribeños como una necesidad de legitimar un pasado que le ha sido negado o siempre ha sido asociado al mito, a la fábula, en contraste con el orden y el tiempo que se le asigna a las sociedades europeas o ‘desarrolladas’.

Esa necesidad de legitimar un pasado que ha sido escamoteado lleva a los escritores caribeños a hurgar en la historia. Al mismo tiempo, ese eterno retorno al pasado histórico busca la manera de responderse o situar un origen que ha quedado trunco, irresuelto (Torres Saillant 165). En el caso particular de la diáspora, tras la búsqueda por crear un sentido y una identidad en y desde un territorio ajeno al origen. De ese modo las últimas generaciones de la diáspora, tanto en la novela de Díaz como en la de Rosario, adoptarán el papel de los negociadores que tratarán de armonizar el presente a través de compilaciones históricas o la vuelta a la isla o a la familia. *Home* aquí tiene un significado doble: la nación y la casa de los antepasados.

Al igual que Díaz, Rosario coloca a sus personajes en el centro de la narrativa histórica dominicana. Ellos actuarán dentro de los grandes escenarios históricos en los que se ha desarrollado el curso de la nación dominicana en el último siglo. En esta novela desfilan las vidas de cuatro generaciones de mujeres desde la primera intervención norteamericana (1916-1924) hasta la emigración de las últimas generaciones hacia los Estados Unidos a mediados del siglo XX. El hilo narrativo inicia durante la primera ocupación norteamericana en el país, la cual buscaba el control económico y político de la región desde finales del siglo XIX. y formaba parte de la política imperialista en el Caribe, luego de que España perdiera

sus colonias en la región. Años antes de la ocupación, en 1907, los norteamericanos habían tomado el control de las aduanas del país luego de que consolidaran la deuda pública que había dejado el dictador Ulises Heureaux (Lilís) con bancos europeos. En esta misma época, además, las compañías extranjeras, de capital mayormente estadounidense, desarrollan el mercado de la plantación azucarera. Para ello se les expropiarán las tierras a pequeños campesinos de la zona Este y Norte del país, a través de la violencia o con ordenanzas y títulos falsificados. Con estas medidas empieza la proletarización del campesinado y de la producción en los terrenos comuneros se crea el latifundio.<sup>82</sup>

En los primeros ocho años de la ocupación militar se dictaron más de 12 órdenes con el fin de reglamentar el registro de propiedad territorial (Dominicana, 1920; Castillo Sosa, 1941; Maríñez 61). Mediante esas ordenanzas el Estado dominicano les daba facilidades y terrenos a aquellos que cultivaran para la exportación en detrimento de los pequeños propietarios de tierra. Los campesinos desalojados, a veces mediante medios violentos, se veían obligados a emigrar a las ciudades o a vender su fuerza de trabajo como braceros. Algunos campesinos se resistieron a trabajar como asalariados y fueron sustituidos por inmigrantes de las islas inglesas y Haití (Maríñez 30). La injerencia norteamericana en el país delineó las políticas económicas a través del desarme del campesinado, la sofocación de los movimientos caudillistas, la transformación de la producción agrícola, la proletarización del campesinado, el control aduanero y la creación de la Guardia Nacional cuyo jefe sería Rafael Leónidas Trujillo, quien luego gobernaría el país durante 31 años (Maríñez 73).

---

<sup>82</sup> Una de estas leyes fue la de Concesiones Agrícolas de 1911 mediante la cual se permitía la libre operación de múltiples actividades en el cultivo, procesamiento, transporte y exportación de productos agrícolas y que benefició mayormente al capital norteamericano (Maríñez 33). (*Resistencia Campesina, Imperialismo y Reforma Agraria en República Dominicana (1899-1978)*).

La saga de Rosario ofrece una mirada íntima a la vez que camina de la mano con los eventos históricos que se estaban generando en el país desde los años de 1916 al 1999; casi un siglo de historia y donde ocurrieron grandes transformaciones sociales producto de las migraciones internas del campo a la ciudad así como la emigración hacia los Estados Unidos. Dividida en tres canciones, la novela inicia con la descripción de una postal, a manera de prólogo y fechada en el año 1900 aunque en lugar desconocido. En la postal, impresa en Alemania por la compañía de Peter J. West & CO./Otto Näther CO., una pareja de jóvenes locales posa desnuda en un ambiente que recrea una escena de un otro exótico y lejano, con cierto dejo de Orientalismo.<sup>83</sup> El fotógrafo se sirve de los objetos más dispares con alusiones al África y a Europa y desde ese contexto representar lo que él asume y conoce como ese “Otro”, no sin un dejo esencialista.

They are naked. The boy cradles the girl. Their flesh is copper. They recline on a Victorian couch surrounded by cardboard Egyptian pottery, a stuffed wild tiger, a toy drum, and glazed coconut trees. An American prairie looms behind them in dull oils.

Shadows ink the muscles of the boy's arms, thighs, and calves. His penis lies flaccid. Cheekbones are high, as if the whittler of his bones was reveling when She carved him.

---

<sup>83</sup> Edward Said define el orientalismo como un discurso creado por los europeos a partir del siglo XVIII y que a su vez generó un aparato de control y definición de Oriente a través de una distinción ontológica y epistemológica entre Oriente y Occidente (Said 2, 3).

The girl lies against the boy. There is ocean in her eyes. Clouds of hair camouflage one breast. An orchid blooms on her cheek (Rosario NP).

La descripción de la postal nos presenta un escenario intervenido para construir una realidad y vender un imaginario que orientaliza el Caribe. La joven pareja, por su lado, desde su inocencia juvenil posa para el fotógrafo como parte de un juego de niños, pero también atraídos por su oferta de paga. Sin embargo, ellos ignoran que esta imagen será comercializada por el mundo, por tanto su pago es solo una limosna en relación al negocio internacional que van a generar estas imágenes. La fecha de la postal marca una época en la que el viaje seguía teniendo un objetivo educativo, informativo y en la que los viajeros continuaban describiendo y definiendo la realidad de las antiguas colonias con un discurso cuyo objetivo era dominar esa realidad oponiéndola a Occidente. En este caso específico, el fotógrafo y viajero registra esta realidad en un país ocupado militarmente.<sup>84</sup>

El encuentro entre los jóvenes y el fotógrafo simboliza además la negociación de los locales con los visitantes e interventores. El encuentro se produce de la siguiente manera: el fotógrafo primero observa desde lejos a la pareja. Graciela y Silvio juegan y se acarician como cualquier pareja típica frente al malecón. De nuevo la imagen del mar es personificada como puerto de entrada y terreno para ser conquistado. La mirada del “yanqui”, a lo lejos, intimida a Silvio quien piensa que el fotógrafo es uno de los Marines interventores. La cámara

---

<sup>84</sup> El investigador Bernardo Vega en su libro *Los Primeros Turistas en Santo Domingo* compila una serie de fragmentos de diarios de viajeros norteamericanos y europeos que viajaron por la República Dominicana a finales del S. XIX y principios del XX. En uno de esos fragmentos del libro de Hyatt Verrill, *Puerto Rico, Pasado y Presente, y el Santo Domingo de Hoy* (1914), señala que esta obra es quizás una de las primeras en señalar el potencial turístico de la isla y reproduce la siguiente cita en la que el autor describe el escenario durante una batalla entre bandos enemigos: “Aún durante el fragor de una batalla revolucionaria no es inusual que fuerzas opositoras se detengan con el fin de que algún fotógrafo les haga unas fotografías, las cuales serán vendidas más tarde como postales” (137, 143).

aquí también puede ser un arma. Esta mirada, por tanto es peligrosa. En este pasaje la invasión y la mirada imperial se produce dos veces, en el plano de la intimidad y en el plano económico y político. Hay una intervención doble y el juego sexual se hace público a través de la lente, el cuerpo de los jóvenes se convierte así en un símbolo de la nación invadida.

El nombre del fotógrafo, asimismo, Peter West, alude al *West* o a Occidente. Sin embargo su nacionalidad nunca será revelada; para los jóvenes, sin embargo, el hecho de ser blanco lo identificaba como estadounidense. Para West la fotografía forma parte de un negocio de postales con alcance internacional y que él planea vender en New York, Francia y Alemania, lo que por supuesto los jóvenes desconocen. La imagen de los jóvenes quedará atrapada en la lente de Peter para el consumo del mercado turístico; ellos, sin embargo, no pueden percibir el alcance de esa imagen en el momento. Cuando Peter los lleva al almacén que sirve para su estudio, el escenario exótico, descrito anteriormente, impresiona a los jóvenes que a su vez ayudan al fotógrafo a su creación; Silvio incluso adopta una actitud servil de la que Graciela se burla: “So, are you with the Marines? Silvio asked in an octave lower than usual, and Graciela had to smile secretly because her sepiá prince was not yet old enough to wear long pants” (Rosario 9).

En ese ambiente cargado de signos exóticos, Peter West abusa sexualmente de los jóvenes cuando los masturba para crear la imagen de placer que deberá atrapar su lente. West no se conforma solo con registrar e inmortalizar el gesto, sino también que él, desde afuera, toma acción dentro del juego sexual como parte de una experiencia auténtica. Del mismo modo, su actitud “desmaculiniza” a Silvio, el sujeto colonial, mientras Peter West es hipermasculinizado. Es lo que Ann Stoler denomina una forma de “supremacía blanca” y que ha sido bastante representada por los autores coloniales y poscoloniales hombres: “Among

colonial and postcolonial male authors, questions of virility and definitions of manliness have been placed at political center stage. The desmasculinization of colonized men and the hypermasculinity of European males are understood as key elements in the assertion of white supremacy” (Stoler 46).

Ese instante, bajo la magia de la escenografía, es como un sueño pasajero que luego quedará sepultado en el pasado de los jóvenes con un silencio cómplice. También revelará la actitud machista de Silvio quien se resiste a compartir parte de la paga con Graciela. En ese escenario y en otros pasajes de la novela, Rosario muestra la explotación de la mujer por sus propios compañeros y por el invasor:

Then Graciela and Silvio watched in complicit silence as West approached the couch and knelt in front of them. Graciela’s leg prickled with the heat of his ragged breathing. One by one, West’s fingers wrapped around Silvio’s growing penis. He wedged the thumb of his other hand into the humid mound between Graciela’s thighs. Neither moved while they watched his forehead glitter. And just as they could hear each other’s own sucks of breath, they felt piercieng slaps on their chins. West ran to the camera to capture the fire in their faces (Rosario 11).

Graciela y Silvio son así sexualizados bajo la lente del norteamericano y junto a los objetos forman parte del paisaje tropical, por tanto ellos son parte del paquete y pueden ser consumidos, degradados y cosificados (Sheller 145). Sin embargo es necesario repetir y

apuntar que los jóvenes no carecen de agencia, ellos también acuden al estudio del fotógrafo atraídos por la novedad de estar cerca de un “otro” al que también imaginan. Ese otro desconocido y que a su vez representa el poder del invasor y, quizás lo más importante, también bajo la promesa de pago que le hace West. El fotógrafo no es un simple turista, es un aventurero de los tantos que se pasean por el Caribe con el objetivo de experimentar aventuras y cazar fortuna, y en ese momento ve la posibilidad de crear un negocio vendiendo estas imágenes.<sup>85</sup> La intervención norteamericana de 1916-1924 no solo fue una intervención militar sino también económica.

El intercambio de miradas entre Graciela, Silvio y West establece las diferencias raciales y sienta una frontera. Era la primera vez que Graciela veía a un “real yanqui” tan cerca (Rosario 9). En esta zona de contacto se pondrán en evidencia las diferencias y la racialización. Para Graciela “el yanqui” era rosado y su cabello naranja; para Peter West, como fotógrafo, el color de sus modelos jugará un aspecto importante en la puesta en escena de su postal. Es así que para disminuir el brillo de la piel bronceada de sus modelos, este les pone polvo blanco. Pero encuentra que estos lucen muy blancos y entonces se le ocurre embadurnarlos de barro, mientras los insulta: “Like this, you idiots” (Rosario Ibid).

West, a su vez, representa el turista etnógrafo que trata de captar y apropiarse de “la esencia” del Caribe orientalizándola. “With the help of a Galician vendor, Peter West explained, he had accumulated an especially piquant series of photographs: brothel quadroons bathed in feathers, a Negro chambermaid naked to the waist, and, of course, he remembered

---

<sup>85</sup> En su tesis *Dominicanidad in Contra (Diccion) Marginality, Migration and The Narration of the Dominican National Identity* (Universidad de Michigan, 2008), Lorgia García Peña observa que a través de esta escena de la fotografía Rosario introduce el mercado emergente del deseo, en el que “West” tomado su nombre literalmente, exotiza y posee el territorio para su placer. También señala que en esa época corría el rumor entre los soldados y los viajeros de la disponibilidad sexual de las mujeres dominicanas, . García Peña también destaca en esta novela la posición de vulnerabilidad de las mujeres en esa época, tanto por parte de los marines como de los locales. (76)

with the silliest grin Graciela have ever seen, the drunken sailors with the sow. In fact, the sun was not so mean to him when he wore his hat and jacket. And fruit was sweet, whores were cheap” (Rosario 9).

En varios momentos de este pasaje se alude al color de la piel y hay una constante necesidad de marcar la diferencia racial; una manera de sentar el límite y crear una identidad en oposición a un otro. Más adelante, en su vida adulta, Graciela tendrá contacto con otro viajero que conoce en el tren mientras se dirige de Santo Domingo a Santiago. Elli es un franco-alemán que sale de Europa en plena Primera Guerra Mundial para promocionar su campaña del vegetarianismo y que además es suscriptor de *Erótica*, los panfletos que para la fecha ya ha publicado Peter West desde Nueva York. La publicación es enviada a sus miembros alrededor del mundo y se especializa en “the exotique erotique beauty of racial types” (Rosario 64). El viajero lleva un diario de viaje donde anota sus impresiones y reflexiones sobre su viaje. En una de sus anotaciones y como parte de una investigación que realiza, Elli declara que ha inventado un baño de sales y especias y lavanda para mejorar e intensificar el olor exótico de las negras (Rosario 67).

La relación entre Elli y Graciela surge en el tren, un medio de transporte que revela la modernización de la isla. Más adelante Graciela se convierte en el conejillo de india para su experimento del baño. Cuando llegan al hotel Elli manda a una señora a preparar el baño a la que Graciela identifica como haitiana por su acento similar a los vendedores que ella acostumbraba a oír en el mercado. La haitiana mientras prepara el baño le advierte a Graciela sobre la enfermedad que pueden traer los yanquis<sup>86</sup>. De nuevo, se fija la nacionalidad del

---

<sup>86</sup> Durante la intervención el gobierno militar norteamericana estableció medidas sanitarias para controlar mujeres consideradas prostitutas y garantizarles el sexo casual a sus tropas. Algunas veces estos se enamoraban pero se les prohibía casarse, quien violaba esta ley era expulsado de la milicia. Con esta escena la autora revierte el discurso

blanco en los Estados Unidos y el peligro de que la unión con ese otro pudiera contaminar. Graciela, sin embargo, le aclara el origen de Elli de quien dice es franco-alemán (77). La aparición de la haitiana en esta escena la podríamos leer como un acto de solidaridad entre las mujeres que comparten la isla ante la intervención extranjera.

Por otro lado, durante el baño Elli le aplica unas hojas en el vello púbico y los sobacos de Graciela, quien acepta no sin preguntar para qué sirve. Elli le responde: “Seasoning for my meal” (Rosario 78). El contraste entre el vegetarianismo de Elli y su actitud casi caníbal en el encuentro sexual con Graciela lo convierte a él en “salvaje”. Elli entra a formar parte de un ritual antiguo y como West va en busca de la experiencia “auténtica.” El baño, asimismo, es un ritual de limpieza y preparación del cuerpo, donde el cuerpo del local puede ser sazonado y consumido. Este acto sexual, sin embargo, se traducirá en la muerte de Graciela, más adelante, consumida por la sífilis que le transmite Elli. El cuerpo de Graciela, como la nación, es infectado con la penetración del invasor. El acto sexual es un acto invasivo y revela además las fronteras de los cuerpos que cuando son traspasadas están sujetas a la contaminación y degradación.

La novela de Rosario, asimismo, revelará las diferencias de clase a través del encuentro de Graciela con los Álvaro, una joven pareja de la naciente burguesía dominicana productora de tabaco y azúcar, en la parte norte de la isla. Graciela llega allí luego de haber sido atacada por una de las prostitutas en el hotel donde la había dejado Elli Cavalier. Ana, la esposa, la ayuda a curar la cicatriz en la cara y luego la emplea como su sirvienta no sin antes consultar con su marido. La relación de Graciela con los Álvaro pondrá de manifiesto los

---

contando los hechos desde el punto de vista femenino y significando que son los hombres extranjeros y no las mujeres dominicanas quienes constituían un peligro de contaminación. (García Peña 80, 84)

conflictos entre las clases sociales en el ámbito nacional. Al mismo tiempo como estas se encuentran demarcadas no solo por el dinero sino también por la pertenencia a un linaje cuyo origen se remonta a la época colonial y que se mantiene a través de los matrimonios consanguíneos entre “los blancos”. La ansiedad de la clase alta por la degeneración no se diferencia de aquella de los turistas. Al respecto Anderson difiere de Foucault cuando establece que el racismo tendrá su origen en las clases sociales y no en las razas, por cuanto las separaciones se darán dentro de la misma nación, no solo fuera de sus fronteras. Es lo que Johann Gottlieb Fichte refiere como la frontera interior, en la cual subyace el dilema y el riesgo de que la pureza de la comunidad sea penetrada desde su frontera interior y exterior; al mismo tiempo la pureza de la comunidad se sustenta en una actitud moral intangible, en la que existen relaciones (ties) invisibles (Stoler 80).

### **El regreso de la diáspora**

En la segunda canción, Mercedes, la hija de Graciela vivirá los años de la dictadura trujillista y luego emigrará hacia los Estados Unidos; su hija Amalfi decide quedarse en la isla donde se dedica a la repostería y trabaja para la zona franca, a pesar de que su hija Leila emigra con la abuela hacia Nueva York. Esta novela podría considerarse como un *bildungsroman* por cuanto los personajes femeninos van delineando sus vidas y madurando a lo largo de la novela. Leila, miembro de la última generación, al final se reconcilia con su pasado. Su vuelta a la isla, no obstante, pone sobre el tapete las contradicciones que ella tiene con su madre y cómo esta última critica su comportamiento, el cual, a su juicio, no es propio de una señorita dominicana. En otras ocasiones, la madre Amalfi le increpará a su hija por qué

se había dañado el pelo: “Your hair, my love! You used to have such a pretty head of hair, were Amalfi’s first words to Leila. And Leila cringed as her mother dug her fingers into the heavily gelled “messy bun” on top of Leila’s head” (Rosario 217).<sup>87</sup>

También al igual que en *Oscar Wao* la diáspora vuelve representando una idea de triunfo y de haber cumplido el sueño americano. El tío Ismael hace un préstamo en el banco para comprarse cadena de oro y camisas de seda y así lucir en su viaje como todo un Dominican-york. Amalfi, sin embargo, le señala con sorna a su hija Leila que quizás ella cosió las camisetas que le trajeron en la Zona Franca donde trabajaba porque la etiqueta dice made in the Dominican Republic. Amalfi le enrostra a su familia que haberse quedado no ha sido tan mal negocio; con esta actitud les niega el sueño americano. Al mismo tiempo entrará en contradicción con las ideas que trae la diáspora y que representa su hija. La primera tensión entre ambas se debió al sacrificio de un pollo al que Leila consideraba como su mascota y por tanto tilda su sacrificio de asesinato. La segunda fue mientras Amalfi cocinaba un sancocho, y pone en duda ante su hija que el aguacate sea una fruta: “-¿Avocado a fruit? Look, my love, don’t come strutting here from the lap of imperialism and take me for a fool” (Rosario 218). Leila, por su lado, decide desde ese momento odiar el sancocho, al que considera comida de esclavo. El reencuentro con la familia pone en evidencia contradicciones culturales y Amalfi, como la persona visitada, se resiste a la condescendencia y a la mirada imperial de su vieja familia.

La abuela Mercedes, a su vez, le comenta a Amalfi sobre el deterioro de la vida de los dominicanos en los Estados Unidos, sobre todo los jóvenes, y critica su forma de vestir y

---

<sup>87</sup> Obviamente aquí Amalfi critica que Leila se deje el pelo al natural y no se alise, como es costumbre en la isla, poniendo de relieve su condición de mulata o negra.

peinarse: “And they’ve forgotten Spanish and stopped combing their hair and become Negroes who bob their heads to that awful awful music” (Ibid). La diáspora entrará en contradicción con el nuevo y el viejo territorio al mismo tiempo. Estos sentimientos encontrados, sin embargo, no se revelarán en Amalfi, quien se resiste a emigrar y se jacta ante los que regresan de su progreso en la isla. Las camisetas que ella cose en la Zona Franca van a los Estados Unidos y vuelven a ella otra vez, hace un cake con azúcar que se cultiva en la isla, pero no les pertenece. Con Amalfi, la idea de nación está supeditada al mercado. Las fronteras son globales no locales. Al mismo tiempo vemos que en la novela de Rosario, contrario a la de Díaz, los locales devuelven la mirada de la diáspora y contestan a sus observaciones y registros. Ambas miradas reescriben la historia.

La familia de León como la de Graciela está marcada por el devenir histórico de la isla: intervenciones norteamericanas, guerras, dictaduras serán la causa del éxodo caribeño hacia el Norte y lo que constituirá una familia errante. Casi un siglo más tarde y después de una experiencia sexual traumática, Leila deambula en un tren por la ciudad de Nueva York. En su peregrinaje llega a un museo, donde recorre una tienda con artículos para turistas. Allí se percata de que nada es más cómodo que su casa, entonces piensa en sus abuelos y decide regresar a su apartamento donde va en busca de su aceptación. El recorrido se ha completado y con ello quizás se reivindica a la bisabuela Graciela retratada un siglo atrás por un turista para una postal que a lo mejor se encuentre en ese mismo museo neoyorquino.

## A manera de conclusión

La representación de lo mágico-religioso tiene un papel preponderante y guía los destinos de la historia de *Oscar Wao* y *Song Of the Water Saint*. La primera con el mito del fucú asociado a la colonización y la segunda en menor medida con la leyenda de Olivorio Mateo, el líder mesiánico del movimiento de Palma Sola que surgió a principios del siglo XX previo a la primera intervención norteamericana (1916). Este movimiento luego resurgió a finales de la dictadura trujillista (1960) cuando los hermanos Plinio y Mateo, descendientes del primero, se autoproclamaron como reencarnaciones de Liborio. En estos contextos políticos el movimiento también adquirió una postura de resistencia.<sup>88</sup>

En relación a los textos estudiados observamos una tendencia de los escritores de la diáspora a incorporar lo sobrenatural en sus historias, así como una constante alusión a la historiografía nacional, contrario a las dos escritoras analizadas en el primer capítulo y quienes escriben en español y en la República Dominicana.<sup>89</sup> Visto así, en el primer caso podríamos señalar que en la mirada de los escritores domínico-americanos se impone una postal de la exotización; una mirada extraña e imperial ante un “otro” en la que el mercado editorial podría estar jugando un papel en su búsqueda de un discurso del “Tercer Mundo”. Sin embargo, esta afirmación es arriesgada y afirmarla aquí sería mezquino, ya que para esto ameritaría comprobarla a través de un estudio que abarque mayor número de autores y de distintas épocas. Este estudio comparativo podría arrojar más luz sobre lo que afirmo arriba. Por el momento sí

---

<sup>88</sup> Este movimiento mesiánico sembró el culto a Olivorio Mateo en la comunidad de Mata Los Indios, en San Juan de la Maguana, al sur de la isla, y donde aún hoy cientos de seguidores visitan los lugares sagrados. El primer Olivorio fue asesinado por las tropas norteamericanas en el 1922. El asentamiento fue intervenido en el 1960 por los militares trujillistas y terminó en una masacre. Durante ese enfrentamiento las fuerzas del orden bombardearon con Napalm (véase Lusitania Martínez. *Palma Sola Opresión y Esperanza (Su Geografía Mítica y Social)*. Academia de Ciencias de la República Dominicana. Santo Domingo: 1991, 2003).

<sup>89</sup> Aurora Arias desde hace unos años se radicó en los Estados Unidos y en el 2014 la editorial argentina Corregidor le reeditó su libro *Emoticons*.

podemos afirmar que los textos estudiados aquí reflejan esa diferencia en relación a los textos del primer capítulo. Sin embargo hay que apuntar que en esta puesta en escena del discurso mítico y legendario, como es notable en el caso de Díaz a través del mito del fucú, este también ironiza. La violencia, por ejemplo, estará enmarcada en el terreno de los cómics. Es una realidad esperpéntica y, en ese sentido, establece una crítica desde ese discurso doble.

Rosario, por otro lado, en su novela va a subrayar la violencia que se ejerce contra la mujer tanto en la isla como en los Estados Unidos. Bajo el contexto de la violencia y durante la primera intervención norteamericana también surgirán las primeras imágenes turísticas que venden el imaginario de un “otro”. En esta escena la autora apunta, además, a como este mercado se funda bajo el poder de la intimidación y la apropiación de los cuerpos, cuando Peter West para la preparación de sus postales viola, transforma y comodifica la imagen de los adolescentes Graciela y Silvio. Al igual que Díaz, la novela tendrá como trasfondo la historia de intervenciones militares que fundó el modelo económico actual y del que la diáspora es un resultado.

Ambas novelas, la de Díaz y Rosario, terminan en los Estados Unidos. En *Oscar Wao* será la diáspora quien tendrá que seguir contando la historia que antes Oscar había tratado de reconstruir. En el caso de Rosario, Leila, la última miembro de esa generación de mujeres, sale de un gift shop convencida de que tiene que regresar a casa; esa casa, sin embargo, no estamos convencidos de que exista todavía porque es un lugar intermedio en el que ella, como primera generación, tendrá que negociar su identidad constantemente. En *Song of the Water Saints* se perfila una intención de crear un puente, no sin tensiones, con las mujeres que permanecieron y emigraron, donde las últimas generaciones tratarán de reinventarse en ese nuevo territorio que les ha tocado vivir. ¿Qué significa abordar esta historia desde más de un lugar? ¿Desde dónde

escriben estos sujetos? En el capítulo siguiente trataremos de responder estas preguntas a través de la producción de artistas visuales que trabajan el tema dominicano desde la isla y distintas geografías.

## Capítulo 3

### Postales turísticas: sexo, música y paisaje

La experiencia turística es organizada a través de una serie de narrativas que involucran a agentes o guías turísticos, postales, libros, folletos, la literatura, las artes visuales, la música y el cine. Estas narrativas guían el recorrido y cargan de significados los lugares y espacios visitados que son elegidos precisamente para experimentar la fantasía o el placer que estos suponen y que sacan al viajero de su vida ordinaria. (Urry 3) En ese sentido la imagen ha jugado un papel importante en la construcción de los espacios turísticos. Los espectadores de algún modo viajamos a través de los paisajes que construyen las lentes fotográficas y cinematográficas y que cargan los espacios de significados y crean en el viajero ciertas expectativas. ¿Cómo no visitar el Nueva York de Woody Allen o la Casablanca de Michael Curtiz y experimentar por cuenta propia las emociones que nos produjeron sus filmes en estos espacios?

La República Dominicana, a su vez, a través de su campaña turística continúa perpetuando un imaginario paradisíaco y exótico, en donde la isla se vende como un lugar para ser descubierto, explorado y explotado, y, en la que sus pobladores también forman parte del paisaje como gente amable y sencilla. Esta postal que beneficia directamente a la industria turística también ha creado otro mercado paralelo con el turismo sexual. Aparte de la promoción del sol, la playa y la arena, la República Dominicana se mercadea como paraíso sexual. Este imaginario, como hemos visto a lo largo de esta tesis, tiene su origen en la narrativa colonial que fundó el Caribe como un espacio sujeto a explotarse en todos los

órdenes. La experiencia turística en esta región implica, además, una consunción de los cuerpos. Aparte del turismo de sol y arena el isleño también forma parte del paisaje y está sujeto a ser consumido.

En *Consuming the Other*, Mimi Sheller estudia esta relación de poder y consumo por parte del Norte durante y después de la época colonial y esclavista. Para ello hace un recorrido que inicia con la explotación y la consiguiente extinción de los indígenas a causa de los maltratos físicos y las enfermedades traídas por los europeos, para luego dar paso a la importación y explotación de los esclavos negros traídos desde el África a las Américas para el desarrollo de la plantación azucarera. Al mismo tiempo Sheller se adentra en las transformaciones que sufre la plantación con el surgimiento de la industria bananera y que luego, a su vez, da paso a la economía de servicio de la que el turismo es una de sus principales fuentes. Ser consumido o comido, en ese sentido, se refiere a la degradación humana en la fuerza laboral y cómo esta es llevada a sus límites. En ese nivel Sheller cuestiona si puede haber una relación ética del consumo, entendiendo la ética en términos de Ahmed, quien la asume como una responsabilidad hacia el otro en relaciones íntimas y que en el caso que estudiamos involucra a los trabajadores de la industria turística que a su vez se extiende a los trabajadores sexuales en ese mercado. (Sheller 144-145) En la siguiente cita, por ejemplo, Sheller relaciona el acto de comer en su sentido literal y metafórico con la explotación colonial y en la que los cuerpos se degradan a causa de la fuerza laboral que les demanda la producción. El cuerpo caribeño además, y bajo el sello de la sexualización, es equiparado a un producto tropical que también está sujeto a ser consumido:

In spite of the momentous achievement of the abolition of slavery in one colonial sphere after another during the nineteenth century, emancipation nevertheless drove the formerly enslaved working classes to continue to bend their bodies to hard labour, servicing the faraway consumer of tropical produce in Europe and North America. Not only did Northern consumers continue “to eat” from a distance, but they increasingly came to consume them up close as tourists” (Sheller 147).

La cita anterior revela el goce del consumo doblemente: el acto de deglutir, saborear los productos tropicales y, al mismo tiempo, el acto de disfrutar su proceso de producción, el cual involucra a los cuerpos y el desgaste de los trabajadores directamente. En su estudio Sheller describe cómo los viajeros actúan en un papel casi de etnógrafos y no conforme con ver a los trabajadores también los dibujaban, fotografiaban, registraban, narraban el esfuerzo y el desgaste de estos cuerpos en escenas pintorescas y que resaltaban el exotismo de un “otro”. El interés o el placer de registrar y ser partícipe de esta experiencia laboral la encontramos actualmente en los paseos que organizan las compañías turísticas a los bateyes<sup>90</sup> –las comunidades de las hoy deprimidas plantaciones de caña– hasta aquellas que incluyen visitas a una “casa típica” dominicana. Estas visitas guiadas pretenden que el turista experimente la auténtica vida dominicana versus la realidad dominicana construida por los resorts. Es importante señalar que hoy en día hasta el mismo vestuario de los trabajadores en muchos hoteles nos recuerda los uniformes llevados por los esclavos domésticos en la época de la colonia. La recreación del pasado colonial en el contexto turístico subraya incluso la relación

---

<sup>90</sup> Los bateyes son comunidades que se desarrollaron alrededor de los campos de caña. Su población era mayormente de origen haitiano y de las islas inglesas, quienes eran traídos al país para la época de la zafra o el corte de caña. La mayoría, sin embargo, se quedó permanentemente en la isla y establecieron su descendencia.

de subalternidad entre los trabajadores (locales) y los visitantes (blancos y del Norte). No obstante en esos escenarios de “staged authenticity” (autenticidad escenificada), como los denomina MacCannell, los locales actúan dentro de ese imaginario nacional del visitante y se las agencian para sobrevivir y a la vez protegerse de la intrusión (Urry 9). En ese escenario cómo podríamos hablar de una responsabilidad ética en una relación de consumo de doble vía y donde el producto, en muchos casos, es el cuerpo. En este tipo de relación, insisto, la posición del subalterno no es fija sino intercambiable, por cuanto en esta se establece una negociación en la que ambas partes (turistas y locales) consumen y se consumen. ¿Quién consume a quién?

Este capítulo continúa explorando y contrastando la mirada de doble vía que se establece entre visitantes y visitados en las zonas de contacto. Además se examina la representación visual de los cuerpos y los espacios caribeños en el contexto turístico de la República Dominicana a través de películas y las artes visuales. Para ello se analizan las películas *Sanky Panky* y *Sanky Panky II* (José Enrique Pintor 2007 y 2013), el trabajo performático del artista Nicolás Estévez Dumit y el libro de dibujo *Grrrringo* de Ingo Giezendanner (2014). Esta diversidad de medios producidos por sujetos transnacionales y en distintos contextos me ha permitido analizar las distintas miradas al Caribe, específicamente a la República Dominicana, y cómo estos artistas representan los cuerpos y espacios caribeños. Pintor es un cineasta español que vive en la República Dominicana desde hace varios años, donde además de cine trabaja en la televisión; Dumit Estévez es un artista dominicano de origen libanés radicado en Nueva York y quien se identifica como un bronxite (ciudadano del Bronx); Giezendanner es un artista suizo quien luego de visitar a la República Dominicana produjo un libro de dibujos en el que narra una travesía entre Estados Unidos, República Dominicana y Haití.

## Un breve recorrido por el cine dominicano

La puesta en escena del turismo ha sido poco explotada en el cine dominicano. José Enrique Pintor fue el primer director que exploró este tema, a pesar de que como hemos visto anteriormente el turismo es la principal fuente de ingresos en el país.<sup>91</sup> El cineasta español y nacionalizado dominicano reside en la isla desde hace unos años, donde también trabaja en la televisión local. *Sanky Panky* es su tercera película, antes había realizado los filmes en el 2004, *La cárcel de La Victoria* y *El cuarto hombre*. Esta última su ópera prima. Seis años después de la primera parte de *Sanky Panky* Pintor presenta la segunda, donde da seguimiento a la historia de Genaro, el *sanky panky*, protagonizado por el popular comediante dominicano Fausto Mata. Si la primera parte tiene algunos problemas en el guión, de cortes y poco desarrollo de la historia, en la segunda el guión es flojo, carente de una historia. Parecería que esta película moviera a sus personajes sin una razón lógica y que su objetivo es vender el país como destino a través de la cadena hotelera Barceló, cuyo logo aparece en varias tomas. Aquí la trama es lo de menos. En ambas películas el desarrollo de la historia se queda trunco. Ahora bien, mi objetivo al estudiar estas producciones es abordar las distintas miradas entre locales y turistas que Pintor ofrece en sus películas. Antes, sin embargo, quisiera hacer una breve introducción de la historia del cine dominicano para así poder contextualizar estos filmes.

---

<sup>91</sup> Al momento de finalizar esta tesis los directores Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas estrenaron la película *Dólares de arena* (2014) protagonizada por Geraldine Chaplin y basada en el libro homónimo del escritor francés Jean-Noël Pancrazi (Ediciones De a Poco 2010), el cual aborda turismo sexual en la República Dominicana. Lamentablemente no pudimos incluirla en esta tesis, aunque hubiera sido interesante porque por primera vez explora las relaciones lésbicas en este contexto.

En la República Dominicana el cine es un género aún muy nuevo y la isla ha servido más como escenario para filmar que como productora de películas.<sup>92</sup> La primera película dominicana fue *La leyenda de la Virgen de la Altagracia* lamentablemente destruida. La realizó el fotógrafo y editor Francisco Palau en 1922 junto a sus colegas Tuto Báez y Juan B. Alfonseca. Palau continuó haciendo documentales sobre la isla, sin embargo esta primera incursión no tuvo seguidores debido en parte a las tres décadas de censura que impuso el dictador Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961). Hubo que esperar hasta el año 1963 cuando el dramaturgo Franklin Domínguez realizó su largometraje *La silla*, donde denunciaba los desmanes de la dictadura trujillista. Durante un lapso de 31 años la cinematografía dominicana solo exponía las historias que rendían culto a la persona del dictador.

No es hasta los años 80 cuando se podría hablar de continuidad en el cine dominicano. Esta época la inaugura Agliberto Meléndez con su largometraje *Pasaje de ida* (1988). La historia está basada en la tragedia del barco Regina Express ocurrida en 1980 cuando un grupo de dominicanos murió asfixiado dentro de un tanque del barco, en el que se había ocultado para tratar de viajar ilegalmente a los Estados Unidos. A este filme le han seguido otros títulos en los que el género de la comedia ha predominado y cuyos temas y facturas coquetean con el mercado y el facilismo. En muchas de estas producciones los actores principales son reconocidos comediantes de la televisión local quienes aseguran un público ya cautivo. Sin embargo en muchas ocasiones la intervención de estos actores pone en juego la calidad de las películas y hacen de estas un producto caricaturesco y

---

<sup>92</sup> En República Dominicana se promulgó la Ley de Cine 108-10 en el 2010 con el objetivo de incentivar la producción cinematográfica nacional y ofertar el país como destino para filmaciones extranjeras. Su aplicación comenzó en el 2011.

estereotipado, donde abundan la sobreactuación e improvisación tal y como los cuadros de comedia que estos actores representan diariamente en sus programas televisivos.

En los últimos años, no obstante, han surgido nuevos cineastas con una aproximación distinta. Esto se debe en parte a la formación que muchos de ellos han recibido luego de la creación de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba, en 1986. Asimismo desde los años 90 en el país se vienen celebrando talleres de guiones y festivales internacionales de cine.<sup>93</sup> Los aportes de la diáspora dominicana en los Estados Unidos también han sido significativos en este renglón.

Los temas del cine dominicano mayormente giran en torno a la violencia local, el narcotráfico, la emigración, la dictadura de Trujillo, entre otros temas históricos. En los últimos años se produjeron dos películas que por primera vez abordan las relaciones dominico-haitianas y que podríamos considerar como el inicio de una mirada entre ambos países que comparten una misma isla y que, como expliqué en el segundo capítulo, han tenido una historia cargada de tensión y violencia política. Los filmes en cuestión son: *Jean Gentil*, una producción dominicana, mexicana y alemana dirigida por Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas en el 2010. En este filme casi biográfico (biopic) se retrata la lucha del profesor haitiano de creole Jean Gentil, quien encarna a su propia persona, por encontrar trabajo en la República Dominicana. El otro filme es *Cristo Rey*, dirigido por Leticia Tonos

---

<sup>93</sup> En 1999 existían dos festivales: la Muestra Internacional de Cine, dirigida por el escritor y crítico de cine Arturo Rodríguez Fernández, y el Festival Internacional de Cine, organizado por el artista plástico Silvano Lora. De estos dos solo sobrevive el primero y desde el 2006 la Fundación Global Democracia y Desarrollo (FUNGLODE), la cual preside el ex presidente Leonel Fernández, celebra el Festival de Cine Global Dominicano. Asimismo, desde la Vicepresidencia de la República, la esposa de Fernández y quien es la vicepresidenta de la República, Margarita Cedeño de Fernández, organiza el Festival Internacional de Cine Infantil que en el 2015 iba por su décima edición.

Paniagua y premiado en el Festival Internacional de Toronto en el 2013.<sup>94</sup> Tonos lleva por primera vez a la pantalla una historia de amor, al estilo de Romeo y Julieta, protagonizada por un haitiano y una dominicana. La historia, a su vez, tiene como trasfondo la violencia del barrio Cristo Rey, un sector marginal de la capital dominicana y en la que el mundo de las drogas y las luchas por controlar los espacios colocan esta película en el género de los narcofilmes que se han estado produciendo en Latinoamérica en los últimos años.

### **Las postales turísticas en el cine dominicano**

Las películas *Sanky Panky* (2007) y *Sanky Panky II* (2013), de José Enrique Pintor, por estar enmarcadas en el contexto turístico apoyan sus narrativas en espacios cargados de significados que subrayan el imaginario paradisíaco del Caribe. En el filme los espectadores consumen a través de la cámara los paisajes playeros y tropicales que invitan al descanso y al placer. Sin embargo Sanky Panky y sus amigos desestabilizan este imaginario cuando en estos mismos espacios expresan su descontento y muestran su lucha diaria para sobrevivir en una economía que los excluye. La música, de igual modo, es otro producto comodificado en este filme para el consumo del espectador tal y como explicaré más adelante.

El tema musical de la película describe al Sanky Panky como quien representa la totalidad del Caribe: “Lleva en sus venas lo que nunca nadie más tendrá/ El Caribe y mucho más/ Vive como quiere, donde quiera y bajo el sol/ Es su ley ser libre y rendir culto al amor” (Pintor). El sanky encarna el Caribe y por lo tanto está sujeto a ser consumido. El sanky panky es un hombre que vende sus servicios sexuales a los y las turistas mayormente de la

---

<sup>94</sup> Esta película también fue seleccionada para representar el país en los Oscars en el 2014.

tercera edad. Su aspecto físico es el de un hombre moreno, fornido y galanteador que se pasea por las zonas de contacto con el objetivo de vender su compañía a los y las turistas durante el tiempo que dura su estancia.

El término *sanky panky* se deriva del inglés *hanky-panky*, el cual se refiere a una persona que tiene una conducta sexual impropia. Otro término con el que se le conoce en las islas inglesas es como el “*beach boy*”. En la República Dominicana el *sanky panky* surge en los años 80 con el desarrollo de la industria turística. El oficio es bien conocido y aceptado en las áreas turísticas, donde los jóvenes circulan en las áreas de servicio o en el mercado informal. En un estudio que realizó Denisse Brennan en el área de Sosúa, República Dominicana, durante los años 90 y al cual le dio seguimiento en el 2003, esta observa que por lo general estos jóvenes se desempeñan como directores de actividades a cargo de las áreas de entretenimiento y deportivas en el resort, en la que muchas veces empiezan sin un salario. No obstante esta posición les permite tener contacto directo y constante con las turistas, a las cuales cortejan a través de lecciones de bailes o entrenamiento acuático. Durante su estancia en el hotel los *sankies* las tratan como sus novias y el intercambio de dinero es implícito. Las turistas entrevistadas por Brennan confiesan que les han pagado a sus acompañantes aun sin estos habérselo pedido. Sin embargo las turistas no perciben que están pagando por servicios sexuales solo que se han enamorado de este hombre y que el hombre también se enamoró de ellas (Brennan 104).

La sexualidad del *sanky* es negociable; es decir que en ocasiones este puede tener contacto sexual tanto con turistas de cualquier género u orientación sexual. En los filmes que estudiamos, sin embargo, las relaciones son heterosexuales. Antonio de Moya observa:|“*stigma against male homosexuality partially results in the perception of this role as*

feminine, weak and lacking power. These characteristics are understood as antagonistic to those possessed by the hegemonic, patriarchal male” (citado por Rosemond King 71).

La presencia del sanky ha llegado hasta las redes sociales donde turistas que han visitado la isla comparten las experiencias que tuvieron con ellos y hasta dan consejos a los viajeros sobre como relacionarse y comportarse ante la presencia de estos. En estos sitios de Internet he podido comprobar como desde allí los turistas definen a un “otro” y llegan incluso a infantilizar y ridiculizar a los dominicanos. También, desde esta plataforma, las turistas crean una red de resistencia ante los falsos avances sexuales y románticos de estos jóvenes hacia mujeres de la tercera edad. En uno de ellos una turista describe cómo llegó a usar la fuerza para alejar a un sanky panky que la importunaba en la playa. En el relato esta describe que cuando llegaron sus amigos ella les contó su mala experiencia mientras señalaba al sankye y todos se reían de él mientras este miraba de soslayo y avergonzado. Entonces la turista dijo: “A los dominicanos les avergüenza más que se rían de ellos en público a que yo les tuerza los dedos”. La turista siente que cuatro días en un resort le dan la autoridad para conocer la idiosincracia de los locales y, a su vez, publicarlo en las redes sociales.

Elena Valdez ve la aparición del sanky panky en el escenario nacional como un reflejo de la corrupción política gubernamental, la cual obliga a hombres a ejercer un oficio tradicionalmente femenino, revelando así el fracaso del modelo económico del país. Estos “romances transnacionales circulan como una mercancía que seduce a todos los involucrados y apuntan hacia el final de una nación pensada a través del cuerpo viril masculino” (Valdés 211).<sup>95</sup> A esto podríamos agregar que la incursión de las mujeres en el

---

<sup>95</sup> Ver estudio de Brennan en Sosúa, donde las mujeres se convierten en las proveedoras del hogar y revierten las relaciones sociales y familiares hasta entonces aceptadas.

turismo sexual las ha convertido en las principales proveedoras del hogar relegando y transformando el papel de los hombres. Esto, como apuntaba Brennan, ha desestabilizado el orden social donde el hombre es considerado como el cabeza de familia.

El acercamiento del *sanky panky* a las turistas empieza como un cortejo más que como una oferta directa de servicio de prostitución. En la película de Pintor, por ejemplo, Genaro se ofrece de acompañante de Martha y la corteja. Este servicio, sin embargo, envuelve otras ataduras emocionales y económicas, en las que muchas veces se establece una relación a largo plazo y donde los turistas apoyan económicamente a sus consortes y cuando regresan tienen de nuevo su compañía. Algunos se casan y mudan al extranjero con los turistas. Muchas veces este servicio no se asocia con la prostitución y se ve más como un consorte o acompañante que puede suplir una necesidad sexual pero también emocional. Alrededor de 600 mil mujeres turistas provenientes de Europa y los Estados Unidos se involucran en el turismo sexual. Un estudio hecho en el 2001, y basado en 240 entrevistas con turistas en las playas de Negril, Jamaica, y dos complejos turísticos de la República Dominicana, reveló que casi un tercio de ellas había tenido relaciones sexuales con hombres locales. De este grupo 80 mujeres, cerca del 60%, admitió que estas relaciones tenían una base económica, pero ellas no se consideraban turistas sexuales o veían a sus compañeros como prostitutas. Solamente el 3% de este grupo veía estas relaciones como “puramente físicas” y más de la mitad las consideraba relaciones románticas (Bindel 25).

## La mirada interracial

A través de las películas *Sanky Panky* I y II continuó explorando la “mirada interracial” en las zonas de contacto (hoteles, aeropuertos) y cómo en este caso específico la construcción de un otro (locales y turistas) es intercambiable y hasta negociable. Ann Kaplan, en su libro *Looking for the Other, Feminism Film and the Imperial Gaze* (1997), establece una diferenciación entre el *gaze* y el *look*. Para Kaplan el primero representa una visión subjetiva, en donde las construcciones estereotipadas de un otro van a regir las relaciones y en la que el sujeto no está interesado hacia el otro sino en consumirlo. De igual modo a través de este se reflejan las ansiedades ante lo diferente no sin cierto dejo de deseo. En el segundo caso, sin embargo, el *look* establece una relación y un reconocimiento hacia el otro e involucra un proceso de intercambio (Kaplan XVI-XVIII).

En *Sanky Panky* tanto los turistas como los locales intercambian miradas y, a su vez, construyen un imaginario del otro y lo consumen, a pesar de la posición de subalternidad de los locales, quienes están al servicio de los visitantes como empleados del hotel. La mirada interracial, por otro lado, también plantea un nuevo modo de acercamiento y complejiza esta relación de subalternidad. Como apuntamos en la introducción las relaciones entre turistas y locales recrean un modo o sistema de plantación moderno, donde los segundos que por lo general son negros y mulatos están al servicio de los primeros que son mayoritariamente blancos y de las antiguas metrópolis que colonizaron los territorios ahora convertidos en *resorts*. Según Amalia Cabezas los locales son quienes desempeñan los puestos de menor remuneración en los hoteles. (98-100). Esta nueva forma de explotación también envuelve una negociación y genera el *sankinpanquismo*, y donde el local en ocasiones vende el imaginario de subalternidad para agenciarse bienes de consumo. En ese contexto tomaremos

la expresión de Kaplan cuando se pregunta: ¿Qué pasa cuando un blanco mira a un negro y este, a su vez, devuelve la mirada? Y no sólo se pregunta si el subalterno puede mirar sino cómo este miraría. En este “mirroring process” (proceso de espejo) si la voz interpela, la mirada establece un reconocimiento hacia el “otro” que en ese instante se convierte en sujeto. Aquel (el subalterno), al devolver la mirada, deja de ser objeto y desestabiliza todo un sistema de relación con ecos en un pasado colonial que hoy se reproduce en aras de la globalización y el desarrollo del turismo. Al mismo tiempo, con esta acción el subalterno crea un modelo para resistir la marginalización y la dominación a la que ha sido sometido (Kaplan 294).

La película *Sanky Panky* crea un modelo de resistencia a pesar de la relación de aparente subalternidad que tiene Genaro ante los turistas. Genaro llega al hotel con un objetivo: conseguirse “una gringa” que lo saque del país y mejorar su situación económica. Para ello se convierte en un sanky panky al servicio de las turistas, específicamente Martha, la joven estadounidense que llega con sus tías a superar un fracaso amoroso. Genaro se convierte en su guía y enamorado con una agenda oculta: conseguir su visa norteamericana. Martha, por su lado, se prenda de él.

La representación del sanky panky en la película de Pintor dista mucho del físico de este personaje tal y como describimos antes. Genaro es una parodia de ese otro sanky panky corpulento que se pasea por las playas. Flaco, desgarrado y a veces payaso, Genaro es ridiculizado en sus pretensiones de galán hasta por sus propios amigos. El mismo Pintor señaló durante una entrevista que perseguía hacer una película “súper popular” en la que sus personajes se rieran de su propio infortunio. En ese sentido, y asumiendo su género de comedia vemos la película de Pintor como una parodia de una situación dramática y que

tiene su origen en las diferencias sociales y económicas. No obstante esta parodia también incluye a los turistas tal y como veremos más adelante con la representación de la mujer de la tercera edad, donde estas también son ridiculizadas y pasan a ser parte de un “otro”.

Genaro es un joven de un barrio marginal de Santo Domingo que desea fervientemente irse del país para mejorar su situación económica, al igual que sus amigos. Ellos han visto que otros muchachos del barrio también lo lograron casándose con extranjeras o mujeres maduras y ricas en busca de compañía. Con esa meta Genaro y sus amigos llegan al hotel de la cadena Barceló a trabajar en el área de entretenimiento. Genaro llega allí primero, recomendado por Giuseppe, el gerente italiano que conocía a Genaro antes aunque no se explica cómo estos se conocieron, más tarde llegarían sus dos amigos. En principio Genaro trabaja como animador de los niños huéspedes y para ello tiene que disfrazarse de pollito. Un acto que lo animaliza y lo convierte en víctima y el hazmerreír de los niños, quienes lo golpean por simple diversión. Es durante su estancia en el hotel que Genaro conoce a Martha y con la cual vislumbra su futuro económico en los Estados Unidos. A pesar de que Genaro no habla inglés puede entender la situación emocional de Martha y trata de alegrar a la chica para así dar paso a su plan. La historia del filme se teje alrededor de una serie de situaciones de enredo entre Genaro, sus amigos y las turistas. Con el fin de pasar tiempo con Martha, Genaro le pide a sus amigos que vengán al hotel para que distraigan a las tías. Estos, sin embargo, en principio se rehúsan porque las consideran viejas y gordas. No obstante deciden continuar cortejándolas porque su meta era también casarse con una gringa para poder irse del país como finalmente lo logran, contrario a Genaro que ante la llegada del ex novio de Martha al hotel rompe su relación con ella. A pesar de esta situación Martha quiere seguir con Genaro pero él la rechaza y en cambio decide quedarse

con una chica que se prostituye dentro del hotel. El final de esta primera parte termina con una escena de corte moralista en torno al turismo sexual, pero también propagandística por cuanto defiende lo nacional, lo autóctono y folclórico. Al mismo tiempo, resalta los estereotipos y la sexualización del caribeño cuando subraya la fuerza sexual del negro ante el blanco. En esta escena Genaro se reafirma en la isla y rechaza a “la gringa” con un discurso que raya también en la arenga. El enfrentamiento con ella y su novio establece un “mirroring process” en el que Genaro interpela a los turistas que se encuentran en el lobby del hotel y defiende la superioridad y virilidad del hombre negro ante la del blanco. “¿Qué será lo que tiene este negro?” les pregunta Genaro a los estupefactos turistas. Luego se marcha con la prostituta mulata que vive en el hotel, afirmando con cierta pretensión didáctica: “Es mil veces mejor quedarse aquí vestido de pollito que ir a los rascacielos”. A partir de ese momento Genaro empieza a establecer una relación basada en afinidades raciales y nacionalistas. “Mi mamá siempre me decía búscatela de tu color”. Al respecto Adrián Pérez Melgosa señala que el cine ha sido uno de los participantes más activos en la construcción de un discurso latinamericanista. En ese sentido el cine establece una zona de contacto imaginario y a través del género romántico este muestra una negociación mutua por una identidad nacional, regional y hemisférica contrario a otros géneros como el thriller o la comedia romántica donde Latinoamérica siempre aparece en el trasfondo (Pérez Melgosa 120). Aunque en este filme se continúa subrayando la diferenciación racial que siempre ha representado Hollywood en su cinematografía en las relaciones entre norteamericanos y latinoamericanos, continúa Pérez Melgosa, al mismo tiempo este revierte y traslada la racialización al plano cultural cuando Genaro decide quedarse en el país y observa: “Ustedes

son blancos y se entienden”. De igual modo la cinta muestra varias parejas interraciales estables que involucran tanto a dominicanos como a turistas estadounidenses (144, 145).

En la segunda parte de la película (2013), sin embargo, esta afinidad interracial se va a desmoronar cuando Martha regresa al país embarazada de Genaro y da a luz a unos gemelos o mellizos que nunca se le muestran al espectador dejando a la imaginación la posibilidad de que los bebés fueran un engendro. Asimismo la reacción de rechazo de Genaro ante la vista de uno de ellos, más la imagen retraída de la madre cuando los carga en brazos mientras se desplaza en un carrito de golf, dan la impresión de un desenlace infeliz. El regreso de Martha junto a los amigos de Genaro vuelve a convertir esta película en una comedia de enredo por cuanto Martha vuelve al país embarazada de Genaro y ya este le ha propuesto matrimonio a La Morena. Aunque Genaro la acompaña en el parto, este niega su paternidad cuando ve al bebé y asume que este no es su hijo porque es muy blanco. Sin embargo, cuando él sale de la sala de parto los médicos descubren que Martha está dando a luz a otro bebé, de quien no se ofrece descripción alguna. Al final vemos a Martha alejarse en un carrito de golf cargando a sus dos crías totalmente cubiertas. Un final muy al estilo de las películas de horror que nos anuncian una posible continuación, al tiempo de subrayar, además, la posibilidad de que los bebés sean pequeños monstruos. Esta escena continúa reproduciendo la idea extendida desde el siglo XVIII en la que los mulatos o mestizos eran considerados como monstruos y en la que las uniones interraciales, a su vez, provocarían la decadencia.

Sanky Panky II tiene una trama insulsa que no es más que el marco para promocionar los hoteles de la cadena española Barceló y el paisaje. Genaro esta vez vive con la chica que se prostituía antes en el hotel en una casita idílica; una especie de postal de amor frente a la

playa. La Morena, como se le llama a lo largo de la película, nombre que a su vez la racializa, ahora trabaja en una ferretería. Genaro, por su lado, consigue un puesto como asistente de un mafioso italiano a través de Giuseppe, el gerente del hotel. No está muy claro cual es su papel, ya que a este solo se le ve con las hijas y la esposa del mafioso en escenas en la playa o restaurantes. Lo único que tenemos claro es que el mafioso quiere matar a su madre inválida para tomar control total de la mafia. Con un guión pobre, los personajes de este filme son caricaturescos, planos y esperpénticos. Por eso insistimos que el filme es una excusa, quizás, para mostrar el paisaje idílico del Caribe de trasfondo y, a su vez, venderlo.<sup>96</sup>

El final de la película cierra con una invitación a consumir el Caribe. La Mama, que ha estado confinada a una silla de ruedas, se incorpora de repente y camina riendo hacia un joven negro y musculoso que la cámara retrata en el trasfondo, parado y frente al mar. Mientras se dirige hacia el joven La Mama dice de manera entusiasta: “Me gustan los chicos como este. Qué viva el Caribe”. La fotografía clásica de una figura femenina frente al mar en espera de ser descubierta, como vemos en las imágenes de la revista *Bohío* descritas en el Capítulo I, es reproducida en esta toma con la figura masculina y el personaje del sanky. Esta imagen, a la que viajamos a través del *traveling* que hace la cámara, guía al espectador a una consunción doble en la que el paisaje y los cuerpos se fusionan y están sujetos a ser intervenidos.

---

<sup>96</sup> En una entrevista publicada por el periódico dominicano *El Día*, José Enrique Pintor expresó que había vendido el guión de la primera versión de Sanky Panky a México, aunque no mencionó la productora, y que había negociado con una productora en los EE. UU, pero no se llegó a un acuerdo debido a la crisis económica en ese momento. Sánchez, Dagoberto. “Pinky Pintor: Hollywood Quería el Guión de Sanky Panky”. *El Día*. Santo Domingo: 30 de julio de 2012.

## El sanky en la cinematografía

El personaje del sanky panky al igual que el de la jinetera (prostituta en la jerga del turismo sexual cubano) también ha aparecido en otros filmes de la cinematografía mundial. En Cuba, por ejemplo, y a partir del período especial a principios de los 90 se generó una cinematografía con la temática del turismo donde la imagen de la ciudad también pasó a ser la protagonista. Una especie de postales del derrumbe que a modo de metáfora mostraban la decadencia y degradación del sistema socio-político cubano luego de la caída del Muro de Berlín y el retiro de la Unión Soviética de la isla. En ese momento, y a casi tres decenios de la revolución, la isla se abría al mercado internacional ante la galopante dolarización de la economía y el desarrollo de la industria hotelera, de capital mayormente europeo.<sup>97</sup> Es durante ese momento cuando en Cuba surge una especie de “boom” cinematográfico con esta temática, del que participa *¿Quién es Diablos es Juliette? (1997)*, una producción cubano-mexicana, que se analiza más adelante.<sup>98</sup>

De factura Europa destacamos también dos películas con el tema del sanky panky: *Paradise: Love* (Ulrich Seidl 2012) y *Heading South* (Laurent Cantet 2005). Ambas retratan la experiencia de turistas europeas y estadounidenses de la tercera edad que viajan en busca de sexo y compañía. El primer filme tiene lugar en Kenia, África y el segundo en Haití. *Paradise: Love*, forma parte de la trilogía de Seidl (*Paradise: Faith* y *Paradise: Hope*). Contrario a Sanky Panky, aquí las mujeres son humanizadas al mostrar parte de sus vidas fuera del contexto turístico y en las que ellas expresan sus miedos y deseos. En la

---

<sup>97</sup> Ver Amalia Cabezas.

<sup>98</sup> Entre esos filmes se encuentran *La Película de Ana* (2012), dirigida por Daniel Díaz Torres, la cual cuenta como Ana (Laura de la Uz), una actriz de telenovela cubana, decide presentarse como una jinetera ante unos productores alemanes o austriacos que buscaban hacer un documental sobre este oficio. Para ello Ana se inventa una vida paralela con el objetivo de venderles el imaginario de la jinetera a los extranjeros.

producción dominicana, sin embargo, el subalterno no sólo estará representado a través de los locales sino también de las mujeres turistas mayores de 40 años. Ellas serán las “Otras” en tanto ellas no representan la “norma” contrario a las jovencitas. La mujer de la tercera edad será representada como histérica, exagerada y lasciva, acercándose de ese modo a Genaro y a sus amigos. Las jóvenes, por otro lado, se mostrarán sosegadas, aun la prostituta que, cual voz de la conciencia, se pasea por el hotel a sus anchas sin que nadie le diga nada. Al respecto Kaplan observa: “Pressures on aging women to conform to the white youthful standard are also severe” ( 267). Más adelante relaciona esta mirada con la que antaño dieron a Fanon. En este caso sería: “Mamá, mira una vieja. Tengo miedo” (267). Las mujeres en su búsqueda del placer sexual serán presentadas como pervertidas y enfermas. A lo largo de *Sanky Panky* las turistas blancas poseerán y dominarán al hombre que será un subalterno en el sentido racial y económico. La tabla de salvación de estos hombres es la emigración hacia Estados Unidos y esto sólo lo conseguirán casándose con “una gringa vieja. De ésas que están desesperadas”. En una de las escenas Genaro se referirá a una de ellas como un objeto usando el adjetivo demostrativo neutro “eso” en vez del pronombre “esa”.

La prostituta joven, por otro lado, nunca estará acompañada, caminará sola por la playa, esperando al colonizador que la posea y la conquiste. Sus ademanes y su voz serán suaves, comedidos. Ella es objeto de deseo, representará el imaginario de la mujer caribeña. Pero al mismo tiempo es representada casi como un ser alegórico, la voz de la conciencia o narrador omnisciente que le va describiendo a Genaro la situación del turismo sexual y lo que estaba pasando en el hotel. Martha, “la gringuita”, por otro lado, es un ser casi asexuado, añorado. Las jóvenes son idealizadas mientras las mayores son ridiculizadas.

En el caso de *Paradise: Love*, Teresa, una madre soltera, viaja a un *resort* de Kenia, donde se encuentra con otras turistas que ya antes habían experimentado el turismo sexual y le enseñan a relacionarse con los hombres locales. La historia del filme comienza en Austria, donde el director presenta a Teresa en su vida ordinaria y muestra la relación que esta tiene con su hija adolescente. A su llegada a Kenia esta empieza una aventura sexual con un local que como *sanky panky* le da afecto y compañía con el objetivo de conseguir dinero. La propuesta de Seidl es bastante crítica y descarnada. Las fotografías destacan por los desnudos tanto de los locales como de las turistas; primeros planos de cuerpos blancos de mujeres de la tercera edad contrastan con cuerpos negros jóvenes. A su vez los cuerpos descansados de los turistas tumbados en sus *chair longue* contrastan con los cuerpos en tensión de los locales que, parados frente a ellos, se ofrecen y ofertan sus mercancías (artesanía y cuerpos) al otro lado de la soga que dividía el *resort* de la playa. En estas crudas tomas se podría pensar en los cuerpos como representaciones de las viejas metrópolis versus las jóvenes naciones neocolonizadas.

En la película de Seidl los espacios están bien delimitados y se establece una frontera entre el *resort* y el pueblo que no solo la marcan los espacios sino también la estética de las fotografías. Algunas escenas del hotel, por ejemplo, parecen instalaciones donde los turistas también son parte del decorado. El mar es una especie de pintura o puesta en escena del “paraíso” de Kenia; este es casi estático. La cuerda en el piso que separa a los turistas de los locales es una frontera porosa que Teresa, como turista, puede traspasar. Ese otro lado es solo visitado por Teresa, quien entra y sale del espacio paradisíaco del hotel para entrar en el mercado que supone el espacio de la playa. Tan pronto Teresa atraviesa esa frontera es perseguida constantemente por los locales quienes le ofrecen sus mercancías. Ella llegará a

hastiarse de las agresivas ofertas sobre todo después de que termina su ilusorio romance con un *sanky panky* que luego de conseguir su dinero desaparece.

*Paradise: Love* muestra la abyección de los locales, pero también de la turista Teresa que es burlada y rechazada por su amante temporal luego de que consiguiera su objetivo. Por otro lado las turistas ejercen su poder con los nacionales y empleados del hotel llegando a ser incluso autoritarias. Una de estas situaciones de sometimiento es cuando Teresa invita al bartender a su habitación con la intención de tener sexo con él y, a su llegada, ella le pide que se duche. El bartender, ante este pedido, se muestra sorprendido y a la vez respetuoso, como si lo que Teresa le pidiera fuera un daiquirí. ¿Su servicio tendría que extenderse hasta el sexo? Él intenta obedecer a Teresa, quien le pide que le bese los genitales. Pero al final él la rechaza. En otra escena y con motivo del cumpleaños de Teresa las amigas traen a un joven a la habitación, quien hace un *striptease* sobre la cama y las mujeres lo tocan al tiempo que le pegan y se ríen de él. Las tomas del adolescente desnudo en primer plano, y su sonrisa permanente a flor de labios, muestran a un cuerpo vulnerable y sujeto a los deseos de estas mujeres, pero también a un joven que juega su papel de macho insaciable.

En *Heading South*, basado en el cuento de Danny Laferrière, tres norteamericanas maduras y desencantadas de su vida romántica en su país, llegan a un resort en Haití cada año en busca de los favores sexuales de los jóvenes locales. Sue es gerente de una factoría en Montreal; Ellen es profesora de literatura en Wellesley College y Brenda es oriunda de Georgia. En este filme, al igual que en *Paradise: Love*, las turistas son humanizadas y retratadas en su cotidianidad antes de llegar al resort. A través de los monólogos que se van presentando a lo largo de la película, los personajes femeninos muestran su soledad y como

su edad las vuelve invisibles e indeseadas por el sexo opuesto. La historia del filme además tiene como trasfondo la situación política de Haití durante la férrea dictadura de François Duvalier (1957-1971). El maître del hotel por ejemplo tiene la oportunidad de mostrar su historia familiar que está tremendamente entroncada con la historia política y colonial de la isla. En un aparte él recuerda como sus antepasados lucharon contra la intervención norteamericana a principios del siglo XX y como él ahora le tenía que servir a sus nacionales que hoy invadían y consumían la isla en calidad de turistas.

Contrario a *Sanky Panky* en estas últimas películas el desarrollo del guión permite humanizar y reconocer a cada uno de sus personajes a través de sus historias personales. En los dos filmes extranjeros nos adentramos en las vidas privadas de ambos lados, donde se muestra la soledad de las mujeres, sus miedos e inseguridades; al tiempo que vemos la lucha y supervivencia de los jóvenes, y, en el caso de *Heading South*, la corrupción y persecución política. En el filme dominicano escuchamos la precaria situación económica y los conflictos sociales a través de la queja de Genaro. Al inicio de la película durante un diálogo que sostiene Genaro con su madre se alude a la situación social y la madre también se queja del alza de los precios de los alimentos. Sin embargo, Genaro y sus amigos van a paliar esta situación a través de situaciones cómicas que se asemejan a una mascarada o a ese espíritu esencialista que define al caribeño como alegre y despreocupado, pero que al mismo tiempo revela una realidad dolorosa.

## En busca de la experiencia auténtica

La primera parte de *Sanky Panky* se vende como una comedia musical. En varias escenas incluso aparecen figuras de la música popular dominicana interpretando merengue, bachata y reguetón. Consideramos que la intención de Pintor es crear una narrativa de “lo dominicano” o marca país a través de la música. La insistencia por lo musical lleva al director a incluir parte de un concierto en vivo con el popular y desintegrado grupo *Aventura*, cuyo ex miembro Anthony “Romeo” Santos –hoy solista y conocido como “El Rey de la bachata” – presentó en el Yankee Stadium, en el 2014, un exitoso concierto durante dos noches seguidas y a casa llena.<sup>99</sup>

La bachata al igual que el merengue sufrió durante mucho tiempo el desprecio de los que la consideraban un ritmo propio de las clases bajas y el campesinado. Su popularidad a nivel nacional comenzó en los años 80 con el músico Luis Días quien empezó a tocar la bachata con guitarra electrónica en vez de acústica. A este ritmo Días lo llamó tecnobachata.<sup>100</sup> Más adelante el músico Juan Luis Guerra la internacionalizó con su tema *Bachata rosa* cuyas letras le imponen un estilo más lírico a este ritmo y que le da mayor aceptación entre el público de la clase media. Las letras de la bachata por lo general expresan un lamento por un amor perdido o imposible. En los últimos años este género ha adquirido popularidad internacional desplazando incluso al merengue que era la música con

---

<sup>99</sup> El grupo *Aventura* surgió en los años 90 en el Bronx y lo conformaba un grupo de jóvenes nacidos en los Estados Unidos y de padres dominicanos (Romeo, Max, Lenny y Henry Santos). El popular grupo cantaba bachatas que fusionaba con otros ritmos como el hip-hop y R y B. Por primera vez con este grupo se incluyen expresiones en inglés en la bachata.

<sup>100</sup> En su estudio sobre la bachata, Deborah Pacini Hernández señala que en los años 90 algunos bachateros que interpretaban letras románticas, le llamaron canción de amargue y con ello buscaban distanciarse de la imagen negativa que tenía este género musical. Con el éxito internacional de *Bachata Rosa*, de Juan Luis Guerra, la bachata hizo su entrada en otros estratos sociales bajo el nombre de tecnobachata o tecnoamargue (14, 15).

la que se identificaba a la nación dominicana.<sup>101</sup> La entrada de la bachata en los centros urbanos también se debe a la incursión de grupos como *Aventura*, los cuales surgieron en el seno de la diáspora dominicana en la ciudad de Nueva York y donde una gran cantidad de migrantes provienen de las zonas rurales.<sup>102</sup> La necesidad de esos grupos migratorios ha extendido el mercado de la bachata hasta el centro.

La película *Sanky Panky*, a su vez, resalta productos comercializados como lo dominicano a través de la comida y el baile. Esta commodificación también incluye al sujeto caribeño que como un producto invita a ser consumido. A través de estos productos, con la música incluida, el turista tras su consumo experimenta la experiencia auténtica durante su estancia. En la primera parte, por ejemplo, las turistas salen del hotel y visitan el barrio de Genaro donde se contrastan los espacios del front y back stage. *Sanky Panky* I guía al espectador por los espacios turísticos que han sido consolidados como los lugares de interés para visitar, ya sea por su belleza o valor histórico. A través del lente de Pintor el espectador recorre esta geografía que invita a ser visitada y explorada. Dentro de este recorrido se fotografían escenarios como el Mercado Modelo, la Ciudad Colonial, el anfiteatro de Altos de Chavón, Casa de Campo, el *resort* hotelero de la cadena Barceló en Punta Cana. Estos escenarios, a su vez, los cuales formarían parte del front stage que describimos en el capítulo I, contrastan con las tomas en el barrio de Genaro, donde aflora la pobreza y la

---

<sup>101</sup> En *Merengue Dominican Music and Dominican Identity* (Temple UP, 1997), Paul Austerlitz hace un interesante estudio sobre la evolución y complejidad de este ritmo, el cual ha tenido diversas funciones en la sociedad dominicana a través del tiempo, como medio de resistencia y propaganda. En el primer caso durante la primera intervención norteamericana (1916-1924) y en el segundo como propaganda del régimen de Trujillo. Durante esta época el merengue entra a los salones dominicanos después de largos años de rechazo en la clase alta y se impone como ritmo nacional; muchas de sus letras le rendían pleitesía al dictador. Hoy la ley prohíbe tocar estos merengues en público.

<sup>102</sup> Después de la caída de la dictadura trujillista (1962) y la guerra civil (1965) la población que más emigró fue la rural (Gonzalez 1970, 1976; Hendricks 1974). Ver *The Dominican Americans* (Torres Saillant y Hernández 34).

marginalización de los nacionales. Sin embargo, sus habitantes, a excepción de la madre de Genaro, se muestran despreocupados y siempre dispuestos a la fiesta y el jolgorio, lo cual subraya la campaña turística de “sonríe al turista”. Los referentes culturales de *Sanky Panky* están enmarcados en un ambiente festivo: el baile en el colmado, la fiesta con sancocho incluido –plato típico dominicano– que organiza la madre de Genaro en el barrio cuando este trae a “las gringas” de visita. Asimismo, el baile de son durante la fiesta en el que la cámara hace un close up a los pasos de la pareja de soneros, una toma etnográfica al mejor estilo de la revista *National Geographic*.

Sin embargo, habría que apuntar que en este filme Pintor recorre la cortina para mostrarnos el *backstage* con su secuela de violencia y pobreza. Sin embargo, no llega a desarrollarla solo la insinúa con la presencia en varias ocasiones de un arma de fuego que portan los amigos de Genaro y la cual es feminizada y nombrada como “Juana”. La presencia de la pistola sugiere que en este espacio paradisiaco en cualquier momento puede estallar la violencia.

## **El post turismo**

Coloco a *Sanky Panky* dentro de las situaciones “post turísticas”, por cuanto los personajes, tanto turistas como locales, están concientes de su papel y actúan sus respectivos personajes. El concepto del post turismo, desarrollado por Maxine Feifer en su libro *Going Places* (1985), está marcado por la posmodernidad y, por tanto, el simulacro rige las relaciones sociales. George Ritzer y Allan Liska observan este comportamiento dentro de la McDonalización de la sociedad y señalan tres diferentes aspectos iniciando con las ideas de

Feifer, en la que esta plantea que el desarrollo de las redes sociales, el mundo virtual, permite que las personas visiten espacios turísticos sin necesidad de salir de sus casas. Segundo exponen que el turismo actualmente es muy ecléctico y tiene una diversidad de oferta para cada público; así se organizan excursiones ecoturísticas (Hill 1995) o a poblaciones específicas como los envejecientes, gays o lesbianas, etc. (Tazzioli 1995). Por último señalan la idea de MacCannell (1989) quien propone que el posturista durante su recorrido experimenta una serie de juegos en los espacios diseñados para el turismo y, al mismo tiempo, entiende que la experiencia turística “auténtica” no existe (Ritzer, Liska 102). Es en este último sentido que utilizo el concepto del post turismo en mi lectura sobre *Sanky Panky*.

En *Sanky Panky* la llegada de las tías y Martha al aeropuerto establece una frontera entre la vida ordinaria que dejaron atrás cuando se embarcaron hacia República Dominicana y la que le espera ahora en la isla. “A gozar”, repiten incesantemente las tías en español a lo largo del trayecto hacia el resort. Al final de la película la sobrina Martha cierra las vacaciones con la expresión: “I have to go back to reality”. Sin embargo, el simulacro del turismo se observa aún mejor en la producción mexicana *¿Quién Diablos es Juliette?* de Carlos Marcovich (1997) donde los papeles se están constantemente intercambiando. En este filme, entre el documental y la ficción, se subraya la condición del turista y del local a la vez que nos hace preguntarnos ¿cómo actuamos en el papel del turista o del local? Los actores-personajes del documental intercambian los papeles y a veces Yuliet Ortega (la jinetera cubana) es Fabiola Quiroz (la modelo mexicana) y viceversa. Este intercambio de papeles facilita el “look” o sólo establece una mirada. ¿Todos de algún modo asumen sus personajes concientes de que es un juego pasajero? Sin embargo, en el caso de los locales, en este juego

se arriesga el futuro que ellos quieren construir para escapar de la miseria y cambiar su situación económica, contrario a los visitantes.

El documental surge cuando Marcovich llega a la Habana con la modelo Fabiola para filmar un video con el cantante Benny. Durante el viaje conocen a Yuliet, quien tiene una historia muy similar a la de Fabiola. La modelo mexicana nunca conoció a su padre y su origen familiar está rodeado de misterio; en una escena se dice que su padre era un arqueólogo canadiense, en otra que era un güero. El padre de Yuliet, por su lado, emigró con los marielitos a Estados Unidos cuando esta tenía dos años de edad y ella lo culpaba del suicidio de su madre ante el abandono paterno.<sup>103</sup> La ausencia del padre entrecruza los destinos de estas dos mujeres. Fabiola cuenta como este paralelismo, al igual que su espontaneidad, la identificó con Yuliet. Es así como el director Marcovich decide hacer un documental en el que entrecruza la vida tan disímil de estas dos mujeres. La filmación le tomó cerca de tres años, en un contexto transnacional (La Habana, New York, New Brunswick y México D.F.) y que culmina con el encuentro de Yuliet con su padre.

Fabiola realiza su deseo a través del reencuentro de Yuliet con su padre en México, el cual ella organiza como si fuera el suyo. El reencuentro se lleva a cabo en Xochimilco, un espacio turístico muy cerca del DF y escenario de varias telenovelas mexicanas. El padre va al encuentro con Yuliet en una barca, un viaje simbólicamente inverso al que realizó desde el Puerto Mariel a los Estados Unidos. Durante su estancia en México, Fabiola intenta conseguirle un trabajo de modelo a Yuliet. Como trasfondo a esta oferta se muestran escenas de la película *El Callejón de los Milagros* (Jorge Fons, 1995), protagonizada por Salma

---

<sup>103</sup> Los marielitos eran los emigrantes cubanos que salieron por el puerto de Mariel hacia los Estados Unidos, en un éxodo masivo autorizado por el gobierno cubano en el año 1980 y que creó una crisis migratoria en el país de acogida.

Hayeck, y que Yuliet vio años atrás en un cine de la Habana. En este filme, basado en la novela del Premio Nóbel y escritor egipcio Naguib Mahfuz (1947), Almita se deja arrastrar a la prostitución por un falso mentor que le promete hacerla famosa. La agente de modelos repite las mismas promesas y adulaciones a Yuliet que, sorprendida y asustada por la oferta, con visos de *deja vu*, decide rechazarla y volver a la isla.

A lo largo del documental, se contrapone la vida fastuosa de la actriz hollywoodense Salma Hayeck y la jinetera Yuliet. ¿Un posible contraste entre el cine de Hollywood y el tercer cine o cómo Juliette construye una identidad a través del espectáculo? El intercambio de papeles provoca la situación “post tourist”. La modelo Fabiola fracasa en su intento de “salvar” a la joven cubana, aunque realiza su fantasía de reencontrar a su padre a través de ella, por lo que Yuliet es un medio para satisfacer sus deseos y le sirve de puente emocional a Fabiola. Entre Fabiola y Yuliet no se da la mirada interracial, por cuanto ambas son mulatas. Aquí, sin embargo, la relación de subalternidad opera en el terreno socioeconómico. Mientras Fabiola es una mujer cosmopolita y su situación profesional y económica le permite viajar; Yuliet, es una joven jinetera de 16 años, huérfana de madre y ciudadana de un país que restringe la salida de sus ciudadanos.

En este punto habría que agregar aquí la experiencia del grupo teatral británico “Forced Entertainment”. Este grupo, conocido por sus puestas en escenas provocadoras, montó *Nights in this City* (1995), un performance en el que los habitantes de la ciudad de Sheffield forman parte del elenco. Los que actúan como turistas lo hacen concientes de su papel, pero los peatones que deambulan por la ciudad no están al tanto de su participación en la obra. A través de la ventanilla del autobús que recorre el centro de la ciudad estos “actores”-turistas se convierten en espectadores y, desde su posición privilegiada, de ver sin

ser vistos, miran las acciones de los demás que no están enterados de su objetificación. John MacAloon define este acto como un “error de género”; “the error that occurs when one person’s life is made another person’s spectacle” (Tomlin, 140). Esta actitud es similar a la grabación de la vida de Yuliet; bajo el velo de la filmación el drama de esta adolescente es llevado al plano del espectáculo (la separación del padre, el suicidio de la madre, la violación sexual) con la diferencia de que esta se sabe observada y en ocasiones se rebela. Desde el momento en que corrige la escritura de su nombre, que la producción del filme escribe incorrectamente, defiende su posición de sujeto; se llama Yuliet, no Juliette.

El documental empieza con la imagen del mar que en ese momento está picado y las olas golpean la cámara, mientras la actriz-persona, Yuliet, va deconstruyendo su nombre y lo pronuncia consonante por consonante. Luego ella establecerá un juego fonético con la palabra “actuar” la cual pronunciará como “actual” (Juliette nunca lo pronunciará con la *r* final). Sin embargo dirá: “Aunque nunca supe pronunciar la palabra actuar, actué”. Entre el “actuar” de acción y el momento actual, la vida in situs, Marcovich nos prepara para mirar al “Otro” en su espacio cotidiano e íntimo. Pero también esta expresión de Yuliet nos prepara para participar de una situación post turística. Don Pepe, entretanto, otro de los personajes habaneros, correrá por el malecón pronunciando correctamente actuar como en un ejercicio de vocalización teatral, subrayando así el carácter de actuación del documental. En *¿Quién Diablos es Juliette?* a veces es difícil establecer la frontera entre la realidad y la ficción. ¿Quién actúa o quién no? ¿Hasta qué punto es Yuliet la jinetera habanera o ella actúa para responder a las expectativas de los realizadores?

## **El mar como frontera**

En el documental la imagen del mar opera como espacio de relajación, pero también como frontera y objeto del deseo. Me explico: en la primera toma del documental *Yuliet* aparece frente al mar, una imagen característica del Caribe en el que mujer-mar feminizan el paisaje y lo erotizan. Más adelante, el documental presenta una toma de los turistas europeos mirando los cuerpos de las cubanas que se pasean por la playa en el que también los espectadores participamos, y con un marcado propósito escopofílico o placer en la mirada (Mulvey, 37). Sin embargo, mientras para los turistas el mar significa placer, aventura; para los locales el mar es el límite de sus sueños de emigrar; es el territorio por donde entró la esclavitud al continente americano y el puerto de escape en yolas de la miseria hacia los Estados Unidos que muchas veces termina en tragedia. Estos dos imaginarios contraponen la mirada del “Otro”.

En el documental de Marcovich, al igual que en los demás filmes que describimos, el mar abre la narrativa y es personificado como un testigo silente; está en el trasfondo de la historia. Al mismo tiempo este espacio opone y establece fronteras dentro de la nación misma. Los dos imaginarios, espacio para relajamiento y muro de contención, estarán presentes. Por un lado los turistas toman el sol despreocupados en la playa, mientras los locales utilizan ese espacio para obtener ventajas económicas. En *¿Quién diablos es Juliette?* las alusiones a los viajes en yola y a Los Marielitos estarán señaladas con la presencia de don Pepe, quien todo el tiempo camina por las calles de la Habana con una maleta a cuesta mientras se oculta y corre frente al malecón. Esta presencia sugiere la

emigración y errancia caribeña. El mar es la salida, y, mientras los turistas caminan y se divierten despreocupados, los locales buscan zarpar ese mar.<sup>104</sup>

En *Heading South*, por otro lado, el escenario marítimo es para el placer pero también para la muerte. Es allí donde aparece el cadáver del joven Legbá, el acompañante de las turistas, víctima de la violencia política duvalierista. En el caso del sanky panky dominicano la playa es su espacio para agenciarse turistas que lo mantengan o saquen del país. El italiano y gerente del hotel, Giuseppe, por otro lado, dentro de sus funciones supervisará y aconsejará a Genaro y a sus amigos para evitar que en cualquier momento desestabilicen el orden paradisiaco del resort. Los locales necesitan dirección y control del extranjero en esos espacios montados para el disfrute de los turistas. Como la plantación el control es ejercido y marca los límites de aquellos que pueden circular y en condición de qué. Es interesante recordar el encuentro entre Genaro y un turista negro norteamericano en la playa. En esa escena Genaro discute con el turista por la mujer blanca que lo acompaña y quien no es más que su esposa. Genaro pensaba que el turista le estaba invadiendo su territorio y quitando su posibilidad de encontrar a la gringa que lo sacaría del país. Esta mirada en la que Genaro asume al “otro” como sanky panky y subalterno por su perfil racial

---

<sup>104</sup> En la película *Una Noche* (2012), de la directora inglesa Lucy Mulloy, unos adolescentes cubanos (Raúl Arrechaga, Javier Núñez Florián y Analín de la Rúa de la Torre) se escapan en una balsa hacia Miami luego de que uno de ellos asaltara a un turista. Durante la travesía son atacados por tiburones y uno de ellos muere. Los dos sobrevivientes naufragan en la costa cubana adonde llegan aturdidos y son rescatados por unos turistas ingleses que se encuentran allí haciendo deporte acuático. El contraste entre los dos medios de transporte (moto versus balsa), así como la emoción de los jóvenes turistas que se divierten y los naufragos que ven vencidas sus esperanzas, retratan la relación de los locales con la playa y el drama que esta muchas veces representa. Uno de los turistas les pregunta sonriente: “Are you trying to get to Miami?” Pero los jóvenes naufragos están ateridos de miedo y de frío e imposibilitados de hablar. Los turistas se van y los naufragos continúan caminando por la playa. Para esta película Mulloy utilizó personas que no son actores y dos de ellos llevaron la ficción a la realidad cuando desertaron en los Estados Unidos durante la presentación del film en el festival O Cinema de Miami.

subraya el complejo de dependencia del negro que hablaba Fanon y una “epidermización” de ese complejo de inferioridad (Fanon, 11).

En los dos filmes, sin embargo, el subalterno devuelve la mirada y expone al turista, muchas veces degradándolo. En *¿Quién diablos es Juliette?* la joven jinetera es conciente incluso de la presencia de la cámara. En una escena, por ejemplo, se niega a seguir filmando y hasta tira piedra al lente. En otro, toma la cámara y ella es la que quiere filmar a quienes la filman. El documental desde el principio nos hace partícipe de la grabación y de la presencia de la cámara. El espectador es conciente de que está viendo a través de un otro que decide qué filmar y qué registrar. En un final casi circular Yuliet baila frente al malecón de la Habana repitiendo y mirando fijamente a la cámara: “Que se muera de puta, pero no de hambre”. *¿Quién diablos es Juliette?* cuestiona al espectador y al “Otro” y establece el “mirroring process”. ¿Qué cambia en ese momento? Ahí recordamos la pregunta de Kaplan: ¿Qué pasa cuando un negro mira a un blanco? En este caso, y tomando en cuenta esas actitudes, Yuliet se asume como sujeto y jinetera en pos de la supervivencia. Genaro, por su lado, se rebela y se niega a adoptar el trato vejatorio al que ha sido sometido a lo largo de la película, y decide quedarse en el país mientras arenga a los turistas en el *lobby* del hotel.

**Nicolás Dumit Estévez**

### **Bailemos, ¿o no somos un país alegre y que canta?**

Si tuviéramos que analizar la definición de “lo dominicano” en el contexto turístico aparte de las postales, necesariamente tendríamos que revisar los anuncios publicitarios, mayormente de las casas licoreras nacionales que, apoyados en un esencialismo, describen al dominicano como “gente alegre, buena, generosa y con una gran sonrisa”.<sup>105</sup> Los productos son comercializados como representantes de la esencia nacional y esta publicidad crea en quien lo consume la sensación de que con ello tiene una experiencia o encuentro auténtico con lo autóctono. Al respecto y en relación con la música, Mimi Sheller refiere que la “Cultural commodification is linked to the explosión of tourism in the region, growth in the ‘world music’ industry, and new forms of informational capitalism. Period of ‘post-fordism’ within capitalism” (Sheller 23).

La idea de la República Dominicana como un país alegre y bendito circunda el imaginario nacional. Incluso cuando el fatídico terremoto en Haití en el 2009 muchos comentaban que por eso el desastre no había afectado la parte dominicana de la isla. Precisamente un estudio realizado por el *The New Economist Foundation* en el 2009, y publicado en los medios nacionales, indicó que la República Dominicana era el segundo país más feliz después de Costa Rica. El tercero era Australia. El estudio midió tres variables: la esperanza de vida al nacer, el nivel de satisfacción que expresan los habitantes de cada país y

---

<sup>105</sup> Véase el anuncio *Dominicano Soy*, campaña de la Cervecería Nacional Dominicana lanzada en el 2004, cuyo jingle a ritmo de merengue lo cantan figuras emblemáticas de este ritmo musical considerado hasta hace poco tiempo como el género que identificaba, a su vez, a la nación antes de la popularización de la bachata a nivel internacional. En la campaña, diseñada por la publicitaria Young & Rubicam Damaris, participan Milly Quezada, Fernando Villalona, Sergio Vargas, Eddie Herrera y la ex Miss Universo Amelia Vega.

las prácticas ecológicas. (“RD Segundo País Más Feliz del Mundo”. *Diario Libre* 7 de Julio de 2009).

Partiendo de este imaginario de la alegría “innata” del dominicano, el cual se extiende a Latinoamérica y otros países del Caribe, el artista del performance Nicolás Dumit Estévez ha explorado en su trabajo las representaciones de la identidad y como estas conforman los estereotipos a través de la comida, la música, el baile entre otros aspectos. Radicado en los Estados Unidos desde los años 90, su experiencia migratoria también ha sido incorporada a su trabajo en el cual cuestiona y desestabiliza los conceptos y percepción de la nación, los géneros, y cómo el inmigrante negocia su espacio en los nuevos territorios. Como caribeño sus orígenes mismos están marcados por las constantes migraciones. Dumit Estévez nació en Santiago de los 30 Caballeros, la segunda ciudad más importante en República Dominicana, de una familia de origen haitiano y libanés.<sup>106</sup> Estudió arte en la Escuela de Diseño de Altos de Chavón y luego de graduarse se mudó a Nueva York desde donde continuó desarrollando su proyecto artístico. Veinte años después de estar viviendo en esta ciudad decidió bautizarse como un *Bronxite* en una ceremonia en el río del Bronx donde participaron personalidades del ámbito cultural y comunitario de ese condado. En un artículo publicado por la revista *E-misférica*, en el verano del 2011, y en el que el artista expresa su proceso para bautizarse como un Bronxite o ciudadano del Bronx, este cuenta su experiencia y su incorporación al condado, adonde llega por un trabajo que consigue como profesor de arte para niños en el verano.<sup>107</sup> *Born Again: A Lebanese-Dominican Dominican York is Born Again as a Bronxite* (2011) fue el título del ritual-performance que también incluyó a

---

<sup>106</sup> El origen haitiano el artista lo conoció más recientemente y luego del bautizo como Bronxite.

<sup>107</sup> <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/dumit-estevz> (21 de marzo de 2015).

otros artistas y personas de la comunidad. “The ritual I planned would mark my passage from Lebanese Dominican, Dominican York (a Dominican who has settled permanently in New York City), and my transition into a Bronxite. “The life-art ceremony I envisioned was to be preceded by a series of on-going exchanges with individuals and groups in different neighborhoods in the borough, inviting those I met to reflect and actively question what it meant for them to be from the Bronx and to live there” (Dumit-Estévez 4).

Durante una conversación que sostuvimos me comentó que a su llegada a Nueva York él vivía en los alrededores de la Calle 14 en Manhattan cuando esta zona aún no había sido gentrificada. Con el proceso de gentrificación percibe que su presencia es ajena a esa nueva realidad. Su raza y acento lo colocaban en el área de servicios. Él ya no pertenecía a ese espacio. En el artículo mencionado arriba el artista describe su llegada al condado del Bronx en los siguientes términos:

“An All-American City” proclaimed the metal signs strategically placed at some of its points of entry. This is the All-American City to which I voluntarily relocated from a gentrifying Upper Westside, where no matter how many academic degrees I had, or how white-collar-like I dressed, many of my Caucasian neighbors would automatically link my Latino looks and accent to a job in the service industry. I was their porter, doorman or delivery guy. On the other hand, in the South Bronx, I would be perceived as another Latino *luchando*, struggling, in a “New York City” that up to this day fails to recognize the value of its northernmost borough or the contributions of its inhabitants.

(Dumit Estévez 2)

Fue en el Bronx donde el artista se replanteó su trabajo y lo reconoció como un acto político en cuanto era muy difícil separarse del día a día en la comunidad. Esto no significa, sin embargo, que su trabajo apunte solamente a un activismo político, su búsqueda intenta desmantelar precisamente esa fronteras entre estas categorías, las cuales en su caso conjugan el activismo político con la vida, el arte, la consejería, la espiritualidad entre otros aspectos cotidianos. Es muy difícil vivir en el Bronx y no ser parte de las luchas diarias, expresa el artista en su artículo (Dumit Estévez 3).

### **¿Y después de la danza qué?**

El trabajo que vamos a analizar aquí y en el que el artista expone la representación de los cuerpos en el contexto turístico data de finales de los noventa y principio del 2000. En este performance Dumit Estévez adopta el papel del autoetnógrafo (Pratt 9); es decir, aquel que se refiere a cuando el sujeto colonizado (en este caso el artista) se autorepresenta adoptando la postura y los términos de los colonizadores. Sin embargo esta postura se construye en respuesta y con el objetivo de crear un diálogo con estas representaciones de las metrópolis o el discurso eurocéntrico. En su pieza *The More I Dance* (enero 2013) Dumit Estévez lleva el acto de bailar al extremo con el objetivo no de entretener o mostrar un cuerpo relajado sino de reflejar la extenuación y, al mismo tiempo, el consumo de los cuerpos que supone el acto de bailar por parte de quien lo ejecuta y, a su vez, quien es

testigo del acto.<sup>108</sup> En un ejercicio maratónico, el artista bailó durante cinco días seguidos.

Refiriéndose a esta pieza Dumit Estévez dice que con este performance deseaba mostrar la idea del consumo y a su vez cuestionar quién consume a quién. Porque, prosigue, por un lado los espectadores consumen el baile y por el otro quien ejecuta la acción de bailar también se consume.<sup>109</sup> En las palabras de presentación de *Hemisférica* los organizadores de la bienal en Sao Paolo describen la pieza como una “endurance piece”, es decir como un acto difícil y que cuesta mucho esfuerzo. El cuerpo del artista, a su vez, pasa a representar el cuerpo de las naciones latinoamericanas: “Clad in skimpy Speedos, Estévez embodies Machete, a male vedette who dances night after night during the Encuentro, and whose marathon-like action poses the questions: The more Machete dances, what? The More Latin America dances, what? The more one watches Latin America dance, what? Cockiness and humor collide in a pulsating endurance piece that runs the risk of succumbing to exhaustion.”<sup>110</sup>

En su artículo “The Drums are Calling My Name” el mismo Dumit Estévez explica el proceso de construcción del personaje Machete inspirado en el deseo que tenía desde niño de encarnar una vedette de esas que solía ver en la pantalla de su televisor.<sup>111</sup> En esa época, los años 70, en el popular programa *El Show del Mediodía* se presentaban famosas vedettes

---

<sup>108</sup> Esta pieza fue presentada en la SP Escola de Teatro, Sao Paolo, dentro del 8vo. Encuentro del Hemispheric Institute of Performance and Politics del 12-19 de enero de 2013.

<sup>109</sup> Charla en The Center for Worker Education, City College of New York, April 2014

<sup>110</sup> <http://hemi.nyu.edu/hemi/fr/enc13-performances/item/2008-enc13-dumit-dance>

<sup>111</sup> Este artículo fue publicado en *Making Caribbean Dance: Continuity and Creativity in Island Culture*. Ed. Susanna Sloat. Florida Scholarship Online: septiembre 2012.

como Tongolele y Mayra El Ciclón del Caribe, así como *El Show de Iris Chacón* por la noche.<sup>112</sup> Ambos programas coincidían con las horas del almuerzo y la cena; lo que hacía de este momento un espacio para el consumo visual de los cuerpos mientras se deglutía un plato de arroz y habichuelas que se masticaba al ritmo de los tambores; o un plato de mangú y salami durante la cena.

At an early age I became aware of the weight that flesh held for the voyeuristic audiences who followed the contours of the women dancing on local TV, and I secretly craved a share of the attention generously dispensed to them. For this reason our black-and-white Sanyo screen at home served as the lab where I researched with meticulous detail the subjects of my interest (NP Dumit Estévez).

En esa época, sin embargo, Dumit Estévez no se había planteado cuestiones de raza. Fue durante su proceso de adaptación como inmigrante en los Estados Unidos, cuando diez años después de haber llegado, en el 2001, el artista confiesa que siente el llamado de aquellos tambores que lo fascinaron desde niño y decide encarnar al vedette masculino Machete. En Nueva York presenta su performance *The Land Columbus Loved Best* (2001) en el Dixon Place, The Performance Art Space on New York City's Bowery. En este performance Dumit Estévez desde el título mismo plantea la ironía y parafrasea la famosa

---

<sup>112</sup> Tongolele nació en Spokane, Washington, bajo el nombre de Ivonne Montez Farrington. Era una de las más famosas vedettes de su tiempo desde los años 60 hasta los 80 estuvo bailando. Mayra El Ciclón del Caribe fue una vedette dominicana que solía presentarse en el popular programa El Show del Mediodía. Iris Chacón fue una famosa vedette puertorriqueña que dominó la escena latinoamericana durante los años 70. Su programa El Show de Iris Chacón, producido en Puerto Rico, era transmitido a varios países latinoamericanos entre los que se encontraba la República Dominicana, al igual que en canales de los Estados Unidos dirigidos al público hispanohablante. Su figura ha sido inmortalizada también en la novela *La Guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez.

frase del Conquistador. En el escenario aparece vestido con un traje de baño verde y negro a rayas. A la inversa de la Chacón, admirada por su protuberante trasero que movía con singular gracia y desparpajo ante los absortos televidentes, Machete resalta su parte frontal con un pene construido con tela y algodón, el cual se coloca al inicio del performance y ante la vista de la audiencia, por lo que desde el inicio sienta la atmósfera de la representación. En el escenario también hay un percursionista<sup>113</sup> que toca todo el tiempo mientras Dumit Estévez baila y toma *punch* de una copa plástica. El público, a su vez, toma fotos de la escena con cámaras desechables que se les han dado a la entrada. El baile tiene distintos registros, a veces es lento y con una energía contenida, otras extremadamente rápido. A veces el vedette sale del escenario y se pasea por entre el público de manera provocadora invitándolo a masajearlo; los close-ups de las admiradas vedettes de la infancia ahora están a la distancia de una mano, de unos ojos que asisten a este acto *voyeurista*.

El artista, al mismo tiempo, le pasa una banana a un miembro del público y le pide que la continúe pasando de mano en mano. La presencia de la banana, una fruta que aparecerá en varios performances de Dumit Estévez, nos traslada a las plantaciones bananeras y al consumismo del Caribe y, sobre todo, a la representación estereotipada de la gente del trópico y de color. Además de esta fruta ser un símbolo fálico donde se subraya la sexualización del caribeño (en los últimos tiempos lanzar esta fruta a alguien es sinónimo de una agresión racial). A medida que transcurre el performance, los tragos y los flashes provocan que el artista termine exhausto y el público pasa a tomar los tragos que él ha previamente servido.

---

<sup>113</sup> Louis Gamboa (fallecido).

Machete habrá surgido como un referente y bajo la influencia de las grandes vedettes de los años 70, pero bajo la fascinación de ese niño que fue Dumit Estévez también se tejieron otros componentes, frutos de la inmigración, como son los cuestionamientos que este plantea en su trabajo en términos de la identidad, la sexualización y el género. Asimismo, su puesta en escena entra en el contexto del turismo y como en estas zonas de contacto los locales están sujetos a ser consumidos al tiempo que ofrecen sus servicios. Machete baila, sirve tragos y además ofrece su cuerpo para ser masajeado, visto, tocado. En esta pieza Dumit Estévez plantea, además, la sexualización del caribeño como un ser disponible y, en el caso específico del hombre, un ser insanciable. A la inversa de las vedettes, con la protuberancia del pene el artista subraya la sexualización del hombre negro, pero al mismo tiempo transgrede y traslada el código femenino al masculino y con ello desestabiliza un discurso patriarcal y masculino en el que se apoya la narrativa nacional. A pesar de su aspecto sensual y viril, Machete es feminizado por cuanto está sujeto a la mirada y consumición de los espectadores.<sup>114</sup>

Como explicamos al principio, en la obra de Dumit Estévez el baile, la música y la comida son elementos a través de los cuales el artista explora y cuestiona la identidad caribeña. Sus movimientos rayan a veces en el desparpajo y otros en una contención. En trabajos anteriores al que esbozamos antes, Dumit Estévez realizó otros performances con este tema, entre los que se encuentran *La Capa Merengue Air* (Filadelfia, 1999), en el cual se viste de súper héroe, baila y provoca que todo el público termine bailando. En *Las Frutas Tropicales* el artista, a la usanza de un programa de receta, presenta al público un conjunto

---

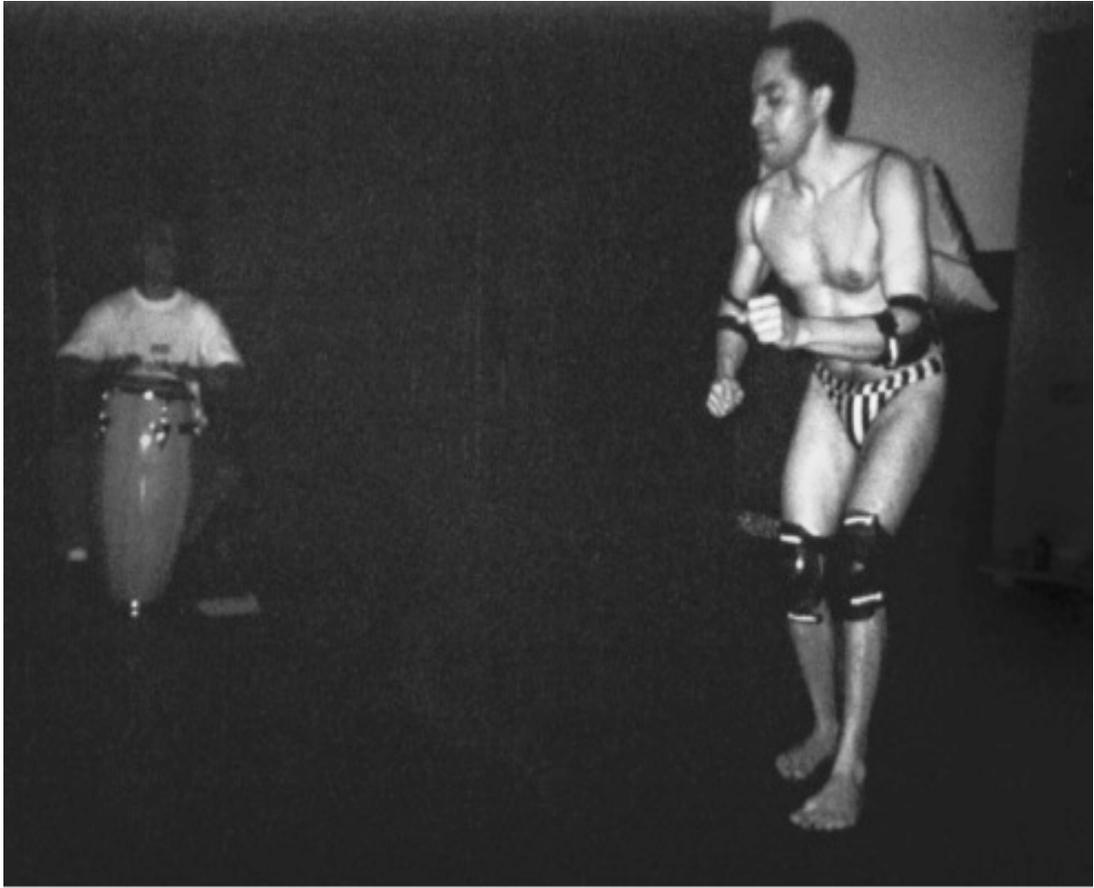
<sup>114</sup> El dictador Rafael Leonidas Trujillo encarnó en el imaginario nacional las características de ese macho insanciable sexualmente y al cual debía aspirar todo hombre dominicano. Entre sus aventuras se cuentan cientos de jovencitas violadas y conquistas de mujeres casadas con sus subalternos. En el terreno de la ficción han trabajado el tema Marcio Veloz Maggiolo y Mario Vargas Llosa, entre otros.

de frutas tropicales con gestos visiblemente afectados y exagerados. En este performance la agitación y la voz escandalosa del artista, junto al ruido de la batidora y el corte de las frutas con instrumentos de tamaños desproporcionados y fuera de contexto (utiliza un taladro para cortar la piña, etc) provoca en el público la risa pero también presenta la imagen del caribeño escandaloso, fuera de control y esa alegría contagiosa descontextualizada que conforma el estereotipo y deshumaniza al sujeto.

En ese mismo renglón, el artista sigue explorando con su performance *La Fritura* (1999). Aquí sin embargo, sus gestos son más lentos y articulados. El escenario está pintado todo de blanco y el artista, cual cirujano, corta los plátanos maduros y los inserta en una pared como muestras que luego freirá para consumo del público. El ambiente es totalmente aséptico y contrasta con la acción del artista. Contrario a los performances anteriores en la actualidad Dumit Estévez vuelve su trabajo aún más introspectivo. Actualmente trabaja con un arte más aplicado a la vida o lo que él mismo denomina *Life as Material for Life and Viceversa* y que da título al libro que publicó en el 2008 con los auspicios del Queens Museum of Art como parte de un taller del performance. Este libro recoge las imágenes y los textos de los participantes en el taller, quienes generaron narrativas escritas y visuales que recogían escenas de sus vidas diarias. En estos momentos Dumit Estévez está interesado en explorar y aplicar el arte al terreno social y político, casi rayando con el activismo. En sus piezas anteriores el artista también estaba exponiendo una crítica social. La diferencia ahora radica en que el artista en vez de crear un performance hace que los eventos de la vida diaria misma lo generen.

A continuación muestro las fotos que tomó la audiencia con las cámaras desechables

que les fueron dadas durante el performance *The Land Columbus Loved Best*, presentado en el Dixon Place, Nueva York, 2001, en las que aparecen el artista del performance Nicolás Dumit Estévez y el percusionista Louie Gamboa (fallecido). En la primera imagen nótese la manera contenida en la que el artista baila a ritmo de la percusión. En el video de la pieza se notan más claramente los cambios de ritmo e intensidad que Dumit Estévez aplica a sus movimientos. La segunda imagen muestra el final del performance, momento en el que el artista termina extenuado por el cansancio bajo los flashes que dirigen la mirada de los espectadores.



## De Bohío a Grrrringo: una visión heterotópica del turismo

Como hemos observado a lo largo de este capítulo las crónicas viajeras han intentado definir y fundar un imaginario de la región caribeña en oposición al Norte y, de ese modo, organizar una narrativa que defina a los habitantes de las metrópolis en oposición a un “Otro” (Pratt 4). Sin embargo, el libro de dibujos *Grrrringo* (Ediciones De a Poco, 2014) del artista suizo Ingo Giezendanner nos ofrece una mirada donde las fronteras se desdibujan y donde más que marcar las diferencias el artista apunta hacia las similitudes de espacios aparentemente tan disímiles como la ciudad de Nueva York, Santo Domingo y Puerto Príncipe. En sus dibujos el artista refleja el fenómeno de la deterritorialización y reterritorialización al que se refería García Canclini en *Hybrid Cultures* (1995), como un proceso en el que se pierde la relación “natural” de cultura con un espacio geográfico específico y en el que al mismo tiempo se produce una relocalización de viejos y nuevos símbolos (229). En *Grrrringo* los territorios los definen las marcas y los productos, allí convergen varias realidades y los signos comerciales o lingüísticos nos señalan que estamos ante territorios híbridos y en constante negociación y transformación. Estos espacios, además, retratan los efectos que el fenómeno de la globalización ha generado y en el que la comunicación virtual ha jugado un papel preponderante, así como las constantes migraciones y el desarrollo de la industria turística.

Giezendanner dibuja los espacios de Nueva York, Santo Domingo y Puerto Príncipe como lugares fácilmente intercambiables y que borran, asimismo, las fronteras, produciendo el efecto de un no lugar. En otro contexto pero en relación a lo anterior, Arjun Appadurai refiere que McLuhan sobreestimó los efectos de las nuevas comunicaciones cuando pensaba

que estas crearían la aldea global cuando lo que tenemos precisamente ahora son comunidades que no se sienten atadas a un lugar específico (29). En su calidad de viajero que registra estas realidades, el artista adopta el papel del ethnoscape que, según la clasificación de Appadurai para construir los bloques de la comunidad imaginada de Anderson, lo conforman los turistas, los exiliados y los inmigrantes. Appadurai explica:

The world we live in now seems rhizomic (Deleuze and Guattari 1987), even schizophrenic, calling for theories of rootlessness, alienation, and psychological distance between individuals and groups on the one hand, and fantasies (or nightmares) of electronic propinquity on the other. Here, we are close to the central problematic of cultural processes in today's world (Ibid).

En ese sentido los dibujos de Giezendanner transmiten la idea de un espacio móvil donde las postales y los correos electrónicos por facebook guían al espectador entre Estados Unidos, República Dominicana, Haití, Alemania y Egipto. *Grrrringo* es un viaje visual en el que el espectador se mantiene en constante movimiento. Los dibujos ofrecen distintas perspectivas que obligan, en ocasiones, a voltear sus páginas para poder apreciar los detalles y, a su vez, continuar este itinerario que inicia desde la portada misma. En la portada, contrario a lo usual, el nombre del autor no es identificable y está incorporado al dibujo, el cual retrata una hilera de negocios locales que ocupa también la contraportada y entre los que se encuentran lo que parece ser un hotelito o un bar (El Parador de La Plata), un gift shop y una iglesia. Estos lugares tan aparentemente disímiles describen el mapa actual de cualquier

ciudad dominicana (alcohol, turismo, religión, solo falta la banca de lotería para describir un fenómeno social que se extiende incluso a las zonas rurales). Un rótulo apostado en un poste eléctrico enfrente de estos negocios identifica al autor como “Grrrringo.”

Este referente usualmente identifica a toda persona rubia o turista. El gringo también es un extranjero que por lo general es asociado con aquel que viene a consumir y al cual también se le consume. El hecho de que Giezendanner se autodenomine gringo, así con las r arrastradas, lo posiciona como el turista blanco que viene a observar, a registrar a “un otro”. El sello artístico de Giezendanner es de por sí Grrrr y sus producciones se han titulado bajo ese nombre seguido por una numeración. *Grrrringo* corresponde a GRR54. Desde finales de los años 80 el trabajo de Giezendanner se ha enfocado en intervenciones de espacios públicos, dibujos, videos y animaciones de las grandes urbes, los cuales contienen un alto significado turístico que él con sus intervenciones deconstruye. Esta relectura del espacio apunta hacia una posición crítica y desestabilizadora que cuestiona el imaginario caribeño. Es decir, la República Dominicana de *Grrrringo* no es la isla de palmeras y sol radiante, muy por el contrario, es un territorio donde en la mayoría de los casos el artista sugiere el encierro a través de una serie de enrejados que incluye en esta colección.

El libro tamaño bolsillo está dividido en tres partes y marca las fronteras fluidas entre Nueva York, Santo Domingo y Puerto Príncipe. El primer dibujo nos sitúa en la ciudad de Nueva York. Nos lo anuncia el letrero de *La Platanera. Especialidades Latinoamericanas* (6) y que representa las bodegas y las comunidades imaginadas de los inmigrantes en esta urbe. Luego es seguido por imágenes del aeropuerto y detalles del interior de un avión. Dentro un pasajero acomodado con su tableta nos ofrece la imagen relajada del viajero. Estos dibujos, a su vez, se contraponen con los de pasajeros en el subway, las calles neoyorquinas con

basureros inundados, los carritos de falafel y otros puestos ambulantes, un desamparado, las tiendas con letreros que anuncian ofertas y rebajas. Estas escenas de un Nueva York empobrecido y cargado de basura, contrastan también con un Puerto Príncipe y un Santo Domingo con signos comerciales de cadenas internacionales que nos indican que estamos ante espacios deterritorializados y globales. Aquí las fronteras las define el mercado. Entre estos negocios se encuentran las agencias de envíos de dinero y compañías telefónicas, asimismo las señales de tránsito que marcan la vía hacia el aeropuerto y guían al espectador hacia otras fronteras o espacios móviles.

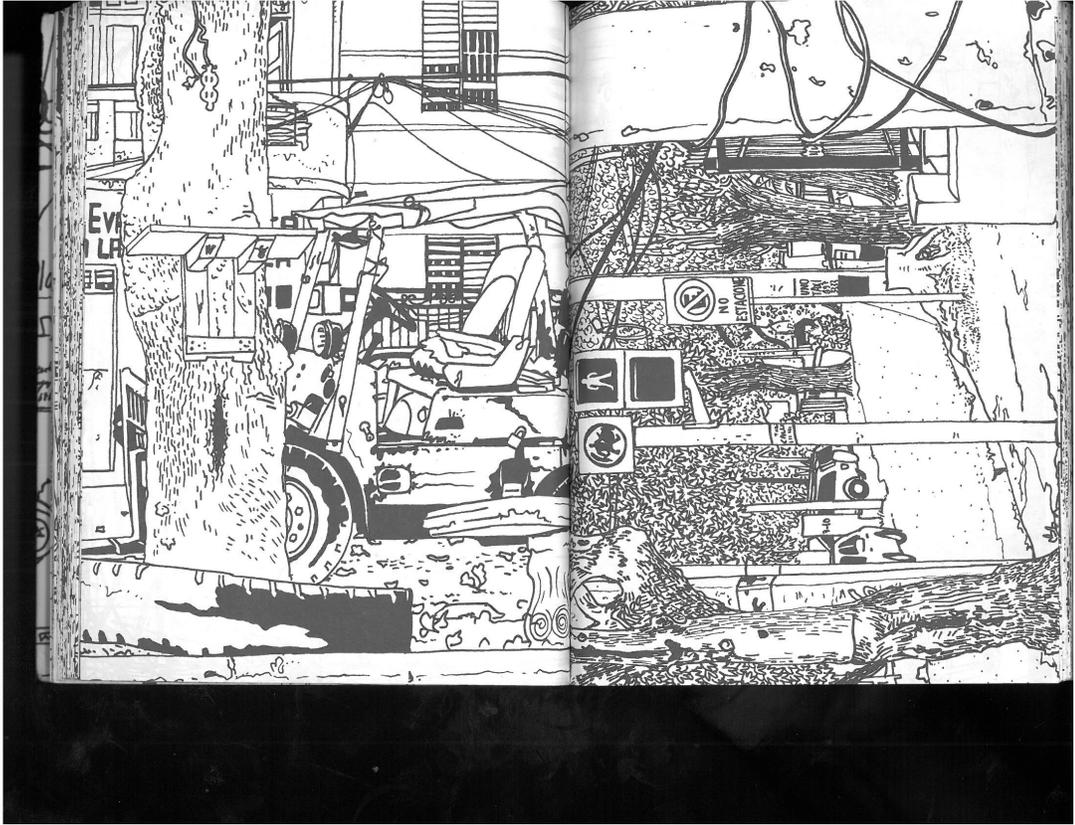
La llegada a Santo Domingo la anuncia una serie de señalizaciones que indica el camino hacia el aeropuerto así como los estantes con logos de periódicos nacionales (Listín Diario, Hoy) y la promoción de un concierto de Fefita la Grande, la merenguera típica más famosa y emblemática de este ritmo en el país (28). La contaminación visual de la ciudad con letreros que sobresalen o salen en cualquier lado, así como la aparición de grafitis van creando, además, una lectura crítica en este viaje visual.

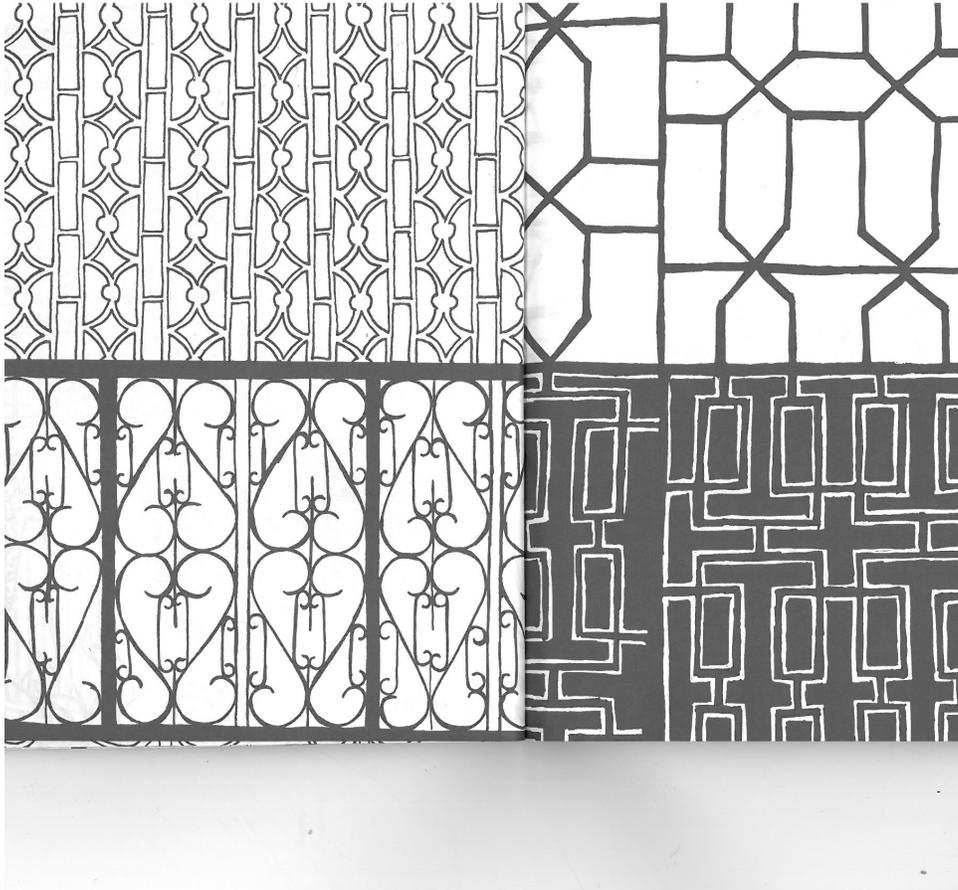
En la página 101 comienzan los dibujos de Haití. Un hombre de pie cargando un hatillo nos da la imagen del desarraigo y la errancia. Más adelante los escenarios en las calles de Puerto Príncipe son similares a los de Santo Domingo. Los letreros de Transfe Wes, las señalizaciones del aeropuerto y la línea de autobuses de Caribe Tours, que comunica a Haití con la República Dominicana, nos indican que estamos en tránsito; en una ciudad donde el mercado global también ha encontrado su espacio.

La mirada de Giezendanner o su alter ego Grrrringo altera el imaginario del Caribe y la narrativa viajera de sus antecesores donde por lo general la región es representada como un

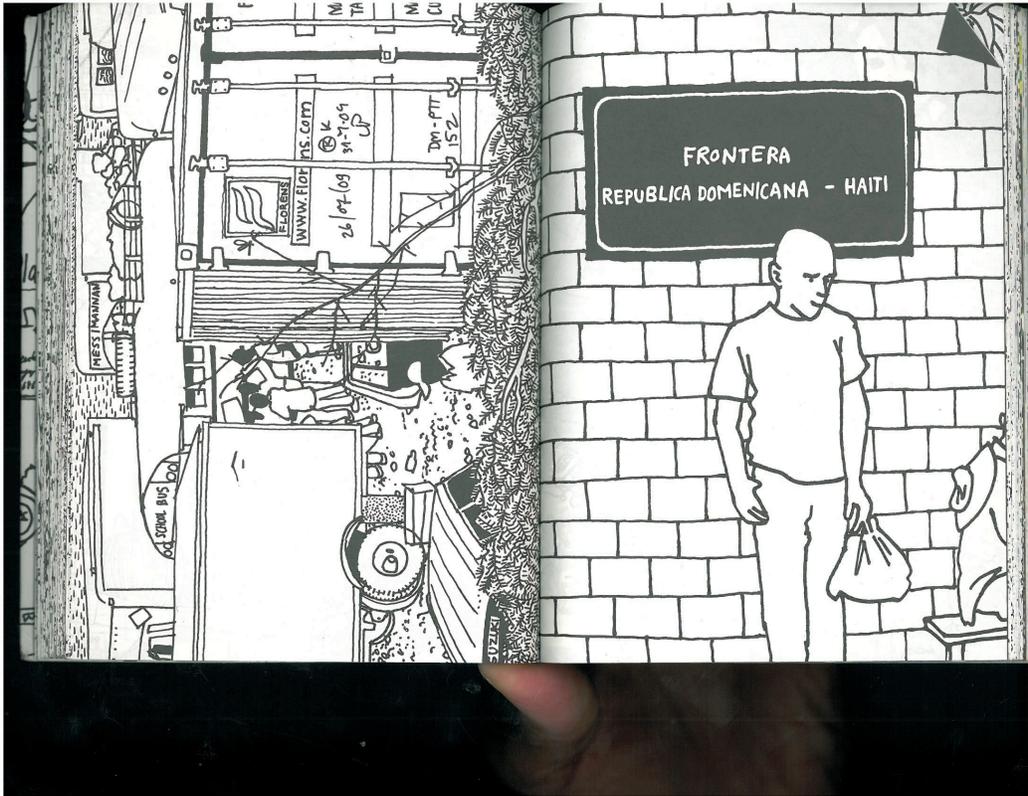
espacio virgen, vegetal y frondoso, circundada por el misterio y a la cual hay que domesticar. Samuel Hazard (1873), por ejemplo, en su libro *Santo Domingo Present and Past* desde la primera página ofrece la imagen de un hombre echado sobre una hamaca y rodeado de naturaleza. Este grabado, entre los muchos que hay en este libro, es representativo de la interpretación del Caribe como un espacio virgen, primigenio. En *Grrrringo*, por el contrario, la vegetación será sustituida por los alambrados eléctricos que cual planta rastrera se enredan de manera caótica entre los postes y verjas que rodean las casas y que, al mismo tiempo, indican una modernidad precaria.

Merecen mención aparte los dibujos de los enrejados, elemento muy característico en la arquitectura dominicana contemporánea y que a su función decorativa se añaden las medidas de protección ante el incremento de la violencia en los últimos años. A través de los enrejados, los cuales ocupan gran parte de las imágenes en el libro (desde la página 36 hasta la 63) Giendezanner realiza un estudio de la estética urbana dominicana donde no faltan las formas alusivas al mundo vegetal. Estos estudios, aunque en distintos contextos, recuerdan aquellos dibujos de los botánicos y coleccionistas de la flora caribeña durante los siglos del XVII al XIX, con la diferencia de que ahora esta naturaleza está forjada en hierro. Uno de los dibujos más representativos de esa modernidad precaria que señalamos arriba es el que muestra un enchufe pegado a un árbol, el cual mostramos a continuación.

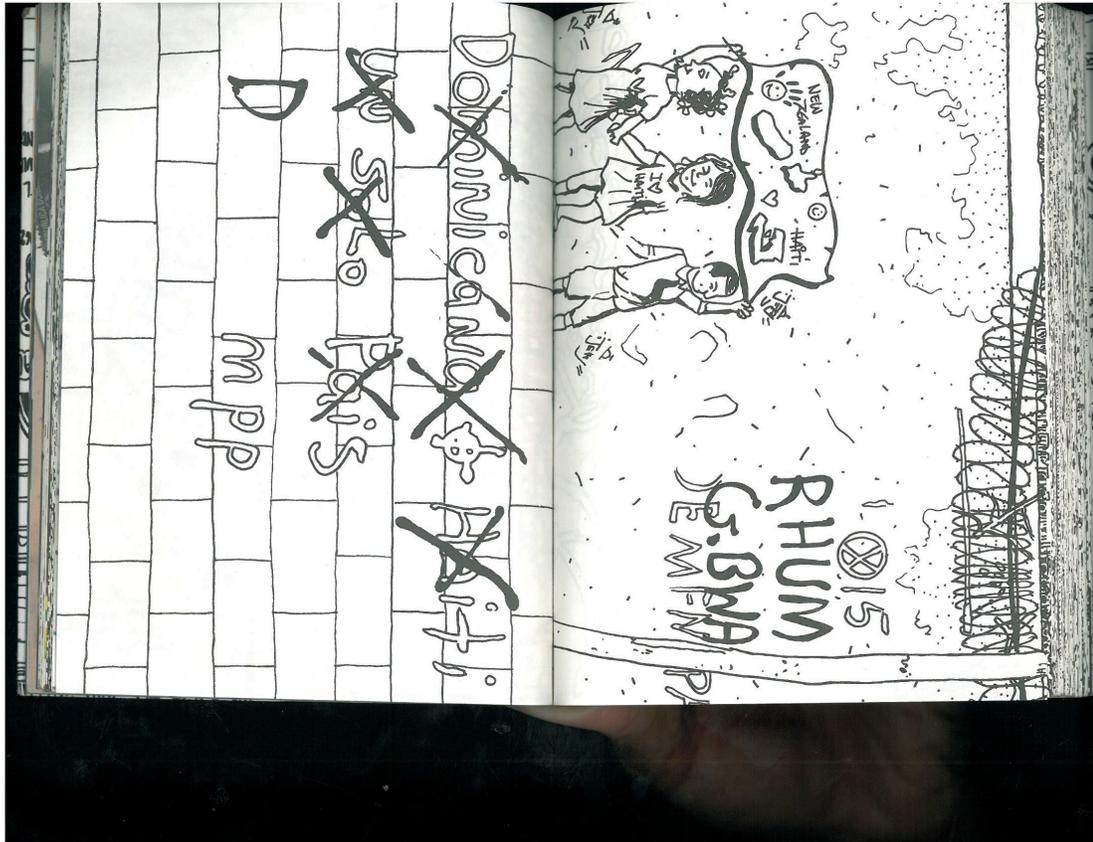




Parte de los enrejados de la serie de Giezendanner y que ocupa gran parte del libro (40, 41).



Obsérvese la imagen de la mano a color mostrando la postal que marca la frontera entre República Dominicana y Haití.



En la imagen anterior (124, 125) la postal alusiva al grafiti subraya la idea de fronteras permeables, producto de la globalización y las migraciones, entre las que entra también el turismo. Pero sobre todo, esta permeabilidad genera un manifiesto político por cuanto la República Dominicana, como bien observamos antes, ha construido su identidad en oposición a Haití. El hecho de que en *Grrrringo* los espacios haitianos y dominicanos son intercambiables podría generar conflicto entre los miembros de movimientos nacionalistas que han surgido últimamente a raíz de las protestas que se han generado contra la aplicación de la ley 168-13.<sup>115</sup> Bajo esta ley de carácter retroactivo, la cual data del año 1929 y que

<sup>115</sup> Esta ley ha generado protestas alrededor del mundo y también defensores que se han unido en organizaciones como los defensores de la patria y que tildan de traidores a los dominicanos que no la apoyan. Su aplicación le ha

empieza a aplicarse en el 2013, se desconoce la nacionalidad dominicana de aquellos hijos que nacieron en la República Dominicana pero cuyos padres eran o son indocumentados. Los más afectados por la aplicación de esta ley son los ciudadanos de origen haitiano, muchos de los cuales llegaron al país para trabajar en los ingenios azucareros a principios del siglo XX y permanecieron en territorio dominicano donde formaron familia. Muchas de estas personas no tienen vínculo familiar o cultural con Haití, porque no hablan créole o francés, tampoco nunca han estado al otro lado de la frontera.

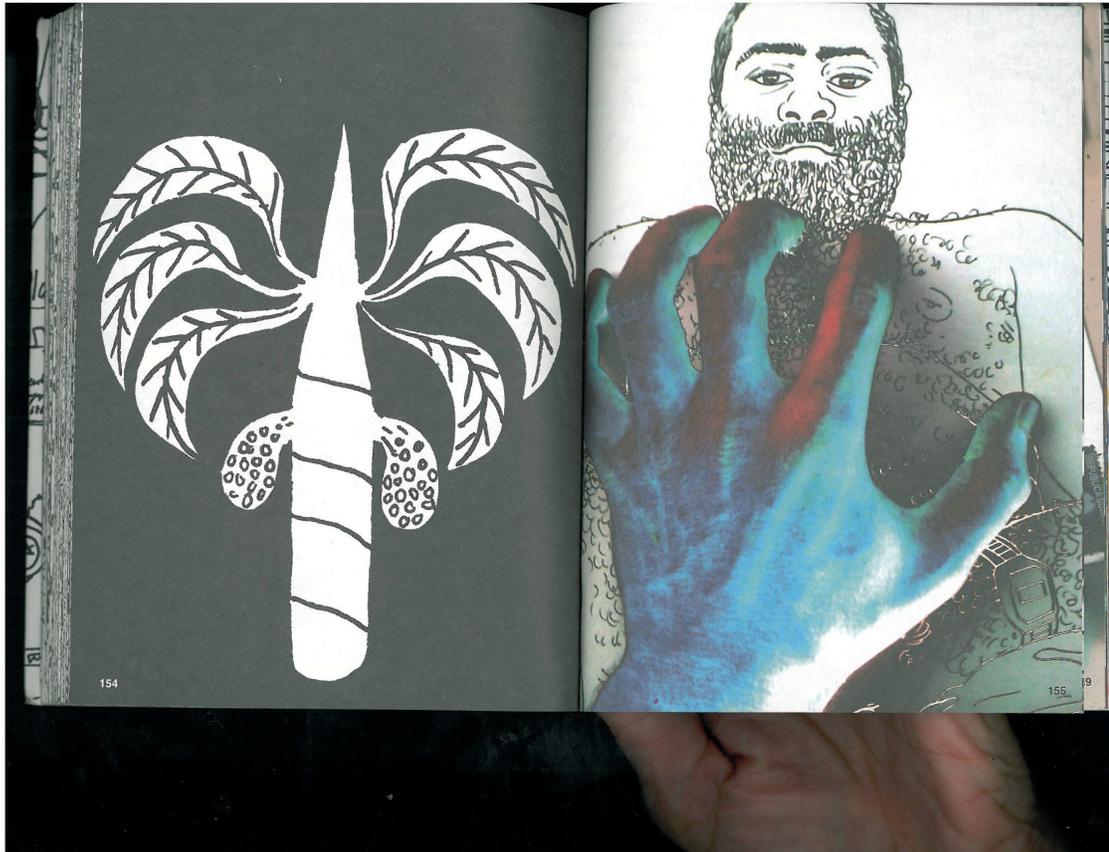
### **La postal electrónica**

Los dibujos de *Grrrringo* registran un viaje el cual comparte con los amigos a través de las redes sociales como el facebook, además de las postales por correo regular. De hecho podríamos pensar en la realidad virtual como la única que reafirma los actos de la cotidianidad. Si no está en facebook no ha pasado. Este acto de mirar las postales hace que los espectadores también viajen a través de las imágenes. Tal y como señalaba Feifer (1985) en el post turismo no necesitamos salir de nuestras casas para viajar. El desarrollo de las redes sociales, el mundo virtual, permite que los demás reciban la imagen a tiempo real e interactuar en espacios aun estos sean virtuales. La narrativa visual de *Grrrringo* abre con la imagen de un hombre que se prepara para enviar una postal hacia Alemania. Las últimas páginas muestran otro envío hacia Egipto, cuyo remitente es el mismo editor del libro. Más adelante se publican varios acuses de recibo de las postales en múltiples comentarios a través de facebook, lo cual coloca al destinatario en un lugar no identificable.

---

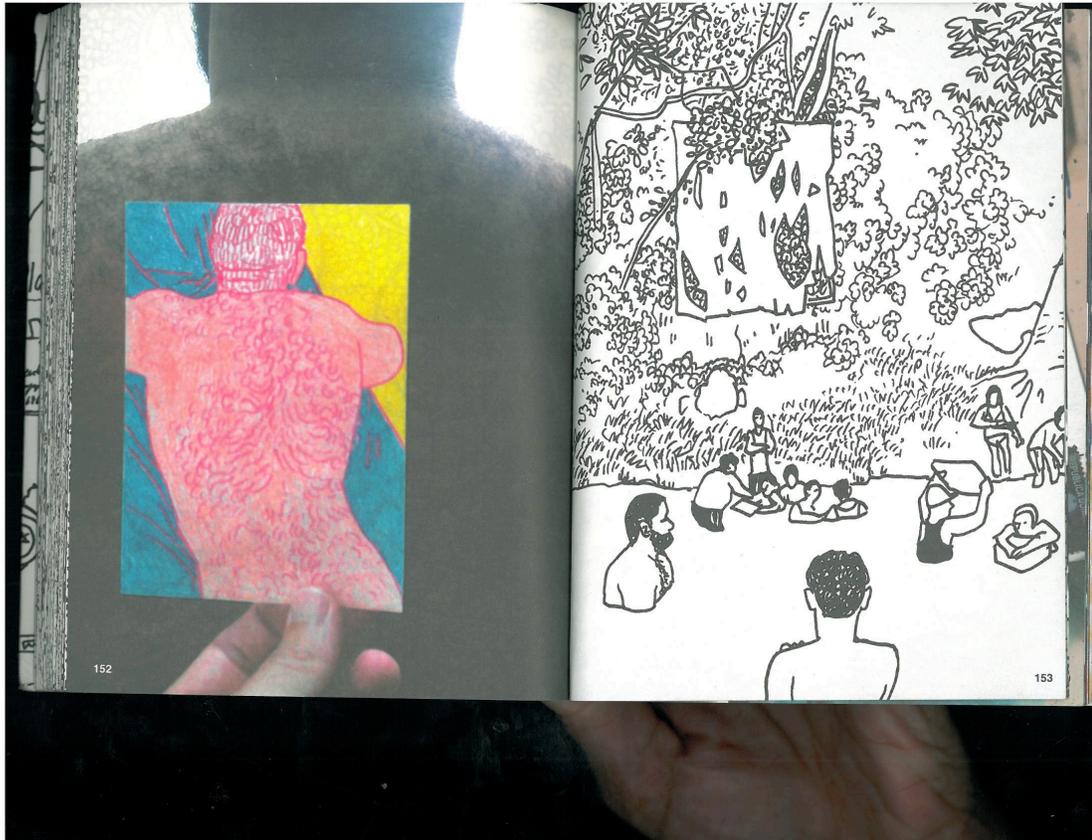
costado sanciones al país por la Corte Interamericana de Derechos Humanos y el caso ha sido llevada hasta la ONU. Actualmente a los ciudadanos despojados de su nacionalidad se les está dando una cédula de identidad que les da derecho a permanecer en el país, aunque no a su ciudadanía.

Por otro lado, las imágenes, contrario al estallido de color que ha representado al Caribe, aquí aparecerán en blanco y negro. Solo en la última sección se incluyen algunos dibujos a color con la imagen de la playa, así como textos que dan el acuse de recibo de la postal. En esta última parte, asimismo, Giezendanner presenta un collage con la imagen fotográfica de un hombre negro de espalda y desnudo, mientras sobre la foto alguien muestra un dibujo a color de un desnudo masculino también de espalda (una casi réplica de la fotografía). En ese viaje visual ambas imágenes conducen al espectador hacia esa otra frontera que es el turismo sexual en relación a la narrativa turística oficial. El libro cierra con la imagen a color de una mujer sentada frente a la playa y de espalda al espectador. Una imagen típica de la propaganda turística en la que el cuerpo femenino en la playa invita a descubrir y poseer un espacio.



En la imagen de la izquierda nótese los elementos de la palmera, ícono representativo del Caribe, asociados al miembro viril. Asimismo la aparición de la mano de un expositor en primer plano, la cual en las postales anteriores empieza mostrándose tímidamente, pero aquí aparece como un agente que se apropia de la imagen y del cuerpo (154-155).

El mundo vegetal es sugerido en las primeras páginas del libro, entretejido entre los enrejados a blanco y negro. En la última parte de la publicación el color empieza a aflorar con exuberancia y sexualizado. Esto nos remite a ese Caribe frondoso y generoso descrito por los antiguos cronistas y viajeros europeos que se maravillaban ante la desconocida flora caribeña, al tiempo que también la utilizaron para beneficio económico propio y de la ciencia.



Con *Grrrringo* recibimos una mirada del Norte que también incluye a ese Norte de manera crítica e intercambiable con otros espacios considerados como el otro. Esto se debe en gran parte a las grandes olas migratorias de los habitantes de las antiguas colonias a las metrópolis y más recientemente al papel que juegan las redes sociales en el mundo actual, y, por supuesto, al desarrollo del turismo. Las sociedades se perfilan como fluidas y abiertas facilitando con ello el intercambio y la comunicación. Si bien antes las metrópolis se consideraban como las únicas que determinaban y definían la periferia ahora esta mirada es revertida y cuestionada desde fuera y dentro de su misma frontera.



El dibujo de la izquierda registra la secuencia del corte de un coco de agua. La segunda imagen muestra uno de los acuses de recibo de las postales enviadas desde República Dominicana.

## Conclusión

Este viaje por el turismo dominicano a través de la literatura, el cine y la primera revista turística publicada en el país quizás comenzó a gestarse en los años 70 cuando mis padres nos llevaban, a mis hermanos y a mí, a nuestro acostumbrado paseo playero. En aquella época todavía no había llegado el turismo masivo, apenas asomaban los letreros de *for sale* que yo, como desconocía el inglés, leía literalmente con el significado del verbo salir. Quizás en ese juego lingüístico me adelantaba a interpretar los traumáticos desplazamientos y transformaciones sociales que se estaban llevando a cabo durante esa época en pos del desarrollo de la zona turística. Lejos estaba yo con mis pocos años de imaginarme que el paso a muchas playas que solíamos visitar quedaría cerrado tras los muros de los resorts y de que aquellos letreros, anunciando la venta de los terrenos de la costa, presagiaban nuestra inminente salida del paisaje local.

En un país como la República Dominicana donde el turismo es una de sus principales fuentes de ingresos y por lo tanto forma parte de la vida cotidiana del país, sorprende, sin embargo, la ausencia de más productos literarios y artísticos que aborden este fenómeno social que ha establecido fronteras dentro del mismo territorio nacional. El turismo no solo ha creado nuevos modos de producción y nuevos modos de relacionarse sino que también ha desplazado a comunidades enteras en las zonas de la costa. Durante esta investigación, sin embargo, pude constatar que la presencia de esta temática ha tenido mayor representación desde los años 90 en adelante y que Aurora Arias es una de las autoras que más ha desarrollado este tópico en sus cuentos. Arias tiene la particularidad de haber creado dentro de su universo literario un personaje

representativo del turista que desfila en varias de sus historias. James Gatto, a quien equiparamos al turista etnógrafo y a los antiguos cronistas de Indias, en estos textos se enfrenta a la mirada del otro visitado, quien también trata de situarlo a él. Los turistas de Arias, al igual que los locales, no escapan a situaciones de vulnerabilidad a pesar de su condición privilegiada de viajeros. En este intercambio de miradas ambos sujetos pueden reconocerse y compartir una vida ordinaria, en donde reflejan sus dudas y frustraciones, la cual carga a ambos de humanidad.

Aunque incluyo a Arias dentro de las postales de la nostalgia debo señalar que en su caso, contrario a Carmen Imbert Brugal, la nostalgia por el pasado proviene de los turistas quienes, como personajes anacrónicos, tratan de recorrer y vivir una experiencia auténtica y paradisíaca siguiendo así la ruta de conocimiento creada por los primeros viajeros europeos. Sin embargo, en estos relatos esa experiencia queda trunca porque “el paraíso” aún es terreno para la violencia. De esa manera se devela la cara oculta de la plantación exuberante y generosa que describían los cronistas viajeros, en la que dejaban de lado la historia de la esclavitud, y que ahora reproduce su aparato a través del mercado turístico. En ese sentido el discurso narrativo de Arias se une a las voces de sus congéneres caribeños Aimée Césaire, Emilio Belaval y Jamaica Kincaid, entre otros, quienes en sus narrativas hacen una reescritura de las postales turísticas decolonizando este discurso.

La novela *Sueños de salitre* de Imbert Brugal, por otro lado, revela la nostalgia por una sociedad que se ha desarticulado y transformado con la llegada del mercado turístico. Al mismo tiempo este texto refleja las constantes negociaciones de los locales para poder adaptarse al nuevo orden que impone el mercado turístico, y, en este proceso, surgen conflictos por el espacio y la identidad. Esta resistencia se verá reflejada a través de la voz narrativa, la cual muestra su disgusto, no tanto por la llegada del turismo sino porque este ha hecho visible a un sector de la

población que ahora transita por espacios que antes les eran vedados. En el transcurso de esta novela asistimos a una reescritura de los espacios, la cual evidencia las contradicciones sociales y de clase que ya antes de la llegada de este mercado existían y que este pone de relieve. El pueblo descrito por Imbert Brugal es una sociedad cerrada, conservadora, a la que el turismo ha penetrado y contaminado. El mundo al revés se instala, y, como fin último, la única salida es la destrucción total al haberse traspasado todos los límites y las fronteras.

Reconozco que mi corpus es limitado por cuanto solo incluyo dos textos escritos dentro de la República Dominicana y en español, y dos novelas en inglés escritas por autores dominico-americanos en los Estados Unidos. La primera razón es debido a que únicamente estas dos autoras han producido textos enmarcados totalmente en el contexto turístico. Otros escritores como Rey Andújar, Rita Indiana Hernández y Frank Báez han publicado cuentos y poemas en donde aparecen escenas turísticas o se hace mención de su presencia. Sin embargo, los textos incluidos en mi análisis se enmarcan totalmente en este contexto.<sup>116</sup> Asimismo en el futuro me propongo expandir este estudio e incluir a estos y otros autores dominico-americanos que abordan el viaje hacia la isla, tales como Julia Álvarez, quien en el 2012 publicó *A Wedding in Haiti: The Story of a Friendship*. En este recorrido, al igual que *Grrrrringo*, la autora narra su viaje entre los Estados Unidos, República Dominicana y Haití, país último que visitó para asistir a la boda de uno de los empleados haitianos de la finca que la escritora tenía en Jarabacoa, Piti, y

---

<sup>116</sup> Uno de los libros de poemas de Frank Báez se titula incluso *Postales* y ganó el Premio Nacional de Poesía Salomé Ureña, en el 2009, que otorga el Ministerio de Cultura de la República Dominicana. En él, sin embargo, la temática no es propiamente turística. En la novela *La estrategia de Chochueca*, Rita Indiana Hernández hace mención de la presencia de los turistas en la Zona Colonial y en *Papi*, a través del punto de vista de una niña, hija de un emigrante que regresa, podríamos señalar una mirada desde dentro hacia afuera. La niña a través de un monólogo, a lo largo de la novela, es quien describe y narra los hechos.

a quien le había prometido ser su madrina el día en que este se casara<sup>117</sup>. Sorpresivamente Julia y su marido tienen que embarcarse en este viaje para asistir a la celebración; meses después ocurre el terrible terremoto que destruyó gran parte de esa nación, el 12 de enero de 2010, y ellos vuelven a Haití con los desposados desde la República Dominicana para darle apoyo a la familia de Piti. En la introducción del libro Álvarez, a manera de justificar su incursión en un espacio donde ella pasaba a observar a un otro, aclara que ella no se considera una autoridad en el tema de Haití y que esta narración surgió de la amistad y solo con esta intención la cuenta<sup>118</sup>. A pesar de que esta advertencia intenta un acercamiento con el otro también marca una posición privilegiada desde la cual habla Julia Álvarez en esta crónica de viaje y donde es imposible no pensar en el papel de “buena ama”, y de condescendencia, que esta voz representa en la relación con su trabajador.

### **A propósito de la violencia**

Al contextualizar las novelas de Junot Díaz y Nelly Rosario dentro del marco de la violencia, en las postales del regreso, esto no significa que los textos de Arias e Imbert Brugal carezcan de ella. Al contrario, estas últimas abordan el tema a través de la violencia de género y sexual, mayormente; mientras Díaz y Rosario añaden a esta lista la violencia política y de estado. Esta violencia, en el caso de los dos últimos autores, fue la que provocó la emigración

---

<sup>117</sup> Jarabacoa es un municipio de la provincia de La Vega, ubicado en el norte de la isla, en la zona del Cibao. Su ubicación montañosa y sus hermosos saltos de agua son un atractivo para el turismo de montaña. Julia Álvarez desarrolló un proyecto cafetalero comunitario con campesinos de la zona en su finca Alta Gracia. De esa experiencia la escritora publicó una historia para jóvenes titulada *A Cafecito Story. El Cuento del Cafecito*, una edición bilingüe con grabados de la artista dominicana Belkis Ramírez (White River Junction: Chelsea Green Publishers, 2001).

<sup>118</sup> Como había observado anteriormente Haití representa “el otro” en el imaginario nacional dominicano. Julia Álvarez visitaba ese país atravesando la frontera desde la República Dominicana y, a su vez, es ciudadana norteamericana.

de los personajes de la novela en primer lugar, la cual se repite incesantemente cada vez que la diáspora regresa y a través de la memoria histórica. Como observamos, la historia tiene un gran peso tanto en las obras de Díaz como en las de Rosario, contrario a los textos de Arias e Imbert Brugal. Aunque estas aluden al pasado histórico, sobre todo esta última cuando se refiere a la fundación del pueblo y a su pasado letrado, estos hechos no son el eje del discurso narrativo. La novela de Díaz, por su lado, se caracteriza por presentar el territorio dejado atrás como un lugar plagado de peligros y acechanzas, en contraste con los Estados Unidos, país que siempre acoge a la diáspora, el cual es representado como el lugar de escape y salvación cuando el peligro acecha.<sup>119</sup> Sin embargo este peligro también está asociado a los Estados Unidos, quien en los dos últimos siglos y a través de su política externa, ha determinado la agenda política y socioeconómica de la República Dominicana a través de invasiones militares, el apoyo a la dictadura trujillista y medidas económicas que han motivado el crecimiento de las olas migratorias de los dominicanos a suelo norteamericano.

Tanto Rosario como Díaz ambientan sus novelas en períodos históricos relevantes para la conformación de la identidad nacional como son las invasiones norteamericanas, en el caso de Rosario, y la larga dictadura trujillista en el caso de Díaz. En esos contextos los escritores desarrollan historias íntimas y familiares, en las que los personajes revelan también su

---

<sup>119</sup> Maja Horn observa que aunque el elemento mágico es un recurso común en la novelística dominicana, algunos diarios norteamericanos, a la salida de la novela, en sus reseñas celebraron este recurso como uno de los grandes aciertos de *Oscar Wao*. Algunos como el *Washington Post* describieron su escenario como un lugar excesivamente peligroso, mágico y contradictorio; otros, como el *USA Today* llegó a catalogarla como un género del realismo mágico. Para Horn el uso del término fukú como un recurso literario para explicar los males de la sociedad dominicana como un producto de la colonización, confunde en vez de iluminar. Asimismo el fukú distrae y le resta valor a la muerte de Óscar que “ni fue fabulosa ni misteriosa sino como resultado de él haber retado el guión que rige la masculinidad dominicana” (128).

necesidad de situarse y, al mismo tiempo, reconstruir una identidad. Esa hipermnesia, además, es la que le permite a la diáspora enfrentar el trauma de la emigración.<sup>120</sup>

La inclusión de los autores dominico-americanos en esta disertación me enfrentó además a una pregunta que puede prestarse a cierta incomodidad, pero la cual considero relevante. ¿Vuelve la diáspora o solo va de tour? ¿Cómo vuelve a mirar la diáspora el espacio dejado atrás? En el caso de los personajes de Díaz la mirada de la diáspora a veces raya en la condescendencia y genera en los visitantes una actitud heroica y salvadora. Por ejemplo, Lola y Oscar quieren salvar a sus respectivos novios durante su visita a la República Dominicana y, en el caso de Oscar, esto lo conduce finalmente a la muerte. Asimismo, contrario a los personajes de Rosario, en el retorno de Oscar Wao y su familia nunca escuchamos la voz de los locales excepto cuando los esbirros torturan a Oscar en el cañaveral. En la novela de Rosario, por el contrario, la diáspora adoptará una mirada imperial a veces, como es el caso de Leila cuando cuestiona la manera de cocinar de su madre, Amalfi, la cual había permanecido en la isla. Sin embargo Amalfi le replica y no acepta sus imposiciones: “¿Avocado a fruit? Look, my love, don’t come strutting here from the lap of imperialism and take me for a fool” (218). En otro momento de diferencias también Amalfi le enrostrará a su hija que la ropa que compra en los Estados Unidos probablemente ha sido cosida por ella en las Zonas Francas de República Dominicana (217).

No es posible situar la vuelta de la diáspora dentro de un recorrido turístico porque este último busca la aproximación con el objetivo de marcar las diferencias con un otro; mientras la diáspora viaja al suelo nativo con la intención de reconocerse. Sin embargo este reencuentro

---

<sup>120</sup> En el segundo capítulo explicamos este término utilizado por Silvio Torres Saillant, quien lo define como esa necesidad compulsiva de recordar que destaca a la producción intelectual caribeña y cuyo objetivo es enfrentar los efectos devastadores de la colonización y del cual la diáspora es una consecuencia.

también genera conflictos. La vuelta es complicada y dolorosa, no hay regreso posible. Solo queda reescribir, en un acto incesante y repetitivo, pero desde un allá. En ambos textos la historia se completa en el territorio de acogida; la hija de Lola es quien va a reconstruir la historia inconclusa de Óscar. En *Song of The Water Saints*, Leila, la biznieta de Graciela y cuarta generación, huye de la casa de su abuela Mercedes, y, cuando decide regresar luego de un encuentro sexual traumático con su novio -mayor y casado-, no se detiene: “When her home station sign whizzed across her mouth, Leila did not feel like standing up” (240). Más adelante un mosaico le llama la atención y por impulso se baja del metro para terminar en la tienda de un museo donde venden recuerdos. El escenario de la tienda nos retrotrae a la bisabuela Graciela, quien al inicio de la novela, y durante la intervención norteamericana en el país, había posado para un norteamericano que luego comercializaría su imagen en una postal. La presencia de Leila en ese espacio es sospechosa y una dependienta le pregunta si está segura que no quiere nada. “Look, bitch, I’m not gonna steal nothing, okay?” (241).

En el territorio de acogida Leila también es la otra, no pertenece a ese espacio. Entonces toma la decisión de volver a casa. Pero esa casa también es movable, nunca sabremos si bajará en su estación y Leila queda en movimiento dentro del último vagón del tren. La historia se va a reescribir desde un allá; la vuelta, como la turística, también marcará distancia. Sin embargo, contrario a esta, que en su aproximación busca divorciarse del otro, la diáspora, en su condición diaspórica, persigue un sentido de pertenencia que solo será posible desde un tercer espacio que a su vez no será fijo sino movable y negociable.

Cuando inicié este proyecto en materia de cine dominicano que abordara el turismo sexual solo existía *Sanky Panky*. Esta precariedad en el tema, en la cinematografía nacional, me condujo a otros filmes extranjeros con esta temática y a través de los cuales intenté establecer un

diálogo y, a su vez, contrastar su representación en la pantalla. Así fue como incluí a *Who the Hell is Juliette?*, *Heading South* y *Paradise: Love*; aún no había salido la película *Dólares de Arena*, protagonizada por Geraldine Chaplin y dirigida por Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas. Hubiera sido interesante analizar esta película en relación al *Sanky Panky*, ya que es la primera vez que en el cine dominicano se expone una relación lésbica entre una turista y una local. Me propongo hacer una lectura de este filme en el futuro, por el momento debo señalar que el hecho de que Guzmán y Cárdenas revirtieran el sexo de sus personajes, ya que en la novela que se basa la película la relación es heterosexual, nos plantea también una doble transgresión. Si por un lado, como observa Heredia, el *sanky* representa el fracaso de la agenda nacional, la puesta en escena de una relación lésbica plantea una lectura de género en la que se desarticula la imagen de la mujer caribeña sexualizada y disponible solo para un agente masculino. Noeli (Yanet Mójica), al igual que el *sanky* negocia su sexualidad, con Anne (Geraldine Chaplin), la turista francesa. Pero esa agencia de Noeli, en última instancia, está también dirigida por su novio Yeremi (Ricardo Ariel Toribio), quien también espera beneficiarse de esta transacción en la que todos hacen su papel.

En el terreno de las artes visuales los performances de Nicolás Dumit Estévez y los dibujos de Ingo Giezendanner, en *Grrrringo*, me permitieron continuar mi lectura de las narrativas producidas en contextos transnacionales y donde las identidades siempre están en proceso y en construcción. Por un lado Dumit Estévez decide identificarse como un bronxite o ciudadano del Bronx a través de un ritual-performance en el margen del río de este condado. Su bautizo es parte de un proceso en el que el artista le plantea a la concurrencia reflexionar sobre qué significa ser del Bronx. *Born Again: A Lebanese-Dominican Dominican York is Born again as a Bronxite* deconstruye la idea de una identidad fija, así como hace *Grrrringo*, a través de sus

constantes desplazamientos e incorporación de signos globales y locales, los cuales crean espacios en tránsito y donde las fronteras son difusas.

Por otro lado las imágenes de *Grrrringo* contrastan con las fotografías de *Bohío*, donde se vende el imaginario caribeño a través de los cuerpos femeninos, mientras en *Grrrringo* los dibujos de los cuerpos corresponden al sexo masculino. En ocasiones una mano se posa sobre las imágenes y nos sugiere la intervención de un otro que se las apropia y posee esos cuerpos. En otras, la incorporación de la mano nos subraya su calidad de postal a la venta y la presencia de un agente que sujeta la imagen para mostrársela al lente y a los espectadores del libro. Asimismo, mientras la revista vende un imaginario paradisíaco en los dibujos de Giezendanner este paraíso se pierde entre una enredadera de cables eléctricos y una moderna precariedad. De igual modo el recorrido a través de estos dibujos desarticula cualquier concepto nacionalista o esencialista como el que propugnaba *Bohío* desde sus páginas apoyándose incluso en la narrativa colonial. En *Grrrringo*, muy por el contrario, el colmado está en Nueva York y Western Union en Haití o la República Dominicana.

## **Y el pleito sigue**

En el año 2005 un grupo de inversionistas españoles y dominicanos le presentaron un proyecto al gobierno dominicano, presidido en ese entonces por Leonel Fernández, para construir una isla artificial en el litoral de Santo Domingo y que abarcaría la zona del malecón comprendida entre la avenida George Washington y la calle Cambronal en la Zona Colonial, alrededor de unos cuatro kilómetros. El grupo inversionista español Nuevo Mundo XXI y la compañía dominicana Santo Domingo Redevelopment Limited planeaban levantar esta isla bajo

el nombre de Ciudadamar, la isla del Nuevo Mundo. Los arquitectos a cargo eran el español Ricardo Bofill y sus homólogos dominicanos Pedro José Borrel y Gustavo Luis Moré. La inversión sería totalmente privada y no tendría costo alguno para el Estado dominicano. Su costo era de alrededor de 450 millones de dólares.<sup>121</sup> Dentro del acuerdo los inversionistas pedían los derechos de una porción de mar en la que construirían otra ciudad paralela a la de Santo Domingo y en la que se levantarían edificios residenciales, comerciales y turísticos al igual que una marina. Esta propuesta desató el rechazo de la población quienes con el levantamiento de esta isla perderían una de las pocas zonas costeras abiertas al público capitalino. Además este proyecto era una afrenta para los habitantes de una ciudad que tenían que afrontar a diario las precariedades de los servicios públicos básicos tales como la energía eléctrica y los servicios de agua. Como respuesta a esta intervención el artista dominicano Polibio Díaz realizó un video performance, que presentó en la Novena Bienal de la Habana, en el 2006, en el que mostró la lucha de poder e intereses por el control de los espacios. En *La Isla del Tesoro*, el también fotógrafo, expuso una maqueta del proyecto de la isla artificial recubierta por un bizcocho y durante el performance el artista cortaba los trozos de la isla-bizcocho y los repartía entre el público hasta consumirlo totalmente.<sup>122</sup>

Con la fundación de esta ciudad paralela, bajo el nombre de Nuevo Mundo, se creaba una zona imaginaria y de exclusión y, al mismo tiempo, se recreaba y continuaba el proceso de

---

<sup>121</sup> Ramírez, Leonora. "Isla artificial costará US\$450 millones". Periódico Hoy. 23 de noviembre de 2005. <http://hoy.com.do/isla-artificial-costara-us450-millones-2/> Acceso 26 de agosto de 2015.

<sup>122</sup> Polibio Díaz (1952) presentó esta pieza en la Novena Bienal de la Habana y también en el Centro Cultural de España en Santo Domingo. El bizcocho lo diseñó la famosa repostera dominicana Miriam de Grateraux. En el performance el artista utiliza imágenes de la película *El Padrino II* (1974) de Francis Ford Coppola, la cual se filmó en la República Dominicana y en la que Díaz actuó como extra. En el video performance también colaboraron la poeta Chiqui Vicioso, los artistas Limber Vilorio y Patricia Pou, así como los arquitectos Loza Ortega y Carlos Coplin.

colonización.<sup>123</sup> Aunque como habíamos señalado antes los resorts son una especie de ciudades amuralladas y salvaguardadas, en este caso *Ciudamar, La Isla del Nuevo Mundo*, sería un espacio-espejo donde de cara al sol y a la luz de ese cielo estrellado caribeño, los turistas y las clases privilegiadas observarían de frente a esa otra ciudad lejana, construyendo lo que Aaron Kamugisha (2007:28) llama una *extra-territorial citizenship* (una ciudadanía extra-territorial). Kamugisha observa que el diseño de los espacios para el disfrute y placer de los turistas configura la ciudadanía caribeña por cuanto estas intervenciones y apropiación de los espacios hacen que el ciudadano caribeño se sienta extranjero en su propio suelo.<sup>124</sup> Afortunadamente este proyecto nunca se llevó a cabo. Sin embargo, al momento que culminó este trabajo, la Zona Colonial está en proceso de remozamiento con el objetivo de atraer a más turistas. Los trabajos iniciaron en el 2012 con fondos del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y del estado dominicano y se perfila terminar para el 2016. Sin embargo este proyecto ha levantado protestas por parte de la población, que ve en estas intervenciones una amenaza e intento por gentrificar la zona con posibles desalojos de sus antiguos habitantes.<sup>125</sup>

Paralelamente a las intervenciones de la Zona Colonial surgió *Sonámbulos*, una novela publicada en las redes sociales y por entregas semanales, al mejor estilo de la novela de folletín

---

<sup>123</sup> Bartolomé Colón, hermano de Cristóbal Colón, fundó la ciudad de Santo Domingo en la margen oriental del Río Ozama entre el año 1496 al 1498, fecha que todavía se discute por no existir documentación. Luego de su destrucción a causa de un huracán, el gobernador Nicolás de Ovando la mueve a la parte occidental. En 1990 la UNESCO la declara patrimonio Cultural de la Humanidad.

<sup>124</sup> Citado por Mimi Sheller en *Citizen from Below Erotic Agency and Caribbean Freedom* p. 211.

<sup>125</sup> El plan de remozamiento de la Zona Colonial también ha sido criticado por la lentitud en los trabajos que afectan a los habitantes y comerciantes del área. Asimismo se considera que estas intervenciones carecen de un equipo de especialistas que cuiden el patrimonio histórico. El 4 de mayo de 2015 Se derrumbó el Hotel Francés, un edificio colonial de la zona, posiblemente a causa de las excavaciones que se realizan en el área. Afortunadamente ese día los huéspedes habían sido trasladados a otro hotel. Aún continúan las investigaciones para determinar las causas del derrumbe.

en el siglo XIX. Su autor, Miguel Piccini, un guionista, escritor y periodista dominicano, la define como un tataranieto bastardo de este género folletinesco. Los textos salieron por Facebook, twitter e instagram entre marzo y julio de 2014. En la novela Piccini convierte La Zona, como se le conoce al casco histórico de la ciudad entre sus asiduos, en escenario para la protesta, donde un grupo de jóvenes se amotina en el Palacio Consistorial para protestar por las políticas públicas del alcalde de la ciudad, quien está planeando convertir La Zona en un área para casinos. Los jóvenes, liderados por la hija del mismo alcalde, planean inmolarsse ante la vista de los turistas que se pasean por la plaza Colón, acción que no llega a completarse porque aún estamos a la espera de los capítulos finales que saldrán en una edición impresa programada a publicarse este año de 2015.<sup>126</sup>

Es interesante ver que esta novela refleja y adopta una postura social debido a que su publicación en las redes sociales construyó una comunidad virtual en la que se desarrolló un diálogo entre el autor y sus lectores. En la cuenta de Facebook se publicaban los textos en tres entregas semanales; en twitter se hacía una descripción breve de los personajes, uno de ellos un guía turístico, Kike; mientras por instagram tanto el autor como los lectores colocaban fotografías que retrataban los espacios mencionados en el texto. Esta interacción se apropiaba así de los espacios turísticos de la Zona Colonial, lugares cargados de referentes históricos de la época colonial. A través de *Sonámbulos* todos los miembros de esta comunidad tenían derecho a visitarla, mirarla, retratarla y a intervenirla.

---

<sup>126</sup> El autor también planea sacar un juego de mesa en el que recreará el argumento de la novela, donde un grupo de zoner@s se amotina con el propósito de defender los monumentos de la zona. “Miguel Piccini: Indignarse no Basta Hace Falta Acción”. Entrevista. Retina. Santo Domingo, 18 de abril de 2015. <http://retina.do/leo/entrevista-leo/1482/miguel-piccini-indignarse-no-basta-hace-falta-accion.html>

Los trabajos de remozamiento en el casco histórico se perfilan como la antesala de la exclusión de sectores que actualmente circulan y viven allí. La zona colonial, también, es uno de los pocos espacios públicos, sino el único, que existe en Santo Domingo y donde los jóvenes acuden masivamente a plazas como la Colón y el parquecito Duarte.<sup>127</sup> Este último lugar es un espacio alternativo que ha estado bajo la mirada de las autoridades y el clero católico, quienes han demonizado a sus asiduos por representar lo diferente a “las normas”. En *Sonámbulos* precisamente los jóvenes también protestan contra la represión policial y la intolerancia ante la libertad sexual y el acoso que sufren los homosexuales que acuden a la zona. En el mundo real y virtual los ciudadanos nueva vez salen a protestar por su libre derecho a circular, esta vez no solo por la playa sino por la vieja zona que con sus edificios *for sale* auguran otra posible salida de los ciudadanos de a pie.

---

<sup>127</sup> “Parquecito” es uno de los cuentos de Aurora Arias que forman parte de la colección de *Emoticons*, en el que la autora presenta un mosaico de personajes desarraigados que circulan por este espacio, actualmente punto de encuentro de los jóvenes alternativos de la capital. En el cuento, a través de diálogos y monólogos, intervienen personajes, locales y extranjeros, que desestabilizan la narrativa de la nación dominicana.

## Bibliografía

Ahmed, Sara. *Differences That Matter: Feminist Theory and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge UP, 1998. Print.

---. *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. New York: Routledge: 2000. Print.

Álvarez, Julia. *Yo*. New York: Plume, 1997. Print.

---. *In The Time of the Butterflies*. New York: Plume, 1995. Print.

---. *A Wedding in Haiti: The Story of a Friendship*. Chapel Hill: Algonquin, 2012. Print.

---. *¡Yo!* New York: Plume Book, 1997. Print.

Álvarez Nazario, Manuel. *El influjo indígena en el español de Puerto Rico*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1977. Print.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991. Print.

Andújar, Rey. *Ugdu y otros relatos*. Río Piedras: Secta de los Perros, 2011. Print.

---. *Amoricidio*. Santo Domingo: Premio Internacional Cuento Joven Feria Internacional del Libro, 2007. Print.

---. *El factor carne*. San Juan: Isla Negra, 2006. Print.

---*Candela*. Santo Domingo: Alfaguara, 2006. Print.

---*El hombre triángulo*. San Juan: Isla Negra, 2006. Print.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999. Print.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: Minnesota UP, 1996. Print.

Arias, Aurora. *Emoticons*. San Juan Puerto Rico: Terranova, 2007. Print.

---. *Fin de mundo y otros relatos*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000. Print.

---*Invis paradise*. Santo Domingo: 1998. Print.

Austerlitz, Paul. *Merengue. Dominican Music and Dominican Identity*. Philadelphia: Temple University Press, 1997. Print.

Badiou, Alain. *Ethics: an Essay on the Understanding of Evil*. Trans. and introd. by Peter Hallward. London; New York: Verso, 2001. Print.

Barradas, Efraín. “El realismo cómico de Junot Díaz: notas sobre The Brief Wondrous Life of Oscar Wao”. *Latin Americanist* 53:1 (2009): 99-111. Web 15 abril 2015.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994. Print.

Balibar, Etienne and Immanuel Wallerstein. *Race, Nation and Class*. London and New

- York: Verso, 1991. Print.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989. Print.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001. Print.
- Brennan, Denise. *What's Love Got to Do with It? Transnational Desires and Sex Tourism in the Dominican Republic*. Durham and London: Duke University Press, 2004. Print.
- Bruner, Edward M. *Culture on Tour. Ethnographies of Travel*. The University of Chicago Press, 2005. Print.
- Cabezas, Amalia L. *Economies of Desire. Sex Tourism in Cuba and The Dominican Republic*. Philadelphia: Temple University Press, 2009. Print.
- Candelario, Ginetta E. *Black Behind the Ears: Dominican Racial Identity from Museums to Beauty Shops*. Durham: Duke UP, 2007. Print.
- Carpentier, Alejo. *Tientos, Diferencias y Otros Ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987. Print.
- Césaire, Aimé. *Return to my Native Land*. Trad. John Berger y Anna Bostock. New York: Archipelago Books, 2013. Print.
- Clifford, James. "Diasporas". Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future". *Cultural Anthropology* 9:3 (1994): 302-338. Web March, 2012. Print.

Cocco De Filippis, Daisy. *Desde la diáspora. A Diaspora Position*. New York: Ediciones Alcance, 2003. Print.

*Contemporary US Latino/a Literary Criticism*. Ed. Lyn Di Iorio Sandín y Richard Pérez. New York: Palgrave McMillan, 2007. Print.

Cunningham, Catriona. "Reclaiming 'Paradise Lost' in the Writings of Patrick Chamoiseau and Édouard Glissant" 18:3 (2007): 277-291. Web 20 enero 2010.

Daroqui, María Julia. *(Dis) locaciones: narrativas híbridas del Caribe hispano*. Universidad de Valencia: 1998. Print.

Decena, Carlos. *Tacit Subjects: Belonging and Same Sex Desires among Dominican Immigrant Men*. Duke University Press: 2011. Print.

De Ferrari, Guillermina. *Vulnerable States. Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction*. University of Virginia Press: 2007. Print.

De Las Casas, Fray Bartolomé. *Historia de Las Indias*. Tomo I. Hollywood, FL: Ediciones del Continente, 1985. Print.

De Maeseneer, Rita. *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Print.

Demorizi, Emilio Rodríguez. *Poesía popular dominicana*. Vol. I. Santo Domingo: Editorial La

Nación, 1938. Print.

Desmond, Jane. *Staging Tourism: Bodies on Display from Waikiki to Sea World*. Chicago:

University of Chicago Press, 1999. Print.

Díaz, Junot. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Riverhead, 2007. Print.

---. *Drown*. Nueva York: Riverhead, 1997. Print.

---. *This is How You Lose Her*. Nueva York: Riverhead. 2012. Print.

Díaz, Polibio. *La isla del tesoro*. Novena Bienal de la Habana, 27 de abril de 2006.

Videoperformance.

Duany, Jorge. "Reconstructing Racial Identity Ethnicity, Color, and Class among Dominicans in

the United States and Puerto Rico". *Latin American Perspectives* 25:3, (1998): 147-172.

Web 12 de marzo de 2001.

Dumit Estévez, Nicolás. "A Complicated Affair: Performing Life on the Margin between Art and

Politics". *E-misférica*. 8:1 (2011): n. Pág. Web 21 de marzo de 2015.

---. "The Drums are Calling My Name". *Making Caribbean Dance: Continuity and Creativity*

*in Island Culture*. Ed. Susanna Sloat. Florida Scholarship Online: Septiembre 2012.

---. *The More I Dance*. SP Escola de Teatro, Sao Paolo. 12-19 de enero 2013. Performance.

---. *The Land Columbus Loved Best*. Dixon Place. Nueva York, 2001. Performance.

Enloe, Cynthia. *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*.

Berkeley: University of California, 1990. Print.

Fanon, Frantz. *Black Skin. White Masks*. New York: Grove Press, 1967. Print.

---. *The Wretched of The Earth*. New York: Grove Press, 1968. Print.

Fernández Retamar, Roberto. "Caliban: Notes Toward a Discussion of Culture in Our America".

*The Latin American Cultural Studies Reader*, Ed. Ana Del Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo.

Durham y Londres: Duke University Press, 2004: 83-99. Print.

Flesler, Daniela. "New Racism, Intercultural Romance, and the Immigration Question in

Contemporary Spanish Cinema." *Studies in Hispanic Cinemas* 1:2 (2004): 103-18. Print.

Flores, Juan. *The Diaspora Strikes Back. Caribeño Tales of Learning and Turning*. New York:

Routledge, NY. 2009. Print.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan.

New York: Pantheon Books, 1977. Print.

---. *Historia de la Sexualidad*. Trad. Ulises Guinaz. México: Siglo XXI, 1989. Print.

---. *Power*. Ed. James D. Faubin. Trans. Robert Hurley and others. New York: New Press, 2000.

Print.

---. *The Order of Things: An Archaeology of The Human Sciences*. 1970. New York: Vintage Books, 1994. Print.

Franco, Franklyn J. *Los negros, los mulatos y la nación dominicana*. Santo Domingo: Editora Nacional, 1969. Print.

Frow, John. *Time and Commodity Culture. Essays in Cultural Theory and Postmodernity*. Clarendon Press. Oxford, 1997. Print.

García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Trans. by Chiappari, Christopher L. and López, Silvia L. University of Minnesota, 1995.

---. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos Multiculturales de la Globalización*. México: Grijalbo, 1995. Print.

García Peña, Lorgia. *Dominicanidad in Contra(Diction): Marginality, Migration and the Narration of the Dominican National Identity*. Disertación PhD, Universidad de Michigan, 2008.

Gauch, Susanne. "A Small Place: Some Perspectives on the Ordinary". *Callaloo*, 25:3 (Summer, 2002): 910-919. *Jstor*. Web. 10 de Mayo de 2015.

Giezendanner, Ingo. *Grrrringo*. Santo Domingo: Ediciones de A Poco, 2014. Print.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic*. 6<sup>th</sup> ed. Cambridge: Harvard UP, 2000. Print.

---. *Small Acts. Thoughts on The Politics of Black Cultures*. Serpent's Tail, Londres: 1993. Print.

---. *Postcolonial Melancholia*. Columbia University Press, New York: 2005. Print.

Glissant, Edouard. *Poetics of Relation*. Translated By Betsy Wing. University of Michigan Press, 1997. Print.

---. *Caribbean Discourse*. Translated by J. Michael Dash. University Press of Virginia, 1989.

Gmelch, George. *Behind The Smile. The Working Lives of Caribbean Tourism*. Indiana University Press: 2003. Print.

González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1983. Print.

Gregory, Steven. *The Devil Behind the Mirror. Globalization and Politics in The Dominican Republic*. University of California Press: 2007. Print.

Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de la Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998. Print.

Hazard, Samuel. *Santo Domingo, Past and Present: with a Glance at Hayti*. Harper and Brothers publishers. New York: 1873. Print.

*Heading South*. Dir. Laurent Cantent. Haut et Court, 2005. DVD.

Henríquez Ureña, Pedro. *Historia de la cultura en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947. Print.

- Heredia, Juanita. "The Dominican Diaspora Strikes Back: Cultural Archive and Race in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *Hispanic Caribbean Literature of Migration Narrative of Displacement*. Ed. Vanessa Perez Rosario. New York: Palgrave Macmillan, 2010. (207-221).
- Hooks, Bell. *Black Looks, Race and Representation*. Cambridge: South End Press, 1992. Print.
- Horn, Maja. *Masculinity after Trujillo: The Politics of Gender in Dominican Literature*. Gainesville, University Press of Florida: 2014. Print.
- Imbert Brugal, Carmen. *Sueños de salitre*. Santo Domingo: Editorial Norma, 2008. Print.
- Iyer, Pico. *Cuba and The Night*. New York: 1995, Alfred A. Knopf. Print.
- Khanna, Ranjana. *Dark Continents: Psychoanalysis and Colonialism*. Durham: Duke UP, 2003. Print.
- Kaplan, Ann E. *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. New York: Routledge, 1997. Print.
- Kircheblatt-Guimblet, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press, 1998. Print.
- Lenček, Lena and Gideon Bosker. *The Beach: The History of Paradise on Earth*. New York: Viking, 1998. Print.

*Life and Debt*. Dir. Black, Stephanie. Tuff Gong Pictures Production, 2001.

Documental. DVD.

Löfgren, Orvar. "The Global Beach". *Tourists and Tourism*. Ed. Sharon Bohn Gmelch.

Waveland press, segunda edición, 2009: (37-56). Print.

Lora Robles, Felix Manuel. *Encuadre de una identidad audiovisual*. Santo Domingo: Ediciones

Valdivia, 2007. Print.

Martínez-San Miguel, Yolanda. *Caribe Two Ways. Cultura de la migración en el Caribe insular*

*hispanico*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.

Mbembe, Achille. *On The Postcolony*. University of California Press, 2001. Print.

---- "Necropolitics." Trans. by Libby Meintjes. *Public Culture* 15:1 (2003): 11-40. Print.

McCannell, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Schocken Books. New York:

1989. Print.

McGrath, Christopher Allan. *Global Desires (Re)creation, Sex, and Survival in Contemporary*

*Narrative of the Hispanophone Caribbean*. Disertación PhD, Michigan State University,

2010.

Mañach, Jorge. *Indagación del choteo*. 2da. Ed. Miami: Mnemosyne Publishing Inc., 1969.

Print.

Maríñez, Pablo A. *Resistencia campesina, imperialismo y reforma agraria en República Dominicana (1899-1978)*. Santo Domingo: Edición Centro de Planificación y Acción Ecuménica (CEPAE), 1984. Print.

Martínez, Lusitania. *Palma Sola/opresión y esperanza (su geografía mítica y social)*. Santo Domingo: Academia de Ciencias de la República Dominicana, 2003. Print.

Martí-Olivella, Jaume. "Cuba and Spanish Cinema's Transatlantic Gaze". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Vol. 5, 2001: 161-176.

Mateo, Andrés L. *Mito y cultura en La era de Trujillo*. Santo Domingo: Librería La Trinitaria e Instituto del Libro, 1993. Print.

Méndez, Danny. *Narratives of Migration and Displacement in Dominican Literature*. New York: Routledge, 2012. Print.

Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica 1998. Print.

Mignolo, Walter. *The Darker Coloniality Side of Western Modernity*. Durham and London: Duke University Press, 2011. Print.

Ministerio de Turismo de la República Dominicana.

<http://www.sectur.gob.do/LinkClick.aspx?fileticket=fh3cwR%2btgEU%3d&tabid=121&mid=90>

<sup>7</sup> Web 10 de agosto de 2015.

Miolán, Ángel. *Turismo: nuestra industria sin chimeneas*. 3<sup>ra</sup>. Ed. Santo Domingo: Letras de Quisqueya. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña y Oficina Nacional de Administración y Personal (CONAP), 1994. Print.

Mir, Pedro. *Cuando amaban las tierras comuneras*. México: Siglo XXI, 1978. Print.

---. *Poemas*. “Hay un país en el mundo”. Madrid: Ediciones de La Discreta, 2009. Print.

Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference. The Politics of Latinamerican Cultural Studies*. Duke University Press, 2001. Print.

Morley, David. “Pertenencias. Lugar, espacio e identidad en un mundo mediatizado”. *Pensar este tiempo. Espacio, afectos, pertenencias*. Ed. Arfuch, Leonor. Buenos Aires: Paidós, 2005. 129-168. Print.

Moya Pons, Frank. *La otra historia dominicana*. Santo Domingo: Librería La Trinitaria, 2008. Print.

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16: 3 (1975): 34-47. Print.

Pacini Hernández, Deborah. *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music*. Filadelfia: Temple University Press, 1995. Print.

Pancrazi, Jean-Noël. *Dólares de arena*. Ediciones de A Poco. Santo Domingo: 2010. Print.

Pattullo, Polly. *Last Resorts. The Cost of Tourism in the Caribbean*. Londres: Cassell, 1996.

Print.

Pérez Cabral, Pedro Andrés. *La comunidad mulata. El caso socio-político de la República*

*Dominicana*. Santo Domingo: Colección Bibliófilos, 2000. Print.

Pérez, Loyda Maritza. *Geographies of Home*. New York: Penguin, 1999. Print.

Pérez Melgosa, Adrián. "Cinematic Contact Zones: Hemispheric Romances in Film and the

Construction and Recontruction of Latino Americanism". *Social Text*. 28:3 (Fall

2010): Duke University Press: 119-150. Web 15 de junio 2012.

Piccini, Miguel. *Sonámbulos*. Marzo-junio 2014 Web. <http://miguelpiccini.com/category/novela-sonambulos/>

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London; New York:

Routledge, 2008. Print.

Pruitt, Deborah y LaFont, Suzanne. "Romance Tourism: Gender, Race, and Power in Jamaica".

*Tourists and Tourism*. 2nd ed. Ed. Sharon Bohn Gmelch. Long Grove, IL: Waveland

press, 2009: 165-184. Print.

*Questions of Cultural Identity*. Ed. Stuart Hall and Paul Du Gay. California: Sage Publications,

1996.

¿*Quién Diablos es Juliette?* Dir. Carlos Malcovich. Guión: Carlos Cuarón. Perf.

Yuliet Ortega y Fabiola Quiroz. Kino International, 2000. DVD.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 2002. Print.

Ramírez, Leonora. “Isla Artificial Costará US\$450 millones”. Periódico Hoy. 23 de noviembre de 2005. <http://hoy.com.do/isla-artificial-costara-us450-millones-2/> Acceso Web 26 de agosto de 2015.

Ríos Ávila, Rubén. *La raza cómica. Del sujeto en Puerto Rico*. Ediciones Callejón. San Juan: 2002. Print.

Rodríguez Juliá, Edgardo. *Sol de medianoche*. Barcelona: Mondadori, 1999. Print.

Rodríguez, Néstor E. *La isla y su envés: Representaciones de lo nacional en el ensayo dominicano contemporáneo*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2003. Print.

---. *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana*. Santo Domingo: Editora Nacional, 2007. Print.

Rosario, Nelly. *Song of The Water Saints*. New York: Vintage Contemporary, 2002. Print.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994. Print.

---. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979. Print.

Sánchez, Dagoberto. “Pinky Pintor: Hollywood Quería el Guión de Sanky Panky”. *El Día*.

Santo Domingo: 30 de julio de 2012. <http://eldia.com.do/pinky-pintor-%C2%93hollywood->

[queria-el-guion-de-sanky-panky%C2%94/](#) Acceso: Febrero, 2015.

*Sanky Panky*. Director: José Enrique Pintor. Santo Domingo: Sony Internacional, 2007. Filme.

San Miguel, Pedro L. *La isla imaginada*. Colección Visiones y Cegueras. San Juan-Santo

Domingo: Isla Negra y Librería La Trinitaria, 1997.

Santos Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. Mondadori. Barcelona, 2000.

---. *Cualquier miércoles soy tuya*. Barcelona: Mondadori, 2002. Print.

Scott, David. *Refashioning Futures. Criticism after Postcoloniality*. Princeton University Press,

1999. Print.

Sheller, Mimi. *Consuming the Caribbean from Arawaks to Zombies*. London; New York:

Routledge, 2003. Print.

---. *Citizenship from Below. Erotic Agency and Caribbean Freedom*. Duke University Press,

2012. Print.

*Sol Caribe*. Dir. Felix Limardo. Mairení Films, 2010. Documental.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley:

University of California Press, 1991.

Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A*

- Reader*. Ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia UP, 1994. Print.
- Stoler, Ann. *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Durham: Duke UP, 1995. Print.
- . *Carnal Knowledge and Imperial Power*. University of California Press, 2002. Print.
- Suárez, Lucía M. *The Tears of Hispaniola: Haitian and Dominican Diaspora Memory*. University Press of Florida, 2006. Print.
- Todorov, Tzvetan. *On Human Diversity. Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*. Trans. Catherine Porter. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993. Print.
- . *The Conquest of America: The Question of the Other* Trans. Richard Howard. Norman: U of Oklahoma P, 1999. Print.
- Tomlin, Liz. "Transgressing Boundaries: Postmodern Performance and The Tourist Trap". *The Drama Review*. 43:2, The Mit Press (Summer, 1999): 136-149. Print.
- Torres Saillant, Silvio *An Intellectual History of The Caribbean*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. Print.
- . "The Tribulations of Blackness: Stages in Dominican Racial Identity". *Callaloo*. 23:3, (Summer, 2000): 1086-1111. Muse. Web 10 de diciembre de 2009.
- . *El retorno de las yolas. Ensayos sobre diáspora, democracia y dominicanidad*. Santo

Domingo: Ediciones Librería La Trinitaria y Editora Manatí. 1999. Print.

---“Blackness and Meaning in Studying Hispaniola: A Review Essay”. *Small Axe*, #19, 10:1

Duke University Press: (March 2006): 180-188. Web 15 de diciembre de 2014.  
<http://muse.jhu.edu/journals/smx/summary/v010/10.1torres-saillant.html>

---. Torres-Saillant, Silvio y Hernández, Ramona. *The Dominican Americans*. Westport:

Greenwood Press, 1998. Print.

---. “La condición rayana: la promesa ciudadana en el lugar del quicio”. En la frontera:

prioridad en la agenda nacional del siglo XXI. Secretaría de Estado de las Fuerzas Armadas,

Santo Domingo, 2003: 220-228. Web 20 de julio de 2014.

*Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*. Ed. Chris Rojek, and John Urry.

London: Routledge, 1997. Print.

Urry, John. *The Tourist Gaze*. Los Angeles: Sage Publication, 2002. Print.

Valdez, Elena. *Intervenciones en las ciudades del deseo: voces sexuadas de la nación en la narrativa contemporánea del Caribe hispano*. Disertación PhD, Rutgers University, 2012.

Vega, Bernardo. *Los primeros turistas en Santo Domingo*. Santo Domingo: Sociedad

Dominicana de Bibliófilos, 2011. Print.

Vernon, Kathleen. “Imperio, identidad y nostalgia: Cuba recuperada en el reciente cine

español.” *Cine, Nación y Nacionalidad(es) en España*. Ed. Nancy Berthier y Jean Claude

Séguin. Madrid: Colección de la Casa de Velázquez, 2007: 185-202.

Victoriano-Martínez, Ramón Antonio. *Rayanos y dominicanyorks: la dominicanidad del siglo*

*XXI*. Serie Nuevo Siglo. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de

Pittsburgh. 2014. Print.

Whitfield, Esther. *Cuban Currency. The Dollar and "Special Period" Fiction*. University of

Minnesota Press, 2008. Print.