

LA BACHATA DEL GAY VOLADOR: EL DESAFÍO A LA
(HOMO)SEXUALIDAD Y LA IDENTIDAD DOMINICANA
EN LA MÚSICA DE ANDY PEÑA Y EN *BACHATA DEL
ÁNGEL CAÍDO* (1999) DE PEDRO ANTONIO VALDEZ

La bachata del gay volador: *challenging (homo)sexuality and
Dominican identity in Andy Peña's music and Pedro Antonio Valdez's
Bachata del ángel caído*

Danny MÉNDEZ
Michigan State University
✉ mendezda@msu.edu

BIBLID [1130-2887 (2011) 58, 51-62]
Fecha de recepción: 26 de enero del 2011
Fecha de aceptación y versión final: 26 de julio del 2011

RESUMEN: Este artículo examina las múltiples formas en que las normativas sexuales en los discursos nacionales son reproducidas e interpeladas en la novela *Bachata del ángel caído* (1999) de Pedro Antonio Valdez y en la bachata de Andy Peña y su canción *Quiero volar* (2008). Aquí se propone que los significados sociales atribuidos a la bachata se rearticulan de distintos modos en la novela de Valdez y en la música de Peña. Mientras en *Bachata del ángel caído* se enfatiza de manera inconsciente la tendencia machista y heteronormativa de la bachata, en la propuesta de Peña se abre paso una figura inesperada: el bachatero *queer* dominicano.

Palabras clave: bachata, sexualidad, nacionalismo, *performance*, violencia.

ABSTRACT: This article examines the multiple ways in which sexualized and gendered national discourses are alternately reproduced and challenged in Pedro Antonio Valdez's novel, *Bachata del ángel caído* (1999) and in Andy Peña's bachata *Quiero volar* (2008). This article argues that the social meanings ascribed to bachata are challenged to varying degrees in Valdez's novel and on Peña's music. While *Bachata del ángel caído* emphasizes the «machista» and heteronormative undertones of bachata, Peña's work manages to pave the way for the incursion of an otherwise unlikely subject in bachata: the queer Dominican male.

Key words: bachata, sexuality, nationalism, performance, violence.

I. INTRODUCCIÓN¹

Los vínculos entre la música popular dominicana y su poder para expresar sentimientos y valores sociales resultan problematizados con el uso de la bachata en la novela *Bachata del ángel caído* (1999), de Pedro Antonio Valdez, y con la presencia del intérprete Andy Peña en el ámbito musical contemporáneo de la República Dominicana. El choque entre lo cantando, lo visto y los temas explorados tanto en las bachatas intertextuales utilizadas en la obra literaria de Valdez como en la *performance* de Peña enfrenta a las distintas funciones y usos contradictorios de este género cuyo origen contiene un tono contestatario que desaparece en el primero y se enfatiza en el segundo. Si por un lado, en el caso de Valdez, se aduce que la aparición de la bachata puede percibirse como una apertura de nuevas corrientes culturales que muestran aspectos sociales vagamente explorados en la novelística dominicana hasta ese momento, también es cierto que ésta termina restituyendo una visión un tanto problemática sobre temas de sexualidad al reducir la bachata sólo a sus aspectos más rudimentarios². Es decir, la bachata en la novela, tal y como señala Valerio-Holguín (2008: 110), solo puede ser «arte machista... [y] expresa... a través de sus letras, el dolor y el sufrimiento a causa del abandono y la infidelidad de una mujer... la bachata «modela» la vida de los personajes y traduce, de alguna manera su mentalidad». Lejos de ser una narrativa polifónica y heterogénea como explica Frances Aparicio (2009) al analizar los usos del bolero y la guaracha en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, la novela de Valdez restituye, al no confrontarlas directamente, las dinámicas violentas entre parejas heterosexuales y descalifica por completo al sujeto gay al borrarlo de un modo literalmente violento. Por lo tanto, aquí se argumenta que los significados sociales que se le adscriben a la bachata se ven rearticulados de modos contrapuestos en la novela de Valdez y la bachata que crea Peña. Mientras *Bachata del ángel caído* enfatiza inconscientemente la tendencia machista y heterosexista de la bachata para representar las dinámicas entre los personajes, Peña, en su desenvolvimiento en el escenario y en su canción *Quiero volar*, logra darle paso a una figura inesperada: el bachatero *queer* dominicano³.

La hipótesis que aquí se maneja es que la narrativa de Valdez se inspira en un concepto de bachata que es bastante estático si se lo compara a los orígenes de este género

1. El autor agradece los comentarios de los evaluadores anónimos de *América Latina Hoy, Revista de Ciencias Sociales*.

2. Es importante mencionar que el ritmo musical de la bachata ha seguido siendo un referente importante en la narrativa dominicana contemporánea, y en especial dentro de los cuentos y la poesía de A. ARIAS. Ella, quien también pertenece a esta nueva generación de escritores dominicanos, centra su obra en el marco urbano para proponer nuevas configuraciones identitarias que no subyacen en el marco estático de «lo dominicano». Ha publicado los poemarios *Vivienda de pájaro* (1986) y *Piano lila* (1994) y las colecciones de cuentos *Invi's Paradise* (1998), *Fin de mundo y otros relatos* (2000) y *Emoticons* (2007).

3. El uso del concepto *queer* coincide con la definición de Y. MARTÍNEZ-SAN MIGUEL en su ensayo «Más allá de la homonormatividad: intimidades alternativas en el Caribe hispano», como uno que cuestiona y reta discursos y prácticas (hetero y homo)normativas.

musical en la República Dominicana, ya que termina reproduciendo las mismas tensiones en su trato de temas de identidad sexual que se han visto en los discursos nacionales dominicanos. Se coincide con la lectura de Néstor E. Rodríguez (2007: 36) en *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana*, cuando señala que los discursos nacionales trazados por la burguesía dominicana del siglo XIX fueron procesos de selección, de reducir desde arriba las experiencias de la clase obrera y los pobres, la gente de color, las mujeres y los habitantes rurales. Con esto no se está proponiendo que la novela de Valdez se inserta en esa línea de representación, pero al utilizar la bachata mayormente como apéndice en cada una de las cinco partes que componen la novela, Valdez presenta una obra que, si bien intenta retratar aspectos de la sociedad dominicana contemporánea, también termina «explicando» a través de las bachatas las acciones violentas «y» homofóbicas de los personajes masculinos heterosexuales contra los personajes femeninos y los homosexuales.

En la novela la bachata pareciera servir sólo como pretexto musical fatalista que lleva en sí el destino cruel y violento de sujetos «marginales» destinados a desaparecer de la narrativa central. A su vez, el tema de la (homo)sexualidad en la novela y la bachata de Peña merecen una atención detenida porque revelan los reducidos parámetros que fundamentan una aparente identidad dominicana. En los dos casos, el sujeto gay es considerado como un cuerpo incitador del deseo y, al mismo tiempo, de repulsión violenta dada su condición de *outsider* en el contexto dominicano. Es un sujeto que sólo se reconoce si viene de «afuera», coincidiendo así con la lectura que hace Jossianna Arroyo (2002: 363) sobre la homosexualidad en la literatura puertorriqueña cuando indica que el homosexual bien podría aludir a: «un gesto particular en la “condición” de saberse fuera y dentro de los patrones normativos de la familia y por ende de la cultura y de las políticas de identidad». Para el caso aquí analizado resulta interesante que este «gesto particular» al que alude Arroyo sólo puede darse si este sujeto se reconoce y asume una identidad gay. En otras palabras, existe un «clóset» del cual este sujeto sale para lidiar, en consecuencia, con las políticas de identidad que lo rodean. Irónicamente una identidad gay como tal no es asumida ni verbalizada por «El Mecedora», el nombre que se le da al personaje dentro de la novela; ni por Andy Peña. En los dos casos, la homosexualidad se articula de un modo tácito, pero aparece explícitamente, en el caso particular de Peña, a través de la bachata.

Se considera que el modo en que se discuten la homosexualidad y una identidad gay particular en estos dos casos sigue una línea de representación que coincide con el concepto de «sujeto tácito» elaborado por Carlos Ulises Decena en su estudio «Tacit Subjects». En este análisis Decena estudia las distintas manifestaciones conceptuales y políticas del deseo y la homosexualidad entre hombres dominicanos en la República Dominicana y en la comunidad dominicana diaspórica de Nueva York, argumentando que muchas veces éstas no siguen las mismas políticas de identidad de las comunidades LGBT norteamericanas. Lo tácito es importante cuando se discuten temas de sexualidad y deseo en el contexto dominicano, porque como indica Decena:

In Spanish grammar, the «sujeto tácito» (tacit subject) is the subject that is not spoken but can be ascertained through the conjugation of the verb used in a sentence [...] the

sujeto tácito suggests that coming out may sometimes be redundant. In other words, coming out can be a verbal declaration of something that is already understood or assumed –tacit– in an exchange. What is tacit is neither secret nor silent⁴ (Decena 2009: 340).

La tácita manifestación de lo que se «comprende» y «entiende» como gay en la novela y en la *performance* de Andy Peña enfrenta a identidades sexuales que recaen en un marco conceptual estereotipado. El uso de la bachata en la novela y en la música de Peña posibilita que este marco conceptual estereotipado del homosexual siga su desarrollo en el primero y se vea desafiado en el segundo, como se verá más adelante.

Es importante aclarar que la lectura aquí realizada de la construcción de una subjetividad gay en el contexto dominicano comparte las observaciones hechas por Yolanda Martínez-San Miguel, Carlos Decena y David William Foster, al abordar las dificultades de entender y representar las dinámicas afectivas e íntimas entre sujetos del mismo sexo en el contexto latinoamericano (dominicano en el caso de este ensayo), y cómo éstas no siempre se desprenden de los modelos de identidad propuestos por las comunidades LGBT norteamericanas⁵. En otras palabras, se comparte la idea de que las políticas del deseo entre sujetos del mismo sexo no siempre conllevan la asunción de una identidad gay, sino que muchas veces, como se verá a través de Peña, éstas conllevan una «alteridad sexual» cuyo poder radica precisamente en la postura de ambivalencia sexual que asumen estos sujetos. El uso del término «alteridad sexual» invoca la reflexión de Martínez-San Miguel (2008: 1040) al analizar el deseo homoerótico en narrativas caribeñas contemporáneas, como uno que reta la «institucionalización de una identidad gay hegemónica que se puede convertir en una postura tan excluyente y opresiva como los discursos y prácticas heteronormativas». Por esta razón, el interés en este trabajo no pretende hacer generalizaciones sobre la situación actual de las comunidades LGBT en la República Dominicana, sino más bien se pretende explorar a través de la escritura de Valdez y la *performance* de Peña dos momentos particulares –uno literario y otro musical– en los cuales se contraponen dos acercamientos al tema de la (homo)sexualidad en la República Dominicana, que curiosamente utilizan el recurso de la bachata como espacio de desarrollo.

Antes de entrar en un análisis detallado y comparativo entre la novela de Pedro Antonio Valdez y la bachata de Andy Peña, es conveniente proporcionar una breve

4. Traducción del autor: «En la gramática del idioma español el “sujeto tácito” es el tema del cual no se habla directamente, pero puede determinarse a través de la conjugación del verbo utilizado en una frase el sujeto tácito sugiere que “salir del closet” es a veces algo redundante. En otras palabras, “salir del closet” puede ser una declaración verbal de algo que ya es comprendido y asumido –tácitamente– en un intercambio. Algo que es tácito no es necesariamente algo secreto ni silenciado» (C. DECENA 2008: 340).

5. En la introducción a *Sexual Textualities*, W. FOSTER (1997: 1) indica que: «It is necessary from the very outset to conceptualize an interlocking array of dominant cultures, which affect a cluster of societies that might at one time have been characterized as Third World or dependent... and the agenda which affirms homosexuality as a legitimate sexual identity are dominant-society constructs that have only an imperfect and even distorting applicability to Latin America».

explicación del género de la bachata y cómo éste es un reflejo de muchos de los cambios socioculturales que ocurren a partir de la década de 1960 en la República Dominicana.

II. DE ORÍGENES Y DESPLAZAMIENTOS: LA RAÍZ DINÁMICA DE LA BACHATA

En su trabajo *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music* (1995), Deborah Pacini Hernández indica que la bachata canta y presenta mucho más que inquietudes pasionales, ya que carga en su narrativa y en su forma musical un constante dinamismo que corresponde a los cambios políticos, económicos y sociales de la República Dominicana. Pacini Hernández rastrea la historia social dominicana, basándose en la bachata para explicar cómo ésta se consolida paulatinamente en conjunción con la agitación política y las migraciones del campo a las ciudades a partir de la década de 1960. En otras palabras, a diferencia del merengue, el bolero y otros géneros musicales importantes en la República Dominicana, la bachata se comienza a consolidar formalmente a partir de la década mencionada e implícitamente encarna muchos de los cambios sociales, económicos y culturales que se suscitaron a partir de la dictadura de Rafael L. Trujillo y que afectaron directamente a un campesinado que estaba en pleno desplazamiento a los centros urbanos. La bachata, que al principio se asociaba a reuniones informales y espontáneas en los sectores rurales, evoluciona más tarde para convertirse en un género musical que mostraba las preocupaciones de este grupo que migraba hacia los centros urbanos (Pacini Hernández 1995: 70). Estos cambios demográficos se suscitaron gradualmente a partir de la década de 1950, cuando Trujillo expropió sus tierras y éstos comenzaron a vivir en las ciudades.

Después del asesinato de Trujillo, miles de campesinos se trasladaron a los centros urbanos, especialmente a la capital, Santo Domingo. Ya para la década de 1980, un 52% de la población se había asentado en las ciudades (Duarte 1980)⁶. Culturalmente, el post-Trujillato dio lugar al florecimiento de nuevas oportunidades para artistas de todo tipo. De este modo, músicos provenientes de las áreas rurales que no habían podido grabar o promover su música durante la era de Trujillo ahora podían hacerlo con más libertad. Los años de formación del género corresponden a la década de 1960, durante el cual las principales figuras emergieron y de donde derivaron los rasgos distintivos del género: el conjunto de guitarra, letras sobre conflictos románticos y la asociación con las clases más pobres de la sociedad dominicana. Aunque basadas en géneros previamente existentes, como el bolero, la versión dominicana no era idéntica, la letra era más directa que el bolero y los conflictos que se trataban eran asociados a los cambios socioculturales del momento (Pacini Hernández 1995: 76). A causa de su procedencia humilde, la bachata adquiere casi desde el principio una reputación de música de clase baja

6. Esta cifra es citada por D. PACINI HERNÁNDEZ en su ensayo «Social Identity and Class in “Bachata” an Emerging Dominican Popular Music» (1989: 73) en donde utiliza como referencias los datos recogidos por la socióloga dominicana I. DUARTE en su estudio *Capitalismo y superpoblación en Santo Domingo: mercado de trabajo rural y ejército de reserva urbano* (1980).

que provenía de la burguesía dominicana del momento. Esta crítica no sólo apuntaba a su falta de «refinamiento» musical y a la baja calidad de las grabaciones disponibles, sino también a sus canciones escritas de un modo coloquial que se consideraban un abuso del idioma español y un signo de ignorancia y vulgaridad.

Es importante enfatizar que mucho del interés que aún hoy se sigue teniendo por la bachata se debe precisamente a su capacidad de articular las necesidades y preocupaciones de personas que se vieron obligadas a adaptarse rápidamente a las dificultades que suponía la experiencia urbana. Es por esta razón que esas primeras bachatas no sólo expresaban las problemáticas del amor y las relaciones de pareja, como en el bolero, sino que también expresaban algunos de los afectos asociados a los cambios culturales y sociales de esas migraciones internas; entre ellos, las nuevas dinámicas de familia en donde la mujer al igual que el hombre salían del hogar en busca de trabajo, la inserción a una nueva experiencia urbana con sus propios valores y necesidades, la pobreza y la violencia en los barrios. La bachata, por lo tanto, contiene todos estos cambios y es por eso que aquí se enfatiza su raíz dinámica, en tanto expresa los valores de su lugar de origen –el campo– y también el encuentro con nuevos valores y realidades económicas asociadas a los centros urbanos dominicanos.

Se podría decir que la bachata ha supuesto una resistencia cultural al cantar sobre múltiples temas que no pueden resumirse solamente bajo una rúbrica romántica y sentimental. Al expresar en sus propios términos los valores y experiencias sociales y culturales de un sector humilde de los barrios, los bachateros y la bachata legitiman y constituyen las identidades de una comunidad que no ha sido siempre vista como una parte integral del discurso nacional dominicano (Rodríguez 2007: 36). Por ende, la bachata muestra una vitalidad y un dinamismo que se refleja en su humor y en una afirmación de un «yo» que canta tanto de amargura, o «amargue», como de felicidad y esperanza, sin importar cuál es la procedencia de clase, género, sexualidad o raza del cantante. Se concuerda con Pacini Hernández cuando indica que la bachata representa la expresión de una subcultura en transición que está luchando por crear una coherencia cultural y lograr legitimarse en una sociedad que ha sido un tanto hostil hacia ella (Pacini Hernández 1995: 88).

Esto, en especial, si se atiende a cuáles han sido los espacios en donde las mujeres y los homosexuales han podido expresarse en la República Dominicana y, específicamente, en la música y la literatura. Las mujeres bachateras han tenido un lugar importante dentro de la bachata desde el principio y, aunque no han tenido la misma visibilidad que los hombres, sí han podido expresarse de un modo que cuestiona directamente los estándares patriarcales de su sociedad de forma más directa que en otros géneros musicales latinoamericanos.

En cuanto a una temática más enfocada hacia la sexualidad, ésta ha aparecido reciente y controversialmente en las nuevas vertientes de bachata que se están gestando tanto en la República Dominicana como en sus comunidades diaspóricas en los Estados Unidos. No se pretende proponer que la bachata como género musical es un espacio liberal en donde se deshacen todos los ataques hacia las mujeres y los homosexuales, porque no lo es. Tampoco se cree que sea su objetivo primordial. Aun así, resulta un

tanto extraño que la bachata aparezca desprovista de una lectura y un contexto social más profundo en *Bachata del ángel caído* y que acabe reproduciendo situaciones que dentro del mismo género musical se han estado cuestionando en los últimos años, como se verá en el caso de Andy Peña.

III. LA BACHATA DEL GAY DESAPARECIDO O DE CÓMO LA NUEVA NOVELA DOMINICANA MATÓ A «EL MECEDORA»

Bachata del ángel caído es la primera novela del escritor dominicano Pedro Antonio Valdez, merecedora del Premio Nacional en 1998. Reconocido como una de las grandes voces narrativas dominicanas contemporáneas, Valdez se ha desempeñado en múltiples géneros dentro de los cuales se destacan el drama, el cuento y la poesía. Su segunda novela, *Carnaval de Sodoma* (2002), no sólo obtiene nuevamente el Premio Nacional en el 2002, sino que tuvo la distinción de haber sido convertida en una obra fílmica dirigida por el cineasta mexicano Arturo Ripstein en el 2006.

Desde su título, *Bachata del ángel caído* sugiere una experiencia estructurada y afectada por la bachata. Es de este modo que la bachata hace acto de presencia inmediata, tanto así que esto podría conducir a denominarla como una de las primeras, si no la primera, novela-bachata latinoamericana. Pero más allá de reconocer o no a *Bachata del ángel caído* como la primera novela-bachata dominicana y, por extensión, latinoamericana, aquí interesa re-situarla dentro del ámbito cultural contemporáneo dominicano (retomando así la definición de la bachata que sugiere la novela) y enfrentarla a las nuevas vertientes de este género musical, tal y como lo hace Andy Peña.

El uso de la música popular para retratar aspectos de la sociedad dominicana que no derivan directamente del legado de la dictadura de Rafael L. Trujillo separa *Bachata del ángel caído* de un subgénero, si así puede llamarse, de novelas dominicanas cuyo uso de la música (y en especial del bolero) se ve directamente asociado a la dictadura y sus espectros⁷. Sin embargo, en muchos sentidos esta novela continúa una línea de representación que sigue percibiendo la libertad de expresión de las mujeres y los homosexuales como meramente funcional a las necesidades de la sociedad patriarcal. Aunque no existen muchos trabajos críticos sobre esta novela, resulta curioso que dos de los más importantes⁸ hayan pasado por alto el tema de la homosexualidad, aun cuando ambos analizan acertadamente el tema de la sexualidad (heterosexual) bajo un discurso machista y la bachata, pero omiten por completo en sus análisis el deplorable acto que hace desaparecer a «El Mecedora».

La novela se divide en cinco partes y cada una de esas secciones comienza con un fragmento de distintas bachatas cantadas por figuras masculinas reconocidas en el ambiente musical dominicano, entre ellas Luis Segura, Teodoro Reyes y Anthony Santos. Aunque cada fragmento proviene de distintas canciones, todas coinciden en la motivación de su

7. Un ejemplo de este tipo de novelas dominicanas son *Ritos de cabaret* (1991) de M. VELOZ MAGGIOLO y *Sólo cenizas ballarás* (1980) de P. VÉRGES.

8. Los dos estudios a los que se hace alusión son K. COSTELLO (2009) y X. CAMPILONGO (2008).

penar/cantar: la mujer traicionera y provocadora. El problema es que al haber múltiples narradores en cada sección, donde cada uno va narrando una situación desligada de una idea central en la narrativa, sólo quedan como «voz» aglutinante o explicativa esas voces masculinas contenidas en esos fragmentos de bachatas.

Los personajes a su vez aparecen como «tipos» de subjetividades que no tienen una relación y evolución directa con el espacio social descrito, hasta el punto de que su descripción sugiere la idea de que son representativos de dinámicas universales. Por ejemplo, los personajes centrales caen dentro de tales líneas de representación: «El Machote» es el macho típico cuyo nombre describe su percepción de sí mismo; «El Gua» o «El Guapo» es el don Juan dominicano alusivo al «tíguere»; «Caridad» es la esposa infiel, cansada de los abusos de su esposo; «La China» es la prostituta exótica definida en base a sus sueños rotos y su gran habilidad de hacer olvidar al hombre todas sus penas a través del cuerpo. Los otros personajes son nombrados en base a su profesión, tales como «el enterrador» y «el sacristán». Si bien es cierto que estos tipos han servido como molde creativo para múltiples canciones, también es cierto que dicha inclusión en una novela requiere unas pinceladas muy distintas en el momento de situarlas en un discurso narrativo. Por ejemplo, cada personaje es representativo de un «tipo» de sujeto, pero son sólo las mujeres y el personaje gay —«El Mecedora»— los que se designan con una funcionalidad explicada por las bachatas seleccionadas: son el objetivo del castigo y la causa de actos violentos. En otras palabras, si la bachata sirve como inspiración y extensión de dinámicas sociales universales, ¿cuál es exactamente el lugar social de las mujeres y los homosexuales en el contexto dominicano sugerido por la novela?

Una aproximación a esta pregunta debe empezar con una consideración del tipo de subjetividad masculina que representan «El Machote» y «El Gua», quienes adquieren dicha subjetividad acallando (violentamente) las necesidades de los personajes femeninos que los rodean. El trato hacia el personaje gay, «El Mecedora», no es la excepción y aparece, específicamente, para «reiterar» a través de su cuerpo los parámetros que definen a «El Machote».

La aparición de «El Mecedora» en la narrativa es breve y rápidamente demarca su funcionalidad. Pero a diferencia de las mujeres, en este entorno «El Mecedora» es descrito como un *outsider* porque es un sujeto que implícitamente traspasa un espacio que no le pertenece. Mientras todas las dinámicas de pareja entre hombres y mujeres en la novela son «moduladas» por las bachatas, como señala Valerio-Holguín, la escena entre el personaje gay y «El Machote» está desprovista de dicha modulación. Su aparente trasgresión se hace tangible en el momento en que se le aparece a «El Machote» ya casi al final de la novela: «El Machote descubrió al Mecedora. Era la primera vez que lo veía a menos de cinco metros. Se desplazaba falsamente indeciso y sensual, mal encarnando una caricatura de mujer» (Valdez 1999: 126). Como se puede ver, «El Mecedora» sigue una línea de representación estereotipada en la cual la homosexualidad se asocia al sujeto afeminado. Sin embargo, su «error fatal» es el no reconocer sus limitaciones dentro de este contexto social hipermasculinizado en donde sólo puede ser un cuerpo/vehículo en el cual se depositan frustraciones y pasiones contenidas por el hombre heterosexual:

El Machote vaciló entre reírse o patearlo. En esa dicotomía estaba cuando en una transición repentina –atraído por la extraña seducción o desbordado de sadismo, o entregado a la rabia ciega que suele producir el hastío–, colocó al Mecedora en cuatro patas, le bajo el pantalón a la brava y... lo poseyó brutalmente... El otro trató de huir de aquel zarandeo salvaje, pero el Machote lo retuvo por el cuello... (Valdez 1999: 126).

Concebido sólo como un cuerpo funcional, la posibilidad del reclamo y del reto verbal está fuera del alcance de «El Mecedora» y la reacción de «El Machote» resume su actitud como el «tipo de macho» dominicano: «...Lo golpeó con furia hasta dejarlo hecho una mierda. Se subió el zíper de un tirón, se peinó con los dedos todavía temblorosos y se retiró dejando al maricón y a la flor salpicados de sangre bajo la luna» (Valdez 1999: 126). Nuevamente, al no haber una crítica directa que encaje con lo que sugieren los narradores, este acto homofóbico desaparece de la narrativa y los «tipos» de sujetos que representan tanto «El Machote» como «El Mecedora» quedan intactos: uno vencedor y el otro desaparecido.

IV. LOS PELIGROS DE UN BACHATERO «GAY»: ANDY PEÑA EN ACCIÓN

La reciente incursión de Andy Peña en la bachata demuestra hasta qué punto este género posibilita una crítica social más directa y abierta que otros géneros musicales en la República Dominicana. Es importante mencionar que, antes de incursionar en la bachata, Andy Peña ya era un reconocido cantante de merengue. Sin embargo, su cambio a la bachata y la controversia que han suscitado sus presentaciones y nuevas canciones le han otorgado un nuevo nivel de fama. Su cambio a la bachata viene acompañado de una transformación radical no solamente en lo físico –Peña usa maquillaje de mujer y su vestimenta y *performance* parodian la visión que tienen los dominicanos sobre los homosexuales–, sino también, a diferencia de «El Mecedora», en su propio discurso que desafía, provoca y critica directamente a la sociedad dominicana. Si antes sus temas en el género musical del merengue giraban en torno a relaciones de pareja heterosexuales, ahora todas sus bachatas se relacionan con la discriminación y la violencia hacia los homosexuales en la República Dominicana.

La mayor parte de la controversia que ha generado Peña deriva de su canción *Quiero volar*, que no solamente propone una visión del amor libre y sin ataduras a etiquetas sociales, pero también es la primera vez que en una bachata se discute el tema de la homosexualidad y los prejuicios sociales de una forma tan directa. Esta crítica explota en las siguientes líneas de la canción:

Y si hay culpable es el destino que hizo que yo naciera así
Soy gay pero esto sé que no le gustará a mi papá
Y lo que quiero es volar, volar y volar... yo quiero que me den un lugar en la
sociedad... Papi no sabe que lo hago feliz para luego yo sufrir porque tengo que acos-
tarme con mujeres.

Es de este modo que, a través de esta canción, Peña concibe una identidad gay en un espacio de restricciones e intolerancia. A su vez, la mención del padre como el centro de la familia y su inminente rechazo de un hijo gay enfrenta a lo que en realidad es una crítica más amplia de la sociedad patriarcal y sus modelos de masculinidad heteronormativos. Se puede observar cómo, a través de esta canción, Peña reta concepciones conservadoras y opresivas en relación a la sexualidad. Pero lo interesante de Peña es que su crítica no solamente radica en sus canciones, sino también en su *performance* en el escenario y su reciente aparición en el programa de televisión «Súper Éxito #1»⁹.

En el programa, la amenaza que recibe por parte del coanimador Michael Miguel es precedida por la bienvenida inapropiada que le hace la coanimadora Brenda Sánchez, quien de inmediato y antes de escucharle cantar le pregunta: «¿Es usted homosexual o es un truco publicitario?». La respuesta de Peña llega en medio de un trasfondo de sonidos de patos¹⁰, y éste reafirma que es una persona libre y no está atado a ninguna etiqueta social. Luego de dicho posicionamiento *queer*, Peña es regañado por Miguel quien, visiblemente disgustado, le dice lo siguiente a Peña:

Me extraña el estilo, es un poco excéntrico. Quizás tú vas a tener sectores muy poderosos en esta sociedad que van a querer enterrarte vivo. El mundo vive una época de libertad, ciertamente, pero personalmente yo no creo que está bien... lo que pasa es que esta sociedad es una sociedad conservadora, y es una sociedad que tiene sus valores, sus costumbres. Entonces si tú lo haces así tan... de allá para acá venga un pun pun («hace movimientos de golpe con el puño cerrado»).

La demarcación de un «aquí» y un «tú» que hace Miguel para criticar a Peña, en realidad, separa lo que se entiende como tradicionalmente dominicano versus el «tú» encarnado por Peña, su canción y su gestualidad afeminada. Nuevamente, al igual que ocurre con «El Mecedora», el sujeto *queer* se postula como una afrenta a los valores tradicionales de una sociedad que se elogia a sí misma precisamente por su visión conservadora.

La identidad gay de Andy Peña es entendida como una posible *performance* que tal vez sea falsa. Esto se debe a su condición de «sujeto tácito», porque si bien es cierto que el «yo» que canta en *Quiero volar* se declara abiertamente gay, el Peña *performer* no se limita a una etiqueta social y consecuentemente no siente la necesidad de «salir del clóset». Las preguntas y comentarios de los coanimadores requieren de una afirmación verbal de la homosexualidad de Peña para entonces así poderlo posicionar en su marco estereotipado y, consecuentemente, descartarlo, como ocurre con «El Mecedora». Es por esta razón que la «no salida del clóset» de Peña es tan importante, porque

9. Dicha aparición puede verse en línea en la dirección <http://www.youtube.com/watch?v=uK mz9IHw9eo>.

10. El sonido de patos en el trasfondo se conecta al uso de la palabra «pato» como término peyorativo para referirse a los homosexuales en la República Dominicana. El hecho de que estos sonidos interrumpen la respuesta de Peña puede leerse como una forma indirecta en la cual se le adjudica una identidad que él mismo no adopta.

su definición como hombre *queer* no necesariamente recae en un *coming out*. Como indica Decena:

Privileging coming out as the act that produces the «public» gay subject makes the researcher insensitive to ways of dealing with the closet that avoid coming out while keeping the closet door ajar. It also makes the investigator oblivious to the fact that the closet is not an individual production but a collaborative effort (Decena 2008: 349).

Para los entrevistadores, la necesidad de escuchar que Peña es gay y que dicha confirmación se haga en un espacio público señala la inconformidad que éste provoca, pero también demuestra lo contraproducente que sería este acto. Lejos de ser un acto de liberación sería una instancia más de homofobia y de ridiculización dado el trato que recibe en el programa.

Las palabras utilizadas por Miguel para describir tanto la música de Andy Peña como su presencia como figura *queer* están basadas en la trasgresión de fronteras nacionales y sexuales que conciben a Peña como un *outsider*. Lo interesante es que, a través de su canción, Peña ha sobrevolado literalmente esas fronteras nacionales definidas en base a una visión machista de «lo dominicano». Mientras *Bachata del ángel caído* enfatiza inconscientemente la tendencia machista y heterosexista de la bachata por representar las dinámicas entre los personajes, la presencia de Peña desestabiliza las nociones de identidad sexual y amor al exponer en su bachata otras posibilidades que se escapan del imaginario homofóbico presente en esos «sectores muy poderosos» a los que alude Michael Miguel.

V. BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO, Frances. Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña. *Revista Iberoamericana*, 2009, 62-63: 73-89.
- ARIAS, Aurora. *Vivienda de pájaros*. Santo Domingo: Editora Gente, 1986.
- ARIAS, Aurora. *Piano lila*. Santo Domingo: Editora Búho, 1994.
- ARIAS, Aurora. *Inví's Paradise y otros relatos*. Santo Domingo: Colección Crítica Canadiense sobre Escritoras Hispanoamericanas, 1998.
- ARIAS, Aurora. *Fin de mundo y otros relatos*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.
- ARIAS, Aurora. *Emoticons*. San Juan: Terranova Editores, 2007.
- ARROYO, Jossianna. Historias de familia: migraciones y escritura homosexual en la literatura puertorriqueña. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2002, 26: 361-378.
- CAMPILONGO, Xiomara. Bachata del ángel caído: Más que una propuesta musical. En BERROA, Rei (ed.). *Aproximaciones a la literatura dominicana, volumen II (1980-2005)*. Santo Domingo: Banco Central, 2008.
- COSTELLO, Kathleen. The Same Old Song? Gender, Subjectivity, and Dominican Popular Music in Bachata del ángel caído. *Voces del Caribe: Revista de Estudios Caribeños*, 2009, 1 (1): en línea. <http://www.vocesdelcaribe.org/journal/1.1.html>.
- DECENA, Carlos Ulises. Tacit Subjects. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2008, 14 (2-3): 339-359.

- DUARTE, Isis. *Capitalismo y superpoblación en Santo Domingo: mercado de trabajo rural y ejército de reserva urbano*. Santo Domingo: CODIA, 1980.
- FOSTER, David William. *Sexual Textualities: Essays Queer/ing Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1997.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda. Más allá de la homonormatividad: intimidades alternativas en el Caribe hispano. *Revista Iberoamericana*, 2008, 225: 1039-1057.
- PACINI HERNÁNDEZ, Deborah. Social Identity and Class in «Bachata», an Emerging Dominican Popular Music. *Latin American Music Review*, 1989, 10 (1): 69-91.
- PACINI HERNÁNDEZ, Deborah. *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
- RODRÍGUEZ, Néstor E. *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana*. Santo Domingo: Editorial Nacional, 2007.
- VALDEZ, Pedro Antonio. *Bachata del ángel caído*. San Juan: Isla Negra Editores, 1999.
- VALDEZ, Pedro Antonio. *Carnaval de Sodoma*. Santo Domingo: Alfaguara, 2002.
- VALERIO-HOLGUÍN, Fernando. El orden de la música popular en la literatura dominicana. *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, 2008, 8.1-8.2: 101-118.
- VELOZ MAGGIOLO, Marcio. *Ritos de cabaret*. Santo Domingo: Editorial Taller, 1991.
- VERGÉS, Pedro. *Sólo cenizas hallarás (Bolero)*. Valencia: Editorial Prometeo, 1980.