

## **Perspectivas artísticas caribeñas ultracontemporáneas: una aproximación a las performances literarias de Rita Indiana (República Dominicana)**

CATHERINE PÉLAGE

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS, LABORATOIRE REMELICE EA 4709

catherine.pelage@univ-orleans.fr

1. Rita Indiana irrumpió a finales de los años 1990 en el panorama artístico caribeño, desde la República Dominicana y Puerto Rico. Los términos empleados para designar a esta creadora multifacética, nacida en 1977 en Santo Domingo reflejan el asombro que crea una artista que sorprende constantemente a su público/a sus lectores §de ahí su apodo, lleno de humor y oralidad: «La Montra»). Las perífrasis que la designan revelan su originalidad: «la polifacética artista dominicana-caribeña», «una figura camaleónica», «una figura del arte dominicano alternativo», «una diva del electro merengue<sup>1</sup>». En el caso de Rita Indiana, las carreras literaria y musical están entrelazadas, y sus apariciones en la esfera pública se hacen como escritora y cantante, compositora e intérprete, performer.
2. Rita Indiana comenzó su producción artística con la literatura: escribió dos libros de cuentos, *Rumiantes* (1998) y *Ciencia succión* (2001), y una novela, *La estrategia de Chochueca* (2000). Para la autora, este es el primer volumen de la trilogía de «las niñas locas» (con la doble connotación de este adjetivo, vinculado a la insubordinación y la homosexualidad), que prosiguió con *Papi* (2005) y *Nombres y animales* (2013). También publicó *La mucama de Omicunlé* (2015), su última novela es, por el momento, *Hecho en Saturno* (2018).
3. Algunas de sus obras han sido traducidas al inglés (*Ciencia succión* en 2003, *Papi* en 2016 y *La mucama de Omincunlé* en 2019), al italiano (*Nombres y animales* en 2016), al francés (*La mucama de Omincunlé* en 2020). Varios de sus cuentos circulan en antologías: "Acteón parte 2" está incluido en *Pequeñas resistencias 4. Antología del nuevo cuento Nortea-*

1 En cuanto a la trayectoria musical de Rita Indiana, nos apoyamos en la obra de Fernanda Bustamante (2014; 13).

americano y Caribeño, «La cabeza del Puente» en *Cuentos dominicanos, siglos XX y XXI*, y «El ruido de la compasión» en *Un espejo roto. Antología del nuevo cuento de Centroamérica y República Dominicana*. Por otra parte, cabe mencionar que en 2013, la novela *Nombres y animales* fue nominada al IV Premio Las Américas de Novela en Puerto Rico; en 2016, *La mucama de Omicunlé* fue finalista del Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa en Perú y del Premio Las Américas de Novela en Puerto Rico y en 2017 ganó el Gran Premio de Literatura de la Asociación de Escritores del Caribe.

4. Junto con su labor literaria, Rita Indiana continua su carrera como cantante y performer, participando en numerosos proyectos artísticos colectivos. Así, en 2003 escribió el texto de la performance *Azócal* que se representó en Santo Domingo y Oslo. Dentro del grupo Casiful, fue la intérprete de la canción «Platanito» que tuvo un gran éxito y con la que participó en la Bienal Nacional de Artes Visuales de Santo Domingo en 2005. Ese mismo año, con el colectivo artístico «Los niños envueltos», produjo piezas musicales y performances, incluyendo *Ready*, un espectáculo de títeres para adultos, una sátira de la vida nocturna de Santo Domingo. En 2007 creó con Reina Mast el dúo musical «Miti Miti» y en 2008 fundó el grupo «electro-merengue-beat» Rita Indiana & Los Misterios. El nombre no es anodino: Los Misterios se refieren tanto a los misterios de la creación artística y la vida como a las deidades afrocaribeñas que vuelven como un leitmotiv en sus obras. El álbum «El juidero», del que es autora e intérprete, fue lanzado en 2010 y tuvo un éxito internacional que la llevó a dar conciertos en Santo Domingo, Nueva York y Barcelona.
5. A pesar de la diversidad de sus creaciones, algunos temas aparecen de manera recurrente: las creencias afrocaribeñas, la corrupción, el «tema haitiano», la migración, la homosexualidad, el género, la música, la sociedad del vacío. Su obra implica un compromiso político siempre vinculado con el Caribe: reexploraciones históricas de la Era de Trujillo (1930-1961) y de los doce años de Balaguer (1966-1978), género, transgénero, ecología... Este sentimiento de urgencia, evidente en sus canciones, y su necesidad de irrumpir en la esfera pública, son algunas de las características de su ritmo y su escritura.
6. Asimismo, es muy activa en las redes sociales: en su cuenta de Instagram publica casi a diario fotos o vídeos que configuran un *work in pro-*

*gress*: muestra sus sesiones de ensayo como cantante, las coreografías que aprende, comenta de manera a menudo políticamente incorrecta la actualidad nacional e internacional. Se trata, por lo tanto, de una escritora que se inscribe en una dinámica relacionada con los medios de comunicación actuales y problemáticas candentes. Sin embargo, en un escenario cultural y mediático globalizado en el que parece que lo importante es ganar visibilidad, Rita Indiana se impone con una propuesta audaz, de fuerte contenido artístico y literario.

7. Evidentemente, en su caso el epitexto público difiere del de autores que se dedican exclusivamente a la escritura. Descubrir a la autora implica inmediatamente una entrada al mundo de la música: vemos a la creadora cantando, bailando, actuando en videos que son como cortometrajes. Aunque resulte difícil medirlo, el hecho de que sea cantante y performer influye en la recepción de sus obras literarias. Aparte de las entrevistas en las que analiza sus propias novelas, las imágenes que recibimos de ella son las de una mujer vestida de hombre en el vídeo «El juidero» (2010)<sup>2</sup>, de un ser andrógino acompañado de bailarines que parecen ser sus clones en «La hora de volvé» (2010)<sup>3</sup>, de una virgen caribeña y sincrética que reconcilia no a los dos abuelos, como en «Balada de los dos abuelos» de Nicolás Guillén (1972; 7) que parece ser el intertexto, sino a los dos hermanos dominicanos y haitianos, en una relectura utópica de la historia de la isla. Tiene, pues, un proyecto artístico global que es importante tener presente para entender su propuesta literaria.
8. Nuestra hipótesis es que Rita Indiana elabora un concepto de la literatura basado en una poética performativa profundamente anclada en el presente. Analizaremos primero cómo su poética performativa se forjó en un contexto artístico marcado por las propuestas pos-insulares de creadores determinados a romper esquemas y encierros. Estudiaremos luego, desde una perspectiva teórica, las performances y sus implicaciones para llegar a una definición de la poética de Rita Indiana como performance literaria. Por último, nos centraremos en la presencia intratextual explícita de performances en la obra de Rita Indiana y su función que conlleva consideraciones autoreflexivas sobre creaciones literarias espectaculares.

2 <https://www.youtube.com/watch?v=Wf-2tmmcDqo>

3 <https://www.youtube.com/watch?v=sJXajWkEQ24>

## 1. Contextualizaciones y planteamientos artísticos pos-insulares

---

*El adolescente padecía como nunca, en aquel momento, la sensación de encierro que produce vivir en una isla; estar en una tierra sin caminos hacia otras tierras a donde se pudiera llegar rodando, cabalgando, caminando, pasando fronteras.*  
*Alejo Carpentier, El siglo de las Luces*

9. Alejo Carpentier evocó de forma magistral en *El siglo de las Luces* el sentimiento de encierro producido por la insularidad y el deseo de evasión de su personaje. Esta evocación corresponde a la necesidad de Rita Indiana de franquear los límites geográficos de su isla de origen. En efecto, Rita Indiana comenzó su carrera en la República Dominicana y, tras frecuentes estancias en los Estados Unidos, dejó la media isla para poder expresarse más libremente como autora y se instaló en Puerto Rico. Su país de origen se presenta, sobre todo en sus primeras producciones, como un lugar de encierro. Su trayectoria se inscribe en las problemáticas de lo que François Paré llama «las literaturas de la exigüidad». El investigador de Quebec establece una cartografía de la literatura a escala mundial. Señala la desigualdad en la distribución de las obras y menciona lo que llama las culturas de la minorización. Afirma: «Lo que voy a decir es evidente, pero creo que hay que decirlo para que las cosas queden claras: no es fácil escribir y vivir en la insularidad y la ambigüedad de una cultura minoritaria y en gran parte inferiorizada» (Paré, 1994; 7)<sup>4</sup>.
10. Sus reflexiones ponen de relieve el profundo sentimiento de marginación que sienten los habitantes de los territorios minorizados y el sufrimiento que resulta de la interiorización de esta minorización. Las literaturas insulares, o las «pequeñas literaturas» en general, se caracterizan por una conciencia aguda de escribir desde márgenes geográficos y culturales. Por lo tanto, crear desde un territorio marginado o proceder de un territorio marginado implica superar fronteras tanto geográficas como psicológicas.
11. Esta situación tiene múltiples consecuencias que François Paré reúne bajo el nombre de insularización: «podemos hablar de insularización, como

4 Todas las traduccions son nuestras.

condición interiorizada de la exigüidad insular, de la misma manera que podíamos hablar de minorización» (Paré, 1994; 17). A la insularidad física, entendida como el carácter de lo que configura una o varias islas, correspondería una forma de insularidad psicológica, la interiorización de las limitaciones del territorio exiguo. François Paré identifica rasgos característicos de la literatura de la exigüidad, entre ellos, la importancia de la oralidad, que asocia a una voluntad de ser escuchado. Los recitales, los encuentros adquieren entonces una importancia especial que corresponde a un deseo de actuar con y en la comunidad. La oralidad también se refiere al canto, dice:

La canción es omnipresente en todos los lugares donde la escritura y especialmente la palabra impresa son problemáticas. Sin embargo, el canto está generalmente excluido de la historiografía literaria dominante. Y aun así, en las culturas de la exigüidad, el canto tiene una influencia que pocas formas impresas de escritura poseen (Paré, 1994; 113).

12. Otros investigadores que trabajan sobre la insularidad llegan a conclusiones similares. Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, especialista en literatura mauriciana, considera que la exigüidad geográfica y metafórica de un lugar, su invisibilidad en la República de las Letras, causa una «hiperenunciación de la identidad exigua que equivale a una forma de búsqueda, por así decirlo, de un espacio narrativo más amplio que permita contarse y desarrollarse» (Magdelaine-Andrianjafitrimo, 2006; 147).
13. Estas reflexiones ponen de relieve una marginación que se convierte en una de las condiciones de la creación, unas prácticas literarias basadas en la oralidad y una hiperenunciación destinada a hacer oír su voz. Claramente, la República Dominicana forma parte de estos territorios minorizados. La trayectoria de Rita Indiana, que escribe, canta, baila, declama, puede interpretarse como una aspiración a superar la insularización, en términos de creación y recepción, jugando con sus múltiples talentos. Por supuesto, cabe situar su producción en un contexto caribeño muy marcado también por la importancia de la oralidad, la música y la danza. Podemos leer su proceso creativo como una apertura a la diversidad del mundo que la rodea y como la afirmación de una libertad creativa. En este sentido, se inscribe en una constelación de artistas dominicanos pos-insulares.
14. El número de la revista *Cuadernos hispanoamericanos*, dedicado en 2014 a la literatura dominicana, propone un balance de sus producciones ultracontemporáneas. Basilio Belliard da en su panorama de la poesía una

serie de claves para entender la evolución que ha tenido lugar en los últimos 25 años. Sus observaciones pueden aplicarse a los autores en su conjunto debido al impacto de los fenómenos sociales y a la porosidad genérica: los poetas actuales suelen ser también cuentistas y novelistas.

15. Basilio Belliard destaca una experiencia estética que se nutre del lenguaje de la calle, del mundo urbano y de una influencia más vital que libresca. La mayoría de los autores nacidos en la República Dominicana a partir de los años 1970 no procede del mundo académico, sino del mundo de las agencias de publicidad, la bohemia urbana y el periodismo. Rompiendo con las generaciones anteriores, se inspiran en la poesía de los Estados Unidos, especialmente en la *Beat Generation*, en las canciones y en modos de expresión mediáticos «que antes no tenían cabida en el imaginario poético o cuando la mayor influencia procedía de la poesía francesa, hispanoamericana o ibérica (Belliard, 2014; 6)». Basilio Belliard demuestra cómo los escritores rompen muchas barreras lingüísticas, geográficas y culturales y cómo adoptan una actitud distante hacia la política, a diferencia de muchos autores de generaciones anteriores. Sus obras se caracterizan por un discurso urbano, expresiones estéticas de la oralidad y conversación callejera en inglés, ya que muchos de ellos son bilingües, lo que constituye un rasgo innovador en la tradición literaria dominicana.
16. La diversidad de las producciones de Rita Indiana así como sus proyectos artísticos la inscriben en una constelación de artistas dominicanos de su generación, entre los que se encuentran Rey Andújar, Homero Pumarol, Frank Báez, Juan Dicent, que cultivan los géneros literarios de manera plural y hacen incursiones en otros campos artísticos como la música, la fotografía, el teatro, el video, la performance. Basilio Belliard resume su búsqueda artística de la siguiente manera: «Cada individualidad busca un registro, un pulso expresivo y creativo, así como una dicción, en armonía con la sensibilidad y la experiencia estética» (Belliard, 2014; 6). Las expresiones «impulso vital» o «pulso expresivo y creativo» reflejan de manera relevante la energía creativa de los autores que revelan en sus obras una fuerza vital que va mucho más allá del ámbito intelectual. Estos autores se caracterizan por romper con las pautas tradicionales de la escritura y de su difusión, no proceden del mundo académico, pasan constantemente de un género a otro y aseguran gracias a Internet una visibilidad de sus creaciones. También tienen en común el deseo de crear un arte en movimiento y de afirmar las voces insulares y caribeñas. Esta constelación de autores no

conforma una escuela (sería incompatible con la personalidad de sus miembros), pero expresa una sensibilidad común independientemente de la trayectoria vital de los autores: Frank Báez y Homero Pumarol viven en Santo Domingo, Rita Indiana en Puerto Rico, Rey Andújar vive en Chicago y Juan Dicient en Nueva York.

17. La renovación literaria que se produce está en parte vinculada con la evolución social de la República Dominicana y con un cambio en la concepción de la insularidad visible entre estos creadores. Dos factores han sido relevantes: la inmigración dominicana, principalmente a los Estados Unidos, en particular desde la grave crisis financiera de los años 1980, y la difusión de Internet. Esos dos elementos propiciaron una redefinición de las fronteras: la *dominicanidad* ya no se limitaba a la media isla sino que se extendía también a los Estados Unidos, a nivel nacional, por supuesto, pero también a nivel familiar, ya que muchas familias estaban marcadas por la migración. El impacto de Internet permitió, como en el resto del mundo, una circulación de información antes impensable, pero en la República Dominicana adquirió un valor especial, porque se percibió como una forma de entrar en contacto con el resto del mundo, de romper las fronteras naturales y psicológicas, dando lugar a una nueva concepción de la insularidad. Para Miguel D. Mena, la definición geográfica de la isla, una tierra rodeada de agua, fue durante mucho tiempo la base de las reflexiones sobre la identidad dominicana, de manera extrema durante la dictadura de Trujillo. Sin embargo, debido a la migración, el desarrollo del país y de Internet, las reflexiones sobre la identidad han evolucionado en la sociedad y entre los creadores. Como lo explica Miguel D. Mena, se escribe con la conciencia de que el 12% de los Dominicanos vive en el exterior, que el español ya no es el idioma exclusivo de sus compatriotas (ni siquiera el suyo propio) y que Santo Domingo se ha convertido en la ciudad más grande del Caribe. Por lo tanto, los contornos del país ya no son los mismos que antes. La literatura que está surgiendo a principios del siglo XXI ya no es insular o trans-insular, sino pos-insular, porque:

Las imágenes tradicionales de la Isla -el mar como límite, lo interno e interior del país a partir de sus contrastes con la capital- son sustituidas por una concepción de fluidez en el espacio urbano; se rompe la vieja centralidad y las periferias de las ciudades se transforman en nuevos centros. En lo trans-insular todavía se opera con la noción de opuestos: lo que está antes y después del departamento de Migración en el Aeropuerto Internacional de Las Américas. En lo pos-insular, todo es complementario, sea alguna zona de Haina o Washington Heights. La tendencia es recrear más un espacio virtual que físico, donde lo

importante es la intensidad de las relaciones humanas. Ahora es fluida la relación con las grandes metrópolis, como si el mar en vez de un límite fuese un espacio comunicante (Mena, 2013; 350).

18. El adjetivo «pos-insular» no significa un abandono o rechazo de la isla de origen, sino un espacio artístico que no se limita a las fronteras nacionales y se abre a un mundo globalizado. La isla ya no se percibe como un lugar de encierro, sus barreras geográficas e imaginarias se cruzan fácilmente. Así, surgen autores nacidos en este contexto que influye en su forma de percibir la República Dominicana, el mundo y la escritura. Para los autores pos-insulares, la isla se convierte en un marco, un contexto, un paisaje, pero ya no es un espacio de encierro y fin. Miguel D. Mena concluye: «Desde 1998, la República Dominicana se está escribiendo pos-insularmente. Los sueños ya no están entrampados en las palmas y los mares que nos rodean. El yo al fin se ha levantado y anda comunicante» (Mena, 2013; 350). El editor destaca el cambio de percepción de los límites de la media isla para estos autores, la mayoría de los cuales viven fuera del país o tienen la posibilidad de viajar; señala las nuevas aperturas posibles. Cabe señalar que su referencia al yo que camina se refiere a tantas personalidades que se afirman y encuentran su camino. Esta conclusión, basada en un riguroso análisis literario y sociológico, es también un homenaje a los creadores de hoy en día y un incentivo para continuar el movimiento que han impulsado.
19. La pos-insularidad tiene, pues, dos implicaciones principales: la liquidez (siendo el mar lo que separa y une) y la distancia (frente al país de origen y a lo que se cuenta). Estas dos propiedades conducen a franquear límites. Los autores establecen espacios de apertura dentro de los cuales las distancias creadas perturban y desbordan esquemas considerados como fijos. Sus desplazamientos geográficos y la evolución del país los llevan a una situación particular en la que se encuentran tanto dentro como fuera de la isla. De ahí cierta distancia y una visión flotante en su ficción que refleja su doble visión de la República Dominicana y del mundo. Su relación con la insularidad está marcada por las características de este mundo en movimiento y por la voluntad de hacer escuchar voces procedentes de territorios literarios invisibilizados.
20. Rita Indiana está claramente inscrita en esta constelación de escritores pos-insulares, artistas que aspiran a superar la insularización. La audacia de sus propuestas se manifiesta en sus acciones artísticas pero también en

sus escritos espectaculares que tienen características propias de las performances.

## **2. Performances y propuestas literarias: un acercamiento teórico**

---

*“Para mí el libro es performance también”*

*Rita Indiana*

21. La performance artística se concibe a menudo como un acontecimiento, una acción en curso (Médar Serrata, Antonio Benítez Rojo, Josefina Báez, Gérard Mayen...). Es una realización caracterizada por su inmediatez, su eficacia, su hibridez, su impacto directo e innovador. La obra es frecuentemente encarnada por el propio artista, por lo que el cuerpo está en el centro de estas creaciones. Se inscribe en el tiempo breve de la representación, marca la irrupción, la urgencia de una expresión artística, y se produce en un lugar que no se limita en absoluto a las salas de espectáculos. La performance adquiere así una dimensión efímera y circula fuera de los sistemas institucionalizados. También se percibe como un espacio desde el que se cuestionan las convenciones artísticas. La performance fue brillantemente desarrollada por artistas dominicanos en los Estados Unidos, siendo el caso más emblemático el de Josefina Báez.
22. Estas creaciones plantean indudables problemas de recepción y delimitación. ¿Qué relación se establece con el espectador? A veces se considera al espectador como testigo de una escena que puede o no anunciarse con antelación, que puede tener lugar en un espacio emblemático o en un lugar imprevisto e imprevisible. Por consiguiente, la performance se caracteriza por límites difíciles de fijar, su hibridez y la hibridez de los enfoques académicos sobre el tema. Es lo que Richard Schechner, uno de los creadores de las *Performance studies* en los Estados Unidos, formula de la siguiente manera: «My speciality is performance theory which for me is rooted in practice and is fundamentally interdisciplinary and intercultural» (Schechner, 2008; 23). Por consiguiente, el estudio de las performances requiere enfoques renovados, necesariamente interdisciplinarios, para no reducirlas

a esquemas interpretativos que restrinjan las propuestas que llevan consigo.

23. El fenómeno de las performances no es nuevo, se ha estado afirmando desde los años 1970, pero actualmente se observa un interés renovado por estas acciones artísticas. Se barajan diferentes hipótesis para explicar este fenómeno. En una época cada vez más dominada por la realidad virtual, esta forma de arte basada en el trabajo con el cuerpo sería una forma, según Joseph Danan, de «responder a nuestro deseo, a veces desesperado, de sentirnos vivos» (Danan, 2016; 7) y de afirmar una existencia aquí y ahora. También sería, en el caso de las performances unipersonales, arte en primera persona, que tendría una innegable dimensión autobiográfica. Al trabajar con el cuerpo, los intérpretes encarnan problemáticas contemporáneas. Emilia Durán vincula las performances dominicanas en los Estados Unidos a la migración, a la expresión de un ser que, por su toma de riesgos y su presencia corporal, encarna la transculturación, abre un espacio que desafía los cánones de la cultura de origen y del país de acogida. Siguiendo a Beatriz J. Rizk, Emilia Durán define las performances de los artistas dominican-york como una brecha que genera un tercer espacio que desestabiliza los esquemas sociales y culturales (Durán, 2010; 43).
24. Entre las muchas preguntas que suscitan las performances está la del lugar de la palabra escrita. Si la performance es una representación breve, los textos, fotos, vídeos que a veces acompañan el proceso creativo o la propia representación pueden subsistir en forma de huellas o fragmentos. Es el caso del texto de la performance de Rita Indiana *Azócal*, incluida en el libro *Cuentos y poemas (1998-2003)*. El título del libro, que anuncia un libro de cuentos y poemas, pero que también incluye la huella de una performance, muestra la dificultad de inscribir este tipo de texto en categorías literarias preexistentes. Además, ¿cómo se lee un texto de performance? Ésta fue la pregunta que se le hizo a Josefina Báez en un encuentro en el Instituto Cervantes de Nueva York. Abogó por una lectura que no tratara de recrear por medio de la imaginación lo que podría haber sido la actuación. Sin embargo, conservar las huellas de la corporalidad original había llevado a la inserción, en una de las ediciones de *Dominicanish*, de la imagen del cuerpo de la creadora: cada página de la derecha está ilustrada por una foto de un movimiento realizado por Josefina Báez. Cambiar de página lleva a un doble descubrimiento: el de los textos y de la silueta de la artista que cobra vida.

25. Debido a su hibridez y a la relación directa entre el intérprete y el espectador, los estudios sobre las performances van muy a menudo más allá del campo puramente artístico para conducir a consideraciones sociales o existenciales. Richard Schechner argumenta que si la performance está artísticamente definida, todo en la vida puede ser interpretado como una performance: un accidente, una ceremonia religiosa o la defensa de una tesis (Schechner, 2008; 22). Asimismo, Judith Butler considera que el género ha sido construido socialmente, por lo que su elaboración puede equipararse a una representación: un cuerpo repite un papel que se le ha inculcado hasta el punto de dar la ilusión de una identidad sólida e inmutable (Butler, 2005; 264). Estas consideraciones conducen a redefiniciones de género, pero también de identidades individuales y nacionales. El académico dominicano Médar Serrata estima que todas las identidades (de género, nacionales) pueden ser percibidas como construcciones. Hace hincapié en la dimensión artificial de construcciones que se presentan como fijas, lo que constituye un claro incentivo para cuestionamientos artísticos, sociales y políticos. Se basa en el trabajo de Diana Taylor que llama, desde una perspectiva poscolonial, a reconsiderar la manera de estudiar América latina para cuestionar la sobrevaloración del archivo de materiales supuestamente perdurables (textos, edificios, etc.) en beneficio del repertorio de conocimientos y prácticas corporales, el lenguaje oral, la danza, los deportes, los rituales. Según Médar Serrata, no se trata de abandonar el estudio de los textos, sino de concebirlos como portadores de conocimiento en constante diálogo con otras formas que tienen sus propios códigos. La performance es, según él, parte de una reconsideración de las construcciones sociales e históricas (Serrata, 2013; 250).
26. Por otro lado, en *La isla que se repite - El Caribe y la perspectiva posmoderna*, el escritor cubano Antonio Benítez Rojo establece un vínculo directo entre la escritura del Caribe y la performance. Sus reflexiones se inspiran en las de Alejo Carpentier sobre el tiempo. Insiste en la dificultad de aprehender la cultura caribeña. Sus intentos de definirla chocan contra realidades muy complejas: «La cultura caribeña, al menos en una de sus diferencias más llamativas, no es terrestre, sino acuática; es una cultura sinuosa en la que el tiempo se desarrolla de manera irregular y se niega a ser capturado por el ciclo del reloj o del calendario» (Benítez Rojo, 2010; 19). Frente a creaciones en movimiento, Benítez Rojo habla de la literatura caribeña como una de las más espectaculares del mundo; esta literatura renueva los

pactos de lectura y recepción. Para él, el autor se convierte en performer en un diálogo con un lector-espectador basado en la oralidad, una relación con el cuerpo y con la creación propia del Caribe. La performance, tal como la define, es representativa de una concepción caribeña del arte en su relación con el Otro y el mundo, un arte que califica de escénico y supersincrético (Benítez Rojo, 2010; 392).

27. Para Médar Serrata y Antonio Benítez Rojo, las performances son, por lo tanto, formas artísticas y literarias que permiten transmisiones basadas en el cuerpo, la oralidad y la relación espectacular con el otro. Tienen múltiples implicaciones, entre ellas la creación de nuevos archivos que se transmiten horizontalmente y revisan libremente el patrimonio inmaterial.

28. Estas consideraciones sobre las performances nos llevan a las creaciones de Rita Indiana. Cabe destacar que, aunque ha realizado muchas performances, se considera ante todo como una escritora: la escritura es para ella el lugar más adecuado para dar cabida a las expresiones artísticas en toda su diversidad (Bustamante, 2014; 14). Sin embargo, sus escritos tienen todas las características de las performances. Por lo tanto, los definiremos como performances literarias, entendidas como obras basadas en una presencia central del cuerpo en movimiento, así como en una voluntad de apertura: los textos son portadores de formas artísticas dialógicas que desafían los cánones vigentes, desestabilizan los discursos oficiales y replantean problemas contemporáneos del Caribe. La presencia intratextual explícita de performances en la obra de Rita Indiana, en particular en *La mucama de Omicunlé* (2015) conlleva consideraciones autoreflexivas sobre las creaciones artísticas y literarias.

### **3. Las performances como motivos literarios: funciones estéticas y metatextuales**

---

*“Si ocurre una hecatombe que acabe con la tecnología, la electricidad y los documentos digitales, tu obra sobreviviría. ¿Dónde quedaría la de estos videoartistas y performanceros?”*

*Rita Indiana, La mucama de Omicunlé*

29. Las performances, presentes como motivos literarios, adquieren en las novelas un relieve particular porque corresponden con momentos de reflexión sobre la creación, son claves para comprender las propuestas de la escritora. Analizarlas permite una caracterización de la poética de Rita Indiana a nivel formal así como en sus propuestas ideológicas y artísticas.

3.1. INTERTEXTUALIDAD PERFORMATIVA, CUERPOS EN ACCIÓN Y NUEVAS REPRESENTACIONES DE GÉNERO

30. *La mucama de Omicunlé* juega con la presencia intratextual y muy significativa de performances. Un episodio de esta novela es particularmente representativo de la relación entre escritura y performance en la obra de Rita Indiana. En el texto, una pareja, Giorgio y Linda, lanzó un proyecto artístico titulado el «Sosúa Project». Giorgio, de origen italiano, hizo fortuna en la República Dominicana y, si nos quedamos en un primer nivel de lectura, decide llevar a cabo un proyecto cultural como forma de agradecimiento a su país de adopción. En Sosúa reúne a artistas que preparan un evento compuesto de performances, exposiciones de pintura... Uno de los artistas es Walcott Malagueta, nacido en Sosúa y cuyo padre trabajaba en el restaurante de Giorgio. Según el relato del narrador omnisciente, Malagueta tuvo una revelación artística cuando Giorgio le mostró, de niño, obras de Ana Mendieta. Dos obras de la artista cubana que puso en escena su cuerpo de forma extrema en sus performances inspiraron a Malagueta. Se describen de la siguiente manera: «En una, la artista aparecía desnuda y cubierta de plumas; en la otra, la silueta de su cuerpo en la tierra cogía fuego» (Indiana, 2015; 73). Las dos obras son «Sangre y plumas #2» de 1974 y «Alma, silueta en fuego», 1975. La referencia a Ana Mendieta tiene un sentido profundo. Las preocupaciones de la artista cubana por la violencia de género, la escenificación del cuerpo y la desestabilización de la relación artista/espectador corresponden con las de Rita Indiana. Por otro lado, Ana Mendieta declaró que el arte era su forma de reafirmar sus lazos con el mundo. La referencia a su obra, como la de otros muchos artistas, reafirma a su vez los vínculos de la obra de Rita Indiana con el mundo. La narración menciona la recepción por Walcott Malagueta de las fotografías de Mendieta:

Algo conectaba estos gestos extraños con los héroes animados que habían encendido su obsesión infantil; el cuerpo, como en el field de pelota, era el protagonista y se presentaba ante la vista de todos como una furia elemental y mágica, como una bola de fuego (Indiana, 2015; 72).

31. La recepción de la obra de Mendieta por parte del niño es sorprendente: su imaginación establece vínculos poco previsibles entre los héroes de los dibujos animados, los de *Dragon Ball Z* en particular, y las siluetas violentadas de Ana Mendieta. Sin embargo, la frase siguiente hace explícita esta conexión: en los dibujos animados, las obras de Mendieta y en los campos de fútbol, el cuerpo está en acción, en el centro de la energía y la vida, expresando una voluntad de empoderamiento. Esta reflexión puede interpretarse como una relación metatextual: toda la obra de Rita Indiana, como la de Ana Mendieta, se basa en el cuerpo. Estas ideas enlazan con las tesis de Schechner según las que si obviamente no todo es performance, todo sin embargo puede ser interpretado como una performance. Un partido de béisbol se considera aquí como una performance e inspira a Malagueta para su primera creación. El lector se entera de que Walcott Malagueta participó en el primer festival de performance en Puerto Plata. La voz narrativa indica:

Hacia poco que había participado en el Primer Festival de Performance de Puerto Plata con una pieza titulada *Home*, en la que, desnudo en una jaula de bateo, sin bate ni guante, recibía con su barriga y pecho las pelotas que salían disparadas por la boca mecánica a sesenta millas por hora (Indiana, 2015; 73).

32. La escena presentada es muy visual y como tal forma parte de las imágenes fuertes, tanto divertidas como perturbadoras, que la autora crea constantemente. Sugiere asimismo vínculos inquietantes entre las performances de Mendieta y el béisbol. Se trata de cuerpos sufrientes que se ponen en escena o de cuerpos que escenifican su sufrimiento. El béisbol, una de las proyecciones internacionales de la República Dominicana que es conocida por formar a jugadores prestigiosos, se ve aquí desde otro ángulo. Este deporte es el sueño destrozado de Malagueta, ya que una lesión le impidió convertirse en jugador profesional. El béisbol es también una vía de escape para jóvenes que procuran, a través del deporte, obtener un estatus social y una situación económica en un país socialmente problemático. El comentario de la voz narrativa es categórico: «Cuando se lesionó y tuvo que echar sus sueños de gloria beisbolera a la basura, le quedaron tres opciones: trabajar como animador en un hotel, metérsela a setentonas europeas a cambio de camisetas de marca o las dos cosas» (Indiana, 2015; 166).

33. Por lo tanto, el título de su performance, *Home*, no es anodino, ya que se refiere, en un primer nivel, a su país de origen, donde los cuerpos, tanto individuales como sociales, son maltratados por una sociedad que les da

pocas oportunidades. La máquina representaría una modernidad que se preocupa poco por los seres humanos. El béisbol, en torno al cual se centra el sueño de fuga de muchos jóvenes dominicanos, se evoca a través de la palabra «jaula»; este término, común en el vocabulario del deporte, adquiere aquí otra dimensión al evocar el encierro, el zoológico, el circo, es decir, espacios que no favorecen la dignidad ni la libertad humana. La narración, por otro lado, mostraría un sueño de gloria nacional condenado al fracaso. El cuerpo se convierte entonces en una mercancía, el objeto de la prostitución turística. Cabe señalar, sin embargo, que si la voz narrativa evoca tres opciones para el futuro de Malagueta, él seguirá una cuarta: el arte, que le permite escapar del encierro social. La performance evoca así dimensiones individuales (el fracaso de Malagueta en su primer proyecto profesional), sociales (la difícil integración profesional de la juventud dominicana) y de género: el jugador de béisbol, una de las múltiples encarnaciones de la virilidad, se presenta desnudo, vulnerable y dolido. En este sentido, esta performance deconstruye las representaciones de identidades que se consideran gloriosas.

### 3.2. POÉTICA DE LAS PERFORMANCES Y PERSPECTIVAS POSCOLONIALES

34. Esta performance, que se evoca al principio del libro, dejando una gran libertad de interpretación, reaparece en uno de los últimos capítulos cuando Malagueta está a punto de realizar una nueva performance centrada en el béisbol. El Sosúa Project le brindó nuevas oportunidades artísticas. De ahí la especial importancia de la performance que preparó: descubrió, a través de las enseñanzas del cubano Iván, las obras de Jung, Foucault, Fanon y Homi Bhabha. El trabajo realizado le permitió tomar conciencia de su propia trayectoria. Su gigantismo y el color negro de su piel suscitaban en el pasado comentarios hirientes incluso dentro de su propia familia; ser llamado «mono» es una de esas marcas de discriminación, pero también de alienación, ya que esos comentarios provenían de su propia familia. De ahí su deseo de esculpir su cuerpo de tal manera que se convierta en un gorila que nadie se atreva a atacar. La representación del Sosúa Project, resultado de un largo trabajo de introspección y reflexión artística, le permitirá el siguiente reto: «Enfrentaría por primera vez de forma frontal el tema de la raza y de la masculinidad dominicana; no hacían falta muchos accesorios» (Indiana, 2015; 167). Las referencias a Fanon y Homi Bhabha adquieren entonces su pleno significado: Malagueta comprendió la necesidad de

liberarse de esquemas coloniales. Parece haber escuchado el mensaje de Aimé Césaire, que Fanon coloca como epígrafe de su ensayo *Peaux noires, masques blancs*: «Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme». Malagueta parece decidido a salir de la neurosis colectiva creada por el legado colonial y a explorar otras formas de relaciones con el Otro. Desde una perspectiva renovada y poscolonial, Malagueta abordará el tema del cuerpo negro en acción.

35. La voz narrativa no describe la performance de Malagueta. Los únicos elementos que pone a disposición del lector se refieren a los preparativos: Malagueta se tiñó el pelo para parecerse al héroe de *Dragon Ball Z*, no bebió durante varios días para que sus músculos resaltaran con un particular relieve. Estos preparativos parecen prefigurar nuevas representaciones: la masculinidad caribeña no se representa aquí como un jugador de béisbol musculoso, sino como un hombre que asume una hibridación cultural y parece dibujar una nueva figura combativa caribeña, destinada a revolucionar los esquemas de género. En el dibujo animado japonés, el protagonista tiene la silueta de un gorila y su pelo se vuelve rubio cuando ataca a sus oponentes. La performance así creada será mucho más ofensiva que la anterior. La voz narrativa enfatiza la importancia de las enseñanzas de Iván:

El rumbo múltiple de sus anécdotas, sus chistes, sus reflexiones, sus preguntas y sus reprimendas le habían hecho descubrir que su cuerpo también era una boca que hablaba y que podía hacerlo de forma convincente y total, callando los gritos repetitivos e ignorantes de la otra (Indiana, 2015; 166).

36. La evolución entre su primera y segunda performance es evidente: Malagueta ya no encarnará un cuerpo que sufre violencia física y social y trata de resistirla, sino un cuerpo que asume un discurso poscolonial, una multiplicidad de influencias y construye su propio personaje. El cuerpo se convierte en el objeto/sujeto de un discurso que va a contrarrestar discursos y esquemas sociales llenos de prejuicios. En este sentido, la performance está vinculada con el problema de las identidades. Judith Butler en *Género en disputa* considera que las construcciones de género son performativas al igual que otros pensadores que consideran, en la misma línea, que las identidades nacionales y culturales son también construcciones performativas. La imagen de Malagueta deja de ser construida por otros para ser construida según sus propios criterios, su propia imaginación.

### 3.3 POÉTICA DE LA PERFORMANCE Y CONSIDERACIONES METATEXTUALES

37. La reflexión metatextual no se limita al trabajo sobre el cuerpo, sino que lo incluye en una concepción artística que se hace explícita en comentarios intradieгéticos. Acerca de la performance de Malagueta, la voz narrativa comenta:

También aplicaría a su “espectáculo” leyes de mercadeo o de atracción como las llamaba Iván, con una propuesta estética diseñada para satisfacer las necesidades y ansias de un público particular, que leería estilo y no moda, búsqueda y no tendencia (Indiana, 2015; 166).

38. El texto plantea, pues, una reflexión sobre la recepción de una obra o cómo hacer que la obra llame la atención. Sugiere, por lo tanto, un concepto del arte que se basa en la expresión de una voz comprometida pero diseñada para satisfacer las expectativas de un público determinado. Plantea abiertamente el problema del consumo de las obras de arte y de la relación artista/espectador; o tal vez también una concepción del arte profundamente arraigada en el presente y preocupada por su recepción.

39. Además, en *La mucama de Omicunlé*, Linda, en una conversación con el pintor Argenis, le hace la siguiente pregunta: "Si ocurre una hecatombe que acabe con la tecnología, la electricidad y los documentos digitales, tu obra sobreviviría. ¿Dónde quedaría la de estos videoartistas y performanceeros?" (Indiana, 2015; 143). Esta observación adquiere un significado especial en la novela. *La mucama de Omicunlé*, que tiene lugar simultáneamente en varias épocas, menciona obras que han viajado a través del tiempo: esculturas realizadas por los indios Taínos, libros y pinturas del siglo XVII... Las performances, basadas en el cuerpo y la representación, aparecen, por tanto, como formas artísticas ancladas en el presente y sin proyección o posibilidades de proyección hacia el futuro. El narrador, irónicamente, comenta la reflexión de Linda considerando que «tenía Linda una vocación apocalíptica» (Indiana, 2015; 144), lo que marca un distanciamiento crítico e invita a una reflexión que está en la línea de la de Médar Serrata, es decir, no limitar la historia del arte y la cultura a lo que tiene una consistencia material (libros, monumentos) sino conservar rastros de lo basado en la danza, el canto, el juego efímero de un cuerpo en movimiento. Asimismo, la performance mediante formas basadas en una aparente improvisación plasma la espontaneidad de la vida. Esta característica de las novelas de Rita Indiana viene también ilustrada mediante una referencia metatextual en un fragmento de *La mucama de Omicunlé*.

40. En efecto, como parte del Sosúa Project, Iván y Giorgio escuchan un programa de radio en el que John Cage habla de una corbata. Esta referencia, que no se hace explícita, puede pasar desapercibida (sobre todo porque Argenis, el personaje en el que se centra la narración, no capta su interés), pero se inscribe dentro de las constantes referencias culturales que forman parte de la construcción del significado de la obra. Es el caso de la referencia a John Cage, quien implementó una dimensión experimental de la música basada en la imprevisibilidad y la inclusión, dentro de sus composiciones, de sonidos que se integraban accidentalmente. De ahí su crítica a algunos de sus contemporáneos cuyas obras no aceptaban el caos.
41. El episodio de la corbata está relacionado con una intervención del artista coreano Nam June Paik, que tenía una profunda admiración por John Cage. En 1960, durante una de sus performances, Paik, que estaba tocando una balada de Chopin, se interrumpió para caminar hacia John Cage, le cortó la camisa y la corbata antes de terminar su pieza musical, derribando su piano y pisoteándolo. Paik aspiraba así a crear un gesto musical transgresor, incluyendo interrupciones, ruidos, objetos y a su inspirador como elemento de su performance. Esta intervención, que por supuesto fue muy controvertida, plantea muchos problemas, en particular en lo que respecta a los límites y definiciones del arte, la belleza y la relación con el Otro. La performance, en este caso, se concibió claramente como un elemento perturbador que siembra el desorden y desestabiliza las tradiciones. Es una vez más una reflexión que se une a las de Rita Indiana y sus obras transgresivas. Podríamos multiplicar los ejemplos de performances, implícitas o no, en la obra de Rita Indiana. Vemos cómo se cuestiona, desde el mismo texto, la primacía de la palabra escrita. La palabra escrita se convierte en una huella del movimiento de un cuerpo, una voz, una actuación efímera. La presencia intratextual de performances tiene una función sumamente importante en la obra de Rita Indiana ya que su dimensión metatextual permite, como lo vimos, definir su poética.

### **Conclusiones: una fuerza vital en acción**

---

42. Las performances en la concepción de Rita Indiana constituyen territorios frágiles que actúan al margen de las tradiciones artísticas, constituyen irrupciones que se oponen a esquemas culturales firmemente establecidos. *La Mucama de Omicunlé* es la obra donde Rita Indiana evoca más cla-

ramente las estrategias e implicaciones de las performances. El trabajo la artista sobre la performance se sitúa en varios niveles: es una elaboración basada en el cuerpo que conduce a una reflexión sobre el arte, un arte en relación con el mundo marcado también por un sentimiento de urgencia, la voluntad de una fuerza expresiva que rompe los encierros.

43. Rita Indiana elabora una poética inspirada en las performances: sus textos escriben performances o toman la forma de performances. El resultado es una escritura que se caracteriza por su vitalidad. Los personajes y la escritura se desplazan, los géneros artísticos se mezclan en territorios textuales muy abiertos que dan la impresión, por su estructura e hibridación, de estar en proceso de desarrollo y nunca terminados. La narración de *La mucama de Omicunlé* describe una de las performances de Malagueta y simplemente nos muestra los preparativos para la siguiente. Incumbe, entonces, al lector imaginar este nuevo espectáculo con su propuesta artística e ideológica. El pensamiento del personaje está en plena evolución, ha recibido una iniciación artística que ha cambiado profundamente su percepción del arte, de sí mismo y su forma de actuar en el mundo. Este movimiento es llevado a extenderse en el tiempo y fuera de las páginas del libro, ya que está presente en la imaginación del lector que la novelista ha convocado. La creación artística se convierte en un flujo dinámico e incesante que se opone a cualquier encierro. Esta poética, por su dimensión espectacular, acentúa la dimensión ficticia de la obra que se convierte en un espectáculo que, como lo confirma el creciente éxito de las obras de Rita Indiana, supera los muros de la insularización.

## **Bibliographie**

---

### OBRAS DE RITA INDIANA

*Cuentos y poemas [1998-2003]*, Santo Domingo-Berlín, Ediciones Cielonaranja, 2017.

*La estrategia de Chochueca*, San Juan, Isla Negra Editores, 2003.

*Papi*, Cáceres, Editorial Periférica, 2005.

*Nombres y animales*, Cáceres, Editorial Periférica, 2013.

*La mucama de Omicunlé*, Cáceres, Editorial Periférica, 2015.

*Hecho en Saturno*, Cáceres, Editorial Periférica, 2018.

OBRAS

BENÍTEZ ROJO Antonio, *La isla que se repite - El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Guaynabo, Editorial Plaza Mayor, 2010.

BUSTAMANTE Fernanda, *A ritmo desenfadado: narrativas dominicanas del nuevo milenio*, Santo Domingo-Berlín, Ediciones Cielonaranja, 2014.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2016.

DE MAESENEER Rita, *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*, Iberoamericana, Madrid-Frankfurt, Vervuert, 2006.

DE MAESENEER Rita, *Seis ensayos sobre narrativa dominicana contemporánea*, Santo Domingo, Publicaciones del Banco Central de la República dominicana, 2011.

DURÁN Emilia María, *Performerías del dominicanyork, Josefina Baez y Chiqui Vicioso*, Valencia, Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans, Universitat de València, 2010.

EMETERIO RONDÓN Pura, *Estudios críticos de la literatura dominicana contemporánea*, Santo Domingo, Ediciones Librería La Trinitaria, 2005.

EMETERIO RONDÓN Pura, *Narrativas dominicana y haitiana: símbolos para una propuesta alternativa*, Santo Domingo, Editora Nacional, 2007.

PARÉ François, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Les éditions du Nordir, 1994.

RODRÍGUEZ Néstor, *Crítica para tiempos de poco fervor*, Santo Domingo, Banco Central de la República Dominicana, 2009.

SCHECHNER Robert, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2008.

SERRATA, Médar, *El sonido de la música en la narrativa dominicana. Ensayos sobre identidad, nación y performance*, Santo Domingo, Instituto de Estudios Caribeños, 2012.

STANLEY Avelino, *La novela dominicana 1980-2009 [Perfil de su desarrollo]*, Santo Domingo, Publicaciones del Banco Central de la República dominicana, 2009.

STANLEY Avelino, *La novela dominicana contemporánea*, Santo Domingo, Editora Buho, 2013.

VICTORIANO-MARTÍNEZ Ramón Antonio, *Rayanos y Dominicanyorks: la dominicanidad del siglo XXI*, Pittsburgh, Nuevo siglo, 2014.

#### OBRAS COLECTIVAS

BUSTAMANTE Fernanda (ed), *Rita Indiana, Archivos*, Santo Domingo-Berlín, Ediciones Cielonaranja, 2017.

*Masa crítica, Memorias del Primer Seminario Internacional de la crítica literaria en República dominicana*, Santo Domingo, Editora Nacional, 2013.

RENAUD Maryse (éd.), *República dominicana, ¿Tierra incógnita?*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines/ Archivos, 2005.

#### ARTÍCULOS

BELLIARD Basilio, «Poesía dominicana actual (1981-2011)», *Cuadernos hispanoamericanos*, n°767, mayo 2014, p.4-21.

CHAHÍN Plinio, «Panorama de la crítica literaria en la República dominicana», *Cuadernos hispanoamericanos*, n°767, mayo 2014, p.47-61.

DUCHESNE WINTER Juan, «Papi, la profecía. Espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 34, n°67, 2008, p.289-308.

FERNÁNDEZ OLMOS Margarita, «La narrativa dominicana contemporánea en busca de una salida», *Revista iberoamericana*, LIV, 142 (enero-marzo), 1988, p.73-98.

FORNERÍN Miguel Ángel, «La novelística dominicana actual. Historia y actualidad», *Cuadernos hispanoamericanos*, n°767, mayo 2014, p.22-31.

MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valérie, «Champs et espaces littéraires : le cas des romans francophones mauriciens » in Xavier

GARNIER et Pierre ZOBERMAN (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 137-156.

GUILLÉN Nicolás, *Obra poética 1920-1972*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.

MELYON-REINETTE Stéphanie, « Le corps colonial en performance. Perspective afro-française : quelle variabilité sémiotique ? », in SOLBIAC Rodolphe et ALARIC Alexandre (eds), *Littératures et arts postcoloniaux dans l'émergence civilisationnelle caribéenne*, Paris, L'Harmattan, 2016, p.75-83.

MENA Miguel D., «Ciudades revisadas: la literatura pos-insular dominicana (1998-2011)», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIX, Núm. 243, Abril-Junio 2013, p.349-369.

RODRÍGUEZ Néstor, «Rita Indiana y la novísima narrativa dominicana», Ediciones del Cielonaranja, 2009. En ligne : <http://www.cielonaranja.com/nestorchochueca.htm> [consulté le 7 juin 2018].

SERRATA Médar, « Literatura, discurso y performance: Cambios de paradigma en la crítica contemporánea », in *Masa crítica, Memorias del primer seminario internacional de la crítica literaria en República dominicana*, Santo Domingo, Editora Nacional, 2013, p.245-253.