

KAY BAILA SU MAMBO RABIOSO AL POLIRRITMO CARIBEÑO  
EN *JFKSDQJFK* DE JOSEFINA BÁEZ

VIRGINIA ESCOBAR SARDIÑA

*manodeobra teatro / IE University*

*I start in the middle of a sentence  
and move both directions at once.*

John Coltrane

JOSEFINA BÁEZ ES UNA ARTISTA y teatrística en toda regla, no tan solo en sus creaciones sino en su viaje por la vida. Su arte de vivir se plasma en su obra artística creando así un ciclo donde vida y obra se retroalimentan constantemente. Situarla dentro de las artes dominicanas o estadounidenses, no le hace justicia a su trabajo; ella rompe todos los moldes, es imposible clasificarla dentro de una corriente, género o en un territorio geográfico; los estalla con su *glocalidad*. Los límites de su arte desdibujan las nociones preconcebidas de lo que son la poesía, el drama, la danza, la música y las artes escénicas. Ella trabaja, desde su subjetividad, lo local y lo global, entremezclándolos con un estilo, un ritmo propio. Su son caribeño en sus piezas retumba en la isla de la ciudad de Nueva York, donde reside, y se desborda haciéndose escuchar en la República Dominicana, en las islas del Caribe, cruzando desde el Cono Sur hasta la India, Nueva Zelanda y Australia. El mundo parece quedarse perplejo cuando escucha el ritmo particular de esta artista *dominicanyork*. Su obra exuda la pasión por la palabra y el movimiento, que atraviesa a esta artista polifacética de proyección internacional. Ella tiene una larga trayectoria en la que conjuga danza, teatro, performance, música y poesía. Algunos de los recursos que utiliza son la biomecánica, la danza – entre ellas, la danza india *kuchipudi* –, la meditación, el silencio, el yoga, la cultura del té, la caligrafía china y el videoperformance.

Pero, «¿Quién es Josefina Báez o ‘Jota Bé’?» le pregunta Emilia Durán Almarza [2010: 122] en una entrevista, a lo que Josefina

responde: «Yo soy..., [...] quizás lo que puede importar de lo que soy son las cinco cosas que parecen permanentes: que soy un espíritu, que soy una mujer, que soy negra, que soy de clase trabajadora y que soy una inmigrante». Estas son las cinco líneas que se pueden trazar en sus obras, de las que se sirve para crear, pero a su vez estas líneas abren espacios porosos entre los cuales le interesa investigar y *De Levente. 4 textos para Teatro performance*, no es la excepción — publicado en el 2014 y conformado por cuatro textos que se desprenden de un texto performático o *performance text* — como denomina Báez a sus publicaciones — previo, titulado *Levente no. Yolayordominicanyork* [2011]. *JFKSDQJFK* es el primero de los cuatro textos para teatro performance. Se trata de un texto dramático aún no estrenado en escena, solo ha leído algunos fragmentos de estas dos publicaciones en las *lecturances* que ha realizado a lo largo de los años en diversas ciudades de Estados Unidos, Puerto Rico, República Dominicana y España, entre otras<sup>1</sup>.

En este artículo me limitaré a algunos ejemplos que manifiestan el conjunto de ritmos y movimiento vistos a través del personaje de Kay a partir de la noción de ritmo y polirritmo del cubano Antonio Benítez Rojo [2010] en su libro *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Asimismo, este análisis se fundamenta en la dramaturgia desarrollada por el Dr. José Luis García Barrientos, cuya teoría arropa este comentario dramático. Los ritmos aquí analizados corresponden a los que más llaman la atención del personaje de Kay, aquellos que develan su subjetividad y la conforman, por lo tanto, se trata de un comentario que entremezcla los trazos más gruesos del personaje y del espacio dramático, tal como su nombre y carácter, el espacio diegético en el que ella se mueve, su espacio corporal, el lenguaje del personaje y su musicalidad para así poder observar el polirritmo que sucede en ella.

---

<sup>1</sup> Para un ver información de sus performances, obras, *lecturances* y talleres, ver la siguiente entrada en el archivo de CUNY City College of New York «City College: Dominican Artists in the United States: Josefina Báez» [<http://bit.ly/2fD7rNy>].

Quisqueya Amada Taína Anaísa Altagracia Índiga, o simplemente Kay, enuncia este texto performance en forma de monólogo. Ella – mujer, inmigrante de la República Dominicana, negra, de clase trabajadora – habita en el Ni e', (ni es de aquí, ni es de allá, el Nié) edificio residencial en la ciudad de Nueva York donde viven principalmente personas de bajos recursos económicos, pero también viaja a Erre Dé; con lo cual Báez traza este personaje dentro de las mismas líneas con las que se define. Kay cuenta su historia en esta pieza unipersonal a partir de su adolescencia cuando su obsesión por «tema de composición: los varones, los varones, los varones» [2013: 8] se despierta en ella. Kay presenta su universo a través de sus experiencias de lo cotidiano, de sus frustraciones y en particular se centra en los viajes que realiza entre Nueva York y la República Dominicana durante un año. En estos viajes ella reivindica ser mujer, negra, dominicana e inmigrante frente a las personas con las que se encuentra, algunas muy prejuiciadas; y mientras tanto, Kay no deja de buscar el amor y lo que significa para ella. Por tanto, gran parte de su relato lo dedica a contar sus desamores con los hombres en Erre Dé hasta que encuentra a una pareja con la que se siente feliz.

El título de esta pieza, *JFKSDQJFK*, une dos islas (NYC y República Dominicana) por medio de las siglas usadas para viajar entre sus aeropuertos, JFK<sup>2</sup> y SDQ<sup>3</sup>, esas letras que van amarradas a las maletas que acompañan al viajero entre estas dos ciudades y que de repente les dan un destino, un propósito. De esta forma, con unas simples abreviaciones Báez hace patente tanto el movimiento constante entre Nueva York y Santo Domingo, como la constante mezcla de ambos entornos que conviven en la propia Kay.

Antes de detenernos en algunos de los territorios y ritmos que conviven en Kay, revisaré escuetamente lo que Benítez Rojo entiende por ritmo y polirritmo. Él se propone analizar el Caribe para dar cuenta desde una óptica rizomática (siguiendo los conceptos de Deleuze y Guattari) de qué está hecho, saliéndose

---

<sup>2</sup> John F. Kennedy.

<sup>3</sup> Aeropuerto Internacional de Las Américas.

de definiciones estáticas, hegemónicas. De esta manera, él [2010: 21] pretende evidenciar los «procesos, dinámicas y ritmos que se manifiestan dentro de lo marginal, lo residual, lo incoherente, lo heterogéneo o, si se quiere, lo impredecible que coexiste con nosotros en el mundo de cada día». Por lo tanto, él concibe el ritmo como una de las maneras para acercarse al Caribe, puesto que esta palabra encierra la fluctuación tan distintiva en los Pueblos del Mar, es decir, aquellos pueblos y naciones que comparten un pasado histórico en el que se desencadenó la máquina de la «plantación colonial y el fenómeno de la criollización» tanto en «territorios del Atlántico —y aun del Pacífico y el Índico» [2010: 15]. Para él los ritmos se superponen creando así un conjunto polirrítmico. En sus palabras: «la noción de polirritmo (ritmos que cortan otros ritmos), si se lleva a un punto en que el ritmo inicial es desplazado por otros ritmos de modo que éste ya no fije un ritmo dominante y trascienda a una forma de flujo, expresa bastante bien el *performance* propio de una máquina cultural caribeña» [2010: 39]. Según Benítez Rojo [2010: 39], los ritmos están todos mezclados, por ello trata de esclarecer este proceso, incluyendo la música, representando su noción de polirritmo con un símil (que él tacha de mediocre, pero funciona):

En realidad se trata de un meta-ritmo al cual se puede llegar por cualquier sistema de signos, llámese éste música, lenguaje, arte, texto, danza, etc. Digamos que uno empieza a caminar y de repente se da cuenta de que está caminando 'bien', es decir, no sólo con los pies, sino con otras partes del cuerpo; cada músculo se mueve sin esfuerzo, a un ritmo dado y que, sin embargo, se ajusta admirablemente al ritmo de sus pasos. [...] No obstante, es posible que uno quiera caminar no sólo con los pies, y para ello imprima a los músculos del cuello, de la espalda, del abdomen, de los brazos, en fin, a todos los músculos, su ritmo propio, distinto al ritmo de los pasos, el cual ya no dominaría.

Si imaginamos a Kay en este caminar durante su monólogo, la superposición de ritmos en su cuerpo se desborda en ella, pues todos van cobrando vida simultáneamente. De hecho, si tomamos en cuenta que *JFKSDQJFK* juega con la música, el lenguaje y la danza en un mismo texto dramático, entonces ocurre lo que

Benítez Rojo llama polirritmo o meta-ritmo, en el que un ritmo corta al otro y se van alternando en una composición, en un flujo que forma parte de la máquina cultural caribeña. El polirritmo en este drama se despliega aún más cuando cada palabra cobra múltiples significados en conjunción con las que le acompañan. Podemos observar esto en el siguiente fragmento con el que comienza la obra y que me gustaría citar íntegro para ver este polirritmo en acción que Kay pone en marcha:

My name is Quisqueya Amada  
 Taína Anaísa Altagracia Índiga.  
 You can call me Kay.  
 El cocolo, mi Timacle<sup>4</sup>, calls me chula.  
 He calls me Chula and his derriengue<sup>5</sup>.  
 And the rest Gorda. The call me La Gorda.

Chiquita, gorda, mal tallá<sup>6</sup>.  
 No soy vacana.<sup>7</sup> Ni matatana<sup>8</sup>  
 ni un mujerón.  
 Muy normalota. Molleta<sup>9</sup>.  
 Una morenota.  
 Otra prieta más. Sin na' atrás.  
 Bling bling ain't for me.  
 But you will not believe lo que yo  
 Gusté en Erre Dé.  
 Well, not me, me, me.  
 But me my USA passport.  
 Me my many gifts.  
 Me paganini.

---

<sup>4</sup> Timacle es una palabra coloquial dominicana para referirse a una persona que tiene variadas habilidades y destrezas.

<sup>5</sup> Derriengue, palabra coloquial dominicana, designa a una persona que está locamente enamorada de alguien.

<sup>6</sup> Mal tallada.

<sup>7</sup> Palabra coloquial utilizada en República Dominicana para decir que alguien está en la onda, o sea que es *cool* o *guay*.

<sup>8</sup> Palabra coloquial utilizada en República Dominicana y Puerto Rico para referirse a una persona que se cree la dueña del barrio, alguien que se considera capaz de dominar cualquier situación.

<sup>9</sup> Palabra coloquial utilizada en República Dominicana que se refiere a una mujer negra guapa.

Me my hot hip hop steps.  
 Me mambo violento.  
 Mambo de calle.  
 Mambo rabioso.  
 Mi mambo sabroso.  
 Raggetón.  
 Bachata urbana.  
 Dembow, dembow, dembow.  
 Boleros not even in a dream.  
 Me my mami chula salsa swing.  
 Me Chercha Royalty,  
 Merengue Queen,  
 Bachata princess.  
 Me Queen of the Can.  
 Domini can that is.  
 Me, my bachata perreo.  
 Clothes and accessories  
 As in the latest video.  
 Eee Ooo.  
 También mandé tres cajas de comidas  
 Y dos drones, full de to'.  
 ¡Hello! [2013: 5-6].

Ella comienza su presentación a partir de su nombre, que a su vez contiene una especie de mapa de su subjetividad. A la isla de la Española, donde está la República Dominicana, se le conoce también como Quisqueya<sup>10</sup>. La raíz de este nombre proviene del lenguaje de los mayas (aunque algunos lo relacionan a los taínos) y significa «Madre de Todas las Tierras». Merece la pena mencionar que este vocablo también tiene otra connotación, pues Quisqueya fue utilizado igualmente para construir un discurso nacional, en particular para desarrollar una idea de la patria durante el siglo XIX en la historia de la República Dominicana que, por supuesto, excluye a Haití. De hecho, en un principio este término fue ridiculizado por escritores a mediados del Siglo XVI

---

<sup>10</sup> Quisqueya es el nombre que los mayas utilizaron para denominar a esta zona y que significa «Madre de Todas las Tierras». En particular Q'ij, que significa «Sol Radiante»; q'ëq, que significa «Tierra Negra o Fértil»; y, 'ya, «Agua Abundante» (<http://diccionariolibre.com/definicion.php?word=quisqueya>).

y dejó de usarse hasta que, en 1861, en su Mensaje Quisqueyano, Juan Pablo Duarte lo recuperó con el propósito de darle a su patria una identidad nacional propia y única. Aunque parezca redundante, aclaro que cuando empleo Quisqueya en este comentario evidentemente hago referencia a la raíz indígena y no este último uso dado a partir del siglo XIX.

Le sigue el adjetivo Amada, que describe tanto el amor por Quisqueya como lo amada que es Kay. Ella hace referencia a su segundo nombre en dos ocasiones más a lo largo del drama. La primera vez lo utiliza para criticar a un hombre que la atiende en la recepción de un hotel al que ella va después de que ve cómo este insulta a un caminante local que por ahí pasaba:

Who the fuck you think I am? ¿Amada  
Amante? ¿...a la misma hora, en la misma  
habitación?  
You must be kidding yourself [2013: 21].

Kay confirma de este modo que su nombre Amada no implica que sea una amante dispuesta. Más adelante descubre que querida significa amante en la República Dominicana:

In a year I became a bagazo. Getting and closer to be a querida.  
But seems to be that aquí querida does not  
mean bien amada.  
La querida se convierte solo en la sucursal,  
con hijos y los mismos pleitos que la doña.  
Querida sólo en la canción del Juanga. Queridaaa. [2013: 26]

Las distintas variedades del español le juegan un malentendido a Kay, pues ella pensaba que querida solo se refería a una mujer bien amada. Definitivamente este es el significado que ella preferiría porque es lo que busca: ser amada como establece su nombre. Luego descubre que en la variedad dominicana — y también en otras variedades del español — cuando alguien llama a una mujer «la querida» significa la amante de un hombre que ya tiene pareja. Por eso concluye exclamando el estribillo de la canción «Querida» del afamado cantante mexicano Juan Gabriel, quien sí la utiliza para decir bien amada.

Prosiguiendo con el nombre completo de Kay, su tercer nombre, Taína, hace referencia nuevamente al componente indígena de esta nación, pero esta vez a los taínos que habitaban en el Caribe durante la conquista de América. El cuarto nombre, Anaísa, coincide con el nombre de una diosa o *lowa* del vudú dominicano llamada Anaísa Pye, diosa en la que se divisa el sincretismo entre Santa Ana y Oshún. Incluso, la imagen que se utiliza para Anaísa Pye es la de Santa Ana, teniendo ambas un nombre parecido. De esta manera, en Anaísa Pye se combina la simbología conformada por una parte correspondiente a Oshún, en la que se puede observar la huella de las religiones africanas traídas por los esclavos al Caribe y, por otra parte, correspondiente a Santa Ana, adhiriendo así la presencia del catolicismo. Cabe señalar que el segundo nombre de esta deidad, Pye, hace pensar en una conexión con la parte haitiana de la isla, pero entrar en detalles de las divergencias y convergencias entre el vudú haitiano y el dominicano nos desviaría demasiado. Solo me limito a apuntar el vínculo inevitable entre ambas creencias, pues al compartir la misma isla existe una relación entre ellas. Anaísa Pye es la diosa de la feminidad, del amor, la pasión y la felicidad. Por lo tanto, el hecho de que Kay se llame también Anaísa no hace más que subrayar la presencia de estos rasgos en ella y su proximidad a Haití. Si Kay se considera reina y princesa, el nombre de Anaísa recoge la fuerza femenina de una deidad en ella, fuerza que se manifiesta en contar su experiencia como mujer tanto en Erre Dé como en la ciudad de Nueva York.

Resulta curioso que el nombre de la niña índiga Kay incluya también a la figura máxima femenina dentro de la religión católica: la Virgen. En este caso Kay lleva el nombre de la protectora de la República Dominicana, la Virgen de Altagracia. Por medio de la conjunción entre Anaísa y Altagracia se percibe una manera de crear un sincretismo de deidades y, por ende, lo que cada una representa en la protagonista: el amor, la pasión y la maternidad. Pero la «alta gracia» de Kay contrasta con su propia presentación al principio de la obra, para nada una virgen de alta gracia (en minúscula). Entonces, no es casual que Kay nos cuente su experiencia como mujer tanto en Erre Dé como en NYC criticando los

estereotipos y los roles (dentro del discurso del patriarcado y la sociedad neoliberal) en los que la intentan encajar y por medio de los cuales algunos se quieren relacionar con ella.

Su complejo nombre da cuenta de su subjetividad y de todos los elementos que se juegan en ella en esta combinación. Cada una de las palabras que lo conforman reflejan un territorio que habita en ella y que al mismo tiempo al estar todos juntos crean un nuevo ser, un ente que pasa por el proceso de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Su nombre, así como sus apodos y adjetivos, reflejan una cartografía personal, hacen referencia a un territorio conceptual, a un imaginario que nos indica todo lo que carga en su maleta de JFK a SDQ y de vuelta, pero que no la define del todo, sino que marca aquello con lo que ella carga, que se conjuga al mismo tiempo que ella reacciona a él. Al mismo tiempo, este territorio conceptual se ubica dentro del territorio corporal de la actriz que la interprete, anclando el personaje a un cuerpo real. Si bien, como plantean Deleuze y Guattari [1977:22] «Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar», entonces, se pudiera argumentar que la conjunción de los nombres de Kay sigue un procedimiento análogo al que explica la cita sobre el rizoma. En otras palabras, ocurre una desterritorialización y por ende una reterritorialización simultánea en el momento en que la carga de cada palabra en su nombre se relaciona y se entremezcla, comienzan así a aparecer líneas entre estos conceptos y Kay deja de ser cada una de esas palabras por separado, al mismo tiempo que se manifiestan simultáneamente.

Cabe señalar, por último, que el concepto del rizoma es análogo al de polirritmo de Benítez Rojo explicado anteriormente. Si el rizoma tiene líneas segmentarias, de desterritorialización y líneas de fuga, en el polirritmo, un ritmo corta a otro y así sucesivamente hasta que el ritmo inicial se va desplazando sobre los demás ritmos que se interrelacionan entre sí. No debe sorprender que los conceptos de ritmo y polirritmo, de los que habla Benítez Rojo, tengan un proceder parecido al rizoma porque él realiza constantemente múltiples referencias a las ideas de Deleuze y

Guattari en *La Isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, convirtiendo así la polirritmia en un rizoma.

En cuanto al lenguaje de Kay, este contiene un juego constante con el sonido en inglés, español y *dominicanish*, ella se saborea las palabras. El personaje habla de forma coloquial en esta mezcla tan distintiva de las creaciones de Báez; un idioma construido a partir de dominicanismos, caribeñismos y latinoamericanismos, anglicismos, espanglish, español e inglés, en fin, un lenguaje *dominicanish* a veces no tan fácil de entender debido a algunos localismos. Quizás lo que diferencia a Kay es su lenguaje fuerte, contundente que incluye palabras soeces contextualizadas y justificadas en la composición verbal, así como palabras dulces, aludiendo a la forma de hablar del Ni e' que puede llegar a ser en ocasiones bastante local. Aunque a veces simplemente inventa palabras como «Yorkdominicanyorkne» [2013: 13] o juega con su división en sílabas para acentuar su significancia, como demuestra el siguiente verso: «él ne ce si ta ba» [2013: 12]. Este tipo de uso poético de la palabra permite a Báez seguir jugando con su polisemia, con su pronunciación, a veces fonética, otras veces españolizando una palabra inglesa y viceversa. En ocasiones en este monólogo rompe las palabras en sílabas, las deconstruye hasta formar un ritmo propio, sin olvidar el juego de la polisemia de cada palabra, que le permite rapear, cantar, moverse, como se observa en los fragmentos citados.

En vista de que el cuerpo se tematiza a lo largo de este drama, corresponde dar cuenta de su relevancia en *JFKSDQJFK*. Kay deja claro desde el principio que su cuerpo femenino danzante es gordo, bajito, negro, según ella misma se describe, uno muy normal en el que ella se siente guapa y cómoda. Cabe apuntar que Kay aprovecha cada vez que puede para celebrar su femineidad y su negritud, grandes temas a lo largo de este drama.

En cuanto a su negritud, la reivindica en Estados Unidos, pero sobre todo la destaca y defiende en la República Dominicana donde el conflicto racial se vuelve aún más evidente en la mirada a los haitianos, racismo que Kay condena. En ambos países hay altas tensiones raciales que evidencian grandes heridas históricas y alimentan la negrofobia, tal y como afirma Kay en esta obra.

Un ejemplo claro en este drama en el que critica la negrofobia se observa claramente en la entrevista que le hace un periodista a Kay en Erre Dé. Se trata de una larga entrevista de la cual, por su contenido fuertemente reivindicativo, reproduzco algunos fragmentos relevantes, intentando no cortar las respuestas de Kay. Además de su voz contundente, los giros discursivos de Kay y sus alusiones históricas respecto a la relación entre la República Dominicana y Estados Unidos merecen la pena ser mencionados. Veamos este momento del comienzo de la entrevista:

— ¿Cuál es su nombre joven?

\*Solange.

\*Depende a quien usted le dice dominicana.

Yo nací aquí pero como soy prieta... ¿Eso es lo que usted quería preguntarme?

— No, dígame, ¿usted cree que esos senadores de Estados Unidos tienen el derecho de venir a decirnos a nosotros — un país independiente y soberano, con viva emoción,<sup>11</sup> y decirnos como tratar a los haitianos? [2013: 23-24].

Lo primero que Kay hace es ocultar su identidad diciendo que se llama Solange, un nombre afrancesado que pudiera indicar una proveniencia de Haití. Acto seguido, le responde abiertamente si le está preguntando su nacionalidad debido a su color de piel y va directa al grano asumiendo que él, en realidad, le está preguntando si es haitiana. Aunque el periodista le dice que no y pasa al foco de la entrevista, justo le pregunta a Kay sobre los haitianos en la República Dominicana; nada lejos del prejuicio que ya ella había notado cuando le pregunta por su nacionalidad. Como es de esperar, Kay se molesta pues la pregunta que le hace el entrevistador parte de una idea de nación dominicana que llega hasta apelar al himno nacional, noción que ella ciertamente no comparte.

---

<sup>11</sup> «Canto con viva emoción» es una frase sacada del himno nacional de la República Dominicana.

En su extensa contestación Kay define lo que para ella es el tratado de libre comercio, así como plantea una propuesta para los senadores de Estados Unidos:

\*Sí. Ellos pueden. Ellos son los dueños de todas las playas, son los turistas, son los clientes-compradores de todo lo que ellos dicen que siembren... dan préstamos y les regalan computadoras y camiones de basura viejos y visas a Miami... ¿tú crees que eso e´ dao?

– El Mercado de libre comercio...

\*Mire, mire si es comercio no es libre.

Libre ni la lucha. Mire, esos senadores deberían de mandarnos a todos los dominicanos de todo el mundo pa ca´.

Un haitiano por un dominicano. Un haitiano en Erre Dé por un Dominicano de los países. Un haitiano por un dominicano y ya se acaba la vaina.

Esto no es de un carguito, ni de un nuevayork chiquito. Tampoco crean que yo voy a trabajar construcción, cortar caña ni ser marchanta de nadie. Si se van los mañenses,<sup>12</sup> que breguen en sus puestos los blannn cos y radiannntes... do mi ni caaaaa nos.

Siii saquenos a to´ los prietos y pobres.

Para que se coman entre ustedes.

¿Quién va a ser la muchacha o construirte tu cabaña? [2013: 24].

Primero, Kay contesta lo que probablemente el periodista no se espera: los senadores estadounidenses tienen derecho de decirle al país quisqueyano lo que deben hacer. Ella alude a la relación que ha existido entre ambos países a partir de finales del siglo XIX. A modo de apunte histórico me sirvo del trabajo de Hernández y Torres-Saillant [1998], puesto que dan cuenta de la relación entre Estados Unidos y la República Dominicana. En su introducción ofrecen un sintetizado marco histórico de la

---

<sup>12</sup> Mañe es un término racista utilizado en República Dominicana para referirse a los haitianos.

República Dominicana «para explicar que a partir del mal manejo del déspota Ulises Heureaux del 1886 al 1899 los Estados Unidos» tuvieron la oportunidad de comenzar a participar en la economía de la República Dominicana debido a las decisiones de su presidente, es decir, que él dejó la economía a la merced de gobiernos extranjeros y empresas [1998: 6]. Esto dio pie a la entrada de Estados Unidos en suelo dominicano, como asertivamente resumen Torres-Saillant y Hernández [1998: 6]:

The takeover of Dominican customs in 1905 and the military occupation of the country from 1916 to 1924 clearly showed the United States as the small country's overlord. The bloodthirsty, corrupt Rafael Leónidas Trujillo, who perpetrated thirty years of tyrannical rule against the Dominican people, benefited greatly from the U.S. presence in the country. Not only was he himself a graduate of the National Guard, a military police force created by the U.S. marines during the occupation, but his totalitarian government was able to achieve absolute control of the whole society thanks to the disarmament of the civilian population and the centralization of the armed forces implemented by the U.S. military government.

Después del asesinato de Trujillo, Estados Unidos mantuvo su vínculo favoreciendo también la presidencia de Balaguer durante tantos años (1966-1996). Aunque no voy a entrar en más detalles históricos pues nos alejaría del tema que aquí se analiza, resulta inevitable que hoy la presencia de Estados Unidos continúe en el país dominicano como indica Kay en la entrevista.

Entonces, retomando la entrevista citada, en ella Kay sintetiza muy bien la relación entre estos dos países, al expresar que ellos son los dueños de las playas, refiriéndose a los complejos turísticos que hay en la República Dominicana, además de ser los turistas, clientes, compradores y prestamistas. Asimismo, ella aprovecha para criticar el llamado tratado de libre comercio exclamando que no tiene nada de libre. Pero, quizás lo que más llama la atención de este fragmento de la obra es lo que considera Kay que deberían hacer los senadores: enviar a todos los dominicanos que viven en Estados Unidos a la República Dominicana. Ella lleva al límite la propuesta que seguro le gustaría a algunos en la República Dominicana, enviar al exilio a los haitianos radicados en la parte

dominicana de la isla. Sin embargo, le da un giro pues ella misma estaría incluida en esta propuesta y agrega que ella no va a hacer el trabajo que muchos haitianos desempeñan actualmente, que esos trabajos los deberían tener los de la élite dominicana. Aún va más allá Kay estableciendo la pobreza y la raza negra como los verdaderos motivos detrás del racismo de la élite dominicana de la que hablan Hernández y Torres-Saillant. Cabe aclarar que Kay no termina su discurso aquí, sino que se adueña de la palabra y prosigue su reivindicación por un buen rato. Lo último que destaco es que en esta reivindicación, después de decir las palabras citadas anteriormente, Kay defiende a capa y espada a los haitianos que viven en la República Dominicana, recalcando el doble rasero en este país respecto a un juicio distinto sobre los inmigrantes que depende de su proveniencia. De hecho, la pareja amorosa que Kay encuentra al final del drama es un hombre «Dominic-haitiano-yorkino» [2013: 33].

En lo pertinente al cuerpo femenino de Kay, la sexualidad se convierte en una de sus grandes constantes a lo largo de la obra siguiendo la pauta del paratexto autorial con el que comienza la publicación: «Eros con un pa´cá y un pa´llá». Kay explicita el lugar que ocupa este eros claramente en el siguiente juego de palabras:

We do have issues. Big time we do.  
Real fucking issues. All issues about fucking.  
Fucking becomes an issue. Fuck that [2013: 26].

Así, Kay va de afirmar que todos tenemos *fucking* problemas a que todos tenemos un problema con *fucking*, con el sexo, para luego descartarlo aun sabiendo que es un tema demasiado complejo para dejarlo atrás.

Kay definitivamente no tiene pudor alguno en admitir que le gusta el sexo, por ello habla de su sexualidad, eso sí, a su manera: «Pero yo... yo nací para el foqueteo» [2013: 32]. De hecho, su deseo y su sexualidad se convierten en una de sus grandes constantes a lo largo de la obra. Y es que ella no deja de ver la sexualidad por doquier, no puede evitar fijarse en el doble sentido de algunas palabras o situaciones. Entre viajes y recuerdos, el espectador va enterándose de los hombres que le gustan a Kay, a los que

detesta, de los desastres de algunas de sus cortas relaciones, así como de sus frustraciones. Poco a poco ella va admitiendo la falta de relaciones estables a pesar de su búsqueda. De ello resulta que reclame sus ganas de algo más:

But for real, is it too much to ask,  
 To have commitment with a lot of frescuras  
 included?  
 Do you know what I mean?  
 La pela de la responsabilidad con toda la miel  
 Del guto papa'. Con ese fueete que es el  
 compromiso, por eso dame  
 más 'guto y más mambo cariño [2013: 22].

Kay demanda así la justa mezcla de compromiso y sexualidad, ambos ingredientes esenciales para ella. Si ella posee un mambo sabroso y se describe como un mambo violento, no es de extrañar que busque más mambo.

Parece, entonces, que en ella suena el célebre estribillo de Pérez Prado: «Sí, sí, sí, yo quiero mambo, mambo»<sup>13</sup>. No sería descabellado pensarlo debido al espacio sonoro que habita el cuerpo de Kay, y, por ende, esta obra. Kay se mueve con pasos de *hip hop* entremezclados con los del mambo, salsa, reggaetón, bachata...

La musicalidad en Kay llega a su momento más vertiginoso cuando hace su propio popurrí musical compuesto de nombres de grupos musicales, artistas, canciones, frases de canciones, sin faltar algún comentario sobre los artistas, lo que aprendió de sus canciones o de las carátulas de discos en lo que parece ser un fluir de conciencia musical. Me centraré a continuación en este fluir de conciencia que pareciera seguir una consigna oculta, como si alguien le dijese a Kay «música, maestra» para que comience su concierto. Esta mezcla musical se puede dividir en dos: los artistas que más le gustan a Kay y los que le encantan a su madre. Ella sostiene largamente este popurrí de cuatro páginas hasta que la música estalla en ella. Por eso, solo incluyo el siguiente fragmento para ilustrarlo:

---

<sup>13</sup> Estribillo de la canción «Mambo número 5».

Sandro, Armando contigo aprendí Manzanero.  
 Sandro, lo juro por esta. Danny Rivera, me viste  
 como mariposa. Y tiene muchos panas allá en  
 Barrio Obrero. Y a los de Llorens, también los  
 quiero.  
 Por eso tiene la carátula más linda de todos los  
 tiempos: él con su afro y su muchachito adentro  
 del overall [2013: 30].

La cantidad de referencias puede llegar a abrumar porque no solo llega al exceso, sino que lo rebasa. En este fragmento se observa el nivel en el cual títulos, comentarios, artistas y barrios están imbricados. Es la música que Kay probablemente escuchaba mientras crecía, alrededor de las décadas del setenta y ochenta. El gran tema de muchas de las canciones es el amor y su contraparte, el desamor. Incluye también las canciones de doble sentido, resaltando así la visión del amor de Kay, que no puede dejar de estar acompañado de sexualidad.<sup>14</sup> Entonces, en estos versos dedicados a la música da la impresión de que tanto el amor, como el desamor y la sexualidad se juegan en varios ritmos, provocando una descarga musical en la protagonista.

Para los que no estén familiarizados con las referencias, ya sea por la distancia geográfica o temporal, ofrezco un mínimo de luz para demostrar el grado de construcción de estos versos dedicados a la música como ejemplo ilustrativo. Sandro, conocido también como Sandro de América, fue un gran cantante argentino célebre en toda Latinoamérica, tocaba rock y también cantaba boleros y baladas. Armando Manzanero es uno de los más grandes compositores musicales de boleros y baladas a nivel

---

<sup>14</sup> Un ejemplo lo ilustra este verso de Kay, que se encuentra un poco más adelante del fragmento citado: «Pommeloahiquetelovuapalti» [2013: 31]. Este es el estribillo de la famosa canción «Los limones» del Conjunto Quisqueya, célebre grupo de merengue. Sus integrantes, originarios de la República Dominicana, formaron el grupo en Puerto Rico desde donde lanzaron su carrera a nivel internacional. De hecho, ellos cuentan en una entrevista (*Primera Hora* 2012) que cuando cantaron esta canción en la televisión puertorriqueña detuvieron la transmisión. Mientras que, en República Dominicana en el 1975, bajo la presidencia de Balaguer, la prohibieron debido al contenido sexual. Así que después de cantarla en un concierto en suelo dominicano, los metieron presos.

internacional, de origen mexicano. Como cantante ha tenido una larga trayectoria y, además, sus temas han sido interpretados por artistas de gran calibre. El primer verso del fragmento mezcla a estos dos monstruos de la música mediante el título de una famosa canción de Manzanero «Contigo aprendí». En el texto no hay nada casual como suele suceder en la obra de Báez, por ello tampoco es coincidencia que Kay una a estos dos cantantes con el título de esta canción en particular. Resulta que Sandro la cantó junto a Rolo Puente y Jorge Porcel en el programa de televisión argentina *Operación Porcel* en el año 1985. Báez no necesariamente se refiere a este programa, pero Sandro ciertamente la cantaba. Lo relevante de este verso es que al Kay pronunciarlo en primera persona, también implica que ella aprendió de esta canción y de los demás cantantes, como de Danny Rivera que la viste de mariposas con sus canciones. Sandro también interpretaba la canción «Como lo hice yo», en la que parte del estribillo dice «lo juro por esta», igualmente citado en estos versos. Danny Rivera, reconocido cantante puertorriqueño, sacó un disco titulado «Mi hijo» en el 1972 cuya carátula es una fotografía de él con un niño dentro de su *overall* o peto. La referencia a las mariposas se debe a dos de las canciones en este álbum, una se llama «El vals de las mariposas» y la otra, «Butterfly». Este cantante proviene de Barrio Obrero, efectivamente un barrio obrero localizado en Santurce. Asimismo, al mencionar a Llorens, Kay expresa su solidaridad con este complejo de viviendas para personas con bajo ingreso económico, conocido como un caserío en San Juan, Puerto Rico.

De esta manera, el espacio sonoro está íntimamente ligado al espacio geográfico que no se limita solamente al origen de los artistas, sino a sus viajes, a sus influencias e incluso su participación activa en diversas culturas de forma simultánea. No debe ser necesario manejar todas estas referencias como público o lector, pues uno se lanza con Kay en este viaje musical con la intensidad también del ritmo de las palabras y sus comentarios. Sin embargo, en el momento en que uno puede reconocer los nombres de los artistas y cómo están detalladamente mezclados, será inevitable que se despierten en la memoria aquellas letras que uno ha olvidado y que será difícil no cantar junto a Kay.

En realidad, como se ha podido observar a través de algunos ejemplos, a Báez le gusta trabajar dentro de distintos espacios fronterizos del lenguaje, fusionándolos en distintas combinaciones: mezcla de idiomas; oralidad y escritura; todo un tejido de poesía, teatro, música y performance. Y es que, como bien indica el título de la obra analizada, Josefina hace distintos viajes por las fronteras de estos diversos tipos de lenguajes, pasa por los límites del idioma, los entreteje con los del teatro, los del performance, sale y vuelve a entrar para presentarlos al público.

Ciertamente *JFKSDQJFK* ilustra esta combinación de juegos y creación escénica, tan distintivas en la obra de Báez. Kay tiene un mambo *violento, de calle, rabioso y sabroso* que muestra a lo largo de toda la obra. El fragmento de Kay antes citado en el que ella se presenta es solo un ejemplo de las múltiples alusiones que ella hace a su cuerpo vibrante y hecho de música. Todos estos ritmos caribeños tocados en clave neoyorquina se combinan y recombinan constantemente en ella, reivindicando de manera contestataria su sexualidad, su feminidad y su negritud. Incluso la protagonista afirma que es reina y princesa musical: «Meren-gue Queen, / Bachata Princess» [2013: 6]. Un poco más adelante, musicalidad y movimiento se sintetizan en un «Eee Ooo» [2013: 6] al que uno, en tanto lector o espectador, se quiere unir al coro, se identifica y participa.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BÁEZ, JOSEFINA (2011): *Levente no: Yolayorkdominicanyork*, Nueva York, I Om Be Press, Serie Panfleto.  
 (2013): *De Levente: 4 textos para teatro performance*, Nueva York, I Om Be Press, Serie Panfleto.
- BENÍTEZ ROJO, ANTONIO (2010): *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, San Juan: Editorial Plaza Mayor, Inc.
- DELEUZE, GILLES, y GUATTARI, FÉLIX (1977): *Rizoma. Introducción*, Valencia, Pre-textos.
- DURÁN ALMARZA, EMILIA MARÍA (2010): *Performeras del dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso*, Valencia, Universitat de Valencia.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Editorial Síntesis.

- MENA, MIGUEL (2015): «Y con ustedes, Josefina Báez, de La Romana al infinito», *Cielonaranja*, Foro y editorial Cielonaranja [disponible en <http://www.cielonaranja.com/menajosefinabaez.htm>].
- Primera hora* [2012]: «Conjunto Quisqueya: un fenómeno en la historia del merengue», 21 julio, sec. Entretenimiento, música [disponible en <http://www.primerahora.com/entretenimiento/musica/nota/conjuntoquisqueyaunfenomenoenlahistoriadelperengue-675049/>].
- TORRES-SAILLANT, SILVIO y HERNÁNDEZ, RAMONA (1998): *The Dominican Americans*, Westport, Conn, Greenwood Press.