

“PERFORMEANDO DESDE EL PAPEL: *COMO LA UNA* DE JOSEFINA BÁEZ, EL PERFORMANCE DE UN POEMA ORAL ESCRITO”

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site%20Folder/malaver1.html>)

Ary Malaver

University of Georgia

Abstract: This paper posits an alternative approach to the work of Josefina Báez, a Dominican artist living in New York often studied only as a performance artist. Although *Como la una* (2010), one of her most recent texts, has been described as a performance text, this paper proposes "written oral poem" as a more fitting term to describe a piece that does not contain a set of guidelines directing the functioning of a performance. This "written oral poem", however, offers a performance, albeit a particular one: one that can be experienced without having to resort to a stage for the performance takes place on its very own pages. Taking into account its formal, pragmatic, and thematic aspects, this paper analyzes the everyday discourse of Báez to highlight the juxtaposition of gender, identity, personal quest, and transnational issues.

Keywords: performance, written oral poem, performance text, Dominican diaspora, everyday discourse, transnationality.

Performera y escritora, inmigrante dominicana residente en Nueva York; una *Dominican York*, según su propia declaración (Flores 192). Josefina Báez es una artista en cuya obra convergen categorías como espiritualidad, raza y el ser mujer. Con *Como la una* (2010), Báez decide alejarse del performance en vivo para explorar las categorías aludidas desde un poema. En verso libre, sin ataduras métricas, los temas que revisa son articulados en un discurso marcadamente inscrito en una cotidianidad(1) de índole transnacional que convoca imágenes urbanas y rurales correspondientes a los mundos en los que la artista se desenvuelve.

Mi análisis de *Como la una* representa una aproximación alternativa a la obra en general de Báez en cuanto ésta suele ser estudiada a partir de sus performances y no de sus trabajos escritos(2). Mi lectura de este *performance text* (según denominación de su autora) plantea que no hace falta que éste se monte para apreciar un performance, un acercamiento sugerido ya por la propia Báez cuando declara —al discutir *Comrade, Bliss ain't Playing*, un texto que la artista define como la “[h]ermana gemela” de *Como la una* (Como la una; pref.) —: “En cuanto a si es poesía o performance, yo siempre le llamo *performance text* porque todo lo que escribo es *to perform it*” (“Entrevista a Josefina Báez”). Según esta declaración, *Como la una* es un *performance text* en cuanto tiene el potencial de ser performeado; sin embargo, lo que propongo es que este texto no necesita de una puesta en escena para apreciar un performance. *Como la una* constituye en realidad un texto “vivo” en cuanto sus páginas contienen ya un performance que puede ser leído sin tener que recurrir a otro escenario.

Para analizar en detalle el performance propuesto por Báez en *Como la una*, este ensayo aborda el texto atendiendo sus aspectos formales, pragmáticos y temáticos. Formalmente, analizo la oralidad del texto y su condición de “poema oral escrito”, denominación que tomo siguiendo las tesis sobre oralidad, escritura y performance de John Miles Foley en *How to Read an Oral Poem*. Desde un ángulo pragmático, exploro el hecho de experimentar *Como la una* en un medio escrito

y no como performance en vivo. Por último, me detengo en los temas abordados en esta obra examinando la manera en que discursos de género, identidad y búsqueda personal convergen en el discurso cotidiano de Báez. Para esta última aproximación al texto de Báez, me apoyo en las propuestas de Judith Butler tal como las discute en dos de sus trabajos: *Bodies that Matter*, donde se señala el rol de la coerción social en el ritual de la performance de género, y “Performative Acts and Gender Constitution”, en el que se discute la necesidad de trascender la arbitrariedad en los roles de género. Siguiendo a Butler, busco resaltar la manera en que *Como la una* propone romper con la performatividad preestablecida para la mujer por el discurso social hegemónico. Además, recurro, sobre todo, a Gloria Anzaldúa y Chandra Talpade Mohanty para discutir los puentes que se crean entre performatividad y cotidianeidad en el discurso de Báez. Establecido el enfoque tripartito de este trabajo, paso a discutir *Como la una* desde una perspectiva formal.

Oralidad y escritura en la poesía oral escrita

La textura oral de *Como la una* es una de las características más sobresalientes de este trabajo. Recurriendo a la parábola, el aforismo, el refrán, la máxima y el himno(3), Báez compone un texto en el que la oralidad salta a la vista y más aún al oído. Así, por un lado, tenemos sus repetidas anáforas y aliteraciones confiriéndole la expresividad del poema. Esta expresividad poética, sin embargo, escapa a la rigidez métrica, más atenta a la medida que a la expresión. Su estructura libre, en cambio, la acerca al poema en prosa o al *slam poetry* estilo *Nuyorican*(4). Además de su sonoridad y riqueza fónica, están las varias sentencias, cuidadosamente espaciadas, haciendo que el texto adquiera un tono aforístico en distintos momentos. Un ejemplo, respetando el espaciamiento y la puntuación original:

Entrega´.

Llegando a la nada.
Así teniéndolo todo. (146-148).

Ya sea a través de sus aforismos o recursos fónicos, *Como la una* es un texto que apunta hacia la sonoridad. Con sus tonos aforísticos, como en la cita anterior, se procura, más que simples pausas de lectura, una reflexión, un resonar interno. Mientras que cuando se entretiene con aliteraciones, como por ejemplo: “Así parece así perezco” (150), éste invita a realizar una lectura en voz alta para así trascender una mera experiencia visual del texto.

En cuanto al género en el que puede clasificarse esta obra, la propia Báez nos da algunas pistas sobre la cuestión en el prefacio a ésta en el que propone a *Como la una* como un texto que se expresa en un “soliloquio” cuya “poesía incluye cuentos” (Como la una; pref.). Una alusión adicional sobre el género de esta obra se encuentra en el comentario de Báez sobre *Comrade, Bliss ain't Playing*, la “hermana gemela” de *Como la una*, según la declaración expuesta en la introducción de este ensayo. Declara la artista:

En cuanto a si es poesía o *performance*, yo siempre le llamo *performance text* porque todo lo que escribo es *to perform it*, con la excepción de la *Levente*, mi último proyecto. Entonces, cuando escribo, lo hago para ponerlo en mi cuerpo sin definirlo como teatro, poesía o prosa. O sea que escribo sin pensar en el género (“Entrevista a Josefina Báez”).

Un *performance text*, dice Báez, una denominación que permite relacionar género literario con género como construcción social. En una comunicación electrónica con la autora le inquirí si ella escribió *Como la una* pensándolo como *performance text*, a lo que respondió: “No escribo como

para performance. Escribo. Y lo que escribo lo performeo. Y es que la misma escritura es un *performance*” (Báez). El término performance text así adquiere un doble matiz. Este no solo es un texto que se puede performear, sino que su génesis misma es el resultado de un performance literario por parte de la artista. Aquí es inevitable recordar, teniendo en cuenta que *Como la una* propone romper con los roles de género establecidos para la mujer por el discurso social dominante, la definición de performance que Judith Butler propone en *Bodies that Matter*: “[P]erformance’ is not a singular ‘act’ or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo” (95).

¿Cuáles son los ritos que Báez sigue en su performance de la escritura? En “La mujer en el teatro dominicano,” Dinorah Coronado cita a la artista explicando su procedimiento: “Mi proceso es simple, escribo todos los días y junto las frases que se me graban en la mente y luego pasan a un texto”. Mientras que, en una comunicación personal, al preguntarle en concreto sobre el proceso creativo para escribir *Como la una*, Báez afirma: “Por acumulación...como escribo hasta encontrar un tema. Y ahí seguir desarrollándolo. Ese proceso [sic] de toda la vida. En la vida” (Báez). Retomando la cuestión del género literario, el énfasis que Báez pone en escribir a diario, reuniendo material en procura de una idea que luego ha de ser pulida, pone de relieve la importancia del proceso de escritura para la performera. De allí que propongo que es más acertado ver *Como la una* como un “poema oral escrito” que como un *performance text*, usando este último término en el sentido estricto de un texto compuesto con el propósito explícito de ser performeado o puesto en escena ante una audiencia.

Además, no debemos olvidar la declaración de la propia artista sobre esta obra en concreto: “No escribo como para performance. Escribo” (Báez), donde claramente está señalando que su texto no constituye “a theoretical model of [an] observable performance phenomenon” ni tampoco “an explanatory principle of the functioning of [a] performance” (De Marinis 48).

Por otra parte, una mirada a las tesis de John Miles Foley, especialista en el estudio comparativo de tradiciones orales, en *How to Read an Oral Poem*, permite elucidar aún más la reunión simultánea de oralidad y escritura en el “poema oral escrito” —término que recojo de Foley— de Báez. Como he referido ya, en *Como la una* concurren distintas formas orales como el himno, el proverbio, la parábola, el aforismo, el refrán y la máxima, coincidiendo así con el uso profuso de “maxims or proverbs, a staple of many oral poetic repertoires” (Foley 34), lo cual hace del texto de Báez un claro ejemplo de “oral-connected poetry” (35). Asimismo, Báez, en cuanto artista multifacética(5), ejemplifica a aquellos individuos que hacen uso de las tradiciones orales y escritas a los que Foley se refiere como multilingües (26).

En efecto, en *Como la una* Báez demuestra “dual competence in oral traditions and literary texts” (51), no solo al alternar distintos registros orales con referencias intertextuales a obras como *El jardín perfumado* (línea 487) de Jeque Nefzawi o *El conde Lucanor* (1-30), sino incluso al subvertir estos modelos como hace con uno de los cuentos incluidos en la segunda obra aquí mencionada. De esta manera, Báez va más allá de lo que todo “writing oral poet” hace; “translat[e] between media” (Foley 52); es decir su trabajo no se limita a remedializar formas orales y llevarlas a un medio escrito, lo que se distingue es un deseo de subvertir la tradición. Báez, como se verá en mayor detalle en la última sección de este ensayo, mantiene cierto llamado a la tradición(6), pero ese llamado pasa por un inevitable cuestionamiento y deseo de subversión.

Ahora que entendemos mejor cómo confluyen oralidad y escritura en *Como la una*, pasemos a considerar las implicancias de experimentar este “poema oral escrito” en un medio impreso frente a la experiencia del performance en vivo.

***Como la una* y la prescindibilidad del performance**

Al momento de escribir estas líneas, la puesta en escena de *Como la una* parece un hecho inminente. En una comunicación electrónica reciente, la propia Báez ha confirmado “[q]ue se está ahora montando” y que “[s]e pondrá [en escena] con la misma fisicalidad de *Comrade, Bliss ain't Playing*” (Báez). Aunque mi análisis en esta sección es comparativo, éste, obviamente, no coteja el texto escrito de *Como la una* con su inexistente versión performeada. Lo que se busca examinar es el valor de la lectura de este texto en su forma presente así como también explorar algunas posibles diferencias entre la lectura actual de *Como la una* y la experiencia de ver un performance de esta obra.

Teniendo siempre en mente la condición de “poema oral escrito” de *Como la una*, ¿qué tan distinta puede ser la lectura en privado de este poema de la experiencia de verlo puesto en escena? Para Pedro Salinas, un aspecto fundamental en la lectura de la poesía escrita es que tal acto “[n]os enfrenta con nosotros mismos, no con el personaje del libro o de una obra de teatro” (20). Así, de acuerdo a Salinas, la identificación con la propuesta de un(a) artista sería más fácil para la lectora o el lector de poesía que para la espectadora o el espectador de un performance teatral. Por su parte, José Luis García Barrientos explica que la razón por la que uno permanece más distante cuando ve un performance es porque al presenciarlo se entra en “una doble relación —más o menos *distante*— con el actor en cuanto tal y con el personaje que este representa” (109 énfasis mío). De existir tal doble distanciamiento durante un *performance*, podríamos hablar de la ventaja de experimentar la poesía de *Como la una* a través de su versión impresa ya que el proceso de lectura presupone la ausencia de esta doble barrera actor-personaje. La lectura, entonces, devendría en una experiencia más propicia para la introspección por la inexistencia, o un grado menor, de distanciamiento.

Por el contrario, son muchas las variables que pueden crear distanciamiento entre artista y público en un performance —poca empatía, cólera, confusión, incompreensión— reacciones (con sus respectivas contrapartes positivas, sin embargo) ya experimentadas por Báez en distintas ocasiones (“Entrevista a Josefina Báez”). En su análisis de *Dominicanish*(7), uno de los performances más reconocidos de Báez, Emilia María Durán Almarza identifica la presencia del mencionado distanciamiento. Para la investigadora, la ejecución de la danza india kuchipudi y la sobria vestimenta de la artista son elementos que aseguran “un *efecto de distanciamiento* en la audiencia, lo que permite al espectador o espectadora involucrarse en el análisis crítico de los aspectos lingüísticos y verbales de la obra” (78 énfasis mío). El distanciamiento al que Durán Almarza alude no es otro que la técnica brechtiana del “efecto de distanciamiento,”(8) mediante el cual se busca que el público vea todo bajo una nueva luz a partir de convertir lo familiar en extraño con el propósito último de asumir una actitud crítica (“a critical detachment”) frente a lo que se representa (Silverman 86). En “A Dominican York in Andhra”, Ramón Rivera-Servera explica cómo Báez usa los patrones de movimiento de la danza kuchipudi para causar extrañeza en la audiencia (156) y, por ende, lograr una sensación de alerta hacia lo que se presenta en el performance. O como explica la propia autora: “If I give you the obvious movement you will get bored and I will lose you. Since my movement is alien to you and you have to work as an audience member, you are more likely to listen to what I have to say” (Rivera-Servera 157). De todas estas consideraciones se desprende que el distanciamiento del público durante un performance como el de *Dominicanish* sería un fenómeno intrínseco y funcionaría al menos de dos maneras: o bien obstaculizando la introspección en la audiencia con la doble barrera actor-personaje como arguyen Salinas y García Barrientos; o, tal como pretende Báez, y destacan Durán Almarza y Rivera-Servera, alienando al público para forzar su atención y propiciar la reflexión. La experiencia, sin duda, ha de depender de la naturaleza del espectador.

Pero examinemos más de cerca lo que implica una lectura de *Como la una* en su formato actual. Primero es importante destacar que la intención de que los performances de Báez se experimenten en forma escrita es evidente ya desde el esmero en la publicación de estos. Al respecto, en “Dando Palabra/Spoken Word”, en su apreciación de *Dominicanish*, Elizabeth Ramírez y Catherine Casiano comentan sobre el deseo de la artista de “experiment in her writing technique” y sobre cómo “[t]his particular emphasis on the written playtext is evident in this playwright’s printing specifications for the play” (172). En *Como la una* el cuidado en su publicación revela un interés por causar una serie de efectos específicos. Por un lado, está la clara intención de destacar la oralidad del texto. Así, como hemos señalado ya, la experimentación fónica en distintos momentos busca aportar sonoridad. Luego está la heterodoxa configuración del texto escrito, un rasgo que ejemplifica aquello a lo que Foley se refiere como el desafío al mito de la fijeza y permanencia de la palabra escrita e impresa (2). Ciertamente el texto se mantiene fiel al paradigma de la escritura lineal por lo que su desafío a la normatividad de la palabra escrita es tibio, pero aun así es de destacar su presentación tipográfica y espaciado textual experimental. Otro aspecto notorio es la ausencia de paginación la cual propicia la relectura cada vez que se vuelve al texto en busca de pasajes específicos. Es así como el texto de Báez parece estar en constante fluir alejándose de la fijeza de lo escrito que Foley menciona.

Desde su dinamismo textual, *Como la una* nos habla de experiencias con las que podemos identificarnos o, en su defecto, si el auto-reconocimiento no es una opción, nos presenta con cuestiones importantes para otros a nuestro alrededor. De esta manera, la poesía del soliloquio de Báez, usando los términos de Salinas, no “dis-trae”, sino que nos “re-trae” dentro de nosotros mismos (20). Sin duda, el performance de esta obra ha de ser una experiencia tan o más rica, pero la calidad introspectiva de este trabajo evita el escollo de la subjetividad inaccesible y logra, más bien, transmitir de manera efectiva una serie de mensajes de dimensión altamente colectiva. De esta manera no es necesario esperar a un performance para que los mensajes del texto se concreten; este es un “texto vivo” fuera del escenario. Es en ese sentido que propongo la prescindibilidad del performance de este texto y de ahí también que insista en llamar a *Como la una* un “poema oral escrito” y no un *performance text*.

Después de estas aproximaciones formales y pragmáticas a *Como la una*, es imprescindible ahora echar una mirada a los distintos temas que la autora aborda en su obra. La revisión detallada de estos temas permitirá entender de manera cabal el fino balance que Báez opera entre lo personal y lo colectivo.

Discursos de género, identidad y búsqueda personal

Báez empieza *Como la una* relatando “La madre, la hija y el burro”, una reelaboración de la parábola “Nasrudín, su hijo y su burro”, atribuida al mulá Nasrudín, un maestro místico de la tradición sufi (Suresha 67). Ambas versiones, al igual que la de Don Juan Manuel(9), cuentan básicamente la misma historia. Dos personas alternándose a montar un burro mientras se desplazan bajo el sol. Ambas son duramente criticadas por otros sin importar quién va sobre el animal; la una por ser mayor que la otra e ir montando dejando que la menor camine, la otra por ser menor y no tener la consideración de dejar montar a su mayor. La crítica se extiende no sólo a cuando ambas personas deciden montar a la vez, aduciendo desconsideración con el équido, sino, incluso, hasta cuando ambas deciden no montar al animal, tildándolas de tontas al no aprovecharlo durante la travesía bajo el sol. La historia de Nasrudín termina con éste explicando la facilidad con que la gente critica, parafraseada más o menos por Báez: “Como quiera hablan. Como quiera dicen” (30).

Los cambios que Báez opera sobre las versiones precedentes de Nasrudín y de Don Juan Manuel tienen implicaciones fundamentales para examinar el propósito de *Como la una*. La modificación más obvia es que los protagonistas de su parábola son mujeres, un cambio sustancial cuando pensamos en el claro protagonismo masculino en las parábolas de la tradición musulmana (de la que Nasrudín forma parte) y judeocristiana. Así, por ejemplo, en *The Word in Women's Worlds: Four Parables*, Susan Praeder identifica solo cuatro historias en las que las mujeres son protagonistas en las parábolas de Jesús. Es entonces mediante esta significativa variación que Báez anuncia desde un inicio la agenda feminista de su texto. Evidenciando una clara intención de resistir y subvertir el orden hegemónico, los cuentos de *Como la una*, como “La madre, la hija y el burro”, le otorgan protagonismo a la mujer desde el espacio de la escritura. El protagonismo femenino no sólo se refiere a la mujer en general, sino que incorpora también a la autora. El partir de lo personal para contar historias es una cuestión que nos acerca a lo que, en *Feminism without Borders*, Chandra Talpade Mohanty se refiere como “storytelling or autobiography (the practice of writing) as a discourse of oppositional consciousness and agency” (84).

En efecto, incorporando la noción de las *narrativas de la resistencia* de Barbara Harlow, Talpade Mohanty destaca la importancia del registro escrito para contar, sacar a la luz y dejar constancia de aquellas historias ignoradas por los poderes hegemónicos. En este contexto, *Como la una* es justamente un ejemplo de resistencia a la normatividad en la vida de la mujer. Claramente, al proponer protagonistas femeninas en su parábola, Báez está resistiendo el discurso falocéntrico que impone lo masculino como medida en la sociedad. En un esfuerzo similar, *Como la una* ofrece también muestras de resistencia al lenguaje masculinizado. Así, por ejemplo, una frase para expresar cariño tan común como ‘mi cielo’ es trastocada por Báez para pasar a ser “[c]ielísima mía” (133) en boca de una madre que se dirige a su hija.

Volviendo a “La madre, la hija y el burro”, además de su enfoque feminista, el cambio de espacio-temporalidad que el texto introduce con respecto a sus pre textos resulta en una historia en la que el registro coloquial —“Qué clase de mai é’ esa” (26)— nos presenta con coordenadas socioculturales y geográficas que coinciden con aquellas experimentadas por Báez como dominicana diaspórica. Es decir que en *Como la una* se forja “a notion of agency born of history and geography” (Talpade Mohanty 81), un aspecto que, como discuto más adelante, se vuelve más evidente a lo largo del texto en el que Báez hace referencia explícita al transnacionalismo de su hacer cotidiano.

En líneas generales, *Como la una* representa un discurso de crítica y resistencia a las imposiciones sociales que buscan regular cómo una mujer debe conducirse en sociedad conformándose a roles de género preestablecidos. De ahí la facilidad con la que el texto de Báez dialoga con las tesis de Judith Butler en “Performative Acts and Gender Constitution”. Así, el énfasis de Báez en criticar la sujeción de la mujer a los roles de género y su insistencia en señalar la resistencia y la superación de los actos que son impuestos a la mujer coinciden con la observación de Butler de que “[i]f the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, ... then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts ... in the breaking or subversive repetition of that style” (1).

Es justamente esta *repetición de actos* que se impone a la performance del género femenino el aspecto que Báez más crítica. Es por eso que la artista dominicana enfatiza cómo las ideas preconcebidas son un problema para aquellas mujeres que deciden afirmar su identidad sin seguir los parámetros sexistas dominantes para ellas. Ya sea divorciándose: “Me divorcié. / ‘Qué pena. El matrimonio hay que mantenerlo a toda / costa” (56-58); u optando por evitar la maternidad: “No tendré hijos. / ‘Ay, eso sí que es una calamidad” (51). Todas estas frases ejemplifican los aspectos punitivos a enfrentar para aquellas mujeres que se salen del malhadado performance

femenino de mujer-esposa-madre que exige la sociedad hegemónica. O como advierte Butler, “those who fail to do their gender right are regularly punished” (3).

Destaca, además, en todas estas observaciones de Báez —así como en esta otra: “Cuando nací, un conocido dijo: ‘Hembra. Qué pena’” (31)—, la formulación en primera persona, lo cual, junto con las múltiples observaciones sobre ser mujer e inmigrante en el texto en conjunto, hacen de *Como la una* un gran ejemplo de una “life story-oriented written narrative” (Talpade Mohanty 77) en la que la artista se vale de su experiencia de discriminación y sobrevivencia cotidiana para presentarla como un discurso de resistencia, creando así la conexión de conciencia, identidad y escritura que Talpade Mohanty discute cuando se refiere a los textos que registran las luchas políticas de las mujeres en el, así llamado, Tercer Mundo (76).

Por otro lado, dialogando con la observación de Butler sobre la arbitrariedad de tener que “compel the body to conform to an historical idea of ‘woman’” (3), Báez se refiere también a los condicionamientos a los que el cuerpo femenino debe ajustarse: “Cierra las pierna [sic] / Eres mujer” (413-414). Aunque Báez está pronta a señalar la necesidad de rebelarse también a estas obligaciones corporales, reclamando de paso una agencia sexual a menudo negada o silenciada a la mujer: “Abro las piernas. / Soy mujer” (468-469). En esta propuesta particular de Báez, veo una similitud con lo que, al discutir el trabajo de la performer mexicana Astrid Hadad, Laura Gutiérrez llama un “otro modo de hacer”, refiriéndose en concreto a la producción cultural feminista de Hadad (79). Aunque ni la cita anterior ni la obra en su conjunto de Báez sigue la línea *queer* de Hadad, ambas artistas coinciden, en este punto anterior, en su denuncia de una agencia sexual femenina restringida (73). Ya que como dice Gutiérrez, al denunciar “the naturalization of women” como algo construido por la cultura popular de su país, Hadad “exposes, following Judith Butler, gender performance” (70).

En *Como la una*, esta crítica a las convenciones para el “performance femenino” se vuelve una interpelación directa al discurso hegemónico cuando se pregunta: “¿Quién ha decidido por mí lo que quiero?” (168). Pero lo que destaca más es cómo el discurso sobre la materialidad del cuerpo se traduce en momentos de subjetividad que apuntan hacia “la búsqueda vital” (165); es decir hacia una búsqueda personal:

La inmensidad que es adentro,
para ejercitarla afuera es trabajo de jardineros,
cosmonautas, poetas, artesanos y asceta
Todos en un ser.
Todos en esa sola búsqueda (140-144).

Como se ve, esta búsqueda es ciertamente una tarea compleja. La artista, la mujer, debe cultivarse tanto en su *jardín*; su interior, como en el *cosmos*; afuera, en la sociedad. Es un trabajo que demanda el refinamiento de la sensibilidad artística, pero también exige la disciplina del retiro ascético y la cotidianeidad simple del trabajo artesanal. Es decir que la búsqueda personal no se limita al desarrollo de la conciencia interior sino que abarca también el *ejercicio* del ser en el exterior. Estamos así ante el vínculo de la experiencia y lo político, en una correlación en la que, de acuerdo a Talpade Mohanty, “politics...always define and inform experience” (118).

En *Como la una*, lo político y la experiencia personal confluyen resultando en una cotidianeidad fuertemente marcada por experiencias femeninas y étnicas periféricas, experiencias que a su vez se traducen en una subjetividad que resiste desde la introspección. O en palabras de la autora:

Y a mi modo de ver, el performance es un acto político porque lo veo como una acción producida desde la marginalidad de mi propia vida, desde la lucha por la sobrevivencia personal. En mi caso, está centrado en el entrenamiento y la reflexión de las cosas pequeñas y personales (“Entrevista a Josefina Báez”).

Es claro como la cotidianeidad periférica de Báez ilustra lo que, al referirse a la diáspora dominicana, Néstor Rodríguez define como el “nivel micro-político de la vivencia diaria” (118). La resistencia que Báez propone desde su experiencia diaria dialoga, además, con “the personal is political” de Aida Hurtado y el “politics of everyday life” de Teresa de Lauretis, concepciones a las cuales Talpade Mohanty recurre cuando señala que “[r]esistance is encoded in the practices of remembering and writing. Agency is thus figured in the small, day-to-day practices and struggles of Third World women” (83).

Aquí hay que destacar cómo la cotidianeidad de Báez, que pone tanto énfasis en la conciencia interior a través del *entrenamiento y la reflexión de las cosas pequeñas y personales*, ilustra muy bien la resistencia en contra del *tokenism*(10) contra el que advierte Anzaldúa en “Speaking in Tongues. A Letter to Third World Women Writers”, una carta abierta incluida en *This Bridge Called My Back*. La autora chicana es clara cuando señala que “we cannot allow ourselves to be tokenized. We must make our own writing” (186 énfasis en el original). Al negarse a explorar y escribir sobre aquellos temas que otros piensan ella debe abordar, Báez se resiste a ser “tokenizada”. Así, en una entrevista con Cristiane Lira, incluida en “Josefina Báez não está de brincadeira: negociando o seu espaço através do sagrado e da delicadeza”, Báez expresa su convencimiento de que para gustar a otros tendría que limitarse a explorar, por ejemplo, su condición de mujer negra e inmigrante, pero que ella está más interesada en escribir “from the heart” (45) y reconociendo a su vez que “what I have to say doesn’t sell, but I am not in the business for that” (46-47). Ciertamente, Báez alude a cuestiones raciales y migratorias en *Como la una*, pero esas referencias a lo externo, lo político, coexisten con un discurso personal y subjetivo; lo *micro-político cotidiano* que veíamos con Rodríguez.

Volviendo a insistir en la idea de resistencia, no se puede hablar de este concepto sin considerar la resistencia desde los espacios cotidianos que Michel de Certeau propone en *The Practice of Everyday Life*. De Certeau propone que el individuo es capaz de resistir a las macroestructuras de poder a partir de *tácticas*. “The place of a tactic,” nos recuerda, “belongs to the other”, agregando que “[m]any everyday practices (talking, reading...) are tactical in character. And so are ...many ‘ways of operating’; victories of the ‘weak’ over the ‘strong’ (xix). El acto de escribir de Báez, escapando de aquello de lo que se espera que escriba, constituye una ‘táctica’ de resistencia al poder (casas editoriales, lectores, estudiosos del afrodominicanismo, etc.). Insistiendo en discursos con fuertes cargas subjetivas, Báez propone modos alternativos de ser desde los cuales revisita la condición de la mujer así como las expresiones y tradiciones que se pronuncian al respecto para reformularlas y decir las de otro modo, resistiendo y trastocando el discurso oficial.

Finalmente, la lucha ante la marginalidad y los desafíos de la *sobrevivencia personal* que menciona Báez se hacen evidentes en *Como la una* no solo desde su crítica al “performance femenino”, sino también desde discursos de búsqueda personal cargados de imágenes diaspóricas. Por ejemplo en esta frase: “Entonces le toma tooooooda la vida buscar él de/ donde vino, a qué vino y a dónde va. / Nos toma toda la vida.” (160-162). O en esta otra, que remite al *vaivén* diaspórico que Jorge Duany discute en *The Puerto Rican nation on the move*, y mediante la cual Báez hace referencia simultáneamente a su ciudad natal y su (revalorada) condición de *Dominicanyork*: “Yo bailando aquí en Nueva York. / Yo bailando allá en La Romana” (73-74).

Por otro lado, aunque nos parece acertada la observación de Durán Almarza de que

[E]s cuestionable que quienes viven por debajo del umbral de la pobreza, como es el caso de, por ejemplo, la mayor parte de la comunidad dominicana en la ciudad de Nueva York, encuentren tiempo (o ganas) para reflexionar sobre el enriquecimiento de su universo personal en la experiencia diaspórica (51-52),

no creemos que el tono general de *Como la una* adquiera toques triunfalistas y simplistas. El autoconocimiento, o enriquecimiento personal, que Báez persigue es, como mínimo, una tarea ardua:

Sería muy fácil encontrarlo todo en un libro, en la moda,
en la familia, en unas vacaciones, en un sólo país, en
una religión, en una sólo vida
Sería muy fácil tomarse sólo una sola pastilla y curarse.
Bañarse y realmente limpiarse.
No solamente fácil. Sería imposible (172-177).

Este meta-comentario de la autora sobre los alcances de su propia obra tiene paralelos con la observación que Talpade Mohanty hace de la proliferación en los Estados Unidos de textos que recogen, a partir de las voces de las propias protagonistas, la experiencia marginal de mujeres que provienen de países en desarrollo. Para la estudiosa india, tal proliferación no consiste en “evidence of ‘diversity’ in U.S. feminist circles” sino más bien revela una mera búsqueda “for more ‘exotic’ and ‘different stories’ (77), así:

[T]he existence of Third World women’s narratives in itself is not evidence of decentering hegemonic histories and subjectivities. It is the way in which they are read, understood, and located institutionally that is of paramount importance (77-78).

De esta manera, el verdadero logro de *Como la una* estaría en su recepción en el público y no es su mera publicación. De ahí que el análisis que propongo quedaría incompleto si solo me atuviera a consideraciones pragmáticas y formales ya que es en su temática donde se concentra la propuesta liberadora de Báez. Mientras que mi trabajo demostraría el impacto de la obra de Báez en la manera que es leído y entendido, soy consciente de mi condición de “tercermundista” en los Estados Unidos. Siguiendo esta lógica, más revelador sería ver un acercamiento a la obra de Báez desde el discurso hegemónico.

Para concluir, es importante destacar que en *Como la una* se distinguen distintas capas que hablan de género, identidad, liberación, exilio y búsqueda personal. En la lectura de una capa cualquiera reconocemos otras, allí reside el dinamismo de este texto. No dudamos que la experiencia en vivo de *Como la una* desde un performance ha de resultar en una experiencia incluso más dinámica, pero por lo pronto tenemos este texto para, como dice Salinas, enfrentarnos a nosotros mismos.

NOTAS

(1) La presencia de lo cotidiano es un rasgo recurrente en la obra de Báez. Por ejemplo, en “Performing Identity, Language, and Resistance: A Study of Josefina Báez’s Dominicanish”

(2008), García-Peña discute “the performance of everyday life” en el performance Dominicanish de Báez.

(2) Sé de otros dos ensayos que se enfocan en el análisis de un texto escrito de Báez y no en sus performances. El más reciente de estos es “Josefina Báez não está de brincadeira: Negociando o seu espaço através do sagrado e da delicadeza” de Cristiane Lira. El ensayo puede ser leído en Camarada, Plenitude não tá de brincadeira (2012), traducción al portugués de Lira de Comrade, Bliss ain’t Playing, otra de las obras de Báez.

(3) En la línea 332, Báez cita el “Himno a las madres”, escrito por la poeta dominicana Trina Moya en 1915 (Acosta de Pérez 38). Ya con música añadida por Manuel de Jesús González, el himno ha pasado a ser parte de las celebraciones por el Día de las Madres en la República Dominicana (Bonnely de Díaz 160).

(4) Slam poetry en general se refiere a la poesía concebida para ser leída y performeada frente a una audiencia. De acuerdo a Cristin O’Keefe Aptowicz, se caracteriza por el performance de una sola persona, durante más o menos tres minutos, de una pieza usualmente escrita en primera persona y que es presentada en voz alta con mucho alarde y confianza en sí mismo (42). Para Christopher Beach, en su versión Nuyorican, esta forma de poesía se distingue por un subtexto marcadamente político inscrito en escenas urbanas (153).

(5) En el postfacio a *Como la una* se define a Josefina Báez como “performer, writer, theatre director” y también como “‘Builder’ of Performance Autology”. Performance Autology es “a creative process based on the autobiography of the doer” en el que se trabaja a partir de distintas tradiciones y disciplinas como la “biomecánica de teatro, yoga, meditación, caligrafía china, danza y música del mundo, artes visuales, video, literatura, técnicas de sanación y ciencias sociales”.

(6) Llamado a la tradición o “appeal to tradition”, una de las seis “keys to performance” que guían el performance, incluyendo el de la poesía oral escrita que Foley recoge de Richard Bauman. Las restantes incluyen códigos especiales, lenguaje figurativo, paralelismo, fórmulas especiales, y “disclaimer of performance”. Según mi lectura, en *Como la una* ocurren las seis indicaciones. Las fórmulas especiales (las frases recurrentes que actúan como indicaciones que invocan un contexto), por ejemplo, son bastantes comunes en el texto de Báez y se caracterizan por escapar de lo formulaico, aspecto que lo acerca a trabajos de slam poetry estilo Nuyorican.

(7) Dominicanish se viene representando desde 1999. Este performance se distingue por su mezcla de castellano e inglés y por sus marcas autobiográficas que remiten a la experiencia inmigrante de la autora dominicana. En “Traveling Light: Performance, Autobiography, and Immigration in Josefina Báez’s Dominicanish” (2006), Roberto Irizarry lo define como una obra “que conecta metateatro, migración y cultura al representar el desplazamiento geográfico como una trascendencia al cuarto muro teatral y cuyo cruce, como el de las fronteras nacionales, pone al descubierto la naturaleza performeada y construida de las identidades nacionales, culturales, étnicas y de género” (82, mi traducción).

(8) Verfremdungseffekt en la teoría del drama épico de Bertolt Brecht. Término también traducido al castellano, sobre todo en el pasado, como “efecto de alienación”.

(9) En *El conde Lucanor*, Don Juan Manuel recoge este mismo cuento moralizante con el título de “Lo que sucedió a un hombre bueno con su hijo”.

(10) En inglés, el término se utiliza para referirse al uso —puramente simbólico y cosmético para evitar ser caracterizado como discriminatorio— de una persona (o token) perteneciente a un grupo minoritario por parte de un gobierno, corporación u otra organización. En uso desde la década del 60 en el siglo pasado (Herbst 217).

Obras citadas

Acosta de Pérez, Luz Dalis. *Los derechos de la mujer*. Santo Domingo: Ciudad Universitaria, 1993.

Anzaldúa, Gloria. "Speaking in Tongues. A Letter to Third World Women Writers." *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Eds. Cherríe Moraga and Gloria Anzaldúa. New York: Kitchen Table, Women of Color Press, 1983.

Aptowicz, Cristin O'Keefe. *Words in Your Face: A Guided Tour through Twenty Years of the New York City Poetry Slam*. New York: Soft Skull, 2008.

Báez, Josefina. *Dramaturgia Ay Ombe I*. New York: Ay Ombe Theatre, 2011.

---. "Entrevista a Josefina Báez." *Pterodáctilo* [Revista de arte, literatura, lingüística y cultura del Department of Spanish and Portuguese de The University of Texas at Austin], 2011. 17 de abril de 2012. "<<http://pterodactilo.com/numero10/?p=2672>>."

---. Mensaje al autor. 28 abr. 2012. E-mail.

Beach, Christopher. *Poetic Culture: Contemporary American Poetry between Community and Institution*. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1999.

Bonnely de Díaz, Aída. *Retablo de costumbres dominicanas*. Santiago, República Dominicana: Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, 1991.

Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.

---. "Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40.4 (1988): 519-531.

Coronado, Dinorah. "La mujer en el teatro dominicano." *Cielonaranja*. Ediciones del Cielonaranja, 2005. 18 de abril de 2012. "<http://www.cielonaranja.com/coronado_mujer.htm>."

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

De Marinis, M. *The Semiotics of Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Durán Almarza, Emilia María. *Performeras del Dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso*. Valencia: Universitat de Valencia, 2010.

Malaver, Ary. "Performeando desde el papel: *Como la una* de Josefina Báez, el performance de un poema oral escrito" *Karpa* 6 (2013): n. pag. <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site%20Folder/malaver1.html>

- Flores, Juan. *The Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning*. New York, NY: Routledge, 2009.
- Foley, John Miles. *How to Read an Oral Poem*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.
- García Barrientos, José Luis. *Teatro y ficción: Ensayos de teoría*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2004.
- García-Peña, Lorgia. "Performing Identity, Language, and Resistance: A Study of Josefina Báez's *Dominicanish*." *Wadabagei*. 11. 3 (2008): 28-45.
- Gutiérrez, Laura G. *Performing Mexicanidad: vendidas y cabareteras on the transnational stage*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- Herbst, Philip. *The Color of Words: An Encyclopaedic Dictionary of Ethnic Bias in the United States*. Yarmouth, Me., USA: Intercultural Press, 1997.
- Irizarry, Roberto. "Traveling Light: Performance, Autobiography, and Immigration in Josefina Báez's *Dominicanish*." *Gestos* 42 (2006): 81-96.
- Lira, Cristiane. "Josefina Báez não está de brincadeira: negociando o seu espaço através do sagrado e da delicadeza." *Camarada, Plenitude não tá de brincadeira*. De Josefina Báez. Trad. Cristiane Lira. New York: Ay Ombe Theatre, 2012.
- Praeder, Susan Marie. *The Word in Women's Worlds: Four Parables*. Wilmington, De: Michael Glazier, 1988.
- Ramírez, Elizabeth C., and Catherine Casiano. "Dando Palabra/Spoken Word. The Dominican Experience in Josefina Báez's *Dominicanish*." *La Voz Latina: Contemporary Plays and Performance Pieces by Latinas*. Eds. Elizabeth C. Ramírez and Catherine Casiano. Urbana: University of Illinois Press, 2011.
- Rivera-Servera, Ramón H. "A Dominican York in Andhra." *Caribbean Dance from Abakúa to Zouk: How Movement Shapes Identity*. Ed. Susanna Sloat. Gainesville, Fla: University Press of Florida, 2002.
- Rodríguez, Néstor E. *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana*. México D.F: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Salinas, Pedro. *Certain Chance: Poems*. Trans. David Lee Garrison. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 2000.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.
- Suresha, Ron J. *The Uncommon Sense of the Immortal Mullah Nasruddin: Stories, Jest, and Donkey Tales of the Beloved Persian Folk Hero*. Maple Shade, N.J: Lethe Press, 2011.
- Talpade Mohanty, Chandra. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke University Press, 2003.