

*López, Alejo*

## Hacia una poética de la fruición y el desvío: La categoría de extraterritorialidad en la poesía niuyorriqueña de Tato Laviera

---

**Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor en Letras**

*Director: Foffani, Enrique Abel*

**CITA SUGERIDA:**

López, A. (2014). *Hacia una poética de la fruición y el desvío: La categoría de extraterritorialidad en la poesía niuyorriqueña de Tato Laviera [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en:*  
*<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.999/te.999.pdf>*

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Tesis de Doctorado en Letras

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educa-  
ción U.N.L.P.

Director de Tesis: Prof. Dr. Enrique Foffani  
Co-directora de Tesis: Prof. Dra. Teresa Basile  
Doctorando: Alejo López

“Hacia una poética de la fruición y el desvío:  
la categoría de extraterritorialidad en  
la poesía niuyorriqueña de Tato Laviera”

*A mis padres,  
por acompañarme incondicionalmente.  
A María, Fausto y Paloma,  
razón de ser de todos y cada uno de mis días.*

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia, especialmente a Elena y Marta cuya ayuda y apoyo inestimables hicieron posible esta tesis. A María, lectora y correctora de esta tesis, pero por sobre todas las cosas, sostén primordial de mi propio ser. A mi director, Enrique Foffani, cuya capacidad, tenacidad y solidaridad fueron el origen de esta tesis y la acompañaron a cada paso guiándola hasta su concreción final, y cuya amistad e incansable esfuerzo sostuvieron mi trabajo a lo largo de estos años. A mi codirectora, Teresa Basile, cuyas palabras, consejos y guía constituyen parte fundamental de mi formación académica. A Florencia Bonfiglio, colega y compañera de cátedra sin cuya ayuda ni mi formación docente ni esta tesis hubieran podido llegar a buen puerto con la rapidez que intenté procurarles. A Julio Ramos, cuya predisposición desinteresada por brindarme su amistad y lucidez meridiana contribuyeron de modo inestimable en mi acercamiento a la poesía de Tato Laviera. Y, finalmente, al propio Tato Laviera, al cual me unieron breves pero ricas conversaciones, y por sobre todo, una admiración profunda por su voz incomparable.



# ÍNDICE

## **1. Introducción: Tato Laviera, el hijo pródigo niuyorriqueño 7**

## **2. De la literatura latina a la literatura niuyorriqueña: la historia como diáspora**

### **2.1 Historia de la literatura latina de los Estados Unidos 27**

#### **2.1.1 Latinoamérica y los Estados Unidos: lo latino-estadounidense como historia de fronteras y transculturación 27**

#### **2.1.2 Literatura inmigrante, literatura hispánica y literatura latina: los nombres de la otredad latinoamericana en la cultura estadounidense 32**

### *Excursus I. Nueva York: una isla más del archipiélago antillano. 40*

### **2.2 Historia de la literatura niuyorriqueña 46**

#### **2.2.1 Diáspora e hibridez en la cultura puertorriqueña del s. XX. 46**

#### **2.2.2 Orígenes de la literatura puertorriqueña en los EEUU. 52**

#### **2.2.3 La emergencia de la literatura contestataria niuyorriqueña 56**

## **3. Deslindes de la teoría y de la crítica: las fronteras analíticas**

### **3.1 Las categorías teóricas y la noción de uso: de la transculturación a la extraterritorialidad 64**

### **3.2 El campo problemático de los enfoques metodológicos para el abordaje de la literatura latina 83**

### **3.3 Estado de la cuestión en los estudios críticos sobre la obra lavieriana 92**

## **4. La carreta made a U-turn (1979): el inicio del desvío antillano en la poética de Tato Laviera**

### **4.1 La figura de Tato Laviera en la tradición niuyorriqueña 109**

### **4.2 “My graduation speech”: oralidad y performance en la impertinencia del *trepao* niuyorriqueño 115**

### **4.3 “Metropolitan Dreams”: la vuelta en U como *détour* antillano 137**

### *Excursus II. El mapa de Loisaida: el barrio de Nueva York como cartografía marginal y paisaje corporal 152*

#### **4.4. “Loisaida Streets: Latinas Sing”: el cuerpo de la mulata como espacio de resistencia 169**

#### **4.5. “El Arrabal: Nuevo Rumbón”: la poética afro-antillana de la fruición 186**

## **5. La trayectoria del *desvío* en la poesía de Tato Laviera en la década del 80: *Enclave* (1981), *AmeRícan* (1985) y *Mainstream ethics* (ética corriente) (1988)**

### **5.1 Introducción a la poesía niuyorriqueña de los ochenta 192**

### **5.2 De la lengua**

5.2.1 La retórica *spanglish* como transculturación lingüística 202

5.2.2 Lengua e identidad: la condición extraterritorial niuyorriqueña 214

5.2.3 Lengua y fruición: el *spanglish* como táctica poético-política 225

### **5.3 De la política.**

5.3.1 La tradición contestataria: activismo y performatividad en los textos programáticos de Sandra María Esteves y Miguel Algarín 240

5.3.2 La poética “menor” de la poesía de Tato Laviera: la micropolítica de la fruición 251

5.3.3 Sexualidades políticas/ Políticas sexuadas: la tradición puertorriqueña de la impotencia y su transgresión en la obra de Tato Laviera 263

*Excursus III. “El capitalismo como religión”: una lectura benjaminiana de la violencia en Nueva York 284*

### **5.4 De la ética.**

5.4.1 De Jesús Papote a Tito Madera Smith: el nacimiento de un nuevo *ethos* niuyorriqueño 292

5.4.2 Culturas performativas: la dimensión relacional de la identidad niuyorriqueña 302

5.4.3 Choteo, guachafita, gufeo: el humor, la irreverencia y el cimarronaje en la poesía niuyorriqueña 310

5.4.4 El arte de vacilar: vacilón y jaibería como formas de resistencia 327

## **6. *Mixturao* (2008): El epílogo de la poética de Tato Laviera.**

6.1 Mixtura, colofón y epílogo: los desafíos de la cultura latina en el siglo XXI 344

6.2 *Trabalenguas enmixturados*: el interlingüismo latino como lengua poética 370

6.3 Política y mercado en la literatura latina del siglo XXI: la re-politización niuyorriqueña 381

6.4 Un *ethos* latino(americano): entre lo latino y lo americano en la obra de Tato Laviera 402

6.5 Bregando con la hibridez latinoamericana 411

## **7. Conclusiones: un hogar posible 418**

**8. Anexo I – Poemas 425**

**9. Anexo II – Imágenes 441**

**10. Bibliografía 445**

## **Introducción: Tato Laviera, el hijo pródigo niuyorriqueño**

*Nos topamos ahora con un grupo de poetas  
niuyorricans. Unos muchachos maleducados e  
irreverentes que ante la transculturación que  
denuncian los independentistas puertorriqueños  
–esa forma tan científica de llorar la hacienda y el  
señorío que perdieron–, ante la denuncia de todo lo  
que pierden con el imperialismo, estos muchachos  
denuncian lo que tienen, los que les sobra. Esa  
lengua viva, plástica, cuya desfachatez trajeron de  
las Antillas, de aquellos antillanos que los  
hacendados llamaban “negros paraos”*

(Héctor Manuel Colón –  
“La calle que los marxistas nunca entendieron”)

La cita de Héctor Manuel Colón, que abre a modo de epígrafe esta tesis de investigación doctoral, enuncia con magistral lucidez y elocuencia el impacto que produce la experiencia de lectura (o la experiencia corporal de sus *performances*) de los poemas del escritor niuyorriqueño Tato Laviera. El receptor de esta obra poética, ya sea lector o espectador<sup>1</sup>, tiene inmediatamente la fuerte impresión de estarse topando con algo, algo que lo impacta repentina y sorprendentemente con la potencia de un “topetazo”, algo que lo sacude tanto por medio de esa “desfachatez” que enuncia Colón, como por medio de la potencia de su “lengua viva y plástica”, una lengua poética que se revela ya desde una primera mirada como un verdadero acontecimiento. El lector avezado en la tradición poética hispanoamericana reconoce en esta poesía, inmediatamente, el influjo rítmico de las Antillas, la negritud de sus lenguas vernáculas y la oralidad que subyace al dialogismo coloquial de esta tradición; el lector avezado en la tradición poética norteamericana, por su parte, reconoce inmediatamente la

<sup>1</sup> La poesía niuyorriqueña constituye una tradición literaria performativa en la cual los poemas constituyen, en primer lugar, una *performance* ejecutada en el espacio público de la calle, o bien, en muchos casos en ese espacio fundamental de congregación e institucionalización de esta tradición fundado por Miguel Algarín en la década del setenta: el *Nuyorican Poets Cafe*. De esta condición performativa se desprende el hecho de que, mayormente, las obras poéticas niuyorriqueñas tuvieron primero lugar como *performances* y recién luego fueron volcadas a la escritura. Esto implica que el receptor de esta tradición literaria se construye en su doble naturaleza de lector/espectador. Las implicancias teóricas y metodológicas de esta condición performativa de la poesía niuyorriqueña serán abordadas en el marco teórico-metodológico.

modulación performativa de la poesía afro-americana y su activismo político contradiscursivo; mientras que un lector habituado a la heterogeneidad constitutiva de la literatura latina de los Estados Unidos reconoce en esta obra la hibridez de sus formulaciones identitarias y la intersticialidad desde la cual procura aprehender ese espectro cultural múltiple que conforma lo latino-estadounidense.

Y sin embargo, el topetazo sigue ahí. La poesía de Tato Laviera, este “negro parao” cuya desfachatez introdujo en la literatura niuyorriqueña la potencia desbordante de su legado afro-antillano, configura un punto de inflexión único para la literatura niuyorriqueña, la cual se vio transformada por la irrupción portentosa de una nueva tradición del desvío gestada por la poética lavieriana. Es este carácter excepcional de la poesía de Tato Laviera el que nos motivó a tomarlo como objeto de estudio en función de las transformaciones que introdujo en esta tradición poética durante las décadas del setenta y el ochenta, período de institucionalización y afianzamiento de la literatura niuyorriqueña. Nuestro corpus textual estará conformado, por consiguiente, por la obra poética de Tato Laviera, la cual consta de cinco poemarios que van desde su primera publicación en 1979 con *La carreta made a U-turn*, hasta el año 2008 con la aparición de su último poemario *Mixtura*. De este objeto de estudio se desprende la estructura de nuestro trabajo de investigación, el cual, si bien constituye una tesis de autor, realizará un permanente análisis comparativo entre la obra de Laviera y la producción poética de los autores que conforman, junto a él, el canon de la primera generación poética niuyorriqueña, a saber: Pedro Pietri, Miguel Algarín, Miguel Piñero, Víctor Hernández Cruz y Sandra María Esteves. Este método comparativo con la obra del resto de los poetas que integran esta tradición se orientará a dar cuenta de los puntos de confluencia y las divergencias que se establecen entre estos autores y la obra de Laviera, de modo tal de poder demostrar la excepcionalidad de este último en virtud de las transformaciones que su obra introdujo dentro de esta tradición, a partir de su trabajo con el legado cultural antillano de la identidad niuyorriqueña.

De esta inscripción excepcional de la obra de Tato Laviera dentro de la tradición niuyorriqueña surge la necesidad de dar cuenta, en primer lugar, del marco histórico en el que esta obra se inscribe. En consecuencia, el primer capítulo estará dedicado a brindar un breve marco historiográfico para la emergencia de la literatura latina y niuyorriqueña, tras el cual avanzaremos en el siguiente capítulo en el marco teórico y metodológico que guiará nuestro análisis de la obra poética lavieriana. El abordaje crítico de la poesía de Laviera que desarrollaremos a partir del tercer capítulo apelará,

como señalamos, a una analítica basada en el método comparativo de la misma con la obra de sus coetáneos niuyorriqueños, especialmente, en el segundo capítulo, en el cual analizaremos el núcleo de la poética lavieriana desarrollada a partir de un triple eje: lengua-política-ética, durante la década del ochenta con la publicación sucesiva de sus poemarios: *Enclave* (1981), *AmeRícan* (1985) y *Mainstream Ethics (ética corriente)* (1988).

Quisiéramos proponer, para iluminar la singularidad de la trayectoria poética de esta obra dentro de la tradición niuyorriqueña, una imagen que conjuga la metáfora genética entre padres e hijos que proponía Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) para la noción de la transculturación latinoamericana, con esa otra metáfora propuesta por el narrador e intelectual puertorriqueño José Luis González en su célebre ensayo *El país de cuatro pisos* (1980) como morada de la cultura puertorriqueña, una morada construida por tramos secuenciales y superpuestos. Se trata, claro está, de una morada cultural erigida a través de la adenda histórica de sucesivos estamentos. Es a partir de esta doble metaforización, construida sobre las dimensiones genealógico-domésticas de la identidad cultural, que nos proponemos ejemplificar la posición singular de la figura de Tato Laviera a través de la metáfora cristiana del hijo pródigo, la cual resulta útil, bajo cierta luz distorsiva, para vislumbrar la singular excepcionalidad de la poética lavieriana dentro de la literatura niuyorriqueña.

Habría que señalar, en principio, la bivalencia significativa del adjetivo “pródigo” en las lenguas romances, tal como se desprende para el español, por ejemplo, en la definición doble que da la entrada “pródigo” en el diccionario de la Real Academia Española:

***pródigo, ga.***

*(Del lat. prodīgus).*

*1. adj. Dicho de una persona: Que desperdicia y consume su hacienda en gastos inútiles, sin medida ni razón. U. t. c. s.*

*2. adj. Que desprecia generosamente la vida u otra cosa estimable.*

*3. adj. Muy dadivoso.*

*4. adj. Que tiene o produce gran cantidad de algo* (sitio web de la R.A.E.)

Este sentido doble y ambiguo, que comprende tanto al que derrocha desperdiciando algo como al que generosamente lo cede, y al que consume sus bienes hasta extinguirlos como al que los produce prolíficamente, es extremadamente significativo y esclarecedor para comprender el giro con el cual pretendemos iluminar la posición excepcional de la obra de Tato Laviera dentro de la tradición literaria niuyorriqueña.

Ahora bien, no obstante esta ambigua bivalencia del término “pródigo”, su uso extendido abrega en su sentido negativo, recuperando el origen etimológico del término latino *prodigus* proveniente del verbo *prodigere*, compuesto del prefijo [pro-] “adelante” y [agere] “moverse”, sentido que apela al movimiento excesivo y funesto del dilapidamiento imprudente de los bienes y cuya dimensión fiduciaria fue recodificada como significación judicial por el derecho romano clásico bajo la figura jurídica del *prodigus*: persona que dilapida su propio patrimonio de forma reiterada e injustificada en detrimento de su propia familia y su obligación de satisfacerle. Este sentido negativo, cristalizado en el uso popular más extendido del vocablo “pródigo”, se vio reforzado, muy especialmente, por la construcción cristiana de la prodigalidad como pecado, tal como se desprende de la parábola bíblica del “hijo pródigo”<sup>2</sup>. La figura del hijo pródigo surge de la parábola bíblica del Nuevo Testamento (Evangelio de Lucas 15: 11-32), en la cual el abandono del hogar paterno, junto con el posterior regreso y reincorporación en el seno familiar del orden patriarcal, simboliza la estructura triple y secuencial del devenir del hombre dentro de la ideología cristiana encarnada en la secuencia: pecado-arrepentimiento-perdón. La parábola cristiana del hijo pródigo gira, en verdad, sobre la figura del padre, instancia de encarnación de la presencia divina y eje de ordenamiento del espacio familiar del hogar como estructura basal del sistema patriarcal cristiano. Es sobre esta figura paterna, y no sobre la del hijo, que se desarrollan las tres instancias de la parábola: es frente a la potestad paterna y al deber de respeto filial que el hijo peca abandonando el hogar, y es a este mismo orden al cual el hijo pródigo regresa arrepentido y del cual obtiene su perdón.

Pero si desplazamos el acento cristiano puesto en la figura paterna y lo colocamos sobre la propia figura del hijo pródigo, entonces, este metafórico viaje de transformación resulta iluminador para pensar el modo singular en que la obra poética

---

<sup>2</sup> El nexo inmanente entre el cristianismo y la naturaleza fiduciaria del capital expuesta por este vínculo, entre la prodigalidad como dilapidamiento improductivo y la prodigalidad cristiana como dilapidamiento de la gracia divina, repone el pensamiento de Walter Benjamin en su ensayo inconcluso “El capitalismo como religión” (circa 1921), sobre el cual volveremos en el segundo de los *Excursus* que integran nuestro trabajo.



de Tato Laviera se inscribe dentro de la tradición literaria niuyorriqueña, tradición institucionalizada durante la década del setenta, fundamentalmente, por las figuras de los poetas Miguel Algarín y Miguel Piñero. Este desplazamiento metafórico (respecto a la metáfora cristiana original y respecto a la metáfora entendida como operación de desplazamiento o transferencia del sentido (Vianu 1967: 12)) permite comprender cómo la poesía de Tato Laviera se separa del hogar familiar pero sin abandonarlo. Este hogar, representado en este caso por la tradición niuyorriqueña, será a su vez transformado por el desvío que configura la poesía de Laviera, la cual, siguiendo la metáfora propuesta por González para la cultura puertorriqueña, adosa un nuevo piso a la morada niuyorriqueña modificando así su arquitectura. A diferencia del alejamiento fugaz del hijo pródigo cristiano, cuya negación de la filiación patriarcal constituye un pecado en el sentido negativo del dilapidamiento latente en el uso popular del vocablo “pródigo”, la prodigalidad lavieriana repone, en cambio, el sentido positivo de abundancia legada, volviendo así lo “pródigo” en “prodigio”, y a su obra en un legado prodigioso para la tradición poética niuyorriqueña.

Por otra parte, la estructura triádica de la parábola cristiana del hijo pródigo permite echar luz sobre la propia estructura triádica de la obra lavieriana, estructura que se organiza acorde al marco histórico en el cual se inscribe cada una de sus partes y al rol que ocupan los poemarios de Laviera en el marco de la evolución del campo literario niuyorriqueño y latino<sup>3</sup>. La obra poética de Tato Laviera (tal como se desprenderá del análisis propuesto en este trabajo de investigación y de su propia organización interna) puede ser estructurada en tres partes identificadas, claramente, con tres momentos específicos de la historia cultural de la literatura latina, y en este caso específico, de la historia literaria niuyorriqueña: **1-** una primera parte constituida por el *incipit* de la poética lavieriana con la publicación en 1979 de su ópera prima *La carreta made a U-turn*, la cual se inscribe en la década del setenta. Este período constituye, para el campo cultural de la literatura latina, el apogeo de su carácter contestatario y su

---

3 Utilizamos el concepto de “campo” en el sentido con que el mismo fue desarrollado por Pierre Bourdieu en su obra. Bourdieu define por primera vez este concepto en su artículo programático, “Campo intelectual y proyecto creador” (1966), y lo desarrolla, luego, en una serie de investigaciones y ensayos que desembocan finalmente en su libro *Las reglas del arte* (1992). El “campo”, dentro de la teoría de Bourdieu, designa una esfera de la vida social que se ha ido autonomizando, de manera gradual a través de la historia, en torno a cierto tipo de relaciones, intereses y recursos propios, diferentes a los de otros campos. Así, los campos sociales son espacios de juego relativamente autónomos: son “campos de fuerzas pero también campos de luchas para transformar o conservar estos campos de fuerzas” (Bourdieu, 2002: 50-52). El “campo literario”, por su parte, es definido por Bourdieu como un campo con un tipo de capital en juego cuya relativa escasez genera fuerzas que actúan sobre los integrantes del campo de acuerdo a las posiciones que los mismos ocupan en él, y por las cuales actúan buscando acceder a ellas, conservarlas, o bien, transformarlas.

articulación plena con los movimientos sociales de lucha por los derechos civiles y de las minorías en los Estados Unidos, y, para el campo específico de la literatura niuyorriqueña, un momento de consolidación de esta tradición, gestada desde la década anterior, y ahora institucionalizada por medio de la creación de la sede del movimiento (el *Nuyorican Poets Cafe*), la publicación en 1975 de la antología seminal *Nuyorican Poetry: An Anthology of Words and Feelings*, y la labor programática llevada adelante por las figuras tutelares de Miguel Algarín y Miguel Piñero, junto con la producción y publicación de una serie de obras por parte de los autores que luego serían canonizados como los fundadores de esta primera generación niuyorriqueña (Pedro Pietri, Miguel Algarín, Miguel Piñero, Víctor Hernández Cruz, Sandra María Esteves y el propio Laviera)<sup>4</sup>. 2- Una etapa intermedia constituida por los tres poemarios que Laviera publica a lo largo de la década del ochenta: *Enclave* (1981), *AmeRícan* (1985) y *Mainstream Ethics (ética corriente)* (1988), los cuales conforman el núcleo de la poética lavieriana de la fruición y el desvío desarrollada a través del triple eje lengua-política-ética. Esta etapa se desarrolla en un momento de afianzamiento del campo literario latino, cuya vehemencia contestataria se ve en parte apaciguada por la atenuación del fragor confrontativo que había modulado la lucha social durante la década anterior, principalmente, a través de los dos grupos más populosos e ingerentes de la cultura latina: el movimiento chicano y el movimiento niuyorriqueño. Esta cultura latina comienza a verse transformada, durante los ochenta, en su relación de fuerzas internas y en virtud de la diversificación de sus corrientes migratorias, ahora nutridas por grandes contingentes centroamericanos y caribeños (especialmente dominicanos y cubanos<sup>5</sup>), y a su vez, diversificada en sus destinos migratorios<sup>6</sup>. Esta etapa de

---

4 Pietri publica en 1973 su célebre *Puerto Rican Obituary* y en 1979 su poemario *Invisible Poetry*; Algarín, además de la seminal antología de 1975, publica en 1978 *Mongo affair: poems*; Piñero publica (y monta) a lo largo de esta década varias de sus piezas teatrales (*All junkies* - 1973, *Straight from the Ghetto* -1973, *Short Eyes* -1974, *Sideshow* -1974, *The Guntower* -1976, *The Sun Always Shines for the Cool* -1976, *Eulogy for a Small Time Thief* -1977, *Paper Toilet* -1979 y *Cold Beer* -1979) y recién en 1980 publica sus poemas reunidos en el libro *La Bodega Sold Dreams*; Hernández Cruz, quien ya venía publicando desde la década anterior con la plaquette *Papo got his gun* (1966) y su poemario *Snaps* (1969), publica durante los setenta sus poemarios *Mainland: Poems* (1973) y *Tropicalization* (1976); mientras que Sandra María Esteves, al igual que Piñero, recién publica los poemas que venía componiendo y recitando a lo largo de toda la década del setenta, en el año 1980 con su poemario *Yerba buena*.

5 La migración cubana a los Estados Unidos se remonta mucho más atrás (basta pensar en la figura magisterial de José Martí) y conforma, junto a los chicanos y los niuyorriqueños, uno de los colectivos latinoamericanos históricos de los Estados Unidos, pero posee dos puntos importantes de inflexión en su evolución histórica, uno en 1959 con la revolución cubana y el inicio de un exilio de índole política, el cual se acentuó en un segundo momento de inflexión durante la década del ochenta con la migración masiva de cubanos a Miami, especialmente, durante ese acontecimiento que abrió la década y que se conoció como el “Éxodo de Mariel”.

6 Estas transformaciones comenzaron a modificar aceleradamente el mapa tradicional de la cultura latina

asentamiento y transformación del campo cultural latino tuvo su correlato en el campo literario niuyorriqueño, con la proliferación de obras publicadas a lo largo de la década del ochenta, en comparación con los setenta, y con la creciente apertura del mismo campo a las relaciones cada vez más frecuentes y profusas con otros colectivos latinos. Todo esto redundó no sólo en influencias recíprocas y en la publicación de numerosas antologías latinas durante esta década<sup>7</sup>, sino también en la voluntad expresa de traspasar los límites locales para buscar una proyección mayor, ya sea dentro del colectivo plural de lo latino (ahora permeado por una presencia cada vez más heterogénea)<sup>8</sup>, o incluso, buscando acceder a posiciones más cercanas al *mainstream* del mercado cultural estadounidense. Este proceso concluirá, finalmente, en la cooptación de la literatura latina por parte de la industria cultural norteamericana, a través del mercado, y su construcción de una moda de lo latino como objeto de consumo cultural durante la década del noventa (moda vigente hasta el día de hoy). Esto último se observa, claramente, en ese verdadero acontecimiento que significó, en el inicio de la década del noventa, el otorgamiento del premio Pulitzer, por primera vez en la historia, a un escritor latino como el cubano-estadounidense Oscar Hijuelos, por su novela *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989). 3- Y, finalmente, la última etapa de la obra poética lavieriana, conformada por su regreso, tras veinte años de no haber publicado ningún libro, con la aparición en 2008 de su último poemario *Mixturao*. Éste representa el epílogo de su poética y se articula con los cambios ostensibles acaecidos desde fines del siglo XX y principios del XXI en el campo cultural latino, principalmente, por medio de la eclosión definitiva de la moda de lo “latino” como objeto de consumo ya instalado plenamente en el mercado de la industria cultural estadounidense, e incluso, internacionalmente. Es frente a este nuevo escenario que esta obra epilodal lavieriana representa una lúcida lectura de las tensiones que atraviesan la cultura latina de los Estados Unidos durante el siglo XXI, de sus implícitos desafíos y de las posibilidades que se le presentan a la misma a partir de este cuadro de situación; lectura lúcida que se

---

de los Estados Unidos, dividida históricamente en una región de influencia chicana en el sudoeste, niuyorriqueña en el área de Nueva York y cubana en la Florida.

7 Entre estas antologías literarias latinas de la década del ochenta se destacan, por ejemplo, *This Bridge Called My Back* (1981); *Cuentos: Stories by Latinas* (1983) y *Breaking Boundaries* (1989).

8 Esto es lo que lleva a crítico como Frances Aparicio a hablar de la emergencia de “subjetividades interlatinas” en el marco de los procesos de transnacionalización identitaria: “como resultado de los movimientos transnacionales de trabajadores desde el sur hacia el norte y de los cambios demográficos ocurridos en los principales centros urbanos latinos, y en muchas otras regiones de los Estados Unidos, las dinámicas interlatinas, esto es, las interacciones e influencias transculturales entre y dentro de los grupos latinos y sus individuos, le adosan otra dimensión a la definición del transnacionalismo, y también nuevas posibilidades a las construcciones identitarias y a la formación de subjetividades” (2000: 4, mi traducción).

traducirá en *Mixtura*, tanto en un compendio de la obra previa, como en el tono admonitorio con el cual postulará una advertencia respecto al futuro.

La figura del hijo pródigo y su viaje transformador, entonces, sirve como metáfora de la trayectoria literaria de Tato Laviera dentro de la tradición niuyorriqueña. El viaje instaurado por la poética lavieriana, por tanto, en lugar de trazar la historia de un error y una rectificación, tal como lo constituían en la parábola cristiana el pecado y la exculpación final, configura, en cambio, la transformación prodigiosa de la morada paterna (la tradición) a través de la riqueza prodigal de sus obras. Habría que señalar, prosiguiendo esta metaforización filial, que si la década del sesenta perteneció a los mayores, en tanto época marcada por la irrupción de los padres fundadores (Jorge Brandon, Jesús Colón, Piri Thomas<sup>9</sup>), los cuales sentaron las bases y los cimientos de lo que luego sería la morada niuyorriqueña; y la década del setenta le perteneció a quienes sostuvieron y afirmaron esta morada por medio de su labor denodada (Pedro Pietri, Víctor Hernández Cruz, Miguel Algarín, Miguel Piñero, Sandra María Esteves); la década del ochenta, entonces, estuvo signada por la prodigiosa prodigalidad de la poética lavieriana.

Esta figura prodigal inicia su camino en 1979, al filo de la década institucional niuyorriqueña, trazando un derrotero guiado por el rumbo antillano de su desvío poético. Este desvío, como ya señalamos, no lo aleja de la morada paterna sino que construye desde la misma una inflexión singular que la conduce hacia esa “geografía imaginaria” (Said 1985) constituida por las Antillas. A través de este desvío Laviera desarrollará una superación de la política contestataria agonística que había dominado esta tradición durante los setenta, instaurando así nuevas tácticas políticas de resistencia, ejercidas, ahora, a través de la dimensión somático-fruitiva y subversiva de la lengua poética niuyorriqueña, y alcanzando, de este modo, una transformación de la propia

---

9 Jorge Brandon, Jesús Colón y Piri Thomas son considerados los padres fundadores de la literatura niuyorriqueña. Brandon, nacido en Puerto Rico y emigrado a los Estados Unidos, se dio a conocer recitando su poesía en las calles de Nueva York durante la década del cuarenta. Sus recitados combinaban la tradición oral y popular de las décimas puertorriqueñas con los temas cotidianos de la comunidad puertorriqueña de Nueva York. Fue esta integración de la tradición antillana de la declamación con los asuntos contemporáneos de la comunidad puertorriqueña de la diáspora, la que lo hizo una figura popular de la cultura niuyorriqueña durante los sesenta, influyendo, decisivamente, en los poetas que institucionalizaron esta tradición en la década siguiente. Jesús Colón fue un activista y escritor puertorriqueño emigrado desde joven a los Estados Unidos, cuya militancia y escritura comprometida con las luchas sociales de las comunidades latinas conformaron el modelo directo de la tradición contestataria de los setenta. Por su parte, la figura de Piri Thomas, escritor nacido en Nueva York de padre cubano y madre puertorriqueña, es situada, por gran parte de la crítica literaria, como el punto de inicio de la tradición literaria niuyorriqueña por medio de la publicación en 1967 de su autobiografía, *Down These Mean Streets*, cuyo relato descarnado de las experiencias cotidianas de la vida y la lucha por la supervivencia en los guetos metropolitanos sirvió como base para la literatura niuyorriqueña.

tradición. Esta transformación construye un nuevo piso para la morada familiar, uno que instituye una nueva tradición del desvío que repondrá la potencia insurgente del *Détour* antillano, ese desvío que el poeta y pensador martiniqueño Édouard Glissant describió, magistralmente, como base de la cultura popular antillana.

Esta concepción de la poesía de Tato Laviera, en tanto inflexión excepcional, se sostiene sobre la base de considerarla como una obra que se desvía del rumbo establecido para la poesía niuyorriqueña durante la década del setenta a través de las figuras tutelares de Miguel Algarín, Miguel Piñero o Sandra María Esteves y su programa poético-político de confrontación agonística. Esta concepción de la obra lavieriana como desvío constituye la hipótesis primaria que guiará nuestro trabajo de investigación y el recorrido de esta tesis. Esta hipótesis primaria parte de la base de que este desvío instaurado por la poética lavieriana configura una nueva modulación singular de la extraterritorialidad identitaria niuyorriqueña, a través de la cual Laviera procede a recuperar el legado cultural afro-antillano inserto en la herencia puertorriqueña de esta identidad cultural. Esta herencia afro-antillana constituye una dimensión históricamente solapada bajo la historia de Puerto Rico y su blanqueado canon hispánico-criollo<sup>10</sup>, y también bajo el insoslayable y ubicuo binomio establecido desde 1898 entre Puerto Rico y los Estados Unidos, merced a la situación colonial del primero y la dominación imperial de este último.

Este desvío se configura, de este modo, sobre la base de la cultura antillana del *Détour* (rodeo, desvío). El *Détour* es descrito por Édouard Glissant como una estrategia de supervivencia desarrollada por los esclavos africanos de las Antillas para poder hablar desde el silencio impuesto por el orden colonial, para ejercer rodeos, desvíos y subterfugios por medio de los cuales estos sujetos sin voz, atrapados en una red implacable de subordinación e interdicción, lograron desarrollar, discontinua y fragmentariamente, una cultura de resistencia. Esta cultura del desvío se valía, calibanescamente<sup>11</sup>, de la lengua del amo para ejercer a través, y por dentro de la misma,

---

10 Este canon blanco, tal como veremos en el segundo capítulo, es interpelado a lo largo de la historia de Puerto Rico por irrupciones intermitentes de la negritud afro-puertorriqueña, tal como se observa, por ejemplo, en la centralidad que ocupa la figura poética de Luis Palés Matos en la década del treinta, en la cuentística puertorriqueña de los cincuenta y en la obra ensayística de autores como José Luis González en los ochenta.

11 Este mecanismo “calibanesco” surge del personaje de Calibán en el drama de Shakespeare *La Tempestad*, obra que fue reapropiada por toda una tradición crítica del pensamiento latinoamericano para iluminar la identidad cultural del continente, por ejemplo, en el célebre ensayo del intelectual uruguayo José Rodó, *Ariel* (1900) y en el pensamiento del intelectual cubano Roberto Fernández Retamar con su ensayo *Calibán* (1971). En este último la figura de Calibán es puesta en primer plano como sujeto subalterno que se apropia de la lengua del amo para usarla en su contra, promoviendo así esta adjetivación del término “calibanesco” de la cual hacemos uso en nuestro trabajo. Sobre la evolución de

una distorsión subversiva. De allí que este desvío antillano se desarrollase, fundamentalmente, a través de la lengua, por medio de las inflexiones lingüísticas operadas por lo que Glissant denomina la *creolización*, un movimiento lingüístico que opera por medio de la fragmentariedad, la difracción y la opacidad de la cultura antillana. Esta creolización designa una “maraña multilingüística y multirracial que creó nudos inextricables en la red de filiaciones, rompiendo así la claridad y linealidad del pensamiento occidental” (Glissant 2006: 72)<sup>12</sup>. Es por ello que este trabajo disruptivo con la lengua y la cultura hegemónica implica un contradiscurso sostenido en una epistemología alternativa al logocentrismo occidental. Se trata de formas epistemológicas que encuentran en el cuerpo y en las experiencias corporales otra fuente privilegiada del conocimiento, lo que se traducirá en la obra de Tato Laviera, en la centralidad que ostentan las experiencias frutivas de la danza, el canto y la música como núcleos de significación poética. Esta *episteme* antillana contradiscursiva será recuperada por la poesía de Laviera a partir del trabajo con la creolización lingüística, con la oralidad inmanente a las tradiciones antillanas de la declamación y con el sincopamiento de los ritmos musicales afro-antillanos. Todos ellos, como veremos en nuestro análisis, configuran una ruptura del concepto de armonía al introducir la potencia de la percusividad antillana como extática experiencia somática, una experiencia en la cual el cuerpo inmerso en el trance de estos ritmos sincopados logra transgredir su subordinación a los dispositivos sociales que lo someten cotidianamente. Esta antillanidad será reconfigurada por la poesía lavieriana como instrumento de resistencia cultural y, por consiguiente, como instancia de superación de la política contestataria niuyorriqueña, la cual bajo los lineamientos diagramados por las figuras de Miguel Algarín, Miguel Piñero y Sandra María Esteves, subordinaban la función social de la poesía a una confrontación agonística con la cultura hegemónica. Esta transgresión política constituye la segunda hipótesis propuesta por nuestro trabajo. La misma sostiene lo siguiente: que la politicidad desarrollada por la lengua poética de Tato Laviera se funda en su constitución de una *literatura menor*, en el sentido que le dan Gilles Deleuze y Félix Guattari a este concepto, una literatura menor que surge de la subversión que establece una lengua menor dentro de otra lengua mayor, y que en el caso de la obra de Tato Laviera estaría articulada a través de ese desvío antillano

---

la figura de Calibán y sus usos en la ensayística y en el pensamiento latinoamericano y antillano ver la tesis doctoral de Florencia Bonfiglio, *Travesías de la religación en el siglo XX: apropiaciones de La Tempestad de Shakespeare en la literatura latinoamericana y caribeña* (2012).

<sup>12</sup> Esta cita a Glissant y todas las pertenecientes a su ensayo, *Poetics of Relation* (2006), aparecen con mi traducción al español.

creolizador del que pretendemos dar cuenta. Laviera desarrollará esta política menor, a través de la creolización lingüística y a través de la recuperación de la potencia insurgente del humor antillano de la guachafita y el vacilón, articulados como instancias de configuración de una nueva ética niuyorriqueña subversiva. La guachafita constituye la versión puertorriqueña del choteo cubano, una modulación antillana del humor que se sostiene en la desfachatez insurrecta de esos “negros paraos” de los que habla Héctor Manuel Colón, un tipo de humor irreverente que subvierte las jerarquías estatuidas por medio del desparpajo y la insolencia con que vuelve los temas más serios en motivo de broma y sorna. Esta actitud es censurada por pensadores antillanos como el cubano Jorge Mañach, quien encuentra en esta cultura popular difundida en los estratos más bajos de la sociedad, el peligro implícito de su disposición sublevante. Este peligro es conjurado por Mañach a través de la censura vehemente de esa profunda irrespetuosidad que domina el choteo, y en cuyas perniciosas raíces Mañach descubre “una repugnancia a toda autoridad” (1969: 19). Es este valor subversivo del humor antillano el que repondrá la poética lavieriana como instrumento político de resistencia a los poderes opresivos de la asimilación y la marginalización. Esta politicidad insurgente se condensa, a su vez, en la conformación de una ética contradiscursiva que abreva en el relajo o vacilón como *ethos* antillano, una ética configurada a partir de esa disposición lúdica y frutiva de tomarse todo para el relajo, flexibilizando así las normas sociales y distendiéndolas hasta trascenderlas sin confrontarlas directamente, sino por medios secundarios como el diferimiento, la indecisión y la ambigüedad. Una ética de resistencia que se vuelve así una táctica política a través de lo que en Puerto Rico se conoce como la “jaibería”. La jaibería consiste en un disimulo idiosincrático que sólo simula su docilidad para encubrir, de este modo, solapados mecanismos de posposición por medio de los cuales los puertorriqueños, en lugar de negarse directamente a un(a) orden, recurren, en cambio, a un amplio arsenal de estratagemas, circunloquios y rodeos verbales o actitudinales, con el fin de alcanzar así, de un modo diferido y oblicuo, sus verdaderos propósitos. Estrategias del débil diría Josefina Ludmer (1985), estrategias que transforman la aparente debilidad, ese “retroceder” que la jaibería repone del caminar incierto de la jaiba<sup>13</sup>, en una táctica de resistencia que, en lugar de buscar la confrontación, opta por el rodeo elusivo y la subversión artera a través de la ambigüedad polisémica de sus inflexiones culturales. Estas inflexiones subvierten las culturas mayores sobre las que se sitúan operando, como las literaturas menores

---

13 La jaiba es un tipo de cangrejo común en Puerto Rico.

deleuzeanas, desde dentro y a través de las lenguas y culturas mayores, a las que se desestabiliza por medio de la extranjería inasimilable de su “devenir-otro”:

*... una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante* (Deleuze 1996: 16).

De este modo, nuestra segunda hipótesis plantea que la poética lavieriana transformaría la “debilidad” lacerante de ese estigma social, que la cultura hegemónica le impone bajo el *significante imaginario*<sup>14</sup> del déficit niuyorriqueño, en una táctica de resistencia cultural. Esta nueva táctica de resistencia es la que vibra, por ejemplo, en el poema “my graduation speech”, en el cual la potencia insurgente de la lengua poética lavieriana eclosiona en la ironía desbordante de sus versos finales:

...  
*si me dicen barranquitas, yo reply,*  
*“¿con qué se come eso?”*  
*si me dicen caviar, i digo,*  
*“a new pair of converse sneakers.”*  
*ahí supe que estoy jodio*  
*ahí supe que estamos jodíos*

*english or spanish*  
*spanish or english*  
*spanenglish*  
*now, dig this:*  
*hablo lo inglés matao*  
*hablo lo español matao*  
*no sé leer ninguno bien*

---

14 Utilizaremos este concepto y el de *significante social imaginario* con el sentido en que son descriptos por Cornelius Castoriadis en su ensayo *La institución imaginaria de la sociedad* ([1975] 2007), donde Castoriadis piensa a las sociedades como portadoras de una dimensión imaginaria fundamental para sus instituciones a través de los significantes sociales, cuya función principal consiste en posibilitar una identificación individual y colectiva que permita la institución del cuerpo social en su totalidad.



*so it is, spanglish to matao*  
*what i digo*  
*jay, virgen, yo no sé hablar!* (1979: 17)

Este verso final, tan próximo al lema de la docilidad puertorriqueña simbolizada en la expresión popular “ay bendito”, cuya pura condición interjectiva materializaría la impotencia factual del sujeto subalterno<sup>15</sup>, se vuelve con la poesía de Tato Laviera en algo más, por cuanto la ironía y el humor que vibran en estos versos transforman las aparentes carencias y debilidad de este sujeto deficitario en una resistencia táctica. Esta resistencia es potenciada a partir de la dimensión velada e indirecta de sus subversiones culturales, y a partir de los mecanismos de inversión inscriptos en el uso de la ironía, uno de los recursos privilegiados por la poética lavieriana, como veremos en el desarrollo de nuestro análisis.

Esta poética transgresora recupera para la tradición niuyorriqueña todo el potencial creativo y político de su legado cultural antillano. Este legado modula el núcleo de la obra de Tato Laviera desarrollada, mayoritariamente, a lo largo de la década del ochenta, y la cual interrumpe abruptamente su producción con su cuarto poemario de 1988 *Mainsteam Ethics*, para retomar su trayectoria veinte años después, con el que sería su último libro, *Mixturao* (2008). Con *Mixturao* Laviera cierra una trayectoria literaria que, junto a sus cuatro poemarios anteriores y sus cientos de performances poéticas, incluye numerosas piezas teatrales montadas a lo largo de estos más de treinta años de producción literaria. Es en este último poemario donde Laviera compendia y completa su trayectoria previa en tanto epílogo de su obra, al tiempo que desplaza el acento inicial depositado sobre la identidad niuyorriqueña para reubicarlo ahora sobre la latinidad pensada como identidad cultural en función de auténtico nexo. Es a través de esta noción de identidad como nexo que Laviera reinscribirá lo niuyorriqueño dentro de lo latinoamericano a través de una condición híbrida común. Laviera reconoce con extrema lucidez en este último libro las tensiones que atraviesan el campo de la cultura latina de los Estados Unidos durante el siglo XXI y los desafíos implícitos de este nuevo escenario, a partir de las transformaciones ostensibles

---

15 Arcadio Díaz Quiñones contrapone en su ensayo *El arte de bregar* (2000) la “fatalidad y blandura” de la expresión puertorriqueña “ay bendito”, con la potencia de esa otra expresión puertorriqueña subsumida en el verbo “bregar”. Por su parte, Carolina Sancholuz señala que “esta última frase [ay bendito] que connota el lamento, el pesimismo, fue muy utilizada por los miembros de la Generación del Treinta, y remitía, especialmente, a la imagen de la pérdida y la nostalgia de los modos de vida anteriores a la invasión norteamericana” (2010: 121).

experimentadas durante esos veinte años de silencio que separan *Mainstream Ethics* de *Mixtura*. Con esta palabra epilógica Laviera cerrará una trayectoria cuya excepcionalidad lo sitúa en la cima de la cultura niuyorriqueña, tanto por la calidad de su poesía como por la singularidad e influencia que la misma ejerció en esta tradición poética, una tradición a la cual la propia poesía lavieriana buscó sobrepasar con sus últimos libros.

Es este punto el que nos interesa destacar, por cuanto constituye nuestra tercera y última hipótesis, la cual concibe que la poética de Tato Laviera buscaría con *Mixtura* integrar la cultura niuyorriqueña y sus expresiones literarias dentro de la tradición latinoamericana concebida bajo su contemporáneo carácter híbrido, en el sentido en que esta hibridez latinoamericana fue descrita por Néstor García Canclini en su ensayo *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990). De este modo, la poética niuyorriqueña de Tato Laviera procurará en su última etapa integrarse dentro de un mapa cultural latinoamericano configurado por fuera de los tradicionales vectores conformadores de las identidades nacionales: la lengua y el territorio, es decir, extraterritorialmente. Esta “latinoamericanidad” niuyorriqueña proyectada por la poética de Tato Laviera estaría conformada, tanto por fuera del territorio, como por fuera de las lenguas nacionales, o mejor dicho, por dentro de estas lenguas nacionales pero inflexionando y creolizando sus gramáticas hasta hacer vibrar a través de ellas una literatura menor, una literatura que reclamará su latinoamericanidad como fuente de una estrategia moderna fundada en la hibridez. Es decir, apelando a su inscripción dentro de esas “culturas híbridas que constituyen la modernidad y le dan su perfil específico en América Latina” (García Canclini 1990: 15). Una construcción híbrida de la latinoamericanidad que es concebida así como una estrategia para entrar y salir de la modernidad, en tanto desplazamientos estratégicos compuestos por parciales “desterritorializaciones y reterritorializaciones” (García Canclini 1990: 288), a través de los cuales estos sujetos en tránsito constituyen sus identidades transportables: “raíces portátiles, dispuestas al uso de una ética corriente basada en las prácticas de la identidad, en la identidad como práctica del juicio en el viaje” (Ramos 2009: 442).

De este recorrido por la trayectoria poética de la obra de Tato Laviera se desprenderá así, en última instancia, un ejemplo locuaz y una modulación singular sobre un fenómeno cultural que, no obstante la excepcionalidad que asume en la obra magistral de poetas como Laviera, constituye lo que Néstor García Canclini llamaba en la década del noventa “la internacionalización latinoamericana” (1990: 290), una

constante pronunciada de la contemporaneidad latinoamericana signada por sus diásporas e imprescindible para comprender los nuevos contornos del mapa cultural de América Latina en el siglo XXI. Este mapa latinoamericano contemporáneo grafica la reconversión actual de la fundación transcultural de su Historia dentro de una nueva fase de “transculturación mitótica”. La mitosis constituye el proceso biológico por el cual, en el núcleo de una célula, se origina una división celular que concluye con la formación de dos núcleos separados a partir de esta célula original. Así como vimos que Fernando Ortiz utilizaba la analogía de la reproducción biológica, para explicar el proceso constitutivo de la transculturación en América Latina y su gestación de una cultura nueva a partir de dos precedentes, la mitosis celular permite vislumbrar, análogamente, los mecanismos actuales de la transculturación latinoamericana en sus procesos diaspóricos, y cómo este proceso transcultural en sus fases actuales, más que fenómenos de síntesis cultural, desarrolla, en su lugar, instancias de divergencia y difracción. Ya no nos enfrentamos ahora a una “cópula genética” de elementos heterogéneos, a través de la cual ese tercer y nuevo elemento generado “siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinto de cada uno de los dos” (Ortiz 1963: 103), sino que, por el contrario, ahora, aquel elemento transculturado se escinde y en su divergencia continúa el proceso de transculturación por mecanismos inversos, lo que se vuelve evidente en esos nuevos movimientos migratorios a gran escala<sup>16</sup> que continúan durante el siglo XX y XXI, “esa perenne transitoriedad de los propósitos y esa vida siempre en desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste con la sociedad sustentadora” (Ortiz 1963: 102). Estos pueblos transculturados, al igual que en ese momento fundacional del que daba cuenta Fernando Ortiz, continúan hoy transformando esa aculturación experimentada como desgarro en nuevas neoculturas creativas que testimonian la pervivencia tenaz de la cultura latinoamericana como transculturación permanente, como una nueva sociedad (latino)AmeRRiqueña según la propuesta poética de Tato Laviera:

...

*we gave birth to a new generation,  
AmeRícan, it includes everything*

---

16 Basta pensar en la magnitud de la diáspora puertorriqueña, nuestro objeto de estudio específico, la cual desde fines del siglo XX ha generado el hecho significativo de que más de la mitad de la población de Puerto Rico viva fuera de la isla. Ver al respecto las cifras demográficas recogidas por Jorge Duany y su análisis de las mismas en: “Nation, Migration, Identity: The Case of Puerto Ricans” (2003).

*imaginable you-name-it-we-got-it*  
*society*. (Laviera 1985: 94)

Pasamos, por consiguiente, a sintetizar y detallar nuestros objetivos en este trabajo de investigación doctoral. El objetivo general de nuestro trabajo consistirá en contribuir al estudio de la primera generación poética niuyorriqueña y a delimitar dentro de esta generación la figura de Tato Laviera, en virtud de las transformaciones operadas por su obra dentro de esta misma tradición. La descripción y análisis de esta primera generación niuyorriqueña (Pedro Pietri, Miguel Algarín, Miguel Piñero, Víctor Hernández Cruz, Sandra María Esteves y Tato Laviera) nos permitirá avanzar en la definición de la singularidad expuesta por la obra poética de Tato Laviera y la influencia que ejerció la misma dentro de la literatura niuyorriqueña.

De este objetivo general se desprenden los objetivos específicos de nuestro trabajo, los cuales se orientan a: a) describir el modo en que la poesía de Laviera configuró un desvío en el seno de la tradición niuyorriqueña, por medio de una modulación de la extraterritorialidad constitutiva de la misma centrada en la recuperación de su legado cultural afro-antillano; b) explicar cómo este desvío se fundó en la cultura popular antillana del *Detour*, tal como la misma fue descrita por Édouard Glissant; c) definir en qué medida este desvío antillano articuló una nueva tradición configurada a partir de su dimensión somática y frutiva; d) demostrar cómo esta nueva tradición le permitió a Laviera superar la política agonística de la tradición niuyorriqueña contestataria e instrumentar una nueva politicidad *menor* para la misma; y e) explicar cómo, a partir de estos elementos que hemos descripto, la poesía de Tato Laviera logra proyectar la latinoamericanidad de la cultura niuyorriqueña a través de su hibridismo contemporáneo, siguiendo los planteos de Néstor García Canclini respecto a la hibridez latinoamericana como estrategia contemporánea de supervivencia en la intemperie moderna.

Enunciamos, entonces, nuevamente y en virtud de estos objetivos planteados, una síntesis de las tres hipótesis centrales que hemos postulado para nuestra tesis de investigación:

**A-** La obra poética de Tato Laviera (1950-2013) se inscribe dentro de la tradición literaria niuyorriqueña gestada a partir de la condición extraterritorial e intersticial de la identidad diaspórica puertorriqueña en los Estados Unidos, pero a su vez, configura un

excepcional punto de inflexión dentro de esta tradición a través de la inauguración de un “desvío” para la misma. Este desvío constituiría una modulación de la extraterritorialidad niuyorriqueña, a través de la cual Laviera recupera el legado afro-antillano de Puerto Rico y su dimensión somático-fruitiva presente en la lengua vernácula, la música, la danza y el humor de las Antillas, legado articulado por medio de la cultura popular antillana del *Détour* (Glissant)

**B-** Este desvío antillano configurado por Tato Laviera desarrollaría a partir de la elusividad digresiva del *Détour*, de la corrosión subversiva del humor antillano y del arte contrahegemónico del vacilón, una nueva ética niuyorriqueña de resistencia que constituiría una superación de la dimensión agonística y confrontativa de la primera generación poética niuyorriqueña y su tradición contestataria. Esta nueva ética se constituiría así en una nueva táctica política estatuida a partir del concepto de la *jaibería* puertorriqueña, en tanto praxis de resistencia ejercida a través del diferimiento y la oblicuidad, en lugar del enfrentamiento directo.

**C-** La obra de Tato Laviera procedería así a proyectar la extraterritorialidad niuyorriqueña más allá de sus límites locales, desarrollando una extraterritorialización que, a través del concepto de la Poética de la Relación (Glissant), le permitirá a Laviera montar un sistema reticular de relaciones en el cual la identidad cultural niuyorriqueña alcanzaría su latinoamericanidad por medio de su condición híbrida en tanto estrategia de supervivencia moderna (García Canclini)

Finalmente, cabe no olvidar que la condición subversiva de estas culturas y sus lenguas menores se inscribe en su naturaleza intersticial, en ese “entremedio” que, como señala Homi Bhabha (2002), se vuelve inasimilable a través de su “intraducibilidad”. La intraducibilidad de esta obra subyace directamente a sus poderes contradiscursivos, y se explica a partir del mecanismo insurrecto de ese cimarronaje cultural que la poética de Tato Laviera configurará por medio de su interlingüismo y su hibridismo identitario. Es, a través de esa modulación antillana desfachada y su plasticidad cultural, que esta obra poética configura una lengua literaria irreducible, imposible de “traducir”, es decir, imposible de someter a la norma gramatical de un sistema monolingüe, a la ley de lo Uno por sobre la fruición de lo múltiple. Esta multiplicidad es la que explica, precisamente, el carácter intraducible de la poesía lavieriana, una poesía que resiste

cualquier subordinación a una significación monológica que traduzca su ambigüedad, polisemia y polirritmia en la unicidad de un código monolingüe.

¿Cómo traducir entonces este heterolingüismo visceral? Esta pregunta guía la reflexión del teórico belga Reine Meylaerts (2006) quien responde afirmando que existen dos vías para traducir los textos heterolingües: o se domestican creando así un monolingüismo homogéneo, o se produce lo que algunos llamarían un ‘hibrido atroz’ de bilingüismo. Frente a estas opciones, Lisa Bradford y Fabián Iriarte, compiladores y traductores de la antología de poesía latino-estadounidense *Usos de la imaginación* (2008), deciden apelar a todo un arsenal de recursos lingüísticos y traductológicos con los cuales procuran eludir la “domesticación” sugerida por Meylaerts. No obstante, se ven forzados a reconocer que “aunque una figura original puede haberse ‘perdido en la traducción’, hemos intentado compensar esa pérdida con una nueva lucidez y sentido lúdico que el idioma español pueda permitir a fin de desempañar el vidrio de la transferencia dejando los colores brillar plenamente” (2008: 15), es decir, que han cedido el lugar del traductor al del escritor, transformando así el adagio italiano, *traduttore traditore* en una concepción de la traducción que acepta que la reescritura, antes que traición es el homenaje más fiel posible. De este carácter intraducible surge nuestra decisión deliberada de mantener los textos poéticos de Laviera y de los demás poetas niuyorriqueños en sus versiones originales, ya sea que las mismas estén escritas en inglés, en español o en *spanglish*, por cuanto nunca habrá en estos poemas una lengua pura, incontaminada y única. Más bien, lo que revelan estos textos es que están siempre sobrecargados de ritmos, tonos y acentos heterogéneos, y que reducir este sistema polirrítmico sometiéndolo a las interdicciones del monolingüismo anularía gran parte de su valor estético y casi todo su potencial político.

La traducción, como señala Carolina Benavente Morales en su reflexión sobre la ardua tarea de traducir el pensamiento de Édouard Glissant y Edward Kamau Brathwaite al español, aparece en su consumación como un producto acabado, *finiquitud* que no obstante el traductor sabe falaz por cuanto “este producto acabado no es más que la estabilización transitoria de un proceso lleno de *opacidades*” (Benavente Morales 2010: 46, énfasis mío). El discurso del traductor se ha contaminado hasta tal punto de su objeto de deseo (en el caso de Benavente Morales el pensamiento opaco de Glissant y Brathwaite), que enuncia la voz del otro -Glissant resonando en la afirmación de su traductora- y deja así entrever que la ilusión eficiente de la traducción no revela sino, en cambio, la intraducibilidad de esas lenguas que, en lugar de afirmar,

deciden hacer vacilar las certezas de sus enunciados, en un acto de extrema lucidez estratégica: “spanglish is cara-holy inteligencia” nos dirá el propio Laviera (2008: 26)

Es por todas estas razones que optamos, deliberadamente, por dejar los poemas en su versión original de modo tal de poder ejemplificar, a través de los mismos, las tensiones fundamentales sobre las que la obra de Tato Laviera construye su excepcional potencia poética, y de modo tal que los mismos funcionen, a lo largo de nuestro trabajo de investigación, como el testimonio más elocuente de nuestro análisis crítico y de las exégesis a la cual este nos conducirá en nuestro recorrido por la poesía lavieriana.

## **De la literatura latina a la literatura niuyorriqueña:**

## **la historia como diáspora**

### **2.1 Historia de la literatura latina de los Estados Unidos**

#### *2.1.1 Latinoamérica y los Estados Unidos: lo latino-estadounidense como historia de fronteras y transculturación*

El siglo XX ha sido testigo de una nueva fase dentro de ese interminable, álgido y convulsionado proceso de la historia latinoamericana, que Fernando Ortiz llamó la



“transculturación”. La trascendencia de este proceso, constitutivo no sólo de la cubanidad sino como advertía el propio Ortiz de la identidad cultural de todo el continente, fue tan decisiva para nuestra Historia cultural como desgarradora:

*No hubo factores humanos más trascendentes para la cubanidad que esas continuas, radicales y contrastantes transmigraciones geográficas, económicas y sociales de los pobladores; que esa perenne transitoriedad de los propósitos y que esa vida siempre en desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste con la sociedad sustentadora. Hombres, economías, culturas y anhelos todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiadizo, «aves de paso» sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado. (1963: 102)*

Así como la conquista moldeó la naturaleza transcultural de nuestro carácter latinoamericano, del mismo modo los constantes y polifacéticos periplos de las migraciones latinoamericanas contemporáneas delinean nuevas formas para la hibridación constitutiva de nuestra identidad cultural. Entre las formaciones culturales más novedosas y profusas de estos continuos procesos diaspóricos del siglo XX latinoamericano, se encuentran las migraciones a Norteamérica y la emergencia de lo que, actualmente, se denomina la “cultura latina” de los Estados Unidos.

Claro que todos estos fenómenos de contacto e hibridación cultural, lo que Ortiz subsumía bajo el término “transculturación”, configuran un proceso multidireccional a través del cual estas culturas migratorias proceden a reformular y transformar los patrones identitarios nacionales, muchas veces promoviendo la creación de nuevas identidades transnacionales e híbridas, pero, al mismo tiempo, desarrollando en los espacios huésped que los alojan transformaciones neoculturales de la sociedad que los circunda, lo que se aprecia en las formaciones culturales emergentes y en la gestación de nuevas producciones estéticas innovadoras. Este es el caso, por ejemplo, de las denominadas literaturas chicanas y niuyorriqueña, expresiones literarias de culturas migrantes que, junto con la cultura cubana, componen los pilares de la pujante, creciente y cada vez más influyente cultura latina en los Estados Unidos. Las huellas visibles de la magnitud de este fenómeno demográfico y socio-cultural no sólo se observan en el crecimiento exponencial y en la calidad de las producciones culturales de los latinos en los Estados Unidos, sino, especialmente, en la atención con que las instituciones se

ocuparon de estos fenómenos transnacionales dentro del campo cultural norteamericano, es decir, en el modo en que las instituciones culturales como la crítica literaria, por ejemplo, han abordado estas nuevas expresiones y en la rapidez con que las mismas se han incorporado y comenzado a redefinir lo que se conoce como la “literatura norteamericana” y la “literatura latinoamericana”<sup>17</sup>. Quizá, un ejemplo cabal de estas transformaciones lo constituya la incorporación de autores latinos (algunos de ellos no nacidos en los Estados Unidos) dentro del canon literario norteamericano en antologías como *The Heath Anthology of American Literature*, o todavía más ostensiblemente, la publicación por parte de la *Modern Language Association* (MLA) de una obra tan significativa como *Redefining American Literary History* (1990), en la cual se aborda, precisamente, las transformaciones culturales suscitadas por la injerencia de las culturas minoritarias (siendo la latina la de mayor número e injerencia) dentro de la literatura norteamericana. También es sintomático del lugar central que desde fines del siglo XX ocupa la cultura latina dentro de la industria cultural norteamericana, los premios Pulitzer obtenidos por parte de escritores latinos como Oscar Hijuelos en 1990 o Junot Díaz en 2008 y la exponencial promoción y difusión, incluso internacionalmente, por parte del mercado editorial estadounidense de figuras latinas como Sandra Cisneros o Julia Álvarez.

La crítica cultural también ha abordado el modo en que estas nuevas formaciones culturales no sólo problematizan y transforman los patrones modernos de las identidades nacionales, sino cómo también establecen nuevos espacios alternativos para configurar sus identidades híbridas, espacios culturales situados liminarmente en las fronteras porosas que estos sujetos en tránsito atraviesan, indefinidamente, sin optar ni fijar residencia en ninguno de los extremos que lo tensan. Este tercer espacio constituirá lo que el teórico Homi Bhabha denomina los espacios intersticiales (*in-between*) de las culturas poscoloniales en la Modernidad, espacios que permiten la negociación y dislocación de los patrones identitarios.

Para hablar, entonces, de una “cultura” o una “literatura latina de los Estados Unidos” debemos, en principio, establecer qué designa exactamente este término de lo *latino-estadounidense*, o bien, delimitar, aproximadamente, los alcances de esta

---

17 Julio Ramos (2002) hace una aguda observación, respecto a este poder corrosivo de la literatura latina y del denominado campo de los Estudios Latinos dentro de la crítica académica estadounidense. Señala Ramos que los críticos, intelectuales y escritores latinos de los Estados Unidos conducen, por ejemplo, a una redefinición de los límites tradicionales del Latinamericanismo en tanto disciplina, al desestabilizar nociones tales como las de pureza lingüística, o la de una relación fija y unívoca con el lugar de origen y la lengua materna.

identidad cultural. Esta pregunta conlleva diversas dificultades, entre las cuales la más obvia y compleja consiste en resolver cómo identificar *una* cultura, cuando la misma se compone de grupos diversos y heterogéneos, y con historias de distinto tenor como pueden ser los exilios políticos (el caso de muchos cubanos, por ejemplo), los desplazamientos intra-estatales (los niuyorriqueños y su condición de ciudadanos norteamericanos) o las migraciones por factores socio-económicos y tensadas por el marco de su ilegalidad (la gran mayoría de los chicanos). Ante esta encrucijada es que, algunos como es el caso de Marc Zimmerman, sociólogo dedicado al estudio de la cultura latina en los Estados Unidos, optan por establecer una definición pragmática de esta identidad cultural a partir de las herencias culturales compartidas y los procesos efectivos, por medio de los cuales los distintos grupos que componen este colectivo negocian y ponen en práctica su identificación cultural. De este modo, y siguiendo las propuestas de Raymonds Williams sobre las tradiciones selectivas y su dialéctica cultural marxista, Zimmerman definirá lo “latino” a partir del mestizaje transcultural heredado de su historia latinoamericana y de los modos efectivos en que estos grupos se valen de este amplio abanico multicultural para ejercer determinadas selecciones y combinaciones específicas:

*El mestizaje cultural alcanzado por los latinoamericanos y, en especial, una dimensión proletaria de esta identidad, la que corresponde a la gran mayoría de aquellos que llegan para instalarse en los EE.UU., transitan por una serie de experiencias y transformaciones que los conducen a una variedad de comportamientos y actitudes compartidas que conforman un conjunto de características con el cual determinados grupos e individuos latinos pueden operar selecciones y combinaciones particulares (1992: 13, mi traducción)*

Esta definición de la cultura latina en los Estados Unidos corre con la ventaja de aprehender la heterogeneidad de este colectivo, sin soslayar el fondo común del cual se nutre cada uno de los grupos minoritarios que lo componen, y a partir del son capaces de reconocerse a sí mismos dentro de esta identidad cultural heterogénea. Son, precisamente, estos procesos de selección y combinación cultural, los que articulan y ponen en práctica esta identidad de lo latino-estadounidense a partir de una historia compartida de estigmatización cultural y subalternización étnica, social, económica y política. Otro rasgo identificador de este colectivo lo constituye la firme posición

confrontativa frente a su situación marginal dentro de la sociedad norteamericana, confrontación cultural que los latinos levantan como marcador identitario de sus políticas emancipatorias<sup>18</sup>. Estos procesos políticos se imbricarán, directamente, con las poéticas contestatarias configuradas en sus diversas producciones estéticas. De este modo, seguiremos a Zimmerman en su definición pragmática y funcional del término “latino”, en virtud de un trasfondo socio-cultural compartido y de los usos particulares de esta identidad cultural ejercidos por sus integrantes. Como señala el propio Zimmerman, este uso de la categoría identitaria de lo latino permite mantener en mente el hecho de que la misma es, en definitiva, un constructo que permite identificar un colectivo diverso, el cual a menudo se identifica a sí mismo en base a su oposición coyuntural frente a otras identidades y con fines específicos (1992: 41).

El término de “cultura latina de los Estados Unidos” resulta, entonces, una categoría descriptiva útil para el análisis de las expresiones culturales producidas por los inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos, a partir de sus particulares y disímiles grados de integración con la sociedad norteamericana circundante. A estas culturas inmigrantes se le suman las sucesivas generaciones nacidas ya en los Estados Unidos a lo largo de la historia de sus procesos migratorios. En el siglo XXI la cultura latino-estadounidense ya no constituye un fenómeno novedoso o emergente, sino uno constituido y reconocido, insoslayablemente, dentro del entramado multicultural de la sociedad norteamericana contemporánea. Este reconocimiento, empero, lejos está de suponer una asimilación exitosa de las culturas latinas dentro de la cultura hegemónica WASP<sup>19</sup> de la sociedad estadounidense, ni tampoco supone una integración homogénea, sino que, por el contrario, la cultura latina exhibe hoy sectores integrados al *mainstream* de la cultura norteamericana a partir de la constitución de un mercado “étnico” dentro de esta industria cultural, en gran medida por medio de las políticas comerciales que lograron instalar un producto cultural fuertemente marcado por la exotización y la moda<sup>20</sup>; y también, otros sectores que continúan ahondando en la condición marginal de

---

18 Señala Juan Flores, a propósito de la cultura puertorriqueña en los Estados Unidos pero extensible a la totalidad de la cultura latina, que, a diferencia de las culturas migratorias de origen europeo, el efecto más contundente de la presencia cultural puertorriqueña en Estados Unidos lo constituye “su énfasis en la diferencia, y más notablemente en la distinción entre la cultura de los sujetos coloniales y aquella perteneciente a la sociedad imperial”. Es este núcleo de resistencia el que destaca Flores, como factor “profundamente iluminador respecto del contenido verdadero de las nuevas ideologías remozadas del pluralismo de los colonizados” (1990: 14, mi traducción) y es esta condición contradiscursiva la que nutre esta cultura latina confrontativa a la que hacemos mención.

19 Las siglas WASP son el acrónimo que designa a la cultura hegemónica norteamericana: White Anglo-Saxon Protestan.

20 Veremos más adelante, en el cuarto capítulo dedicado al primer poemario de Tato Laviera, como este fenómeno comercial, producto de las políticas encaradas por el mercado cultural, fue la base, por

la cultura latina y en el proyecto contradiscursivo que desde la década del setenta afianzó la política contrahegemónica de esta tradición literaria. A su vez, actualmente el concepto de “lo latino” articula en los Estados Unidos un imaginario popular que integra tanto ciertos estereotipos esencialistas, como así también valores culturales largamente defendidos por estas minorías. Cuando en 1992 Marc Zimmerman publicaba su ensayo *U.S. Latino Literature: An Essay and Annotated Bibliography*, la “moda” de lo latino en los Estados Unidos había atravesado ya distintas fases, como las modas intermitentes de la música tropical que desde la plena puertorriqueña en la década del treinta hasta la transculturación de la salsa en los setenta habían incurrido esporádicamente en el mercado cultural norteamericano, hasta llegar al auge alcanzado durante los noventa con la muerte de Selena Quintanilla, cantante pop mejicano-estadounidense e ícono de la cultura musical latina. Sin embargo Zimmerman ya advertía en su ensayo una tendencia insoslayable marcada por este crecimiento exponencial de la cultura latina, el cual prefiguraba interrogantes esenciales para su devenir en el siglo venidero. De estos interrogantes surgen las dudas sobre si este fenomenal crecimiento conllevaría la posibilidad de que el mismo condujese a una asimilación armónica de la cultura latina con la sociedad norteamericana hegemónica, la cual a lo largo de su historia había relegado siempre a los latinos a los márgenes:

*... muchos latinos procurarán asimilarse plenamente en la sociedad capitalista o “Anglo”, pero un vasto número apenas lo logrará. Por cada persona que quiera hacerlo, habrá muchos otros tan alienados por una sociedad permeada por las desigualdades raciales y de clase, que no van a querer integrarse -o, al menos, van a experimentar un conflicto entre su deseo consciente y su resistencia subconsciente (1992: 41, mi traducción)*

Augurios funestos de los que tomará nota, con lucidez meridiana, la obra de Tato Laviera en sus últimos poemarios, tal como veremos más adelante en el capítulo sexto dedicado al último poemario de Laviera, *Mixtura*o (2008).

### 2.1.2 *Literatura inmigrante, literatura hispánica y literatura latina: los nombres de la otredad latinoamericana en la cultura estadounidense.*

---

ejemplo, de una reconfiguración del imaginario asociado al cuerpo latino.

Cuando hablamos de “literatura latina de los Estados Unidos” nos referimos a la producción literaria de escritores de origen latinoamericano en suelo estadounidense. Este corpus heterogéneo comprende textos escritos en inglés, en español o en las diversas combinaciones entre ambas lenguas, entre ellas, el difundido uso interlingüe del *spanglish*. En ciertas ocasiones, es usado en los discursos de la crítica literaria el término “literatura hispánica de los Estados Unidos” de un modo indistinto, o susceptible de ser confundido, con el de “literatura latina”, el cual hemos preferido utilizar en nuestro trabajo. De allí que sea necesario aclarar las diferencias que se establecen entre ambos términos y el modo en que los utilizaremos. En principio, hay que distinguir entre aquellos autores latinoamericanos que, ocasional o coyunturalmente, han producido su obra, o parte de ella, en suelo norteamericano con influencias de este medio cultural exógeno que pueden ir, desde la temática de sus obras hasta algún posible tipo de influencia estilística, en mayor o menor medida, propiciada por el encuentro con las tradiciones culturales y literarias a las que accedieron en sus estancias estadounidenses. Este tipo de literatura, difícilmente, pueda ser llamada otra cosa más que literatura latinoamericana a secas, como es el caso, por ejemplo, de figuras notables de la tradición literaria latinoamericana como José Martí y el periodo neoyorquino de su obra, o el colombiano José Eustasio Rivera quien tras el éxito conseguido con *La vorágine* en 1926 muere cuatro años después en Nueva York escribiendo su segunda novela *La mancha negra*. Estos autores que escriben en los Estados Unidos lo hacen, sin embargo, desde Latinoamericana, es decir, que su lugar de enunciación y la tradición cultural desde la que postulan su voz literaria sigue perteneciendo al espacio natal de la cultura latinoamericana, no obstante sus temas versen sobre la realidad norteamericana como en la crónicas de Martí, o sobre la explotación del petróleo en Colombia como en el caso de Rivera; en ambos el punto de vista, la perspectiva cultural y la voz escogida continúan atados a la territorialidad latinoamericana original<sup>21</sup>. Este tipo de literatura latinoamericana producida en los

---

21 La relación de extranjería de la literatura latinoamericana respecto a los desplazamientos migratorios, las diásporas y los exilios, es decir, su relación no fija ni inmutable con el territorio, se halla en el centro de su conformación histórica, como lo demuestran no sólo figuras paradigmáticas de la transculturación literaria latinoamericana, como el Inca Garcilaso de la Vega, sino también muchos de los autores más reconocidos del canon latinoamericano, quienes escribieron parte significativa de su obra fuera de sus territorios originales, por caso, figuras como Gabriel García Márquez quien escribió *Cien años de soledad* en México o *El otoño del patriarca* en Barcelona; o Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos y Alejo Carpentier quienes han escrito muchos de sus textos en París; el uruguayo Mario Benedetti en Cuba; Pablo Neruda y Octavio Paz como diplomáticos en Asia; Mario Vargas Llosa y Guillermo Cabrera Infante en Londres y Carlos Fuentes en los Estados Unidos, entre otros varios.

Estados Unidos debe ser diferenciada de la literatura inmigrante hispano-estadounidense, la cual se halla constituida por la obra performativa o escrita de aquellos inmigrantes hispano-parlantes que arribaron a los Estados Unidos durante el siglo XIX y que escribieron a partir de sus experiencias migratorias sobre la vida en tierras foráneas. De esta tradición inmigrante surgen ciertos tópicos literarios que giran en torno al “uso predominante de la lengua materna; el interés común a una población unida por la lengua más allá de sus diferentes orígenes nacionales; y el afianzamiento y continuidad de sus identidades nacionales” (Kanellos 2011: 7)<sup>22</sup>. Esta literatura que responde, adecuadamente, a la categoría de “literatura hispánica de los Estados Unidos”, debe ser, a su vez, diferenciada de la tradición latino-estadounidense en la que se inscribe la poesía niuyorriqueña de la cual nos ocuparemos.

La literatura latina de los Estados Unidos, o latino-estadounidense, designa la expresión literaria de las culturas migrantes de origen latinoamericano que desarrollaron en los Estados Unidos un singular y crucial proceso de transculturación, el cual lejos de articular una síntesis mestiza por medio de su asimilación a la sociedad y cultura norteamericanas, configuró, en cambio, una cultura intersticial e híbrida afianzada en su dimensión inasimilable dentro de ese espacio heterotópico desplegado por su condición intersticial. Esta literatura latino-estadounidense se inscribe, de este modo, en el intersticio entre la tradición literaria norteamericana en la cual se inscribe desde ese sector marginal compuesto por las culturas minoritarias, y las tradiciones nacionales que constituyen los orígenes de sus historias migrantes. Estas literaturas latinas<sup>23</sup> incluyen tanto a sujetos nacidos fuera de Estados Unidos y emigrados posteriormente, como a otros pertenecientes a segundas o terceras generaciones inmigrantes nacidas ya en suelo estadounidense y que, sin embargo, no se reconocen a sí mismos como norteamericanos sino a través de esta identidad cultural híbrida tensada entre la cultura estadounidense y la latinoamericana. A su vez, el uso indiferenciado de los términos “hispano” y “latino” plantea algunos problemas de índole similar, por cuanto algunos integrantes de esta cultura con raíces latinoamericanas vislumbran en el uso del término “hispano” por

---

22 Nicolás Kanellos utiliza en todos sus trabajos el término “hispánico” para referirse a la tradición cultural iniciada por los inmigrantes de países hispano-parlantes a los Estados Unidos, sin hacer la distinción, que nosotros consideramos pertinente, entre la primera literatura del exilio o la emigración y la literatura posterior, afianzada sobre el término de lo “latino” y la identidad cultural sobre el mismo desplegada. Hecha esta aclaración, cuando lo largo de nuestro trabajo citemos o hagamos mención a los trabajos de Kanellos indicaremos, cuando se vuelva susceptible de confusión, esta diferencia de criterios en el uso de los términos “hispano” y “latino”.

23 De aquí en adelante abreviaremos los términos “literatura latino-estadounidense” y “literatura latina de los Estados Unidos” por su versión breve “literatura latina”.

parte de los sujetos anglo-norteamericanos, un intento velado de “blanqueamiento” o solapamiento de las raíces afro-descendientes e indígenas de esta identidad cultural<sup>24</sup>, por lo que la necesidad de establecer diferencias en el uso de estos términos se vuelve una cuestión que excede el plano de la mera claridad comunicativa y terminológica, para volverse, en cambio, una cuestión de índole política e ideológica, tal como se desprende claramente del rechazo extendido por parte de la propia comunidad latina de los Estados Unidos al uso del término “hispanico”. Este rechazo cobró en la década del noventa una fuerza superlativa y motivó, por ejemplo, que el *New York Times* titulará un artículo de 1992, “¿Cuál es el problema con ‘Hispanico’? Bastan con preguntarle a un ‘Latino’”<sup>25</sup>. Este rechazo vehemente al término hispanico se funda en la voluntad de integrar la otredad latina, asimilándola a la cultura hegemónica por medio de su “blanqueamiento” hispanicista. Atendiendo, entonces, a esta distinción trascendental establecida entre los términos “hispanico” y “latino”, podemos diferenciar, a su vez, entre una “literatura hispanica de los Estados Unidos” y una “literatura latina de los Estados Unidos”.

Si hablamos de la historia de la literatura hispanica en los Estados Unidos, la misma debe remontarse a los primeros tiempos de la colonización del continente y las crónicas de los viajeros y conquistadores españoles en el sudoeste de lo que hoy son los Estados Unidos. Así, por ejemplo, ya en 1513 aparecen los diarios de Juan Ponce de León de su expedición a La Florida, a la que siguieron entre otros *La relación* de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca publicada en 1542 y el poema épico *La conquista de Nuevo México* (1598) de Gaspar Pérez de Villagra, miembro de la expedición de Juan de Oñate, a los cuales le siguieron todo un corpus de literatura colonial compuesto por crónicas, cartas, diarios, etc., de los cuales mucho se ha perdido pero del que sobreviven algunos testimonios que dan cuenta de esta presencia histórica de la cultura hispanica en territorio norteamericano. Por su parte, en el año 1803 y ya en territorio de la recientemente constituida nación estadounidense, es publicado en la ciudad de Filadelfia el *Sermón fúnebre del excelentísimo señor Cristóbal Colón* de José Agustín Caballero,

---

24 Así lo comprende Marc Zimmerman, quien señala que el uso del término “hispanico” por parte de la sociedad WASP norteamericana funciona muchas veces distinguiéndolo de “latino”, o su forma despectiva *spic*, en tanto “cumplido insincero, en su sentido de 'españolidad' -es decir, blanco y europeo, aunque más no sea de tipo exótico-” (1992: 14, mi traducción).

25 El peso de este rechazo y de la condición político-ideológica del mismo es el que llevó a que publicaciones como *Los Angeles Times* dejaran de utilizar el término “hispanico”, debido a la enorme presión ejercida por la comunidad latina. Para un análisis detallado de esta distinción terminológica y sus alcances socio-culturales, ver el artículo de Linda Martín Alcoff, “Latino vs. Hispanic: The politics of ethnic names” (2010).



primera obra en español publicada en los Estados Unidos y a la que le siguieron, entre otras, la novela *La paisana virtuosa* (1811) de Atanasio Céspedes y Monroy y la antología de literatura hispánica, *Extractos de los más célebres escritores y poetas españoles* (1822). Estos hitos de la historiografía literaria hispánica en los Estados Unidos exhiben la densidad y riqueza de esta cultura, al tiempo que dan testimonio de una genealogía extensa que constituye el antecedente directo de lo que se conoce hoy como la literatura latina de los Estados Unidos.

Esta literatura latina encuentra su origen hacia el siglo XIX en el sudoeste de los actuales Estados Unidos de Norteamérica y el norte de México, región que comprende un territorio sustraído por los Estados Unidos a México como resultado de la guerra de 1848 y la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo, y que constituye el núcleo de la cultura chicana. Señala Marc Zimmerman, que la cultura mexicano-estadounidense que caracteriza esta región no se formó, principalmente y contra las creencias difundidas, a partir de la migración de mejicanos hacia el norte de la frontera sino, fundamentalmente, a partir de la migración hacia el sur de la propia frontera (Zimmerman 1992: 18). De hecho, y pese a la expropiación norteamericana, este territorio mantuvo a lo largo del tiempo un carácter excepcional y autónomo, tanto durante la época de la colonia hispánica, como durante los primeros años del gobierno mexicano e incluso con posteridad a la ocupación y anexión estadounidense, debido en parte a su lejanía respecto a los gobiernos centrales y a la hostilidad irresuelta de los nativos americanos y sus constantes revueltas. De allí que la región haya desarrollado características singulares que la distinguieron de la conformación de la identidad nacional mexicana, y que todavía hoy bajo gobierno norteamericano y a partir del influjo determinante de la migración mexicana, la constituyen en una región cultural excepcionalmente singular dentro de la sociedad y cultura estadounidenses. Esta autonomía cultural, señala Nicolás Kanellos, no solo emerge en “la arquitectura pétrea, en el planeamiento urbano y en la explotación comercial de los recursos naturales y la agricultura, sino también a través del legado vital de su pensamiento y sus expresiones que nos llegan hasta el día de hoy a través de los documentos y la cultura de sus descendientes que habitan esas mismas tierras” (2003: ix). La liminar situación transcultural de esta región se condensa en su denominación anglosajona “*borderlands*”, e implica, a su vez, que este territorio delimite una verdadera región cultural semi-autónoma que ha sido identificada con la legendaria Aztlán (Tibon 1975), tierra insular primigenia en la mitología mexicana, que sirvió luego como significante

imaginario para reivindicaciones nacionalistas mexicanas y movimientos político-culturales chicanos desde la década del sesenta hasta la actualidad. Este rasgo de autonomía del sudoeste norteamericano explica que, autores como Zimmerman, afirmen que la literatura latina de los Estados Unidos debe dividirse entre una literatura propia de la cultura local del sudoeste (lo que consignaría la denominada cultura chicana) y otra producto de los procesos migratorios latinoamericanos a distintos puntos de los Estados Unidos (1992: 20). Más allá de esta distinción, utilizaremos en nuestro trabajo la categoría de “literatura latina” para referirnos a las expresiones literarias de origen inmigrante latinoamericano sin distinguir esta variable, por cuanto pese a que, si bien esta diferencia es cierta, también es no menos cierto, como el propio Zimmerman reconoce, que hay desplazamientos permanentes entre estos grupos, producto de los procesos migratorios dentro de los Estados Unidos en busca de oportunidades laborales, y por otro lado, por cuanto estos grupos comparten en gran medida un presente cultural compartido dentro de la sociedad estadounidense contemporánea, uno que congrega a los mexicanos del sudoeste, con los puertorriqueños de Nueva York y los cubanos de Florida, por citar a los colectivos más importantes, y que explica los numerosos y extendidos proyectos político-culturales en común, las intervenciones y alianzas compartidas en su integración dentro del campo cultural norteamericano, y la aparición de proyectos editoriales y medios de difusión mixtos como las editoriales *Arte Publico Press* y *Bilingual Review Press*, o publicaciones como la *Revista Chicano-Riqueña* y *The Bilingual Review/La revista bilingüe*. Además de estos puntos en común, tanto la cultura chicana como las demás culturas latinas poseen una historia similar, como por ejemplo, el proceso tripartito que Zimmerman expone para la evolución de la literatura latina, una evolución consistente en una fase inicial de tono romantizante y marcada por la nostalgia por la cultura materna; una segunda fase ya centrada en la experiencia migratoria y en la problemática relativa a la cuestión identitaria; y una tercera y última fase, caracterizada por el asentamiento y la aceptación de la situación transcultural del presente.<sup>26</sup>

Es, entonces, en esta región cultural del sudoeste norteamericano donde debe

---

26 Este sistema tripartito ya había sido propuesto por Juan Flores para la poesía puertorriqueña en los Estados Unidos en su artículo “Puerto Rican Literature in the United States: Stages and Perspectives” (1988), luego incluido en *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity* (1993). Allí Flores reconocía tres fases para la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos, las cuales al igual que en el ensayo de Zimmerman, se caracterizaban por un primer momento marcado por el tono nostálgico, un segundo momento centrado en la experiencia exiliar y un tercer y último momento constituido por la neoculturación de la literatura niuyorriqueña propiamente dicha.

rastrear durante el siglo XIX los orígenes de la literatura latina, principalmente, en las publicaciones periódicas en lengua española de las ciudades más importantes de este territorio, como lo eran los periódicos *La gaceta* en Santa Bárbara, *El clamor público* y *La estrella de Los Ángeles* en Los Ángeles o *La voz del Nuevo Mundo* de San Francisco, entre varios otros<sup>27</sup>. Otro rasgo esencial de los orígenes de la literatura latina es que, mayoritariamente, la misma surgió de la pluma de escritores mexicano-estadounidense y se abocó a informar, entretener y a defender los derechos de esta comunidad frente al avance progresivo de la cultura anglosajona. Así, por ejemplo, ocupa un lugar central en la historia de la literatura latina la publicación en 1858 de la primera auto-biografía de un mexicano-estadounidense escrita en inglés, *The Personal Memoirs of John N. Seguín*, de Juan Nepomuceno Seguín, figura política de la ciudad de San Antonio, Texas. Esta obra es considerada como el antecedente directo de la cultura bilingüe y bicultural chicana. A Seguín lo prosiguieron figuras como Juan Nepomuceno Cortina, el cual es reconocido por su difusión del género local del “corrido” y las baladas, a través de los cuales expresaba los padecimientos de los mexicano-estadounidenses bajo el yugo hegemónico de los anglosajones venidos del norte; también se destaca la publicación en 1872 de la novela, *Who Would Have Thought It?* y en 1881, *The Squatter and the Don* (1881), ambas escritas por María Amparo Ruiz de Burton, y en las cuales se denuncia la pérdida de riquezas y poder anteriormente ostentado por los californianos y ahora en manos de los “newcomers”, esos anglos advenedizos que, cada vez en mayor número, arribaban a la región y modificaban su cultura. Lo que sobresale de esta novela de Ruiz de Burton y la diferencia del tono bucólico de otras obras de este período, es un rasgo que, en gran medida, atraviesa toda la literatura latina: su función contestataria y su condición agonística, una articulación de la expresión literaria como instrumento de lucha política frente a la cultura anglosajona.<sup>28</sup>

Además de estos textos de marcado contenido político y social, encontramos un

---

27 Sobre la historia de las publicaciones periódicas hispánicas en los Estados Unidos, ver el exhaustivo volumen compilado por Nicolás Kanellos y Helvetia Martell, *Hispanic Periodicals in the United States, Origins to 1960: A Brief History and Comprehensive Bibliography* (2000).

28 Todos estos datos historiográficos, respecto a las publicaciones hispánicas y latinas del siglo XIX, aparecen consignados en los trabajos de Nicolás Kanellos: *Hispanic Literature of the United States: A Comprehensive Reference* (2003) y *Hispanic Immigrant Literature: El Sueño del Retorno* (2011). Para un análisis detallado de esta cronología historiográfica de la literatura hispánica y latina en los Estados Unidos, además de estos trabajos de Kanellos se encuentra disponible la monumental serie de ensayos sobre la cultura hispánica de los Estados Unidos, reunida en cuatro volúmenes bajo el título *Handbook of Hispanic Culture in the United States* (1994). De especial interés resultan los volúmenes tres y cuatro, dedicados, específicamente, a la historia cultural y literaria hispánica y latina de los Estados Unidos.

corpus de obras con una temática que versaba desde el lirismo amoroso a la exaltación bucólica del paisaje regional, y también comienzan a publicarse hacia fines del siglo XIX algunos de los mejores *corridos* de esta región fronteriza del sudoeste. El corrido mejicano es una composición popular literario-musical proveniente del romance español, cuya trascendencia en la región no sólo surge del valor folklórico y estético de sus composiciones sino, como señala Nicolás Kanellos, del hecho de que estos corridos fueron “el yunque sobre el que se forjó la identidad mexicano-estadounidense” (Kanellos 1996: 12, mi traducción). Ahora bien, si hay un tema por excelencia que atraviesa toda esta tradición literaria es el de la experiencia migratoria. La experiencia de la migración y el exilio, en sus diversas modalidades, ya sea por razones económicas, políticas o de otra índole, atraviesa toda la historia de la cultura latina y modula gran parte de sus características distintivas, como por ejemplo, la tensión entre la pulsión por el regreso y su imposibilidad; la condición intersticial de su naturaleza cinética; el conflictivo problema de la asimilación frente a la conservación de las tradiciones heredadas; o bien, el carácter difuso de los múltiples desplazamientos que borronean o transforman las fronteras en una cartografía incierta, como por ejemplo en la experiencia territorial de las comunidades chicanas atadas a los ciclos regulares de la cosecha, ritmo natural que acopla su cultura itinerante y transitoria al cruce híbrido de una temporalidad heterogénea entre lo natural y lo social, entre las estaciones del saber agrario y las estaciones de colectivos que trazan la línea incesante de una identidad rodante. Como señala Nicolás Kanellos (2011) en la introducción a su estudio sobre la literatura hispánica, la inmigración no sólo es el gran tema de estas culturas hispánicas de los Estados Unidos, sino que es, precisamente, lo que define la base de su identidad cultural, por cuanto la misma ha dado lugar a un tipo específico de literatura al tiempo que define lo que significa ser hispánico en los Estados Unidos.

Estas culturas migrantes configuraron una literatura de fuerte base popular y oral, la cual se encontraba íntimamente conectada con los intereses y avatares de la realidad social y cotidiana de sus comunidades, una dimensión popular y oral que continúa vigente hasta el día de hoy en la mayoría de sus expresiones literarias, por medio de un acervo que condensa la humoricidad, la performatividad, el coloquialismo y el dialogismo propios de la dimensión oral de esta cultura popular. Este acervo popular sobre el que abreva la literatura latina se configura, en gran medida, a través de la música, a través de sus ritmos, por ejemplo, con los corridos y baladas que proliferan en la literatura chicana, o el sincopamiento de la música afro-antillana que atraviesa la

literatura niuyorriqueña y cubano-estadounidense. Es este *background* oral y popular el que sostiene esa sabiduría popular articulada en los chistes, las canciones y algunas formas populares de teatralidad como el *vaudeville*, elementos que conforman la base del imaginario desplegado en los inicios de esta tradición literaria, por medio de la enorme difusión de los medios periódicos hispánicos que compilaban las historias, vicisitudes y expresiones culturales de los primeros hispano-estadounidenses, y asentaban el terreno sobre el que se levantaría luego esta tradición literaria.

### ***Excursus I. Nueva York: una isla más del archipiélago antillano.***

*La ciudad de Nueva York constituye un punto vital de cualquier mapa antillano. La ciudad concentró la gran mayoría de la migración puertorriqueña a los Estados Unidos y fue, consecuentemente, la sede de la cultura niuyorriqueña surgida de este proceso migratorio. La historia del vínculo entre Nueva York y las Antillas se remonta mucho más atrás todavía. La ciudad fue uno de los grandes polos de atracción de los procesos migratorios latinoamericanos, al punto de que la primera novela de la migración hispánica en los Estados Unidos aparece, precisamente, en Nueva York*

*cuando en 1914 el colombiano Alirio Díaz Guerra publica su obra Lucas Guevara. A su vez, la ciudad albergó a la gran mayoría de los exiliados políticos antillanos durante sus luchas independentistas, los cuales transformaron a Nueva York en cuna y sede de muchos de estos movimientos emancipatorios antillanos, tal como se desprende, por ejemplo, de las cruciales fundaciones en la ciudad del Partido Revolucionario Cubano y su sección puertorriqueña hacia fines del siglo XIX. La antillanidad de Nueva York no sólo surge de este papel trascendental en la historia antillana, sino también del influjo constante que las oleadas migratorias del archipiélago le han impreso, y le continúan imprimiendo hoy día a sus barrios y sus calles.*

*Nueva York constituye el espacio en que la relación dolorosa entre Puerto Rico y los Estados Unidos se flexiona para introducir su condición dual, en tanto agente de la hostilidad hegemónica y posibilidad de sobrevivir resistiendo. La relación de los Estados Unidos con la nación puertorriqueña se remonta, como hemos visto, a una historia de colonialismo que, desde la guerra hispano-estadounidense de 1898 hasta la fecha, marca a la cultura puertorriqueña con el estigma insoslayable de constituir una colonia norteamericana bajo los eufemismos modernos del Estado Libre Asociado (E.L.A.) o la libertad de mercado. De esta relación, fundamental para comprender la historia cultural puertorriqueña, se desprende un fenómeno crucial para la historia de esta nación antillana como fue el éxodo masivo de puertorriqueños a lo largo del siglo XX, principalmente, luego de la segunda guerra mundial, hacia los Estados Unidos y, fundamentalmente, hacia Nueva York. Este éxodo masivo fue producto de varios factores, entre los que sobresalen la proclamación en 1917 de la ley Jones-Shafroth (conocida popularmente como Acta Jones) por la cual se reconocía la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños, la constitución puertorriqueña de 1952 que establecía la calidad de Estado Libre Asociado de los Estados Unidos<sup>29</sup> y la política socio-económica orquestada por el gobierno de Luis Muñoz Marín, la cual se dio a*

29 La constitución de 1952 y su proclamación del E.L.A. no hizo otra cosa que formalizar el nuevo estatuto colonial de Puerto Rico, condición impuesta de hecho por los Estados Unidos sobre la isla desde 1898 con la invasión militar norteamericana. Señala al respecto Jorge Duany que esta formalización del estatuto colonial bajo la fórmula del E.L.A. supuso la emergencia de un nuevo estado “post-colonial” para la sociedad puertorriqueña, imponiendo un “sistema democrático incompleto con una ciudadanía parcial y subordinado a una entidad política externa que no representa a sus propios habitantes” (2008: 1). Esto, sumado al hecho de que esta nueva modulación de la relación colonial con la metrópoli imperial otorgaba al estado subalterno cierta autonomía, configura este nuevo tipo de postcolonialidad impuesta a Puerto Rico, entre otros estados modernos. A su vez, y por consiguiente, los puertorriqueños emigrados a los Estados Unidos también poseen un estatuto singular producto de su particular migración “intra-estatal”, lo cual, según Duany, redanda en su condición de “inmigrantes coloniales” (2008: 120), condición que como señala Ramón Grosfoguel (2003) acerca a los puertorriqueños a otros sujetos coloniales antillanos en sus viajes hacia las metrópolis imperiales a partir, fundamentalmente, de la posición subalterna que pasan a ocupar en estas sociedades hegemónicas.

*conocer como Bootstrap Operation (“Operación manos a la obra”) y supuso un plan de industrialización de la nación que empujó al país, primero a una migración desde los sectores rurales hacia las urbes, producto de la transformación macro-económica de una sociedad anteriormente concentrada en la producción agrícola y ahora volcada hacia un proceso de industrialización, y en segundo lugar, a una migración hacia los Estados Unidos favorecida por las políticas oficiales que encontraban en la densidad poblacional de Puerto Rico un problema para el desarrollo de este proceso de modernización y saneamiento económico.<sup>30</sup> Esta política demográfica impuso una verdadera expulsión de trabajadores puertorriqueños forzados a migrar en busca de trabajo y mejores condiciones, una “exportación indiscriminada de obreros y sus familias desde Puerto Rico hacia los Estados Unidos que acarreó un impacto social y cultural de proporciones significativas” (Flores 1993: 13)<sup>31</sup>.*

*Esta relación colonial entre la potencia imperial del norte y la isla de Puerto Rico, junto con la continua e ininterrumpida migración de puertorriqueños que siguen arribando a suelo estadounidense cada día, unió, indisolublemente, la cultura de Puerto Rico con la de los Estados Unidos. Este lazo es tal que, si bien en la actualidad los puertorriqueños no componen la primer minoría de los Estados Unidos (a menos que se los integre al colectivo de los “latinos”), la magnitud y características de su historia diaspórica hizo que ya para el año 2007 la población de puertorriqueños viviendo en los Estados Unidos superase a los puertorriqueños viviendo en la isla.<sup>32</sup> A*

---

30 Las políticas migratorias respecto a Puerto Rico se orientaron a lo largo del siglo XX a favorecer la expulsión de la población hacia regiones extranjeras bajo “la concepción difundida de Puerto Rico como una nación pequeña, pobre, superpoblada y con muy pocos recursos naturales” (Duany 2008: 6). Esta política migratoria fue amparada por el gobierno estadounidense cuya percepción de Puerto Rico no era distinta de esta concepción degradada y produjo, consecuentemente, un proceso diaspórico para la nación puertorriqueña que si en un principio comprendió diversos destinos como Hawaii, República Dominicana y Cuba, entre otros, hacia la década del cuarenta se orientó definitivamente hacia los Estados Unidos, en principio hacia la ciudad de Nueva York, generando un proceso demográfico y socio-cultural cuyas consecuencias visibles son la escisión de la nación en una dualidad constitutiva que hoy la divide entre la isla y el territorio norteamericano. De allí que el gobierno puertorriqueño ocupó durante el siglo XX, y a pesar de su falta de soberanía tal como señala Jorge Duany, “el rol de un intermediario ‘transnacional’ para sus ciudadanos migrantes” (2008: 7).

31 Esta cita y las siguientes a los trabajos de Juan Flores aparecen con mi traducción al español.

32 Estos números están tomados de fuentes oficiales, como la Oficina de Censos de los Estados Unidos (US Census Bureau 2008), y comprenden tanto a puertorriqueños nacidos en la isla como en los Estados Unidos. Las estadísticas sirven no sólo para corroborar el crecimiento exponencial de la comunidad de origen hispánico en los Estados Unidos, sino también la trascendencia que tiene esta migración puertorriqueña en la composición demográfica de los Estados Unidos. Las características de este proceso migratorio se mantienen a lo largo del tiempo, por lo cual la comunidad puertorriqueña es relegada a los márgenes de la sociedad norteamericana a través de un acceso restringido a la educación, la imposición de los puestos laborales peor remunerados y una pauperización progresiva que ha ubicado históricamente a los puertorriqueños en las peores condiciones frente a otras minorías, incluso dentro del propio colectivo de los latinos. Para un análisis de estos factores de la migración puertorriqueña ver: Duany (2008) y Vargas-Ramos (2006).

*su vez, una de las características de la migración puertorriqueña fue el alto grado de organización y articulación que alcanzaron las numerosas instituciones y espacios colectivos fundados por los inmigrantes puertorriqueños, los cuales permitieron a este grupo alcanzar una gran cohesión no sólo nucleándolo alrededor de estos espacios comunitarios, sino también por medio de la organización de las bases socio-políticas que constituirían su fecundo y extendido activismo socio-cultural. Ejemplo de ello son los numerosos sindicatos de trabajadores puertorriqueños, las sociedades de beneficencia, los partidos políticos, las instituciones deportivas, etc. institucionalización de la cultura puertorriqueña de los Estados Unidos que fueron determinantes para la cohesión y afianzamiento de su identidad cultural.*

*Las consecuencias de este proceso migratorio fueron numerosas y trascendentales para la cultura puertorriqueña. La relación insoslayable con los Estados Unidos produjo una suerte de relación obsesiva que condenó a la cultura de Puerto Rico, como advierte Juan Duchesne Winter (2009), a un binomio angosto que obtuvo muchas veces cualesquiera otras relaciones posibles, por caso la relación entre Puerto Rico y el Caribe, la cual ha devenido muchas veces a partir de este vínculo atávico con los Estados Unidos, una verdadera “interzona de fuga” (Duchesne Winter: 2009) que ha obstaculizado, por momentos, la labor crítica en torno a los profusos y productivos contactos entre la cultura puertorriqueña y las demás culturas caribeñas dentro y fuera de los Estados Unidos. Al mismo tiempo, el otro extremo de este binomio lo constituye la antillanización de la ciudad de Nueva York, la cual concentró, como señalamos, el grueso de la diáspora puertorriqueña.*

*Al igual que en el caso paradigmático del sudoeste norteamericano, la histórica presencia puertorriqueña en Nueva York contribuyó decisivamente en la configuración de los contornos antillanos de la metrópoli. Esta antillanización estuvo fuertemente marcada por la función ejercida por los periódicos, en tanto medios de difusión y espacios discursivos de cohesión y afirmación identitaria de las culturas latinas de Nueva York. Entre estos periódicos se encuentran El mensajero semanal y El mercurio de Nueva York, los cuales entre 1820 y 1830 difundieron la cultura de origen hispánico de la ciudad por medio de la publicación no sólo de noticias de sus naciones originarias, sino también poemas, cuentos y fragmentos de obras que contribuyeron a la evolución del campo cultural latino. Entre algunos de los autores de ascendencia latina que publicaron sus obras durante este período en Nueva York se encuentran el poeta Miguel Teurbe Tolón (1820-58), nacido en Estados Unidos pero de ascendencia*



cubana y Anastasio Ochoa y Acuña, el cual en 1828 publicó su libro *Poesías de un mexicano*. El caso más emblemático de esta presencia latinoamericana en Nueva York lo constituye la figura preponderante de José Martí, quien vivió gran parte de su vida en la ciudad norteamericana y en la cual escribió la mayoría de sus obras maestras. Pero es con los movimientos independentistas de las Antillas y sus exilios políticos que esta presencia cultural latina, y específicamente antillana, se afianzó definitivamente en Nueva York. La influencia que tuvieron los movimientos políticos por la independencia de las naciones antillanas en la vinculación de Nueva York con el área caribeña, y especialmente con Puerto Rico, es de tal magnitud que muchas de las organizaciones independentistas de la región fueron concebidas y fundadas en la propia ciudad de Nueva York, donde también se publicaron alguno de los textos más importantes de este movimiento emancipatorio antillano como *El grito de Yara* de Luis García Pérez (1879), y la mayoría de los escritos de figuras patrias de la cultura puertorriqueña de fines del XIX como Eugenio María de Hostos, Ramón Emeterio Betances, Lola Rodríguez de Tió o Sotero Figueroa. El destino principal de los exilios políticos de estas figuras de las luchas independentistas antillanas, fue la ciudad de Nueva York. La figura de Martí, por caso, es también un paradigma de esta centralidad neoyorquina de la política antillana, por cuanto es, precisamente, su actividad política en esta ciudad la que conformará la base de la independencia cubana y sus intentos por alcanzar también la independencia puertorriqueña. Así es como el 10 de abril de 1892 se funda en Nueva York el Partido Revolucionario Cubano, cuyas bases, redactadas por el propio Martí, dejaban consignado el propósito de alcanzar la independencia de Cuba y fomentar y auxiliar la de Puerto Rico. Por otro lado, desde los primeros años del siglo XX florecieron en Nueva York, al calor del crecimiento exponencial de las migraciones antillanas, numerosas editoriales de lengua española que permitieron la publicación de varios autores latinos que abastecían a este nuevo público hispanoparlante. Uno de los ejemplos más representativos de esta emergencia editorial hispánica lo constituye la editorial *Spanish American Publishing Company* que publicó a autores hispánicos de Nueva York desde principio de siglo hasta 1950, aproximadamente, a la cual se le sumaron, entre otros, el periódico *Las novedades*, que no sólo publicaba libros en español sino que publicó a autores de la envergadura del dominicano Pedro Henríquez Ureña, con su pieza dramática *El nacimiento de Dionisos* (1916); y también *Gráfico*, periódico especializado en teatro (género de enorme popularidad en estas primeras décadas del siglo XX) y dirigido por el cubano Alberto O'Farrill, el cual publicó

*numerosos poemas, cuentos, ensayos y crónicas de los escritores latinos que proliferaban en Nueva York a lo largo del siglo XX (incluso tras la Gran Depresión de la década del treinta) y los cuales contribuyeron decididamente en la conformación de ese imaginario antillano levantado sobre la ciudad bajo el lema del “Trópico de Manhattan”. Esta antillanización de la metrópoli neoyorquina atraviesa así toda la historia de Nueva York, la cual más allá de su exacerbada condición cosmopolita, en tanto epítome de las metrópolis modernas, siempre estuvo ligada a la cultura antillana que pobló sus calles no sólo con sus hombres y mujeres trasplantados, sino también con su música, sus comidas, sus colores, etc., es decir, con sus pueblos como cuerpo de prácticas culturales, tal como se apreciaba en la semblanza de Héctor Manuel Colón y su encuentro casual con un trepao antillano a mitad de un parque neoyorquino.*

*Estas figuras ligadas íntimamente a la historia de Nueva York dan cuenta de la historia antillana de la ciudad, la cual a través de las oleadas migratorias que a diario la poblaron cambió para siempre su paisaje cultural, adquiriendo desde fines del siglo XIX la fisonomía de un enclave más del archipiélago antillano. Es dentro de esta ciudad antillana que los puertorriqueños fundaron, a su vez, su propio enclave dentro de la isla (vale recordar que Manhattan, el corazón de Nueva York es a su vez una isla), un enclave que bautizaron como Loisaida y del cual surgió la literatura niuyorriqueña, una tradición literaria centrada en la experiencia cruel del desamparo frente a la pérdida de la cultura natal y en la hostilidad imperante en la sociedad norteamericana para con los emigrantes. Esta tradición configuró una representación desmitificadora de la apostasía latina frente al ilusorio “sueño americano”, ese imaginario celebrado por el canon anglosajón estadounidense y cristalizado en el significante social sobre el construido. Esta tradición literaria retomó, en principio, las décimas folclóricas de la tradición puertorriqueña que cantaban la experiencia lacerante de la diáspora y la nostalgia, como la difundida décima “El lamento de un jíbaro”, esa letanía por el pasado natural y bucólico de un Puerto Rico idealizado frente a la marginalidad de la urbe moderna. Y luego, en un segundo momento marcado por la emergencia de las segundas generaciones, con la gestación plena de una nueva modulación literaria que, lejos de fijar la mirada en la relación truncada, deseada e imaginada con la isla, se asentó, en cambio, sobre la base de una nueva relación con el espacio, una cartografía largamente inventariada bajo el nombre de Loisaida, ese barrio sobre el cual los niuyorriqueños levantaron una nueva identidad cultural que prescindía del territorio y sus prerrogativas insulares, y construyeron así, extraterritorialmente, esta nueva*

*puertorriqueñidad niuyorriqueña.*

## **2.2 Historia de la literatura niuyorriqueña**

### *2.2.1 Diáspora e hibridez en la cultura puertorriqueña del s. XX.*

La historia de las naciones latinoamericanas, se halla atravesada por el antiguo colonialismo europeo y el actual colonialismo norteamericano en sus diversas modalidades. La figura hegemónica de los Estado Unidos en el pasado inmediato y el presente de las naciones latinoamericanas, lo ubica junto a los antiguos imperios hispánico y portugués como uno de los ejes centrales en la conformación de las modernas naciones americanas. Con diversos grados y formas de intervención, directa e indirecta, los Estados Unidos han jugado, y continúan jugando, un papel central en la

historia del continente. Esta presencia imperial y expansionista de los Estados Unidos es todavía más visible y evidente en el área de las Antillas que en cualquiera otra región de América Latina, y todavía más en países como el Estado Libre Asociado de Puerto Rico, colonia norteamericana que se vuelve un ejemplo paradigmático de esta expansión imperialista. La presencia militar, económica y política de Estados Unidos en la región abarca el mapa antillano de un extremo al otro, desde Cuba hasta el canal de Panamá, estableciendo así un territorio neocolonial que se extiende, a su vez, a lo largo del océano Pacífico y configura lo que Lenny Thompson (2002, 2010) ha llamado “el archipiélago imperial norteamericano”.<sup>33</sup>

En el caso puertorriqueño, el papel de los Estados Unidos representa un punto de inflexión insoslayable. Hay un antes y un después de 1898, fecha en la cual la historia puertorriqueña pasa de ser la historia de una lucha por la independencia frente a la colonia española, a ser la historia de una relación bipolar de asimilación y resistencia al colonialismo norteamericano. Es tal la magnitud y trascendencia de esta historia colonial para Puerto Rico y sus consecuentes procesos migratorios, que se ha naturalizado la referencia permanente a una cultura puertorriqueña “insular” y otra “continental”, para designar así los dos estratos en que se divide, desde la mitad del siglo XX, la cultura de la nación puertorriqueña. Esta mitosis<sup>34</sup> fundacional no es más que otra fase transcultural del proceso de constitución de la cultura puertorriqueña contemporánea, pero es una fase crucial para comprender la dinámica actual de la perviviente transculturación latinoamericana, ya que, si en un principio, el motor histórico de este proceso estaba constituido por la fuerza centrípeta de la conquista, la cual atraía esa multiplicidad heterogénea hacia el fecundo *melting pot* constituido por América como espacio de fundaciones, hoy el proceso invierte su carga, y son las fuerzas y movimientos centrífugos que impulsan a miles de latinoamericanos a abandonar sus territorios los que traccionan los fenómenos transculturales contemporáneos.<sup>35</sup>

---

33 Los puntos de contacto entre el área colonial antillana y del pacífico son varios, excediendo el mero hecho de ser territorios anexionados u ocupados por la política imperialista norteamericana; por caso, los vínculos entre Puerto Rico y Filipinas van, desde el particular tratamiento estigmatizante que recibieron por parte de la política exterior norteamericana, la cual veía a ambas naciones como incapaces de gobernarse a sí mismas (Thompson 2002: 15), hasta similitudes en los procesos migratorios masivos impulsados desde las colonias hacia los Estados Unidos (Duany 2008).

34 Hacemos referencia al proceso de inversión del sentido en que opera la transculturación latinoamericana desde fines del siglo XX, tal como lo hemos definido en nuestra introducción.

35 Es cierto, que estos procesos diaspóricos reinstauran el proceso de transculturación sintético en los espacios en los que se afincan, pero las características de muchos de estos fenómenos diaspóricos contemporáneos consisten, precisamente, en su transitoriedad y movilidad permanentes, y en la gestación

Cuando en el siglo XIX estallan las revoluciones independentistas a lo largo del continente americano, las Antillas bajo el liderazgo cubano, comienzan a profundizar sus propias luchas de independencia. El grito de Yara en 1868 marca el inicio de la resistencia cubana ante el colonialismo español. Mientras Cuba tiene como figura insigne de su lucha por la independencia a José Martí, Puerto Rico, históricamente ligado a Cuba y su historia como parte de las Antillas mayores, tendrá en las figuras de Ramón Emérito Betances, Eugenio María de Hostos y Juan Rius Rivera, a los abanderados de su causa independentista, quienes siguiendo el ejemplo cubano propician el mismo año el grito de Lares, primer intento puertorriqueño por alcanzar la independencia política. Tras estos intentos fallidos la causa revolucionaria de las islas caribeñas no desaparece y la creación por Martí en 1892 del Partido Revolucionario Cubano en la ciudad de Nueva York anuda definitivamente la lucha independentista de ambas islas. Aquí es donde se afianza definitivamente el rol protagónico de los Estados Unidos en la historia del Caribe, no sólo por su política expansionista e imperialista, sino también por el rol determinante que su territorio cumplió como destino de numerosos y permanentes desplazamientos que lo volvieron en determinados momentos una isla más del polifacético archipiélago antillano.

En 1895 cuando estalla la guerra independentista en Cuba, largamente planificada desde Nueva York con José Martí a la cabeza, se hacen preparativos para extender el movimiento hacia Puerto Rico, aunque finalmente dicha expedición nunca alcanza a tomar forma. A principios de 1897 se suceden algunos intentos de insurrección en Yauco, los cuales son reprimidos inmediatamente por las autoridades españolas de Puerto Rico, sin embargo, la decadencia acelerada del imperio español confirma la inevitable independencia de sus últimas colonias americanas. Este hecho promueve la intervención directa de los Estados Unidos en el mapa político del Caribe. La pujante potencia norteamericana lleva su conflicto de intereses en la zona al punto de una confrontación armada con el imperio español ya casi en ruinas, un conflicto que lleva a la corona española a conceder en octubre de 1897 a Puerto Rico un régimen autónomo para la isla. La búsqueda de autonomía para Puerto Rico, que dividía aguas entre los reformistas y los independentistas radicales, era una lucha que lleva muchos

---

de identidades transnacionales que, antes que reificar una nueva cultura, proceden a hibridizar y mantener en un estado de perenne transitoriedad esta condición fronteriza y liminar, por lo que la fuerza del proceso transcultural que promueven, se condensa así en sus vectores centrífugos antes que en sus posibles sintetizaciones posteriores. Esta conceptualización de las identidades culturales diaspóricas contemporáneas se inscribe, como se verá más adelante, en las teorizaciones de Stuart Hall (1990), Néstor García Canclini (1990), Homi Bhabha (1994, 2002) y Edouard Glissant (2005, 2006).

años y que había resultado totalmente infructuosa, hasta que la entrada en escena de los Estados Unidos, paradójicamente, fue la que acabó por permitir que dicha autonomía se alcanzase. Pero el gobierno autónomo de la isla a cargo de Muñoz Rivera apenas logró subsistir hasta mayo de 1898, cuando las tropas norteamericanas desembarcaron en Puerto Rico y dieron comienzo a una nueva era colonial que acabaría en la constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico en 1952 y la formalización de su vigente condición neocolonial.

La historia de Puerto Rico consigna así la sucesión de un sistema colonial a otro. Hasta 1898 la herencia hispánica de la colonia, después de esa fecha la dominación norteamericana y la transformación de la isla bajo la cultura y la economía liberal de los Estados Unidos. Esta historia ininterrumpida de colonialismo determina, en gran medida, los avatares de la cultura puertorriqueña, entre ellos los sucesivos e inextinguibles debates sobre la autonomía e independencia puertorriqueña, que vuelven a este entramado socio-político una red en la que pareciera quedar atrapada la cultura nacional y a la que pareciera supeditarse cualquier otro aspecto. A su vez, esta historia colonial ha determinado algunos de los imaginarios más extendidos sobre la identidad cultural puertorriqueña, como el que se cierne sobre la figura de la “docilidad”, la “insularidad” y el “aplatanamiento” del carácter cultural puertorriqueño, en tanto instancias de una misma y sempiterna condición subalterna.<sup>36</sup> Este imaginario de la subalternidad cultural puertorriqueña discurre a través de los debates nacionales que, entre las décadas del treinta y el sesenta, versaron sobre la posibilidad de establecer una identidad nacional dentro de una situación de colonización<sup>37</sup>. Este período de la historia cultural puertorriqueña fue crucial para la construcción culturalista de la nación y su “consolidación de la 'identidad puertorriqueña' como discurso” (Sancholuz 1997: 2). Esta discursividad configuró un corpus canonizado del pensamiento puertorriqueño como son las obras de Antonio S. Pedreira, *Insularismo* (1934) y *El puertorriqueño dócil: literatura y realidad psicológica* (1960) de René Marques, las cuales afianzaron, definitivamente, este imaginario de la subalternidad puertorriqueña que generaciones posteriores se encargarían de retomar para, o bien corroborar su pervivencia, o bien

36 Cf. Flores (1990); Díaz Quiñones (1993) y Sancholuz (1997). Utilizaremos los conceptos de subalternidad y sujeto subalterno siguiendo la definición de Ranajit Guha como término que da "un nombre para el atributo general de la subordinación... ya sea que ésta esté expresada en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma" (1988: 35) "Preface". *Selected Subaltern Studies* (Guha, R. y G. Spivak (eds.). New York: Oxford University Press.)

37 Los debates acaecidos durante fines de la década del veinte y el treinta tuvieron como epicentro la revista *Índice*, fundada en 1929 por Antonio Pedreira junto con Alfredo Collado, Samuel R. Quiñones y Vicente Polanco.

refutar sus fundamentos.

Ahora bien, tras la infructuosa gesta independentista del siglo XIX, la lucha puertorriqueña por alcanzar su independencia continuó tras la intervención estadounidense bajo la forma de la resistencia al anexionismo y de los reclamos de autonomía frente a la nación norteamericana. La sociedad puertorriqueña quedó dividida desde entonces, fundamentalmente, entre los sectores plenamente anexionistas, aquellos que apoyaban la relación de dependencia bajo el estatuto del Estado Libre Asociado, y aquellos sectores que continuaban manteniendo en pie, desde posturas diversas, una lucha por la independencia y la autonomía de la isla. El papel de los Estados Unidos en la constitución de la nación puertorriqueña, por tanto, es esencial no sólo por la relación de dominación y dependencia política que instauró a partir de 1898, a través de la cual la autonomía otorgada a los puertorriqueños se supeditaba sólo a algunos aspectos como educación, salud, cultura, etc., manteniendo el control estadounidense en el resto (incluso tras la mayor autonomía ganada en 1952 con la instauración del Estado Libre Asociado), sino, fundamentalmente, a través de las transformaciones medulares que introdujo en la sociedad puertorriqueña la invasión de una cultura liberal anglosajona y su papel preponderante en el entramado socio-cultural puertorriqueño. José Luis González, en su célebre ensayo *El país de cuatro pisos* (1980), postuló un modelo sociológico que dividía a la sociedad puertorriqueña en dos clases: una clase opresora o dominante y una clase oprimida o dominada, la primera correspondería hasta 1898 a la oligarquía terrateniente de origen hispánico-criollo, y luego de la invasión norteamericana al capital extranjero que transformó la economía y la cultura de la isla. Pese a las objeciones que tal definición binaria puede suscitar, es indudable que el papel que juega la cultura norteamericana en el mapa social de Puerto Rico, continúa plenamente vigente. La sociedad puertorriqueña (como cualquier otra) no es un cuerpo homogéneo, y si la entendemos como la superposición de diversas capas (o pisos en la metáfora empleada por José Luis González), la entrada en 1898 de los Estados Unidos significó la adhesión de una nueva capa social que ocasionó, por el papel hegemónico desempeñado, transformaciones profundas en la cultura de esta nación, a punto tal que, según González, los últimos dos pisos en esa construcción que es Puerto Rico, corresponden a la entrada de los Estados Unidos en la isla. Señala González que, mientras el primer piso estaba constituido principalmente por la cultura afroantillana originada en los esclavos africanos y sus descendientes, y el segundo piso

lo conformaba la oleada inmigratoria que a principios del siglo XIX llevó a numerosos europeos de diversas nacionalidades a la isla de Puerto Rico, la entrada norteamericana en 1898 agregó un tercer piso cuya mayor consecuencia fue el ascenso de las clases populares ante el vacío de poder generado por el desplazamiento de la vieja oligarquía terrateniente hispánica. Esta invasión norteamericana trastocó los valores de la sociedad puertorriqueña e introdujo una economía capitalista que, finalmente, erigió un cuarto piso a la construcción nacional con la profundización de este modelo económico y sus consecuencias devastadoras. Este fenómeno económico-social se halla en el origen del Estado Libre Asociado y el éxodo masivo que su crisis económica acarreó. Las consecuencias de estas transformaciones son numerosas, pero hay una que nos interesa particularmente, en función de su trascendencia para la constitución de la cultura niuyorriqueña. Entre las consecuencias generadas por el derrumbe económico-social del capitalismo tardío en Puerto Rico, se encuentra el fenómeno de la diáspora puertorriqueña hacia los Estados Unidos. A diferencia de otras diásporas, la puertorriqueña posee un origen casi exclusivamente económico, y a diferencia de migraciones como la mexicana, los puertorriqueños gozan de la ventaja del libre tránsito con los Estados Unidos, debido a su calidad de ciudadanos del Estado Libre Asociado, lo cual implica, por un lado, menos dificultades para realizar el desplazamiento (nos referimos a dificultades legales y no materiales), y por otro, el hecho de que el tránsito entre el suelo natal y el destino migratorio sea fluido y permita mantener viva la relación con la cultura original. Es, precisamente por ello, que el colectivo puertorriqueño en los Estados Unidos es tan grande, sobre todo en Nueva York, y que se incrementa permanentemente con las continuas oleadas migratorias que traen consigo la contemporaneidad insular, impidiendo así que el nexo con la isla dependa exclusivamente del recuerdo y la nostalgia. Otro hecho significativo que se desprende de esta tránsito fluido e ininterrumpido es el carácter intersticial de esta cultura diaspórica, una cultura que vive muchas veces en esa zona franca de transición y oscilación indeterminada entre el ir y el venir, o lo que los puertorriqueños habituados ya a estas faenas llaman el “aquí” y el “allá”, pendulación que radicaliza la indeterminación de los deícticos al sostenerse, no sólo en la contextualización del sujeto de enunciación y su situación en el tiempo y el espacio, sino a su vez, y especialmente, en el vaciamiento referencial de los mismos merced a su inclausurable carácter intercambiable y su desplazamiento significativo desde su original función locativa, a una expresión constatativa de una realidad cultural intersticial.



La cultura puertorriqueña en los Estados Unidos, por tanto, ha dado origen a una nueva identidad cultural híbrida que disloca los cimientos tradicionales sobre los que se sostenían las identidades nacionales modernas, fundamentalmente, el territorio y la lengua, procediendo así a configurar nuevas e híbridas identidades intersticiales como la identidad cultural niuyorriqueña, las cuales se transforman así en el testimonio insoslayable de una nación se convierte en una “guagua aérea”, como la imagina el escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (1994), un espacio transitorio y en tránsito, donde se con-funden la risa, el carnaval, el sancoche, el español corrupto y fracturado con el *broken english*,<sup>38</sup> un espacio fronterizo que ha dejado de ser meramente el vínculo entre dos culturas, para convertirse en la base de una nueva identidad que hace de la hibridez y la indeterminación su condición posible. Pero, como señala Juan Flores (1993), esta nueva cultura intersticial no debe ser concebida como una instancia armónica de integración entre espacios culturales, ni muchos menos como constancia de una asimilación de la migración puertorriqueña a la cultura anglosajona WASP, lo cual Flores señala cristalizaría en cierto cliché difundido sobre la cultura puertorriqueña diaspórica como “puente” en tanto “matrimonio conveniente de ese milenario par mitológico, el materialismo anglosajón y la espiritualidad latina”, desmitificación que echa por la borda cualquier intento por armonizar los conflictos y tensiones suscitados por este proceso al tiempo que permite vislumbrar otros “puentes” más productivos y difundidos entre la cultura puertorriqueña de la diáspora como los vínculos profusos con la cultura afro-americana y las demás culturas latinas de los Estados Unidos.

### 2.2.2 Orígenes de la literatura puertorriqueña en los EEUU.

La literatura puertorriqueña de los Estados Unidos se caracteriza, en gran medida, por el carácter popular y proletario de la cultura migrante que la nutrió. Al igual que la literatura y cultura chicanas del sudoeste, los estratos sociales puertorriqueños migrantes hacia los Estados Unidos, especialmente hacia el área de Nueva York y alrededores, estaban compuestos, mayoritariamente, por los sectores populares más empobrecidos de la nación, muchos de ellos de origen campesino pero migrados internamente, primero desde los sectores rurales hacia los centro urbanos insulares, y luego hacia las metrópolis estadounidenses. Dentro de esta carácter proletario se

---

38 El término inglés “broken english” designa una fractura de la pureza y estandarización lingüística.

encuentra la expresión descarnada de la experiencia vital opresiva y alienante de los obreros en las urbes modernas, de la cual surgió, en gran medida, la politicidad contestataria que denunciaba esta opresión y buscaba confrontarla articulándose con una praxis política emancipatoria. Esta articulación caracterizó la emergencia de la literatura niuyorriqueña y su integración con las luchas civiles por los derechos de las minorías en los Estados Unidos durante las décadas del sesenta y el setenta. Estos movimientos sociales derivan, mayormente, de las experiencias históricas de las luchas sindicales y proletarias atravesadas fuertemente por las corrientes ideológicas de la izquierda política (cf. Flores 1993, Kanellos 2003, Azank 2012). Un signo de este carácter eminentemente proletario y popular de la cultura puertorriqueña de Nueva York lo constituyen las numerosas publicaciones que emergieron, durante la primera mitad del siglo XX, dedicadas a tratar temas propios de la cultura obrera emigrante de origen puertorriqueño, como lo fueron los periódicos *Vida obrera* (1930), *Alma boricua* (1934-35), *España libre* (1943) y *Cultura proletaria* (1943), entre otros.

La historia de la literatura puertorriqueña de los Estados Unidos tiene su origen en estas revistas y periódicos que acompañaron la masividad de la migración de obreros puertorriqueños a Nueva York en busca de trabajo y mejores condiciones de vida. Estos periódicos publican, junto a noticias de interés, poemas, cuentos, piezas teatrales y crónicas de los escritores de la comunidad. A su vez, hubo en las primeras décadas del siglo XX una gran difusión del género dramático en la comunidad puertorriqueña de Nueva York, testimonio de ello es la importancia que adquirió durante los años veinte la figura de Gonzalo O'Neill como difusor, productor y mecenas de los dramaturgos puertorriqueños de Nueva York. O'Neill, a su vez él mismo dramaturgo, había publicado en 1923 en la editorial hispánica *Spanish American Publishing* su obra *Moncho Reyes*, en la cual dejaba ver su veta patriótica y su férrea posición a favor de la independencia de Puerto Rico, un nacionalismo que continuó en su obra poética con la publicación de su poemario, *Sonoras bagatelas o sicilianas* (1924). Entre los dramaturgos puertorriqueños de Nueva York que sobresalen en este periodo figuran nombres como los de Alberto M. González, Juan Nadal de Santa Coloma, José Enamorado Cuesta, Frank Martínez, Erasmo Vando y una de las pocas escritoras puertorriqueñas de las que se conserva (parcialmente) su obra, Franca de Armiño, cuyo drama *Los hipócritas: comedia dramática social* (1937) expone un fuerte mensaje político de sublevación dirigido a los obreros, lo que constituye un claro ejemplo del tono dominante en estas primeras generaciones literarias puertorriqueñas del exilio y su compromiso con las

luchas sociales proletarias. Figuras como las de Gonzalo O'Neill son importantes, no sólo porque dan cuenta de los inicios de la tradición literaria de las letras puertorriqueñas en los Estados Unidos, sino porque marcan también claramente el carácter patriótico y la pulsión insular que dominó la producción literaria puertorriqueña exiliar hasta la emergencia de la cultura niuyorriqueña y sus reclamos de autonomía literaria en la década del sesenta.

La institucionalización de esta literatura puertorriqueña en Nueva York comenzó a cobrar cuerpo entre las décadas del cuarenta y el cincuenta con la fundación de instituciones como la Asociación Puertorriqueña de Escritores (A.P.E.), el Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos (C.E.P.I.) o el Instituto de Puerto Rico. Figuras como las de los poetas Poliana Carranza, Ángel M. Arroyo, Juan Avilés y Cesar G. Torres, contribuyeron decisivamente a conformar esta comunidad literaria niuyorriqueña. Estos primeros agrupamientos aún no alcanzaban a conformar una estética orgánica y autónoma; autodidactas en su gran mayoría, los escritores del cuarenta y cincuenta optaban por recuperar los preceptos tradicionalistas que habían heredado y continuaban así la tradición nacionalista puertorriqueña, estética que iba a imperar hasta la década del sesenta. A diferencia de estos precursores, hacia la década del sesenta surge una corriente estética propiciada, sobre todo, por jóvenes escritores criados o nacidos en suelo norteamericano, que lejos de continuar con las tradiciones literarias insulares se abocaron a forjar una nueva tradición que se afianzaría, definitivamente, en las décadas del setenta y el ochenta, a partir de la constitución de un canon literario niuyorriqueño, emergencia posible, en parte, por la función institucionalizadora propiciada por los centros académicos de estudios puertorriqueños en la órbita de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY).

Ahora bien, en lo que concierne, estrictamente, a la evolución de la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos, la misma atraviesa un proceso de transición que permite deslindar periodos o fases sucesivas comunes a varias de las literaturas minoritarias. En principio las primeras producciones literarias de los puertorriqueños se vuelcan de lleno a consignar la experiencia crucial del exilio, por lo que este primer discurso literario puertorriqueño en los Estados Unidos se hallaba saturado por la mirada insular, tanto desde su perspectiva como desde el aspecto temático, por cuanto estos primeros textos, aun cuando tematizaran la vida puertorriqueña en Norteamérica, lo hacían siempre estableciendo su oposición con la cultura y el pasado insular. El registro predominante estaba constituido por el testimonio, y el interlocutor prefigurado

y el público que estos textos construían estaba constituido por la cultura puertorriqueña insular, a la cual se interpelaba a través de la nostalgia melancólica asociada a la experiencia del exilio, o bien como destinatario privilegiado de estos testimonios de la vida lejos de la patria. Esta literatura con fuertes marcas de autobiografismo se observa, por ejemplo, en las crónicas del poeta y periodista Francisco Gonzalo “Pachín” Marín (1863-1897), cuya obra *Nueva York por dentro: Una faz de su vida bohemia*, publicada en forma de crónicas en el periódico *La gaceta del pueblo* en 1892, constituye uno de los textos fundadores de la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos. Otro de los textos fundadores lo constituye la obra ensayística de la militante feminista Luisa Capetillo y la de Bernardo Vega con sus *Memorias de Bernardo Vega*<sup>39</sup>, obra que es señalada por la crítica como el antecedente fundacional de la tradición niuyorriqueña (Mohr 1982), por consigna una de las primeras obras en escribir desde la perspectiva de un puertorriqueño “continental”, o por lo menos, desde una perspectiva que mantiene con el espacio neoyorquino una relación que excede el desarraigo. Otra figura destacada de este período es la de Guillermo Coto-Thorner, cuya novela de *Trópico en Manhattan* (1951) es señalada por Juan Flores como otro antecedente que prefigura la emergencia de la tradición niuyorriqueña, en virtud del uso atento que hace Coto-Thorner de la amplia variedad de neologismos bilingües presentes en el habla de la comunidad puertorriqueña de Nueva York. Este rasgo es el que lleva a Flores a señalar que la obra de Coto-Thorner “prefigura la voz y el punto de vista de los niuyorriqueños” (1993: 150) mejor que cualquier otra obra del período. Hay que mencionar, además, otro texto fundamental e insoslayable de esta incipiente tradición puertorriqueña en los Estados Unidos como es *A Puerto Rican in New York, and other sketches*, publicado en 1961 por el poeta, cronista, intelectual, militante y padre del movimiento niuyorriqueño Jesús Colón. La figura de Colón es trascendental, no sólo por constituir un ejemplo de la lengua literaria niuyorriqueña y su interlingüismo representativo de la situación intersticial de esta cultura híbrida, sino también porque da cuenta de la articulación crucial entre esta poética y una estética contestataria capaz de vehiculizar las demandas sociales de su comunidad, nexos básicos de la tradición cultural niuyorriqueña. Colón comenzó su carrera literaria publicando columnas periodísticas en los diarios obreros asociados al partido comunista estadounidense *The Daily Worker* y *The Daily World* (labor que le valió ser indagado en 1959 por el Comité de Actividades

---

39 Aunque la escritura de las memorias de Bernardo Vega data de la década del cuarenta, recién son publicadas en 1961.

Anti-estadounidenses y perseguido por el macarthismo durante esos años negros), donde denunciaba la opresión laboral de los obreros, la marginalización social de las minorías y la discriminación racial de los negros en la sociedad norteamericana, con especial énfasis en los asuntos de la comunidad puertorriqueña de Nueva York. A su vez, su figura fue importante en la difusión y promoción de la cultura puertorriqueña, tanto insular como continental, por medio de sus reseñas literarias y su fundación de una pequeña editorial que tuvo el enorme valor histórico de publicar algunas de las primeras obras del gran escritor puertorriqueño José Luis González<sup>40</sup>.

La emergencia en los setenta de la literatura niuyorriqueña, prefigurada por estos autores durante la década del sesenta, introdujo un corte con esa tradición literaria que hasta la década del cincuenta concebía la experiencia de la diáspora como destierro. Esta experiencia constituía un hiato que los escritores del cincuenta intentaban superar por medio de una escritura centrada en torno al sentimiento de añoranza, a la denuncia de la vida inclemente padecida por los inmigrantes y a la desilusión experimentada por la apostasía frente al “sueño americano”<sup>41</sup>. Frente a esta tradición dominada por la nostalgia y la pulsión del regreso, los poetas niuyorriqueños, esa nueva generación que José Luis González llamó los “hijos rebeldes del Estado Libre Asociado” (en Rodríguez de Laguna 1985: 22), establecieron un viraje radical. Frente a una tradición que ya poco tenía que ver con su propia realidad, estos escritores se abocaron a construir una nueva estética que diera cuenta de la multiplicidad social, cultural, económica, política y lingüística que los constituía en tanto puertorriqueños, y sobre todo, que diera cuenta de esa extraterritorialidad que conformaba su puertorriqueñidad por fuera de la isla, dando pábulo, de este modo, a la emergencia de una tradición cultural que bautizaron como *Nuyorican*, valiéndose de un neologismo que volvía patente, tanto su voluntad de corte con la tradición previa, como la creatividad neológica de esta nueva identidad cultural.

### 2.2.3 La emergencia de la literatura contestataria niuyorriqueña

---

40 Sobre la figura de Jesús Colón y su trascendencia histórica para la evolución de la cultura y literatura puertorriqueña de los Estados Unidos, ver: Kanellos, Nicolás. *An Overview of Hispanic Literature* (1996) y Vázquez, David. “Jesús Colon and the Development of Insurgent Consciousness” (2009).

41 Para un análisis y descripción detallado de esta tradición literaria hispánica inmigrante ver el estudio de Nicolás Kanellos *Hispanic Immigrant Literature: El Sueño del Retorno* (2011).

La tradición literaria niuyorriqueña intentó dar cuenta de la singularidad, excepcionalidad y excentricidad de la puertorriqueñidad extraterritorial que la experiencia histórica de la diáspora había gestado durante todos estos años de migraciones continuas. El término *Nuyorican*, con el cual bautizaron esta nueva cultura puertorriqueña extraterritorial, posee un antecedente directo en el gentilicio “Neo-Rican”, introducido por el poeta puertorriqueño Jaime Carrero en su poema de 1964 “Neo-Rican Jetliner”, donde Carrero introduce este neologismo para dar cuenta de la nueva identidad cultura configurada por los puertorriqueños de Nueva York frente a la identidad nacional puertorriqueña insular, cuya censura estigmatizante de la cultura puertorriqueña exiliar promueve el tono desafiante de Carrero y su voluntad de nombrar y vindicar esta puertorriqueñidad extraterritorial desarrollada por la diáspora. Este tono vindicativo y desafiante es impulsado por el poema de Carrero, a través de su dialogismo coloquial y su interpelación directa a la cultura insular, a la cual se alude a través de la referencia al Acta Jones<sup>42</sup>, y por consiguiente, apelando a su condición colonial:

*I was born in New York new blood.*  
*I was born in New York*  
*I'm not an Act Jones Puerto Rican*  
*yeah?*  
*I am a Neo-Rican man            new flash.*  
*yeah?*  
*I know what I know no Act Jones man*  
*yeah?* (en Herrera 2008: 38)

Ahora bien, aunque este poema es reconocido por la crítica, como antecedente directo de la poesía niuyorriqueña asentada en la década siguiente, también es cierto, como señala Eugene Mohr, que Jaime Carrero no fue un escritor niuyorriqueño, no sólo porque este término todavía no existía cuando Carrero publicó su “Jet neorriqueño” en 1964, sino, fundamentalmente, porque Carrero era un escritor puertorriqueño, no sólo no vivía en Nueva York sino en la isla, sino que además su obra se inscribe dentro de la

---

42 La ley de 1917, a la que hemos mencion anteriormente, y por la cual se concedía a los puertorriqueños el estatuto de ciudadanos norteamericanos y se daba paso así definitivamente al estatuto neo-colonial promulgado en 1952 con la constitución del Estado Libre Asociado.

tradición insular. Es desde esta tradición que Carrero se acerca a la cultura niuyorriqueña, lo que marca, como señala Mohr, su “persistente interés en la *colonia* y su simpatía con el punto de vista niuyorriqueño” (Mohr 1982: 116, mi traducción). Esta primera apelación a la cultura “neo-riqueña” fue continuado por Carrero en sus piezas teatrales, *Noo Jall*<sup>43</sup> y *Pipo Subway No Sabe Reír*. Más allá del hecho de que la obra de Carrero constituya una mirada sobre lo niuyorriqueño anclada aun en la perspectiva insular, su condición pionera sirvió para el afianzamiento de esa identidad cultural intersticial, en la cual se inscribieron luego, por ejemplo, los poemas de Jesús Papoleto Meléndez en *Street Poetry and Other Poems* (1972), o *Puerto Rican Obituary* (1973) de Pedro Pietri y los poemarios de José Ángel Figueroa, *East 100th Street* (1973) y *Unknown Poets from the Full-Time Jungle* (1975). Estas obras daban cuenta ya de la presencia de una tradición que se afianzó, definitivamente, con el nombre de niuyorriqueña (*nuyorican*) a partir de la obra institucionalizadora de Miguel Algarín y Miguel Piñero, y la apertura de ese espacio fundacional constituido por el *Nuyorican Poets Café*. Esta labor fundacional se cristalizó con la publicación de la antología seminal de 1975, *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings*, con la cual Algarín y Piñero asentaron la función cohesiva del nombre “niuyorriqueño” y consignaron un corpus a partir del cual, en las décadas siguientes, se configuraría un canon para esta tradición poética.

Este origen de la literatura niuyorriqueña explica la compleja relación de tensiones nunca resueltas que esta tradición mantuvo con la cultura puertorriqueña insular. La marginalización y negación sufrida por la literatura niuyorriqueña por parte de la cultura puertorriqueña devino, muchas veces, en un sentimiento de rencor hacia las instituciones y tradiciones insulares, y en la necesidad de afianzar esta identidad alternativa y este nuevo sentido de una puertorriqueñidad extraterritorial configuradas por los niuyorriqueños. Esta tensión, señala Juan Flores (1993), implica que la literatura niuyorriqueña, antes que inscribirse o expresar una continuidad con la tradición cultural puertorriqueña insular, expresa una ruptura y una operación de desmitificación de muchos de los símbolos y pilares de dicha tradición. Esta relación conflictiva articula un complejo mapa de influencias, continuidades, rupturas y desvíos. De aquí surge reparos como los de Jennifer Mason Grem (2003) y su afirmación de que los tópicos sobre los

---

43 El título de esta obra apela a un juego de palabras entre la escritura fonética de la pronunciación hispana de “Nueva York” y el término inglés “jail”, reponiendo (dentro de un juego de inversiones desarrollado por la obra) el estereotipo sobre la cultura puertorriqueña diaspórica y su condición lumpen.

que se suele definir esta tradición, por ejemplo, la relación con Puerto Rico, no resultan adecuados atendiendo a la evolución actual del movimiento niuyorriqueño y sus nuevas modulaciones poéticas. No existe, al respecto, un consenso sobre los límites de lo que se entiende por la tradición literaria niuyorriqueña, la cual, por ejemplo, para críticos como Frances Aparicio (1993), designa exclusivamente al movimiento centrado alrededor de la figura de Algarín durante los setenta y los ochenta, a partir de lo cual Aparicio propone el uso de términos como *neorican* para hablar de la tradición literaria puertorriqueña en los Estados Unidos. A su vez, de esta conceptualización de la literatura niuyorriqueña se desprenden categorías como la de “post-nuyorican” (Aparicio 1993), utilizadas para nombrar a aquellos autores que en la década del ochenta continuaron esta tradición pero a partir de inflexiones singulares, entre ellos Tato Laviera. Sin embargo, consideramos erróneo creer que la tradición niuyorriqueña se limita al corpus consignado por Piñero y Algarín en la década del setenta, tal es así que, como señala Jennifer Mason Grem (2003), varios autores de las siguientes generaciones continuaron autodenominándose y afirmándose como “nuyoricans”, pese a la diversidad de sus expresiones poéticas. Tampoco debe omitirse el hecho de que, no obstante las diferencias establecidas por las modulaciones actuales de la poesía niuyorriqueña, las características descritas por la crítica, o por los propios fundadores del movimiento, continúan siendo pertinentes, aún hoy, para el análisis y comprensión de la evolución de esta tradición literaria y sus expresiones contemporáneas.

La literatura niuyorriqueña, entonces, identifica la cultura puertorriqueña en Nueva York y alrededores, y expresa el fin del sueño original del emigrado puertorriqueño de asimilarse a la sociedad norteamericana. Nacidos o criados en los Estados Unidos, bilingües desde su nacimiento, formados dentro de un espacio heterogéneo de cruces y desplazamientos entre la cultura familiar del gueto, la cultura WASP del espacio público y la contigüidad de otras culturas minoritarias como la afro-americana y demás culturas emigrantes en la metrópoli, esta nueva generación de puertorriqueños en Nueva York no podía continuar sosteniendo una tradición que no los comprendía, por lo que se abocaron a construir una nueva estética que diera cuenta de su identidad híbrida. Como expresión de esta nueva consciencia identitaria surge una estética que se funda en el descentramiento: extraterritorialidad, cruces y fugas respecto a las tradiciones nacionales y a los marcos genéricos, discursos heterogéneos que se construyen sobre la variación de la oralidad, sobre la lengua como práctica, como habla,



en el sentido axiomático que le da Labov (1994) a este proceso de cambio inherente al habla de todos los individuos. La poesía niuyorriqueña se funda en una oralidad interlingüe, marca visceral de una doble extraterritorialidad tanto espacial como lingüística, como bien señala Enrique Foffani (2005). De allí que los poetas niuyorriqueños fundaran una poesía polifónica, esa “maraña de hitos y mitos literarios” que señala López Adorno (1991: 2) enredaba a los niuyorriqueños en la zona liminar de un perpetuo entremedio, una vida tensada entre lo insular y lo continental, entre el español y el inglés, entre el ámbito privado de la familia y el espacio público dominado por la cultura WASP, entre la lengua escrita del canon y el coro plurilingüe de la calle, entre la defensa de una autonomía frente a la nación hegemónica y la pertenencia a ese mismo espacio hegemónico, un entremedio que representa, como señala Jean Franco (en Flores 1993: 9), algo que no puede ser asimilado.

Esta condición inasimilable emerge, plenamente, en el interlingüismo de la lengua poética niuyorriqueña. El interlingüismo surge, señala Juan Bruce-Novoa, de la tensión irresoluble entre lenguas heterogéneas, y su consecuente promoción de una lengua intersticial:

*La mezcla de dos lenguas yo la llamo interlingüismo, debido a que las dos lenguas son puestas en un estado de tensión que produce una tercera, una ‘inter’ posibilidad del lenguaje. ‘Bilingüe’ implica pasar de un código lingüístico a otro, ‘interlingüe’ implica la tensión constante de los dos a la vez (1994: 233, mi traducción).*

Esta tensión lingüística de la lengua poética niuyorriqueña no es la mera alternancia del inglés y el español, sino la marca identitaria de una cultura atravesada por diversas lenguas coextensivas y en tensión permanente dentro del espacio heterológico de las calles de Nueva York. Así, por ejemplo, el uso de nombres propios, locativos, gentilicios, fragmentos de canciones populares u otras palabras en español del repertorio coloquial puertorriqueño, irrumpen dentro de la lengua primaria de poemas escritos en inglés, como voces familiares, íntimas, como retazos de la lengua doméstica. A su vez, en poemas escritos en español, la irrupción del inglés reviste el tono del murmullo urbano, de la lengua pública inscripta en el espacio contiguo de la calle e internalizada, precisamente, por la presencia del yo poético en la metrópoli.

Si bien esta Poética se configura a través de todo este espectro heterogéneo de registros, tonos y ritmos, también es cierto que la mayor parte de estas obras utiliza el inglés como lengua base para su escritura. Un rápido repaso por la antología fundacional de 1975 da cuenta de que, de los setenta y dos poemas que conforman el libro, sólo ocho están escritos íntegramente en español, los cuales además son traducidos al inglés por los propios Algarín y Piñero, en una muestra clara del público que prefigura esta antología. Este público no sólo se constituye por la propia comunidad niuyorriqueña (público privilegiado de estas primeras *performances* y *slams*<sup>44</sup> poéticos), sino también por los sectores mayoritarios de la sociedad norteamericana. Este público es interpelado, muchas veces, por medio de un tono imprecativo que lo invoca como agente de opresión, tal como veremos en el segundo capítulo cuando analicemos la dimensión política de la poesía niuyorriqueña. Del resto de los poemas que componen la antología de 1975, veintisiete combinan el español y el inglés, y los treinta y siete restantes están escritos, en apariencia, exclusivamente en inglés. Sin embargo, el inglés que emerge en estos poemas no puede asimilarse al inglés estándar de la cultura dominante, sino que la(s) lengua(s) que transitan estos poemas se hallan siempre sobrecargadas de ritmos, tonos y acentos múltiples, los cuales producen que nunca haya en esta poesía una lengua pura, incontaminada y única. Pero más allá de esta retórica interlingüe, la des-proporción que se evidencia entre el inglés y el español responde al hecho de que, por un lado, el medio en que emerge y se desarrolla esta tradición literaria determina la hegemonía anglo-céntrica por sobre la lengua española, y por otro lado, como señala Antonia Domínguez Miguela, en virtud de este interpelación confrontativa dirigida hacia el público norteamericano que construyen estos poemas:

*El hecho de que la mayoría de estas obras estén escritas en inglés no responde al deseo voluntario del escritor de permanecer fiel a una tradición o lengua literaria sino que representa una consecuencia directa e inevitable de su experiencia vital en Estados Unidos, donde con toda probabilidad se ha formado académicamente dejando huella en su quehacer artístico. Incluso en aquellos casos de bilingüismo, los autores tienden a usar el inglés como medio mucho más efectivo para llegar a un sector de la población al que van dirigidos especialmente sus mensajes y al que pretende informar sobre una problemática*

---

44 El término inglés *slam* refiere a un evento poético con una modalidad similar a la de un torneo, en el cual se compite a través de *performances* poéticas que son evaluadas por un jurado conformado, generalmente, por el propio público.

*que desconoce o no quiere reconocer.* (2002: 5)

Esta primacía del inglés en la poesía niuyorriqueña no responde a un deseo por inscribirse en una tradición literaria a expensas de otra, ni tampoco se explica, meramente, por constituir esta lengua el medio oficial del *locus* enunciativo de estos poetas, ni tan sólo, por la obvia y decidida influencia, que este medio ejerce en sus formaciones culturales y en su vida diaria. En cambio, es la elección de la mayoría de estos poetas del inglés como lengua base, para sobre la misma operar sus procesos de hibridación<sup>45</sup> y transculturación, lo que explica esta primacía.

El fuerte contenido social y contestatario de esa primera generación poética es producto de esta voluntad deliberada por interpelar a la cultura hegemónica denunciando la marginalidad padecida y vindicando una identidad estigmatizada por su alteridad inasimilable. De aquí surgen muchos de los rasgos que caracterizaron a la poesía de denuncia de poetas como Miguel Algarín, Miguel Piñero o Sandra María Esteves. Estos poetas configuraron así una tradición literaria que denunciaba con crudeza la situación de opresión social y que apelaba, consecuentemente, a vehiculizar una praxis política insurgente capaz de confrontar estos poderes opresivos de la sociedad y cultura hegemónicas.

---

45 Utilizamos este concepto de “hibridación” en referencia al trabajo de Néstor García Canclini y su teoría de la hibridación cultural latinoamericana como “estrategia” para entrar y salir de la modernidad, cuyo sentido estratégico surge de su instrumentación como técnicas de supervivencia. En el capítulo siguiente desarrollamos con detalle nuestra apropiación del pensamiento de García Canclini para el análisis de la poética lavieriana.

**Deslindes de la teoría y de la crítica:  
las fronteras analíticas**

## *2.1 Las categorías teóricas y la noción de uso: de la transculturación a la extraterritorialidad*

Utilizaremos como marco teórico para nuestro trabajo de investigación una serie de categorías teórico-analíticas provenientes, principalmente, del campo disciplinar de los Estudios culturales y poscoloniales. Sin pretender afiliar nuestro trabajo dentro de esta línea crítica, algunos de sus postulados teóricos nos resultan extremadamente útiles para el análisis de la obra poética de Tato Laviera. De la dimensión antillana y diaspórica de la poética lavieriana surgirá nuestro interés en reponer categorías analíticas imprescindibles para pensar en la antillanidad cultural y literaria de obra, cuya excepcionalidad surge, precisamente, de su trabajo con la cultura popular antillana. A su vez, y en virtud de la condición contradiscursiva de la poesía de Tato Laviera, nos resultarán útiles algunas categorías teóricas necesarias para comprender la trasgresión y empoderamiento de esta politicidad contradiscursiva en la obra de Laviera. Este marco

teórico orientado a analizar la politicidad de la poética lavieriana estará conformado, tanto por categorías teóricas de entidad filosófica, como cultural y lingüística, atendiendo al hecho de que la politicidad de esta obra, lejos de articularse vicariamente como instancia ulterior de la palabra, concibe a esta última como el instrumento más potente para el ejercicio de una resistencia cultural que compromete todos los planos de la experiencia social.

En cuanto al marco teórico que utilizaremos para abordar la poesía niuyorriqueña, el mismo se fundamenta en las categorías de “transculturación” desarrollada por Fernando Ortiz, de “extraterritorialidad” desarrollada por George Steiner, y de “diasporicidad” tal como se desprende de los textos teóricos de Stuart Hall sobre la identidad antillana. El concepto de “transculturación”, de uso difundido en el área de los estudios latinoamericanos, nos servirá para analizar el proceso creativo de transformación cultural operado por la identidad niuyorriqueña y sus expresiones literarias, respecto a los dos polos culturales entre los que la misma se halla tensada: la cultura anglosajona estadounidense y la cultura puertorriqueña insular. Ortiz definía en su ensayo de 1940 *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar* el concepto de “transculturación” como respuesta a la ineficiencia de la categoría antropológica del mundo anglosajón *aculturation*, la cual era desplazada en el pensamiento de Ortiz por no dar cuenta de los procesos de neoculturación inherentes a los contactos culturales acaecidos en Latinoamérica, objeto de estudio de Ortiz vía Cuba. Ante esta ineficiencia Ortiz propone su neologismo “transculturación” como categoría teórica para el análisis de la cultura cubana, un concepto que comprende el proceso transitivo de una cultura a otra, proceso que “no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación”, es decir, que “en conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola” (1963: 103). Este proceso polifacético permite comprender las instancias de pérdida inherentes a la experiencia histórica de la migración para la cultura niuyorriqueña, y la presión asimilacionista padecida en los Estados Unidos, junto con las ganancias diversas que esta cultura obtuvo en sus contactos culturales. La identidad niuyorriqueña es, precisamente, la resultante neocultural de todo este proceso transculturación. A su vez, es necesario señalar que nuestro objeto de estudio no lo

constituye esta cultura en sí, como conjunto diverso de “actividades, relaciones y procesos sociales” (Williams 2003: 92), sino la producción literaria de dicha cultura, razón por la cual, la noción de uso que emplearemos de la categoría antropológica de la *transculturación* se hace eco de la apropiación que hiciera Ángel Rama en su ensayo de 1982, *Transculturación narrativa en América Latina*. En este trabajo el crítico uruguayo modificaba la categoría orticiana, para instrumentarla en su análisis de la literatura latinoamericana, procediendo así a articular la teoría antropológica orticiana (la cual de por sí ya establecía un vínculo profuso con la literatura, partiendo de la base de su trabajo vanguardista con la lengua y con el estilo de su ensayo, junto con las referencias literarias insertas en el mismo<sup>46</sup>) con las ideas del antropólogo italiano Vittorio Lanternari respecto a la “plasticidad cultural”, de modo tal de poder incorporar a la categoría orticiana los coeficientes de selectividad y creatividad propios del quehacer literario: “Este diseño [el de Ortiz] no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención, que deben ser obligadamente postulados en todos los casos de 'plasticidad cultural', dado que ese estado certifica la energía y la creatividad de una comunidad cultural” (2004: 38). Si bien el uso que hace Rama de la categoría orticiana se dirige al análisis de la narrativa, su apropiación y transposición de la categoría antropológica de Ortiz permite ser utilizada para el análisis literario, indistintamente el mismo se ocupe de la narrativa o de la poesía<sup>47</sup>. Son los coeficientes de plasticidad y creatividad, propios del quehacer literario, los que desarrolla Rama en su conceptualización de la “transculturación narrativa”, y son, precisamente, estos mismos coeficientes los que se vuelven determinantes para operar un análisis literario del interlingüismo poético de autores como Tato Laviera, a partir del concepto de transculturación.

Por otro lado, haremos uso en nuestro análisis de la categoría de “extraterritorialidad”, recuperando el uso propuesto por George Steiner en su ensayo *Extraterritorial* ([1971] 2000) para el análisis de las obras literarias de aquellos autores “carentes de patria”, y por consecuencia de *una* lengua. Estos escritores, señala Steiner, se encuentran más bien “en una relación de duda dialéctica no sólo respecto a su lengua

---

46 Sobre esta relación entre el ensayo de Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar* y la vanguardia literaria, ver el artículo de Roberto González Echevarría “El Contrapunteo y la literatura” (1997).

47 Esta misma cuestión es abordada por el crítico colombiano Carlos Rincón en un debate en el cual intervino junto a numerosas figuras de la crítica literaria de los ochenta. El debate fue publicado en la *Revista de crítica literaria latinoamericana* en 1989. Allí, ante la pregunta sobre si es posible aplicar el modelo de la transculturación a la poesía, Rincón responde que, no obstante el hecho de que siempre ha sido la narrativa el objeto de los análisis transculturales y no la poesía, “no hay ninguna razón absoluta para hacer esa separación” (1989: 53).

materna sino respecto a varias lenguas” (2000: 6). Esta dubitación y errancia<sup>48</sup>, antes que una pérdida o déficit, se vuelve en los escritores analizados por Steiner (Kafka, Nabokov, Beckett, Borges) una posibilidad de desarrollar la lengua literaria como “instrumento”, como intervención dentro de una heterología productiva que le permite a estos poetas sin patria desarticular cualquier anquilosamiento y hacer vibrar dentro de sus lenguas la extranjería sorprendente de otra(s). Esta extranjería lingüística no sólo es instrumentada por medios más bien explícitos y obvios, como los desplazamientos entre diversas lenguas dentro de una misma obra, sino de modos más complejos y sutiles, y por ende con resultados más intensos. Steiner demuestra así, por ejemplo, como la obra de Vladimir Nabokov y sus traducciones múltiples de textos ajenos y propios exhibe una multiplicidad lingüística, que encierra una traducción erótica de estas relaciones vacilantes con la lengua: “narraciones acerca de las relaciones eróticas entre el hablante y el lenguaje, y de manera más directa lamentos -a menudo tan formales y quejumbrosos como las oraciones fúnebres del barroco- por la separación de Nabokov de su única amante verdadera: ‘mi lengua rusa’” (2000: 21-22). Otro ejemplo de esta extraterritorialidad lo constituye las presiones múltiples que ejercieron sobre la lengua de Franz Kafka el checo, el alemán y el yiddish, sujeciones lingüísticas al territorio, al poder y a lo materno que modulan la condición extraterritorial de este “hombre sin domicilio en la lengua” (2000: 33); y también, los silencios de Samuel Beckett, los cuales puntúan su discurso literario a través de su duración e intensidad, silencios que lejos de constituir un vacío o ausencia “contienen de manera casi audible, el eco de lo que no se dijo. Y, especialmente, de palabras en otra lengua” (2000: 32). De este modo, la búsqueda amorosa incesante en las traducciones lingüísticas de Nabokov de una lengua rusa que palpita detrás de cada palabra extranjera, o la vibración kafkiana de una lengua atrapada y atravesada por las mallas del territorio, el poder y la figura materna, junto con la prosodia escandida entre lo dicho y no dicho, entre la tierra natal y el exilio, entre el inglés y el francés en las obras de Beckett, le sirven a George Steiner para dar cuenta de la condición fronteriza de estos escritores modernos que se ven desplazados de los territorios primarios de la patria, la infancia o la lengua materna, para enfrentar una particular relación de extranjería constitutiva de su fértil y excepcional

---

48 La idea de una errancia territorial y lingüística, como fuente privilegiada de la creatividad literaria de estos escritores modernos analizados por Steiner constituye la base de su teoría de la extraterritorialidad literaria del siglo XX. Esta teoría da cuenta, a su vez, del sustrato judaico del pensamiento de Steiner, en virtud de la función primordial que la Diáspora, como experiencia mítica e histórica, cumple para la identidad judía. Sobre la relación entre el pensamiento de Steiner en y su condición judía, ver el artículo de William Poteat, “George Steiner: the Extra- Territorial Critic” (1972).



extraterritorialidad.

Pero esta extraterritorialidad lingüístico-literaria no consiste, solamente, en la potencia creativa de hacer eclosionar las tensiones productivas de esta multiplicidad lingüística y cultural, sino que hay, además de este valor estético y político, una dimensión trágica que atestigua la experiencia lacerante y cruel de la des-territorialidad. En parte Steiner da cuenta de este costado trágico en su semblanza de Nabokov y sus años de exilio, señalándolo como un “gran escritor a quien las revoluciones sociales y las guerras expulsaron de lengua en lengua, un símbolo cabal de la era del refugiado” (2000: 25). Pero esta tragicidad es sobrepasada en la mirada de Steiner, por la celebración extraterritorial de la potencia literaria de estos “nuevos fenómenos modernos”. De allí que Steiner destaque que, a diferencia de antaño, donde estos fenómenos hubieran decretado que “un poeta o novelista separado de su lengua materna a causa del exilio político o de una tragedia personal fuera un ser mutilado”, en la modernidad ostentan el valor de un nuevo “internacionalismo cultural” que sugiere que “la literatura contemporánea puede ser considerada como una estrategia de exilio permanente” (2000: 34). A diferencia de esta mirada celebratoria, construida por Steiner a la luz de la literatura europea del siglo XX<sup>49</sup>, críticos provenientes del campo de los Estudios latinos de la academia norteamericana, como es el caso del cubano-estadounidense Gustavo Pérez Firmat (2002), sostienen la necesidad de poner en relieve los trazos dolorosos de la extraterritorialidad. En su análisis del bilingüismo en la literatura latina de los Estados Unidos, Pérez Firmat articula la potencia creativa y disruptiva de la extraterritorialidad, con su trágica historia de desterritorializaciones y desarraigos: “Contrariamente a ciertas declaraciones, no hay bilingüismo sin dolor. Aunque muchas veces el bilingüismo es juguetón, no es un juego. Muchas más veces de las que no, los juegos interlingüísticos de los escritores bilingües son rabiosos, crueles, agresivos” (2002: 6, mi traducción). Esta advertencia es por demás pertinente para nuestro objeto de estudio, atendiendo al hecho de que la extraterritorialidad lingüístico-identitaria niuyorriqueña será utilizada por Tato Laviera, como instrumento de resistencia cultural para enfrentar la dolorosa experiencia de la marginalidad y subalternidad dentro de las sociedades norteamericana y puertorriqueña insular. De allí

---

49 El caso de Jorge Luis Borges, analizado por Steiner, no modifica este criterio, por cuanto la forma en que lee Steiner la obra borgeana es, precisamente, a partir de su condición universal. De allí sus afirmaciones respecto a que “Borges es un universalista” y su explicación de que, dicho universalismo, se desprende, en parte, “por su educación, por los años que van de 1914 a 1921 en los que vivió en Suiza, Italia y España”, y en parte, por su “extraordinario talento como lingüista” (2000: 46), demostrando, claramente, la perspectiva eurocéntrica de este universalismo.

que nuestro uso de la categoría de *extraterritorialidad* integre la propuesta de Steiner como categoría teórico-interpretativa para la literatura contemporánea, junto con su trágica dimensión desterritorial.

Por otro lado, utilizaremos el concepto de “diasporicidad” para analizar la conformación de la cultura y literatura niuyorriqueñas, en relación directa con el proceso histórico de la migración puertorriqueña a los Estados Unidos y su vinculación con la experiencia histórica y cultural de la diáspora como núcleo basal de las identidades antillanas. La relación crucial entre la Diáspora como experiencia histórica<sup>50</sup> y las culturas antillanas fue abordada por el renombrado sociólogo jamaicano Stuart Hall en su ensayo, *Cultural Identity and Diaspora* (1990). Este vínculo entre diáspora e identidad resulta iluminador para pensar las transformaciones que, a nivel continental, atraviesan las culturas latinoamericanas desde fines del siglo XX. Señala Mónica Bernabé que los relatos de la identidad antillana, en tanto espacios discursivos atravesados por múltiples paradojas, se vuelven casos ejemplares de estos procesos diaspóricos que actualmente se desarrollan a escala planetaria (2012: 15).

En *Cultural Identity and Diaspora* Stuart Hall da cuenta de la identidad cultural antillana por medio de los dos posibles sentidos en que la misma puede ser articulada: un sentido integrador de las diferencias nacionales, étnicas o lingüísticas, bajo el sustrato común de su negritud como experiencia histórica compartida: “‘unicidad’ que subyace a todas las otras diferencias superficiales, es la verdad, la esencia de la ‘caribeñidad’, de la experiencia negra” (1990: 223)<sup>51</sup>; y un segundo sentido, que ahonda, en lugar de en la convergencia unificante, en la divergencia cinética de su condición diaspórica. Esta segunda posición reconoce que, además de los varios puntos de similitud, hay también puntos críticos de profunda y significativa diferencia, la cual constituye ‘lo que en verdad somos’; o más bien -ya que la historia ha intervenido- ‘lo que hemos devenido’” (225). Es este segundo sentido, el que enfatiza la experiencia antillana de la diáspora como elemento central para la constitución de una identidad extraterritorial capaz de aglutinar tanto a un cubano, como a un martiniqueño o un niuyorriqueño. Esta diasporicidad antillana identitaria, antes que asentarse sobre la certeza inmóvil de lo permanente se levanta sobre la mutabilidad incesante de sus desplazamientos y transculturaciones: “lejos de estar eternamente fijadas en un pasado esencializado, se encuentran sujetas a los constantes ‘juegos’ de la historia, la cultura y

---

50 Para una historización del concepto de la “Diáspora” y sus diversas articulaciones ver el artículo de Robin Cohen “Diasporas and the Nation-State” (1996).

51 Todas las citas a los trabajos de Stuart Hall aparecen con mi traducción al español.

el poder” (225). Como señala Hall, es “sólo por medio de esta segunda posición que podemos entender apropiadamente el carácter traumático de la 'experiencia colonial’” (225), pero esto no excluye, en lo absoluto, el primer sentido de la identidad antillana, articulado a través de la convergencia de la experiencia histórica de la “negreza”, sino que, por el contrario, ambos se integran en tanto vectores inescindibles de esta identidad cultural:

*Podríamos pensar en las identidades negras del Caribe como 'enmarcadas' por dos ejes o vectores, simultáneamente operativos: el vector de la similaridad y la continuidad; y el vector de la diferencia y la ruptura. Las identidades caribeñas siempre deben ser pensadas en términos de la relación dialógica entre estos dos ejes. Uno que nos otorga asiento, continuidad con el pasado. El segundo nos recuerda que lo que compartimos es, precisamente, la experiencia de una profunda discontinuidad (226-27).*

Este doble eje resultará imprescindible para comprender, por un lado, la articulación efectuada por la poética de Tato Laviera respecto a una red heterogénea de tradiciones congregadas bajo el núcleo basal de su dimensión popular y negra, y por el otro, el empoderamiento de su diasporicidad constitutiva como legado cultural antillano y como instrumento político de resistencia a través de su fragmentarismo, su discontinuidad y su elusividad. Pero es necesario señalar, al mismo tiempo, que esta recuperación operada por la poética de Laviera no implicará la reificación de la identidad niuyorriqueña sino que, por el contrario, la recuperación de este legado afro-antillano, funciona como agenciamiento de una diasporicidad difractiva. Esta diasporicidad se asentará en la divergencia de lo transitorio antes que en la garantía cohesiva de lo dado e inmutable:

*La experiencia de la diáspora, tal como es mi intención que aquí sea definida, no lo hace a través de la esencia o la pureza, sino a través del reconocimiento de una heterogeneidad y diversidad necesarias; a través de una concepción de la “identidad” que vive con y a través de, no a pesar de, la diferencia, a través de la hibridez. Las identidades diaspóricas son aquellas que están constantemente produciéndose y reproduciéndose a sí mismas de nuevo, por medio de la transformación y la diferencia (Hall 1990: 235).*

De este modo, tanto la “africanidad” como la “antillanidad” construidas por la obra lavieriana, lejos de instaurarse como orígenes se volverán territorios “imaginarios” sobre los que abrevará la identidad cultural configurada por estos poética. Esta relación imaginaria con el territorio puede ser comprendida a través de las categorías de *significante social imaginario*, tal como la misma fue postulada por Cornelius Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad* ([1975] 2007). En este ensayo, Castoriadis piensa las sociedades como portadoras de una dimensión imaginaria que resulta fundamental para sus sistemas institucionales, por cuanto todo sistema institucional está sobredeterminado en su singular modo de ser, ver y hacer, por un estructurante originario que no es otra cosa más que esta dimensión imaginaria. El mundo social se articula, en la teoría de Castoriadis, a partir de estas *significaciones sociales imaginarias*, cuya función principal en el seno de una sociedad es permitir la identificación individual y colectiva de cada miembro y del cuerpo social en su totalidad; proceso imaginario de identificación que cada sociedad levanta sobre sí y sobre el otro, lo que Benedict Anderson llamó, por su parte, las *Comunidades imaginadas* (1993).

Esta función social es la que instrumentará los significantes imaginarios de “África” y las “Antillas” en la poesía de Tato Laviera, “geografías imaginarias” que permiten una identificación a través del acervo común de su negritud, y que, como señala Edward Said en *Orientalismo*, contribuyen a “intensificar el propio sentido de sí por medio de la dramatización de la diferencia entre lo que se encuentra próximo a él y lo que se halla lejos”, una identificación por medio de la cual “se adquiere un valor imaginario o figurado al cual podemos nombrar y sentir” (1985: 55, mi traducción). Este valor imaginario de lo afro-antillano estará fundado, en la poética de Tato Laviera, en su potencia contradiscursiva. Esta potencia es articulada a través de un conjunto de prácticas culturales centradas en la dimensión somático-frutiva e insurgente de la cultura antillana, las cuales abordaremos, para el análisis de la obra de Laviera, recurriendo a la teoría cultural desarrollada por el poeta, crítico y pensador martiniqueño Édouard Glissant y sus conceptos del *Détour* y *Relation*.

La cultura antillana es descripta por Édouard Glissant a través del concepto de *Détour*, en tanto pulsión antillana por el rodeo, la divergencia, la fragmentariedad, la discontinuidad y los subterfugios arteros con que esta cultura subalterna logró sobrevivir a los silencios impuestos por el sistema opresivo de la Plantación caribeña<sup>52</sup>

---

52 La economía de la Plantación, implantada por los colonizadores en las Antillas, significó la

durante la Colonia. Estos desvíos articulaban una cultura que se expresaba y resistía a través de la “opacidad”. En primer lugar, Glissant define el concepto de *Détour* por oposición (o más bien en relación con) al de *Retour* (Retorno), señalando que la cultura martiniqueña procuró “exorcizar el Retorno imposible a través de lo que yo llamo la práctica del *Détour*” (2005: 49). Este exorcismo del regreso consiste en la imposibilidad de restablecer el origen africano cercenado por la experiencia histórica de la diáspora esclavista, lo que en la cultura anglosajona se conoce a través del eufemismo del *Middle Passage*<sup>53</sup>, para referirse a la ruta esclavista y la traslación poblacional y cultural más cruenta de la historia mundial. Este exorcismo fue llevado adelante, por medio de la elusividad de los rodeos y digresiones a través de los cuales esta cultura antillana rompió el hechizo ejercido por la pulsión de un regreso que se revelaba ilusorio. Este desvío era articulado veladamente merced a la condición subordinada de los sujetos que lo practicaban: la población negra antillana sometida a un régimen colonial extendido más allá de la Historia, y a través de la inscripción perdurable de la subjetivación subalterna en la consciencia del negro. Esto configura esa doble alienación de la subjetividad negra que describieron William E. B. Du Bois, Aimé Césaire, Franz Fanon o Édouard Glissant, a lo largo de todo el siglo XX y bajo una misma idea: que el negro “no podía verse a sí mismo más que a través de los ojos del otro” (Du Bois [1903] 2008: 12).

El ejemplo más concreto que da Glissant de esta práctica velada del desvío lo constituye el *créole*, esa lengua desarrollada por los esclavos de las Antillas y pergeñada bajo el manto del susurro y el murmullo (“las noches en la cabaña de esclavos dan nacimiento a este enorme silencio del cual irrumpe inescapable la música, primero como un murmullo, finalmente como un alarido” (2006: 73)), y sobre el ingenio del enigma y la astucia de la opacidad (“la lengua *créole* se ha constituido en torno a esta artimaña” (2005: 51)). Una lengua que se levanta sobre el francés del amo, no “por sobre” sino “por dentro”, a través de esta lengua hegemónica, buscando trascenderla, de allí que, en el pensamiento de Glissant, lo importante del desvío es su dinamismo, la

---

configuración de todo un sistema cultural desarrollado alrededor de este complejo esclavista. De allí que Ana Pizarro (2002) señale que, la cultura del Caribe no debe pensarse topográficamente a partir de la delimitación geográfica del archipiélago, sino en tanto cuenca aglutinadora de culturas que comparten, precisamente, una historia común de colonización y esclavitud centrada en el sistema de la Plantación. Es este mismo entramado cultural, el que llevó al antropólogo norteamericano Charles Wagley (1957), por ejemplo, a proponer el nombre de “América de las Plantaciones” para la región. Sobre la cultura de la Plantación en el Caribe, ver: Benítez Rojo (1989); Pizarro (2002); Maglia Vercesi (2005); Gaztambide (2003) y Díaz Quiñones (2007).

<sup>53</sup> La metáfora del “desgarramiento” utilizada por Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* resulta más iluminadora respecto a lo traumático y atroz de esta experiencia histórica.

*créolisation*. La creolización como proceso configura su carácter en uso, su puesta en acción del desvío en tanto di-versión, infiltración silenciosa dentro de la alteridad de una lengua-otra, que se vuelve propia inflexionándola a través de la distorsión, sin pretender volver esta inflexión una nueva Lengua, nueva Sintaxis o una nueva Ley. La creolización ejerce resistencias desde dentro de la(s) lengua(s), por medio de su perversa desviación (*détournement*). Como señala Jeannie Suk, “este *détournement* rechaza el binarismo que presupone un compromiso, o bien con la asimilación, o bien con la autenticidad” (2003: 64, mi traducción), pero, no obstante, configura una resistencia y una estrategia de supervivencia a través de lo fragmentario, lo discontinuo y velado de su voz susurrante: “como acto de supervivencia en el silencioso universo de la Plantación, la expresión oral (única forma de expresión de los esclavos) se organizaba de modo discontinuo [...] como si se esforzaran en disimular bajo el símbolo, luchando por decir sin decir” (2006: 68, mi traducción). Esta dinámica feroz entre el silencio, el susurro y el grito es la que articula la génesis de las literaturas antillanas en el pensamiento de Édouard Glissant. El origen de esta dinámica se encuentra en la violencia del sistema cultural de la Plantación caribeña, como señala Graciela Salto en su introducción al volumen *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica* (2010): “El silencio precede al estallido verbal y permea el ritmo de la escritura cuando la violencia ha obligado a callar durante siglos. Es el silencio ante la pregunta desasosegante por la lengua y por las palabras que hacen legible la experiencia de la plantación y el expolio” (2010: 11).

A su vez, Glissant da cuenta de otro concepto central para comprender la cultura antillana como es el de la “Poética de la Relación” (*Poétique de la Relation*), concepto clave para entender la forma singular en que se integra la heterogeneidad antillana. Al igual que en el caso de Stuart Hall, Glissant no concibe la identidad antillana como un núcleo esencial capaz de cohesionar la diversidad de su población bajo una unicidad inmutable, sino que concibe esta identidad como una formación en permanente movimiento, un pueblo que se integra a través de la “Relación”. La relación designa un proceso constante que abandona la pretensión de un origen común y se abre al contacto cultural de lo diverso. Implica una relación como vinculación integrada al Desvío, si se contempla que éste apunta hacia un punto de intrincamiento, hacia ese intrincamiento de lo divergente construido por el proceso de creolización e integrado por medio de un sistema relacional que entrecruza y mixtura la divergencia antillana sin reificar una síntesis mestiza, sino manteniendo constante la escisión heterogénea de una Relación,

una dualidad que siempre necesita de lo Uno y lo Otro.

Esta identidad antillana articulada a través de la Relación y configurada como resistencia a los poderes dominantes emerge, fundamentalmente, en la lengua. De allí, que se vuelva un instrumento imprescindible para pensar el trabajo lingüístico operado por la poética de autores como Tato Laviera, cuya obra expone una lengua que va más allá del bilingüismo o el mero cambio de código (*code-switch*), con el cual los lingüistas intentan explicar fenómenos como el del *spanglish* latino. Es, en este punto, que consideramos productivo articular estos conceptos de “desvío” y “creolización” con los de “intersticialidad” (*in-betweeness*), “literatura menor” (*littérature mineure*) y “logo-eroticismo” (*logo-eroticism*) desarrollados por Homi Bhabha, por Gilles Deleuze y Felix Guattari, y por Gustavo Pérez Firmat, respectivamente.

El primero de estos conceptos, *in-betweeness*, se relaciona con esta cultura antillana descrita por Glissant, en el sentido en que ambos apuntan a la problemática identitaria de sociedades poscoloniales (o neo-coloniales), en las que los procesos de configuración identitaria se ven imposibilitados de apelar a un origen como fundamento de su identidad. La ausencia de esta base unívoca de identificación resulta de la particular condición intersticial (*in between*) en la que se juega la identidad cultural de estas sociedades, merced a su historia colonial y su presente heterológico atrapado en la provisionalidad de una realidad discontinua. Esta intersticialidad del entremedio se radicaliza por medio de las migraciones contemporáneas, como la que escande la cultura niuyorriqueña y la inscribe en ese entremedio insoslayable entre la cultura anglosajona estadounidense y la cultura latinoamericana. Este entremedio constituye un espacio provisional que, como señala Bhabha, bien puede ser usado por estos sujetos liminares como instrumento de resistencia por medio de su inasimilabilidad:

*Las hibridaciones unidas con guiones destacan los elementos inconmensurables (los trozos obstinados) como base de las identificaciones culturales. Lo que está en juego es la naturaleza performativa de las identidades diferenciales: la regulación y negociación de esos espacios que se están "abriendo" continuamente y contingentemente, rehaciendo las fronteras, exponiendo los límites de cualquier reivindicación a un signo singular y autónomo de diferencia, sea éste de clase, género o raza. Esas asignaciones de diferencias sociales (donde la diferencia no es ni Uno ni Otro sino algo más, inter-medio), encuentran su agencia en una forma del "futuro" donde el pasado no es*

*originario, donde el presente no es simplemente transitorio. Es, si se me permite destacarlo, un futuro intersticial, que emerge entre-medio [in-between] de las reivindicaciones del pasado y las necesidades del presente. (2002: 264)*<sup>54</sup>

La instrumentación política de esta intersticialidad como estrategia contrahegemónica no cae en una mera abstracción teórica, tal como sostiene, por ejemplo, Lawrence Phillips en su artículo, “Lost in Space: Siting/citing the in-between of Homi Bhabha's *The Location of Culture*” (1998), donde desde una perspectiva marxista critica los postulados de Bhabha, impugnándoles que solo parecieran lograr “una evacuación/abandono de la subjetividad/teoría poscolonial como estructura en pos de un espacio 'intersticial' indeterminado” (1998, mi traducción), lo cual redundaría, por tanto, en una “abstracción discursiva” propia del giro lingüístico. Esta abstracción reduciría, según Phillips, la capacidad contradiscursiva propuesta por las teorías poscoloniales como la de Bhabha, condenándolas a volverse meros “juegos verbales” sin asidero en la realidad factual. Sin embargo, tal como advierte Juan Flores (2000: 55-56), la conceptualización expuesta por Bhabha sobre los espacios intersticiales resulta por demás pertinente para pensar el peso político que poseen expresiones culturales como las de la poesía latina. Estas expresiones discursivas verbalizan una ética práctica que, efectivamente, da cuenta de la realidad factual de las culturas latinas de los Estados Unidos y su híbrida condición intersticial, esa misma que eclosiona en los “rumbones” callejeros de Nueva York, donde los niuyorriqueños ejecutan sus “trepaos”. Estas praxis culturales constituyen verdaderas resistencias contrahegemónicas desplegadas en la zona liminar que se abre, por ejemplo, entre las ancestral práctica africana del *baquiné*<sup>55</sup> y la práctica contemporánea del *jammeo*<sup>56</sup>, instancias espontáneas que congregan música, canto y baile, e instituyen un espacio heterológico donde la voz comunal negra se vuelve una experiencia extática e irracional. En estos trepaos los cuerpos congregados configuran una experiencia comunitaria, en medio de un tiempo heterogéneo que logra transgredir la opresión cotidiana, arrebatándole el cuerpo a los

---

54 Esta cita a Bhabha y las siguientes aparecen con mi traducción.

55 El “baquiné”, “baquini” o “quinibán”, es la ceremonia velatoria de niños en las culturas afro-antillanas, a veces llamadas también “velatorio de angelitos”. A diferencia de la ceremonia cristiana occidental del luto velatorio, el baquiné antillano comprende una verdadera fiesta ritual que integra cantos, predicas, relatos folklóricos, juegos, comidas y bebidas en abundancia. Esta polifónica y heterogénea celebración ritual, tan distinta al luto occidental, resume el poder trasgresor que encarna esta polirritmia antillana como instrumento de resistencia frente a los poderes silentes de la Muerte.

56 El término *jammeo* es la forma neológica con que los latinos nombran el inglés *jam* (sesión musical improvisada). Constituye un tipo de encuentro musical informal, originalmente asociado a la música jazz, y de gran difusión en la cultura popular afro-americana de los Estados Unidos.



dispositivos sociales que lo someten como aparato de producción. Pero esto no significa que estas prácticas nieguen la hegemonía como ocio ni como evasión, sino en tanto operaciones transculturales, en tanto posibilitan la transformación del cuerpo en una “nueva” productividad cuya plusvalía se constituye en gozo:

*Comienza en un “rumbón” callejero. En cualquier esquina se junta un corrillo con algunos tambores llamados “congas” y otros instrumentos percusivos y comienza a tocar. Comienzan a fríos y torpes, pero al rato entran en calor, se trepan (y anotemos este término) y una vez trepaos es difícil parar, es difícil bajar.*

*Y si queremos saber qué intentan al hacer esto les podemos preguntar. Creo que la respuesta más común será: “nos estamos ‘curando’ la cabeza”. ¿Qué puede significar curarse la cabeza? Si la metáfora viene de la medicina esto quiere decir sanarse, quitarse un padecimiento. La función, entonces, de esta música es contrarrestar los pesares de la vida cotidiana. Distraer-se y divertir-se, escapar de uno mismo. Y entretener-se, estarse ahí en lo que regresan las obligaciones. Un breve respiro que nuestras determinaciones nos permiten.*

*Pero pienso que al decir “curarnos la cabeza” los rumberos tenían otra connotación en mente. La de curarse, tal como curaron el cuero al que le pegan. Secarlo y gastarlo con mucho cariño para hacerlo sonar bien. Prepararlo para que dé un sonido sabroso. Curarse tal como también se cura la coladera del café, que de tanto uso, de tan gastada destila puro aroma. Y el rumbero se cura entrando en calor, gastándose. Trepándose en un ritmo hasta quedar exhausto. Es una muy antigua y muy necesaria (y muy olvidada) elaboración de éxtasis con que con la “cruda” de tanta sólida realidad nos curamos. Y quién no está verdaderamente crudo no puede curarse. Quien tan sólo pretende explicar esta forma de curarse como reflejo de las determinaciones socioeconómicas no entenderá nunca –aunque al bailar, sin saberlo, lo haya sentido- el sentido preciso de la música; ni huye del dolor cotidiano ni lo confronta para negarlo. Lo asume y se cura en él. Los rumberos traen su cruda, su hastío que la calle les dio, se trepan en un antiguo ritmo africano y comienzan a curarse, ¿trepaos gozan! La fundición de cansancio y placer en un viejo ritmo es la fórmula*

*básica que aquí opera. Aún no tenemos Salsa pero sí la postura necesaria con que esa música se produce.* (1985: 90-91)

Es en virtud de esta intersticialidad identitaria y estratégica que la poesía de Tato Laviera ejercerá una resistencia, tanto frente a la cultura hegemónica norteamericana, como frente a la cultura hegemónica puertorriqueña insular, pero sin hacerlo por fuera de las mismas, sino apelando al poder corrosivo de una creolización liminar: “ese espacio que subvierte la autoridad no clamando su total diferencia respecto a ésta, sino usando imágenes autorizadas en contra suya para revelar una historia diferente. Una subversión que interviene en los intersticios” (Bhabha 2005: 190, mi traducción).

Esta subversión operada por la obra poética de Tato Laviera, le adscribe a la misma su condición de “literatura menor”, en el sentido que le dieron a término Gilles Deleuze y Felix Guattari, en su ensayo *Kafka. Por una literatura menor* ([1975] 1990). Las literaturas menores, que Deleuze y Guattari ejemplifican con la obra de Franz Kafka, constituyen “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (1990: 28), una literatura “afectada por un fuerte coeficiente de desterritorialización” (28). En ellas todo es político, “su espacio reducido hace que cada problema se conecte con la política” (29) y todo es colectivo, “lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si lo otros no están de acuerdo. El campo político ha contaminado cualquier enunciado” (30). De aquí se desprende el potente peso político de estas literaturas menores en las cuales “menor no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor” (31). Esta politicidad revolucionaria es la que ejercerá la lengua poética lavieriana dentro del inglés y del español, inflexionando desde su interior acentos y ritmos distorsivos que, por momentos, se articulan a través del *spanglish* como neoculturación lingüística, pero que, no obstante, operan continuamente ejerciendo una creolización que subvierte la desterritorialización primaria de la lengua (“cualquier lenguaje implica siempre una desterritorialización de la boca, de la lengua y de los dientes que encuentran su territorialidad primaria en los alimentos” (Deleuze 1990: 33)). Esta subversión es desarrollada por la poética lavieriana por medio de la reterritorialización frutiva de su lengua como órgano de goce. Esta reterritorialización frutiva se ejercerá a través de la profusión de acentos y ritmos dispares, con los cuales Laviera hace vibrar en su lengua una polifónica marejada

de intensidades que permiten oír ecos difusos de otras voces: la sintaxis del español detrás del inglés y viceversa, la síncopa<sup>57</sup> afro-antillana como métrica, o la polisemia vacilante de su gramática incierta. Esta lengua configura así una politicidad “menor”:

*Servirse del polilingüismo en nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo, oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta* (Deleuze 1990: 44).

A la desterritorialidad primaria de la lengua como órgano desprendido de su función somática, las literaturas menores adosan un “uso menor” de los lenguajes, un desequilibrio que extranjeriza lo familiar de la máquina lingüística y la trasgrede implosionándola desde dentro, “minorizándola”:

*Lo que hacen es más bien inventar una utilización menor de la lengua mayor en la que se expresan por completo: minoran esa lengua, como en música, donde el modo menor designa combinaciones dinámicas en perpetuo desequilibrio. Son grandes a fuerza de minorar: hacen huir la lengua, hacen que se enfile sobre una línea mágica, que se desequilibre continuamente, que se bifurque y varíe en cada uno de sus términos, siguiendo una incesante modulación* (1996: 153, énfasis en el original)

Esta potencia subversiva de las literaturas menores configura una operación *micropolítica*. El concepto de micropolítica aparece por primera vez en los trabajos de Félix Guattari (1976), como una “micropolítica del deseo” que entra en pugna contra la *maquinaria* del poder:

*se trata de empeñar una lucha política contra todas las máquinas de poder*

---

57 La síncopa consiste en la ruptura de la regularidad del ritmo. Constituye un residuo indigerible y una diferencia radical que remite en la obra lavieriana, por un lado, a la forma en que esta poética introduce la música africana y sus ritmos afro-antillanos como la plena, la salsa o el baquiné, fusionados con otros ritmos de raíz africana como el rap, o el hip-hop; y por otro lado, remite también al poder subversivo de este nuevo sistema de acentuación respecto a los cánones nacionales. Ver: Cruz-Malavé, Arnaldo “Colonial figures in motion: globalization and translocality in contemporary Puerto Rican Literature in the United States” (2002).

*dominantes, tanto se trate del poder del Estado burgués, del poder de las burocracias de todo tipo, del poder escolar, del poder familiar, del poder falocrático en la pareja, e incluso del poder represivo del superyó sobre el individuo* (Guattari 1976: 55).

Esta teoría micropolítica es luego retomada por Gilles Deleuze en su libro *Diálogos* (1977), a partir de su capacidad de indagar en los dispositivos y agenciamientos mínimos en los cuales se actualiza el poder. Esta teoría política de los niveles mínimos trasciende las grandes teorizaciones políticas que pretendían dar cuenta, en el macronivel de lo social, del conjunto total de lo político reducido al Estado como objeto único del poder. La micropolítica, en cambio, “no se centrará más sobre un objeto único, el poder del Estado, sino sobre una multiplicidad de objetivos, al alcance inmediato de los conjuntos sociales más diversos” (Guattari 1976: 57). En esta misma línea se entronca la teoría de la *microfísica* del poder desarrollada por Michel Foucault (1978). Foucault desarrolla un trabajo de genealogía crítica de los dispositivos sociales y las prácticas de sujetos que, por ejemplo, logran hacer de su cuerpo y su praxis vital un instrumento de resistencia a los dispositivos hegemónicos del poder que intentan confiscarlo y someterlo<sup>58</sup>. Este microanálisis del poder desarrollado por las teorías de Guattari, Deleuze y Foucault, nos resultará útil para analizar los modos en que la literatura menor desarrollada por la poética de Tato Laviera configura una politicidad subversiva instrumentada a través de su lengua poética. Esta politicidad menor de la poesía lavieriana le permitirá superar la dimensión agonística de la tradición contestataria niuyorriqueña y postular, en su lugar, una nueva política centrada en la minorización de la cultura niuyorriqueña.

Esta minorización será desarrollada en la obra de Tato Laviera como una *táctica política* antes que como una estrategia, atendiendo a la diferencia establecida por Michel De Certeau. De Certeau define la “estrategia” como una praxis agonística sostenida sobre la configuración de un lugar propio enfrentado a un otro exteriorizado como totalidad, y a la “táctica” como ese mecanismo que se vale de su imposibilidad de situarse por fuera del otro para ejercer resistencias desde el propio seno de la otredad, sacando provecho, artera y sutilmente, del carácter de provisoriedad y heterogeneidad de su hibridez constitutiva:

---

58 Para un estudio de la relación entre estos tres autores y su configuración de una tradición filosófica micropolítica, ver el trabajo de Valentín Galván “Tres lobos ¿o una manada de lobos? Guattari, Deleuze y Foucault” (2011).

*Llamo "estrategia" al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un "ambiente". La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico.*

*Por el contrario, llamo "táctica" a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo "propio" es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a "coger al vuelo" las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos "ocasiones". Sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas. Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos (así, en el supermercado, el ama de casa confronta datos heterogéneos y móviles, como las provisiones en el refrigerador, los gustos, apetitos y humores de sus invitados, los productos más baratos y sus combinaciones posibles con lo que ya tiene en casa, etcétera), pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de "aprovechar" la ocasión.*

*Muchas de estas prácticas cotidianas (hablar, leer, circular, hacer las compras o cocinar, etcétera) son de tipo táctico. Y también, más generalmente, una gran parte de estas "maneras de hacer": éxitos del "débil" contra el más "fuerte" (los poderosos, la enfermedad, la violencia de las cosas o de un orden, etcétera), buenas pasadas, artes de poner en práctica jugarretas, astucias de "cazadores", movilidades maniobreras, simulaciones polimorfas, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros. Estas realizaciones operativas son signo de conocimientos muy antiguos. Los griegos las designaban con la méti. Pero se remontan más lejos, a inteligencias inmemoriales con los ardides y las*

*simulaciones de las plantas o los peces. Del fondo de los océanos a las calles de las megalópolis, las tácticas presentan continuidades y permanencias* (2000: XLIX - L)

Esta táctica política consiste, no sólo en su capacidad de ejercer una distorsión dentro del inglés, sino también en la capacidad de inflexionar desde dentro el *mainstream* de la cultura literaria hegemónica estadounidense. Una táctica política que la poesía de Laviera configura, fundamentalmente, por medio de la conformación de una lengua frutiva en tanto órgano de goce por la sensualidad de las mixturas, lo que constituye la “promiscua lascivia” de la poética lavieriana en su sentido etimológico de “apetito inmoderado por la mezcla y lo confuso”. Esta configuración somático-frutiva de la lengua lavieriana consiste en la puesta en acto de una lengua que reviste una doble naturaleza, en tanto órgano expresivo interlingüe de una cultura extraterritorial e intersticial, y a su vez, en tanto órgano corporal de degustación lasciva de la multiplicidad híbrida de esta cultura. La poesía de Laviera procede, de este modo, a una parcial reterritorialización de la extraterritorialidad niuyorriqueña a partir de la dimensión somático-frutiva de su cultura y su lengua, de su “logo-eroticismo”.

En su ensayo *Tongue Ties. Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature* (2003), Gustavo Pérez Firmat analiza la obra de autores cuya lengua, cuyas “lenguas enlazadas”<sup>59</sup>, conforman “una red entre el deseo y el lenguaje, Eros y Logos, que encarna en las lenguas antes que en los lenguajes. El sitio del logo-eroticismo es la lengua” (2003: 14). Esta conceptualización de los vínculos profusos y productivos del erotismo y la lengua, del erotismo *de* la lengua, configuran una dimensión somático-lingüística en la que el deseo como pulsión promiscua hacia el (lo) otro, permite comprender el trabajo singular que la poética de Tato Laviera opera sobre la lengua y su configuración como “literatura menor”. Como señala Pérez Firmat, “una lengua es el lenguaje encarnado, una parte del cuerpo, un órgano antes que una facultad” (2003: 14), es, precisamente, a través de esta dimensión física y erótica de la

---

59 El concepto que utiliza Pérez Firmat es el de *tongue ties*, literalmente vínculos o lazos lingüísticos, sin embargo no puede traducirse *tongue* como “lingüístico” (lo cual sería en inglés, *linguistic*), por cuanto *tongue* refiere a la lengua como sistema verbal de expresión y como órgano, pero no así como “lenguaje”, en tanto sistematización formal de la lengua (*language* en inglés). Estas distinciones son desarrolladas en extenso por Pérez Firmat, el cual propone una clasificación tripartita de los lenguajes, de acuerdo al grado de intimidad y materialidad (dimensión física) del hablante respecto al mismo y al núcleo de significancia que enfatiza: lengua (cuerpo-deseo), idioma (nación-territorio), lenguaje (estructura-razón). Es al primero de estos sentidos, al que corresponde, plenamente, la categoría de “logo-eroticism” que nos interesa de esta teoría expuesta por Pérez Firmat.

lengua que la poesía de Tato Laviera desarrollará su creolización poética y su desvío antillano.

Finalmente, para nuestro análisis del último libro de poesía de Tato Laviera, *Mixturao* (2008), recurriremos a la categoría de “hibridez” con el sentido que le dio a la misma Néstor García Canclini en su ensayo *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990). En este trabajo de García Canclini la hibridez se vuelve una estrategia central para las culturas latinoamericanas y sus modos de inserción (y deserción) dentro de la Modernidad. La teoría de García Canclini nos resultará útil para pensar el último poemario de Laviera, en primer lugar, por el hecho de que éste constituye la palabra epilógica de la poética lavieriana que en *Mixturao* compendia su trayectoria previa y la sitúa en el nuevo contexto latino surgido entre fines del siglo XX y principio del XXI, mismo escenario y período que sustancia el pensamiento de García Canclini, cuyo ensayo comienza preguntándose: “¿cuáles son, en los años noventa, las estrategias para entrar y salir de la modernidad?” (1990: 13). Por otro lado, esta dimensión “estratégica” destaca por García Canclini, nos resultará extremadamente útil para pensar las tácticas contradiscursivas articuladas por la obra lavieriana alrededor de la naturaleza intersticial y diaspórica de la identidad cultural niuyorriqueña y latino-estadounidense. Estas tácticas (o estrategias en el discurso de García Canclini) configuran instrumentos de resistencia cultural operados por medio de la integración híbrida de una constelación heterogénea de tradiciones divergentes, las cuales conjugan, liminarmente, lo popular y lo culto, lo oral y lo escriturario, lo marginal y lo hegemónico. Esta hibridez, tal como la piensa García Canclini, constituye una estrategia de supervivencia desplegada por los sujetos latinoamericanos en su conflictiva relación con la modernidad. Constituye las operaciones culturales puestas en práctica por los individuos en sus enfrentamientos cotidianos con la vida moderna, en sus diversas formas de hacerle frente apelando a otros saberes y su capacidad de integrarlos, híbridamente, dentro del proceso modernizador:

*No se trata sólo de estrategias de las instituciones y los sectores hegemónicos. Las hallamos también en la “reconversión” económica u simbólica con que los campesinos adoptan sus saberes para vivir en la ciudad, y sus artesanías para interesar a consumidores urbanos; cuando los obreros reformulan su cultura laboral ante las nuevas tecnologías productivas sin abandonar creencias antiguas, y los movimientos populares insertan sus demandas en radio y*

*televisión* (1990: 14).

Esta estrategia de supervivencia opera del mismo modo en que lo hará la poética relacional lavieriana, apelando a tradiciones diversas que conjugan, por ejemplo, prácticas populares antillanas, como la declamación poética o el humor de la guachafita y el vacilón, con los circuitos contemporáneos de los *poetry slams*, o los ritmos sincopados afro-antillanos con las *jam sessions*. Estas culturas híbridas sostienen estos procesos de mixturación, fundamentalmente, por medio de la extraterritorialización de sus prácticas e identidades:

*Las búsquedas más radicales acerca de lo que significa estar entrando y saliendo de la modernidad son las de quienes asumen las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización. Con esto me refiero a dos procesos: la pérdida de la relación "natural" de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas.* (1990: 288)

La instrumentación política de esta hibridez cultural consiste en esa “oblicuidad” del poder enunciada por García Canclini en su ensayo. Se trata de una oblicuidad de los circuitos simbólicos que permite pensar los vínculos entre cultura y poder por medio de vías indirectas (1990: 326). Esta oblicuidad explica el desvío ejercido por la obra de Laviera respecto a la politicidad agonística de la tradición niuyorriqueña, la cual se sostenía en la confrontación directa dentro de un sistema binario clásico, frente al cual la poética lavieriana ejerció su desvío antillano y su postulación de una nueva politicidad menor.

### *3.2 El campo problemático de los enfoques metodológicos para el abordaje de la literatura latina*

La literatura latina de los Estados Unidos se halla tensada entre dos polos culturales heterogéneos, como son la cultura norteamericana y la cultura latinoamericana. Esta cuestión fue problematizada respecto a la pertenencia excluyente



de esta tradición a uno de estos dos polos, en tanto objetos de estudio enmarcados por la “departamentalización” de los estudios culturales y literarios dentro de la academia norteamericana. Esto llevó a críticos como Frances Aparicio (2003) a hablar de la necesidad de establecer nuevas categorías descriptivas para el análisis de estos novedosos fenómenos culturales. José Quiroga, por ejemplo, propuso la categoría de lo “Latino American”, como modo de superar esta escisión entre la cultura latina en los Estados Unidos y la cultura latinoamericana<sup>60</sup>. Pero lo cierto es que esta literatura fue abordada, en principio, dentro del campo de los estudios étnicos de la academia norteamericana, campo disciplinar abocado al estudio de las producciones culturales de las minorías a partir de sus identidades étnicas. De este modo, junto a los estudios afro-americanos durante las décadas del sesenta y el setenta, proliferaron también los estudios chicanos, puertorriqueños, cubanos, etc. Los cambios introducidos por los movimientos sociales de este periodo modificaron algunas de las estructuras anquilosadas de las academias norteamericanas, pero al mismo tiempo, se levantaron nuevas reificaciones esencialistas:

*En oposición a las políticas identitarias (“identity politics”) de los hombres blancos occidentales, que se ocultan como la norma en la producción de conocimientos, estos sujetos subalternizados desarrollaron una lucha en contra de las políticas identitarias hegemónicas. Sin embargo, esto no significa que no haya pequeños grupos dentro de estas nuevas áreas de conocimiento que reproducen una forma subalterna de políticas identitarias. (Aparicio 2013: 23)*

Tal como observaba Werner Sollor en su ensayo *Beyond Ethnicity. Consent and Descent in American Culture* (1986), el enfoque etnicista estratificó su objeto de estudio, segmentándolo de acuerdo a las respectivas identidades étnicas a las que parecía responder cada obra, de modo tal que se construía así un objeto literario delineado, exclusivamente, a partir de su condición étnica sin lograr adentrarse en la multiplicidad de relaciones que estas obras consignaban.

Como superación de esta estratificación étnica, el campo de los estudios latinos construyó, en cambio, un objeto de estudio capaz de abarcar la multiplicidad y

---

<sup>60</sup> En Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America* (2000). La categoría de “Latino American” en Quiroga también se propone como un instrumento crítico con el cual superar, a su vez, la subalterización de Latinoamérica en el campo de las ciencias sociales, superando la oposición entre Latinoamérica como objeto de estudio y Occidente (o los Estados Unidos) como proveedor de teorías para el estudio de estas prácticas culturales.

heterogeneidad de las minorías culturales de origen latinoamericano en los Estados Unidos. Ahora bien, dentro de este objeto heterogéneo conformado por la literatura latina, el caso de la literatura niuyorriqueña es excepcional, debido al particular estatus colonial de Puerto Rico respecto a los Estados Unidos. Se ha discutido mucho respecto a si los estudios culturales puertorriqueños deben inscribirse en el marco de los estudios poscoloniales o no (*cf.* Duany, 2002; Grosfoguel, 2003; Martínez-San Miguel, 2003; Negrón-Muntaner, 2004), pero lo que no es objeto de discusión es la condición neocolonial de la cultura y la sociedad puertorriqueñas contemporáneas. De ello se deduce la ventaja de asumir ciertos enfoques del campo de los estudios poscoloniales para abordar la literatura niuyorriqueña.

Una cuestión metodológica que exige ser tomada en cuenta consiste en el hecho de que la literatura niuyorriqueña constituye una tradición performativa. Ahora bien ¿en qué consiste exactamente esta performatividad? ¿qué entendemos por *performance* en este trabajo? Siguiendo los postulados teóricos de Diane Taylor, entenderemos por *performance poética* a la modulación literaria de un poema recitado y actuado en público, modulación performativa que designa una “forma específica de arte, arte en vivo o arte acción, que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte” (Taylor 2011: 8). Esta performatividad posee un carácter eminentemente contradiscursivo inmanente a su origen marginal. Las performances surgen como alternativa a la industria cultural y a la cosificación del arte como objeto de consumo en las sociedades capitalistas. Esta politicidad no inscribe, necesariamente (aunque no lo excluye, como veremos más adelante), una articulación entre el arte y la praxis política partidaria sino que constituye, en verdad, una politicidad contrahegemónica inmanente a las condiciones materiales en que se desarrolla, frente a la lógica capitalista del mercado cultural:

*El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales*

*para existir, sólo de la presencia del o la performancera y su público.* (Taylor 2011: 8)

Esta concepción de la (o el) *performance* se complementa, para el caso de la poesía niuyorriqueña, con el legado cultural puertorriqueño de la declamación poética. Esta modalidad performativa expone así un valor folklórico para la cultura puertorriqueña, en virtud de lo cual, las performances niuyorriqueñas no designaran, excluyentemente, ese fenómeno moderno de corte vanguardista que busca romper la lógica capitalista del mercado sino que, en cambio, integrará esta contradiscursividad con la dimensión folklórica de la declamación. Esta integración híbrida de valores y praxis tradicionales y modernas constituye, en parte, esa latinoamericanidad híbrida que postulaba Néstor García Canclini en *Culturas híbridas*, como veremos en el capítulo sexto. Esta tradición performativa niuyorriqueña complementa sus recitados y *performances*, con una dimensión escrituraria conformada por las publicaciones de antologías y poemarios debido a lo cual, cuando hablemos en nuestro trabajo del “receptor” de estas obras, haremos referencia tanto a la categoría de “lector”, como así también a la de “espectador”. Esta condición dual es la que lleva a críticos como Stanley Fish a integrar ambas instancias de recepción dentro de una teoría de la lectura que conciba al texto literario “ya no como un objeto... sino un evento, algo que tiene lugar mediante la participación del lector. Y es este evento, este acontecimiento –todo ello sin decir más o quitarle nada del momento- que es, opino yo, el significado de la frase escrita” (citado en Connor 2000: 6, mi traducción)<sup>61</sup>.

Otro problema que plantea el estudio de esta tradición literaria es el que atañe a la dimensión oral de muchas de sus producciones. Como advertía Nicolás Kanellos, se ha vuelto un lugar común concebir a las literaturas minoritarias de los Estados Unidos, a partir de una divergencia con el canon norteamericano fundada principalmente en su dependencia “de la tradición oral o por divulgarse oralmente mediante una retórica heredada de los sectores más populares de la comunidad minoritaria de los Estados Unidos” (1985: 102). Esta categorización bajo el dominio de la oralidad solapa, como señala Kanellos, una desvalorización y subalternización de estas literaturas minoritaria o étnicas, lo que presupone una jerarquía previa entre la letra y la palabra oral. Esta subalternización se funda, para Kanellos, en los siguientes preconceptos respecto a las

---

61 Sobre la disyuntiva teórica entre las teorías literarias de la lectura y las teorías dramatúrgicas del espectáculo, ver el trabajo de Catherine Connor “Hacia una teoría social de espectador aurisecular” (2000)

literaturas minoritarias:

*1) un público minoritario y, por eso, limitado; 2) una base cultural limitada, léase, cultura popular o cultura de la pobreza; 3) lenguas y dialectos extranjeros o regionales; 4) un bilingüismo que no es ni el idioma normal de los Estados Unidos ni de la norma lingüística del país o grupo de origen (1985: 102)*

Estos argumentos construyen el concepto de un sujeto culturalmente deficitario a partir de su condición migrante y fronteriza. Precisamente, lo que constituye el núcleo de la singularidad y la potencia expresiva de estas culturas diaspóricas, esto es, su condición intersticial y su capacidad de usufructuar productiva y creativamente este aparente déficit. Pero este sistema no sólo reifica las relaciones de poder instituidas entre la cultura hegemónica y las culturas minoritarias, y entre la cultura letrada y la popular, sino que obtura, además, una comprensión cabal de la naturaleza y la función de la oralidad. Al mismo tiempo, soslaya, a su vez, los problemas metodológicos y exegéticos que esta oralidad conlleva para el abordaje de estos materiales estéticos. En el caso de la poesía niuyorriqueña, por ejemplo, el corpus de materiales con el que debe trabajar la crítica reproduce, muchas veces, la traducción de un sistema cultural oral-performativo a la codificación escrituraria letrada. Esta cuestión reviste más de una arista, por cuanto este tipo de producción estético-cultural, en primer lugar, nos enfrenta a una oposición entre oralidad-escritura que muchas veces falsea los polos de la dicotomía, al erigirse en un constructo teórico-crítico incapaz de dar cuenta de las relaciones históricas múltiples y complejas que intervienen en el tránsito y convivencia de las culturas de la oralidad y la escritura. En principio, habría que señalar como hace Raúl Dorra, que el concepto de “oralidad” es una noción occidental, una noción

*construida desde la cultura de la escritura -de la cultura alfabética-; construida como un término opositivo y con fines de autoconocimiento . Por lo tanto, al hablar de oralidad nos situamos de hecho en el espacio de la escritura y, cualquiera sea el valor que le acordemos a la primera, al hacerlo no estamos sino reafirmando el valor que le acordamos a la segunda. (1997: 58)*

De esta escisión jerárquica entre oralidad y escritura se nutrirán la antropología y

etnografía del siglo XIX, y en el terreno específicamente cultural, los estudios folklóricos. Los estudios folklóricos encuentran la oralidad ahora bien próxima, y apenas lindera con los centros del poder y el conocimiento racional. Les basta con hurgar en las culturas rurales o simplemente populares, construyendo así un objeto de conocimiento susceptible de ser codificado a partir de su heterogeneidad respecto a la centralidad del logos. Este nuevo objeto “folklórico” podía ser tanto, subestimado en tanto vestigio de etapas primitivas del proceso evolutivo, o bien idealizado como baluarte de la “tradición”:

*en tanto los hábitos populares se mostraban como un conjunto de supersticiones atávicas, ellos eran vistos con menosprecio por parte de los racionalista, en tanto detrás de esos hábitos podía descubrirse las huellas de y, un pasado nacional, ellos serían el objeto de la exaltación de aquellos que pensaban que el progreso era en verdad una amenaza para la pureza de la nacionalidad y que en consecuencia había que mantener vivas las imágenes del pasado. (Dorra 1997: 59)*

De estos estudios folklóricos surge el concepto de “literatura oral” propuesto por el folklorista francés Paul Sébillot en 1886. Este concepto, ya casi caduco en los estudios literarios, fue desacreditado por Walter Ong en su clásico ensayo sobre la oralidad, *Oralidad y escritura* (1982), en el cual exponía la falacia e inutilidad de dicha categoría escrituraria para dar cuenta de la experiencia de la oralidad en las culturas populares:

*Este término sencillamente absurdo sigue circulando hoy en día aun entre los eruditos, cada vez más agudamente conscientes de la manera vergonzosa como revela nuestra incapacidad para representar ante nuestro propio espíritu una herencia de material organizado en forma verbal salvo como cierta variante de la escritura, aunque no tenga nada en absoluto que ver con esta última. (1999: 21)*

Vemos, por tanto, como la idea de una “literatura oral” es falsa e improductiva para el análisis de expresiones culturales ancladas en la cultura oral popular, como es el caso de la poesía niuyorriqueña. La poesía niuyorriqueña, en primer lugar, acontece como una

performance poética, esto significa que, antes que constituirse en un texto poético, emerge como un evento cultural de recitado, el cual puede transcurrir en el espacio público de la calle, o en espacios ya institucionalizados para dicho fin, como es el caso del emblemático *Nuyorican Poets Cafe*. Lo cierto es que la lengua poética niuyorriqueña, aun cuando en un segundo momento de publicación escrituraria, recorra los carriles de la literatura, se halla siempre orientada hacia su “actuación”, esto significa, que su verdadera y última consecución se alcanza, únicamente, en el momento de su puesta en escena y su integración comunitaria a través del cuerpo y la voz del declamador junto con los cuerpos y voces de su audiencia, mancomunados ambos en una experiencia colectiva. Esta dimensión oral y performativa de la poesía niuyorriqueña sólo puede comprenderse cabalmente, por medio de su integración dentro de un sistema cultural que abarca a la música popular caribeña y a la tradición de declamación. Pero ciertamente, como advierte Nicolás Kanellos (1985), esta integración es fruto más de una deliberada decisión que de una herencia cultural directa. Esto no significa que la oralidad que atraviesa esta poesía sea meramente un artilugio retórico, ni que haya artificialidad alguna en su uso de las técnicas y recursos de la tradición antillana de declamación, sino más bien, que hay en la oralidad niuyorriqueña, en primer lugar, una articulación con la tradición letrada, y en segundo lugar, una reivindicación explícita de la tradición popular y sus formas, a partir de su valor diferencial y político dentro del sistema estético hegemónico en el que se inscriben. La opción de construir una tradición literaria performativa y eminentemente popular constituye así un ejemplo de la praxis socio-política que la literatura niuyorriqueña promovió desde sus inicios<sup>62</sup>.

La continuidad entre oralidad y escritura plantea, por tanto, ciertos desafíos metodológicos, a partir de los cuales recurriremos a conceptos como el de *oraliteratura* desarrollado por Édouard Glissant para dar cuenta de la particular relación que las letras antillanas mantienen con esta tensión entre escritura y oralidad. La oraliteratura designa una “síntesis de la sintaxis escrita y de la rítmica hablada, de lo adquirido de la escritura y del reflejo oral, de la soledad de la escritura y de la participación en el canto común” (en Sancholuz 2002-2003: 7). Refiere, precisamente, a la conjunción entre la palabra hablada o cantada y la letra, sin privilegiar una por sobre la otra. Esta continuidad dual es la que otorga a la poesía niuyorriqueña, y a las demás literaturas latinas

---

62 En el quinto capítulo nos detendremos con mayor profundidad en la politicidad de esta tradición literaria.

performativas, su enorme potencia expresiva y popularidad.

Nuestro trabajo de investigación tomará como corpus material los textos poéticos publicados por esta tradición literaria niuyorriqueña, no obstante lo cual, este corpus se completa y complementa, insoslayablemente, con los registros audiovisuales disponibles de las performance poéticas que originaron estas textualidades. Sin embargo, debemos señalar que, por un lado, los registros audiovisuales no reproducen los eventos performativos en sí sino que mediatizan, a través de la codificación sonora y visual de sus aparatos de reproducción, dicho evento en tanto “espectáculo”, es decir, que en esta mediación la experiencia colectiva se pierde, parcial e indefectiblemente, volviendo al registro audiovisual una traducción del evento en sí, una traducción no pocas veces conflictiva, la cual, como señala Diane Taylor, vuelve archivo lo que es, en cambio, repertorio:

*La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. Opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales: dadas las características de este sistema de transmisión de conocimiento, los investigadores, por ejemplo, pueden volver a examinar un manuscrito antiguo. Por su capacidad de persistencia en el tiempo el archivo supera al comportamiento en vivo. Tiene más poder de extensión; no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe. El repertorio, por otro lado, consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar allí” y formar parte de esa transmisión. La memoria corporal, siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo.*

*Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de producción. Aunque hay muchos debates en relación al carácter efímero o duradero del performance, en mi trabajo propongo que estos dos sistemas de transmisión (el archivo y el repertorio entre otros, como por ejemplo, los sistemas visuales o digitales) transmiten el conocimiento de maneras distintas; a veces funcionan de manera simultánea, a veces de manera conflictiva. (2011: 13-14)*

En segundo lugar, es necesario aclarar, una vez más, que estas *performances* poéticas tampoco constituyen de hecho expresiones puras de una cultura de la oralidad sino que configuran articulaciones de las esferas culturales de lo oral y lo escrito. Esta heterogeneidad resulta útil para pensar la función y el valor cultural que poseen las performances niuyorriqueñas como modelos transculturales de integración de una experiencia literaria que imbrica, tanto la dimensión intelectual de la lectura como la dimensión sensorial del cuerpo implicada en las performances.

Es a partir de esta experiencia doble que apelaremos a los planteos teórico-metodológicos expuestos por la crítica puertorriqueña Lisa Sánchez González (2001) y su desarrollo de la categoría teórica de *co-motion*. Sánchez González expone la necesidad de formular nuevos modelos crítico-analíticos, centrados en enfoques transdisciplinarios, para abordar el modo “epi-fenoménico” de la experiencia puertorriqueña diaspórica. Es epi-fenómeno integra un modo de ser, percibir y conocer que desarrolla una dialéctica sensual de combinación-conmoción (*co-motion*) de la mente y el cuerpo, en tanto formas conjuntas de la experiencia. Este movimiento doble expone y conmociona el texto/cuerpo y se traduce, por ejemplo, en la experiencia sensual de la salsa como clave de lectura. Esta experiencia *con-mocionante* se vuelve evidente en la poesía niuyorriqueña, cuya performatividad establece una fenomenología en la que el cuerpo cobra un lugar central, no sólo como medio de expresión poética (la voz con su cadencia articulada a través de la entonación, el timbre, los acentos, las pausas y silencios, junto con la dramática exposición del cuerpo del artista como núcleos de significación poética) sino también como fuente de conocimiento. Este doble movimiento constituye la base de una epistemología corpo-política, como la llaman Walter Mignolo y Madina Tlostanova, para quienes “la corpo-política del conocimiento desplaza a la epistemología de su lugar eurocéntrico hacia las posiciones (geo-política) y cuerpos racializados de las colonias”, constituyendo así, “la creatividad epistémica y filosófica que tiene lugar en sitios, cuerpos, lenguas y memorias que han sido descalificados como fuentes de pensamiento filosófico” (2012: 239, mi traducción). Esta centralidad del cuerpo como instrumento y fuente de conocimiento se halla próxima al “esquema corporal” montado por la filosofía fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty. En este esquema, señala Jeremy Weate, el cuerpo no es concebido como entidad escindida de lo real sino, por el contrario, articulada con el mundo dentro de un esquema de interacciones mutuas, el cual implica, a su vez, una “lógica somática” del



mundo:

*... el esquema corporal en Merleau-Ponty describe el modo en que el agenciamiento corporal pone de manifiesto el mundo histórico. Para Merleau-Ponty nuestros cuerpos no son objetos en el espacio, sino que más bien habitan el espacio y a través de ellos experimentamos el mundo y al otro. La relación entre el cuerpo y el mundo es de mutua transformación, de “transferencia recíproca” [...] El esquema corporal es el encargado de producir la comunicación entre ambos pero no como dos entidades separadas sino como una interacción en la que permanentemente se reordenan mutuamente. (2000: 171).*

Esta corpo-política será desarrollada por la obra de Tato Laviera no sólo a través de la tradición performativa de la poesía niuyorriqueña, sino también y especialmente por medio de la configuración de una reterritorialización somática de su lengua poética, en tanto órgano de goce e instrumento de una táctica política emancipatoria constituida, precisamente, y al igual que en la fenomenología desarrollada por Merleau-Ponty, en la potencia subversiva del goce del cuerpo (del cuerpo de ese goce) como táctica de sustracción frente a los poderes de la muerte:

*el concepto de esquema corporal de Merleau Ponty muestra la relación entre agencia, libertad y temporalidad porque de lo que se trata es de la capacidad corporal del cuerpo de comunicarse con la cultura o los patrones culturales donde se inscribe. Y en ese juego de cuerpo y mundo anterior a la representación intelectual existe una posibilidad de que haya una interacción creativa entre ambos que extienda el horizonte expresivo del cuerpo. Lo que es dado entonces, en el núcleo de la organización del esquema corporal puede ser subvertido. (de Oto 2011: 158).*

### 3.3 Estado de la cuestión en los estudios críticos sobre la obra lavieriana

Este proyecto de investigación entra en diálogo directo con el área de los denominados Estudios Latinos. A su vez, es nuestro propósito que el mismo se inscriba dentro de los estudios literarios latinoamericanistas. El campo de los Estudios Latinos se originó a fines de la década del sesenta, dentro del marco histórico de las luchas y movimientos por los derechos civiles y los derechos de los grupos minoritarios en los Estados Unidos. Este período propició la construcción de un nuevo objeto de estudio académico cuya trascendencia iba de la mano del crecimiento exponencial de las comunidades migrantes latinoamericanas en los Estados Unidos. Este origen, fuertemente marcado por el carácter político de la coyuntura histórica, es fundamental para entender el valor social que, hasta el día de hoy, posee este campo disciplinar. A su vez, este origen no sólo se explica en función de la coyuntura socio-histórica y política, sino también a partir del laberíntico círculo vicioso, por el cual su objeto de estudio constituye un verdadero problema para la academia estadounidense y su estructura de departamentalización profesional. Este problema suscitó que las obras literarias latinas fueran rechazadas tanto en los departamentos de Inglés que intentaban escaparse de textos que contenían palabras en español, y en los departamentos de Español que se mostraban reacios a enseñar textos que al menos parcialmente –o totalmente- estaban escritos en inglés. De esta encrucijada surgirá, precisamente, el campo disciplinar de los Estudios Latinos.

Los Estudios Latinos se institucionalizaron orientándose, fundamentalmente, hacia la articulación de un discurso teórico-crítico alrededor del concepto de la “latinidad”, pensada en directa relación con la presencia de comunidades inmigrantes latinoamericanas, cada vez más influyentes en la cultura estadounidense. La heterogeneidad de estas culturas migrantes fue sintetizada bajo la imagen de una latinidad susceptible de ser aprehendida como objeto de estudio unificado. Este objeto se volvía necesario en tanto instrumento de formación de especialistas orientados a un futuro multicultural de la sociedad norteamericana. Esta unificación de lo “latino” responde, en parte, como señala Frances Aparicio, a razones instrumentales y burocráticas de la dinámica económica de las universidades norteamericanas, las cuales en función de ciertas conveniencias fiscales decidieron, durante la década del setenta, fundir varios de los programas académicos de estudios culturales nacionales en macrounidades integradoras y convergentes (en Pobleto 2003: 5). A partir de esta política académica, los pujantes programas de estudios chicanos y puertorriqueños formados en las universidades del sudoeste y en Nueva York, respectivamente, fueron

fundidos en un nuevo campo disciplinar denominado Estudios Latinos. No obstante, la unidad lingüística y la co-participación de estas culturas migrantes latinas en una historia compartida de pauperización, migración y subalternidad, junto con los vínculos profusos que estas mismas culturas empezaban a gestar, posibilitaron que la creación de este objeto de estudio no cayera en meras especulaciones teóricas<sup>63</sup>.

Este campo disciplinar construyó, de este modo, un objeto de estudio inscripto dentro de las relaciones de dominación y subalternización propias de los sistemas coloniales y pos-coloniales, vigentes con toda plenitud en muchas de las ex-colonias (y neo-colonias como el caso de Puerto Rico) latinoamericanas. De allí que muchas veces los Estudios Latino se intersectaran con el campo de los Estudios Poscoloniales, los Estudios Subalternos y los Estudios Culturales. Señala al respecto Frances Aparicio, que el verdadero objeto de estudio histórico de los Estudios Latinos ha sido siempre “el sujeto colonizado” (en Poblete 2003). Yendo incluso más lejos, señala Juan Flores, que dentro de una perspectiva histórica, la propia razón de ser de los Estudios Latinos se haya en los movimientos y luchas sociales contra el racismo, el colonialismo y la opresión de los grupos inmigrantes en los Estados Unidos, a punto tal, que debería entenderse a los Estudios Latinos como una “extensión dentro de la academia de los movimientos contra el racismo y a favor de los derechos de los inmigrantes” (Flores: 2000)<sup>64</sup>.

A su vez, y desde una perspectiva interdisciplinaria que abarcó múltiples expresiones culturales, los Estudios Latinos intentaron articular, dentro del campo intelectual norteamericano, un marco teórico multivalente que diera cuenta de la complejidad, riqueza e injerencia de las culturas latinas diaspóricas dentro de la cultura norteamericanas. De la mano de esta propuesta multidimensional e interdisciplinaria surge, por ejemplo, el nuevo campo de los denominados Estudios Transamericanos. Ese campo disciplinar se conecta directamente con el acelerado y diversificado flujo migratorio latinoamericano hacia los Estados Unidos desde fines del siglo XX hasta la

---

63 Frances Aparicio destaca que este desarrollo de la Estudios Latino comprende una dinámica de tensiones entre la unicidad de esta “latinidad” y la divergencia de los respectivos nacionalismos que la integran. Esta tensión se da, a su vez, entre la lucha por la hegemonía del campo y la necesidad de alianzas estratégicas en pos de establecer una identidad cultural que trascienda su subalternidad. Ver: Aparicio, Frances “Latino Cultural Studies” en Poblete, Juan (ed.) *Critical Latin American and Latino Studies* (2003).

64 Flores advierte, no obstante, las diferencias que existen entre el momento histórico de constitución del campo intelectual académico de los Estudios Latinos (las décadas del 60 y el 70), y el momento actual en el que se desarrolla esta línea de estudios. Pese a estas diferencias, Flores vislumbra cierta continuidad y reconexión, aunque de un modo bastante diferente, de la agenda contemporánea de los Estudios Latinos con la fuerte base social y confrontativa de sus orígenes.

fecha, fenómeno demográfico y socio-cultural que Juan Flores (2000) ha dado en llamar un proceso de “panlatinización”. Esta apertura hacia nuevas corrientes teórico-críticas como las teorías posmodernas, los estudios de género o los estudios poscoloniales, desarrollaron así nuevas modulaciones teóricas respecto a conceptos clave como los de “raza” o “identidad”, a partir de la incorporación, por ejemplo, de nociones tales como “identidades transnacionales”, “translocalidad” o “translatinidad”.<sup>65</sup>

Este campo disciplinar, en su vertiente literaria, se ha centrado principalmente en la función identitaria de las expresiones culturales latinas en relación con los fenómenos de diseminación y diasporicidad de las comunidades inmigrantes y en la función política que estos movimientos tendieron a articular. Esto se observa en los numerosos trabajos sobre las expresiones literarias latinas (especialmente sus dos principales modulaciones la chicana y niuyorriqueña) y las políticas por ellas desplegadas a través de la configuración y asentamiento de una identidad cultural contra-discursiva. Dentro de este amplio corpus teórico-crítico sobresalen, por su carácter pionero, y por su gran difusión e influencia, los trabajos de la poeta, crítica y activista chicana Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), probablemente el hito más importante de los estudios latinos no sólo debido al impacto global de sus planteos sobre las identidades fronterizas, sino por la inconmensurable difusión transdisciplinaria de esta obra que atraviesa los Estudios literarios, los Estudios de género, los Estudios subalternos y los Estudios culturales, entre otros. También se destacan los trabajos de Marta Ester Sánchez, *Contemporary Chicana Poetry: A Critical Approach to an Emerging Literature* (1985), una de las obras pioneras en la crítica literaria latina junto al volumen *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland* (1989) editado por Rudolfo Anaya y Francisco Lomelí; además de *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings* (1989) editado por Asunción Horno Delgado; *U.S. Latino Literature: An Essay and Annotated Bibliography* (1992) de Marc Zimmerman); las obras de Juan Flores, *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity* (1993) y *From Bomba to Hip Hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity* (2000); el volumen colectivo compilado por Nicolás Kanellos *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art* (1994), incluido en una serie colosal de cuatro volúmenes que recoge todos los aspectos de la cultura latina/hispánica de los Estados Unidos; y *The Hispanic Condition: Reflections on Culture and Identity in America* (1995) de Ilans Stavans.

---

65 Para un análisis de estas nuevas modulaciones teórico-críticas, ver el capítulo 10 “Latino Studies: New Contexts, New Concepts” del libro de Juan Flores (2000) *From Bomba to Hip Hop*.

Estas obras constituyen tan solo un breve corpus del prolífico campo de la crítica literaria latina que aun hoy no ha visto todavía su punto de mayor auge.

A su vez, las relaciones conflictivas y productivas de estas comunidades migrantes latinas con el vasto rango de lenguas a su alrededor (materna, huésped, liminares) ha sido el foco de múltiples estudios sobre la gestación y emergencia de una nueva lengua literaria, la cual bajo el nombre de *spanglish* da cuenta tanto de la condición intersticial e híbrida de esta literatura como de su enorme creatividad y potencial político. Así, por ejemplo, se destacan la obra del poeta y crítico cubano-estadounidense Gustavo Pérez Firmat, *Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature* (2003) y los trabajos ensayísticos del poeta y crítico chicano Ilan Stavans, *Spanglish: The Making of a New American Language* (2004) y el volumen colectivo que compiló en 2008 bajo el sucinto título *Spanglish*.

En cuanto a los estudios literarios niuyorriqueños, los mismos se han desarrollado, por las razones previamente expuestas, mayoritariamente en el marco de la academia estadounidense y dentro del área de los Estudios Latinos y los Estudios Puertorriqueños. También, aunque en menor medida, han sido abordados en el marco de la academia puertorriqueña insular, donde, pese a la estigmatización de corte nacionalista con que se censuró durante mucho tiempo a la cultura niuyorriqueña, los estudios niuyorriqueños han entrado, desde fines del siglo XX, dentro de la agenda académica y cultural de Puerto Rico. Cabe señalar que en el ámbito académico latinoamericano, excluyendo el caso mencionado de Puerto Rico, el campo de los estudios sobre la cultura y literatura niuyorriqueñas es prácticamente nulo, salvo pocas excepciones como los valiosos trabajos de Gabriela Tineo (1999) y Enrique Foffani (2005). La poesía niuyorriqueña como objeto de estudio, por consiguiente, sigue estando restringida, casi exclusivamente, a la academia norteamericana y puertorriqueña. Es en función, entonces, de este cuadro de situación que nuestro proyecto de investigación se apoyará, principalmente, en los desarrollos teóricos y críticos de los Estudios Latinos de la academia norteamericana, sin obliterar, no obstante, los estudios sobre la cultura y literatura puertorriqueña insular, de amplio desarrollo en el ámbito de los Estudios Latinoamericanos y en la Argentina, donde los trabajos de Carolina Sancholuz, Gabriela Tineo y Elsa Noya, ejemplifican la importancia de la cultura puertorriqueña dentro de los estudios latinoamericanistas locales.

En cuanto a la historia de los estudios literarios niuyorriqueños, los mismos

tuvieron su origen en Nueva York, por ser esta ciudad el espacio de asentamiento y formación de la cultura puertorriqueña en los Estados Unidos. Instituciones académicas como la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY) y su órgano dependiente, el Centro de Estudios Puertorriqueños, han contribuido decisivamente en la difusión e institucionalización de esta tradición literaria. Los estudios sobre la poesía niuyorriqueña se han centrado, mayormente, en la dimensión identitaria y las complejas transformaciones que la cultura niuyorriqueña introdujo respecto a las identidades nacionales y sus dimensiones telúrico-lingüísticas. Así es como abundan los estudios dedicados a analizar los nuevos entramados identitarios configurados por la cultura niuyorriqueña. Entre estas obras abocadas a la dimensión identitaria sobresale el nombre de Miguel Algarín, la figura más renombrada de los poetas niuyorriqueños, y el cual con sus trabajos ensayísticos y programáticos sentó las bases de la identidad cultural niuyorriqueña y de su literatura contestataria. También se destacan, desde una perspectiva contrapuesta, los artículos que desde Puerto Rico censuraban esta nueva formación identitaria, desde muy temprano, como lo demuestra, por ejemplo, el artículo de Eduardo Seda Bonilla publicado en 1973, “El problema de la identidad de los nuyoricans”, donde Seda Bonilla censuraba estas “pseudo-identidades” distorsivas de la puertorriqueñidad. Por otro lado, desde los Estados Unidos los puertorriqueños exponían una recepción positiva de esta nueva emergencia identitaria como, por ejemplo, en el artículo pionero de Felix Cortes, Ángel Falcón y Juan Flores “The Cultural Expression of Puerto Ricans in New York: a Theoretical Perspective and Critical Review” (1976), en el que se desarrolla el vínculo histórico de la identidad niuyorriqueña y la cultura proletaria junto con sus articulaciones literarias; o el artículo de Edna Acosta-Belén “The Literature of the Puerto Rican Minority in the United States” (1978), en el que se indaga en la dinámica y las negociaciones identitarias efectuadas por la literatura niuyorriqueña en tanto cultura minoritaria; también se encuentran lecturas de la literatura niuyorriqueña (“neorriqueña”) desde una óptica conciliatoria como en “‘De lejos en sueños verla...’: Visión mítica de Puerto Rico en la poesía neorrican”, artículo de Efraín Barradas publicado en 1979 y recuperado en su volumen de *Partes de un todo: ensayos y notas sobre literatura puertorriqueña en los Estados Unidos* (1998), en el cual Barradas analiza los procedimientos mitificantes de la puertorriqueñidad insular en los primeros niuyorriqueños, para concluir que, pese a algunos intentos “aislados” de negar el vínculo con la tierra original, “el poeta neorrican al añorar desde lejos la isla donde quiere encontrar sus orígenes se une a esa

tradición literaria que surgen en los comienzos mismos de nuestras letras” (1998: 74). Durante la década del ochenta se destacan los trabajos publicados por la escritora y crítica niuyorriqueña Nicholasa Mohr, “Puerto Ricans in New York: Cultural Evolution and Identity” y “Puerto Rican Writers in the United States, Puerto Rican Writers in Puerto Rico: A Separation Beyond Language”, el primero de los cuales aparece en el trascendental volumen colectivo de 1985 editado por Asela Rodríguez de Laguna en Puerto Rico, *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*. Este volumen no solo recoge artículos sobre figuras destacadas de la literatura niuyorriqueña, como Miguel Algarín, Sandra María Esteves, Piri Thomas y la mencionada Nicholasa Mohr, sino que lo hace en un libro que integra a la par la literatura puertorriqueña con la literatura niuyorriqueña, y lo hace asignándole un lugar central si se atiende a la primacía que exhiben los capítulos dedicados a la literatura puertorriqueña exo-insular en el volumen; otro libro influyente de esta década es el ensayo de Eugene Mohr, *The Nuyorican Experience: Literature of the Puerto Rican Minority* (1982) en el que se lee la literatura niuyorriqueña y sus configuraciones identitarias a la luz de la experiencia histórica de la diáspora, y sus complejos y renuentes procesos de asimilación; la misma perspectiva utilizada por Arnaldo Cruz-Malavé en su artículo de 1988 “Teaching Puerto Rican Authors: Modernization and Identity in *Nuyorican* Literature” y por Julio Ramos en su ensayo “Migratorias” (1989). Durante los noventa Juan Flores publica su libro *Divided Borders* (1993), obra insoslayable de los estudios niuyorriqueños, en la cual Flores da cuenta de la enorme creatividad y las implicancias socio-políticas de la cultura niuyorriqueña. Por su parte, Ramón Grosfoguel y Frances Negrón Muntaner publican su libro *Puerto Rican Jam. Rethinking Colonialism and Nationalism* (1997), en el cual encuentran en la hibridez identitaria niuyorriqueña una instancia de la extraterritorialidad puertorriqueña merced a su contemporaneidad diaspórica y neocolonial, reponiendo, por consiguiente, nuevos vínculos entre la cultura puertorriqueña “insular” y “continental”.

Todas estas obras dan cuenta de un profuso corpus crítico que aborda la tradición literaria niuyorriqueña a partir de su importancia trascendental como instancia de configuración de una nueva identidad cultural, línea exegética que continúa hasta la fecha tal como se ve en los ensayos de Juan Flores *From Bomba to Hip Hop* (2000) o en la tesis doctoral de la crítica puertorriqueña Antonia Domínguez Miguela publicada con el título *Pasajes de ida y vuelta: la narrativa puertorriqueña en Estados Unidos* (2005), hasta llegar al inmediatamente reciente libro de Samuel Díaz Carrión publicado este

año, *Our Nuyorican Thing: The Birth of a Self-Made Identity* (2014) en el cual la cuestión identitaria continúa siendo la clave exegética para la lectura crítica de la literatura niuyorriqueña, destacando la relación esencial que la poética niuyorriqueña establece con la constitución de una nueva identidad puerto/niuyorriqueña, por fuera de las tradicionales categorías duras de la territorialidad.

A su vez, algunos críticos han estudiado la inserción de esta construcción identitaria niuyorriqueña en el marco de las diásporas antillanas, abordando así los fructíferos vínculos entre las culturas latinas de los Estados Unidos y sus respectivas literaturas con la(s) cultura(s) antillana(s), tal el caso, por ejemplo de William Luis con su ensayo de 1997 *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States*. No obstante, el análisis de Luis parte de una conceptualización restringida del Caribe que se limita a su área hispánica. También se destacan en este punto el libro de Frances Aparicio y Susana Chávez-Silverman, *Tropicalizations: transcultural representations of latinidad* (1997); los artículos de Yolanda Martínez-San Miguel, “Cartografías pancaribeñas: representaciones culturales de los enclaves caribeños en Puerto Rico y Estados Unidos” (1998) y “Nuyoricans y negropolitanos: diáspora y racialización en Puerto Rico y Martinica” (2009); el artículo de Arnaldo Cruz-Malavé “Colonial Figures in Motion: Globalization and Translocality in Contemporary Puerto Rican Literature in the United States” (2002); así como el de Michelle Dávila Gonçalves, “Syncopated Rhythms: Music in Contemporary Puerto Rican Literature” (2009). Estos trabajos se detienen, principalmente, en la incorporación de la lengua vernácula antillana como modo de operar una “tropicalización” transcultural de la cultura anglosajona, o en la recuperación que hace la literatura niuyorriqueña de la tradición musical antillana a través de sus ritmos.

En relación directa con esta cuestión identitaria existe también una profusa línea crítica de los estudios literarios niuyorriqueños abocada a los denominados Estudios de Género (Gay, Queer, Feministas, etc.) entre los que se destacan los trabajos de Arnaldo Cruz-Malavé, “Toward an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature” (1995), “What a *Tangled Web!*” Masculinity, Abjection, and the Foundations of Puerto Rican Literature in the United States” (1997) y su libro *Queer Globalizations: Citizenship and the Afterlife of Colonialism* (2002); también el ensayo de Teresa Peña-Jordán, *Cuerpo político del deseo: literatura, género e imaginario geocultural en Cuba y Puerto Rico (1863-2000)* (2005), y el de Lawrence La Fountain-Stokes, *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora* (2009).



Por otro lado, otro de los grandes ejes de los estudios es el lingüístico, especialmente, el centrado en el estudio del *spanglish* como fenómeno literario. Este eje fue abordado desde el trabajo pionero de Alfredo Matilla, “The Broken English Dream: Poesía Puertorriqueña en Nueva York” (1973), en el cual se vindica la creatividad inherente al coloquialismo e interlingüismo de la lengua niuyorriqueña frente a la censura con que se la estigmatizaba; pasando por los trabajos de Juan Bruce-Novoa “Una cuestión de identidad: ¿qué significa un nombre? Chicanos y Riqueños” (1985), de Frances Aparicio “La vida es un Spanglish disparatero: Bilingualism in Nuyorican Poetry” (1988), Eva Mendieta-Lombardo y Zaida Cintron “Marked and Unmarked Choices of Code Switching in Bilingual Poetry” (1995), hasta el artículo de Yolanda Martínez-San Miguel “Bitextualidad y bilingüismo: reflexiones sobre el lenguaje en la escritura latina contemporánea” (2000). Estos trabajos desarrollaron una línea crítica centrada en el fenómeno transgresivo y distintivo del *spanglish* como lengua de la comunidad y la literatura latina y niuyorriqueña. Este fenómeno fue analizado a partir del marco lingüístico de los procesos de cambio de código, bilingüismo, interlingüismo, etc. (Lombardo y Cintron, Bruce-Novoa), o bien en función de su potencial de transgresión de las gramáticas y retóricas tradicionales (Aparicio, Martínez-San Miguel). Estos trabajos abordan esta transgresión lingüística como un fenómeno literario que, no obstante sus enormes potencias creativas, sirvió para relegar a la literatura niuyorriqueña en los márgenes de los cánones literarios sostenidos por sus monolingüismos nacionales.

Otro campo profuso de investigación en los estudios literarios niuyorriqueños es el de la relación esencial (e institucional) del origen del movimiento y el activismo político. Esta línea crítica desarrolló la fuerte impronta político-institucional de los primeros años del movimiento niuyorriqueño y su articulación con los movimientos y luchas sociales de las décadas del cincuenta y el sesenta. En esta línea aparecen varios escritores que fueron miembros fundadores del movimiento niuyorriqueño, varios de los cuales abordaron la dimensión socio-política de la tradición niuyorriqueña, a partir de su función contestataria y vindicativa respecto a la marginalidad de la comunidad (Miguel Algarín 1975 y Sandra María Esteves 1985, por ejemplo). No obstante, otros autores han abordado la politicidad de esta tradición desde otros ángulos que trascienden la mera función de denuncia y crítica social, y que se centran en las operaciones lingüísticas subversivas de la literatura niuyorriqueña. Tal es el caso, por ejemplo, del ensayo de Juan Flores “Broken English Memories” (1996) donde se acentúa el poder

cultural disruptivo ejercido por esta tradición sobre los cánones nacionales y sus respectivas gramáticas; o el artículo de Frances Aparicio, "Whose Spanish, Whose Language, Whose Power?: Testifying to Differential Bilingualism" (1998) donde el interlingüismo niuyorriqueño, en lugar de déficit se vuelve un instrumento ventajoso para operar resistencias lingüísticas y culturales; y también en su artículo de 1994, "On Subversive Signifiers: U.S. Latina/o Writers Tropicalize English", luego retomado en el libro que Aparicio publica junto a Susana Chávez-Silverman, *Tropicalizations: transcultural representations of latinidad* (1997), en el cual la "tropicalización" de la literatura latina se vuelve una operación transcultural para intervenir activamente en la cultura hegemónica; o el libro de Lisa Sánchez González *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora* (2001) en el que la política contra-discursiva niuyorriqueña se opera desde la base de sus ritmos inasimilables y su performatividad conmocionante. También tesis doctorales como *The Guerilla Tongue: the Politics of Resistance in Puerto Rican Poetry* (2012) de Natasha Azank abordan la poesía niuyorriqueña como una "literatura de resistencia" que se ejerce a través de la subversión descolonizante de su lengua trasnacional.

En cuanto a la obra de Tato Laviera, que constituye nuestro objeto de estudio específico, la crítica ha abordado la misma a partir de estos mismos tópicos que hemos descripto para la literatura latina y niuyorriqueña: la cuestión identitaria, la lengua, la política y la relación con la cultura antillana diaspórica. La obra de Laviera representa, hoy en día, un punto insoslayable de la tradición literaria latina de los Estados Unidos. Sin embargo, su obra no ha reflejado esta importancia en la apropiación que la crítica hizo de la misma. Hasta la fecha no hay ningún volumen publicado que se dedique íntegramente a la obra de Tato Laviera<sup>66</sup>, la cual, además, ha sido excluida de ciertas antologías niuyorriqueñas, como la trascendental *Nuyorican Poetry* de Miguel Algarín y Miguel Piñero (1975), la compilada por Faythe Turner *Puerto Rican Writers at Home in the USA* (1991) y la de Efraín Barradas *Partes de un Todo: Ensayos y Notas Sobre Literatura Puertorriqueña en los Estados Unidos* (1998). No obstante, la obra de Laviera ha sido objeto de estudio en numerosos artículos y capítulos de obras colectivas que dan cuenta del valor trascendental de la misma dentro de la tradición literaria niuyorriqueña. Ejemplo de este abordaje crítico lo constituye ese estudio pionero de la

<sup>66</sup> Hay proyectado un volumen colectivo sobre la obra de Tato Laviera editado por Stephanie Álvarez Martínez y William Luis, *Nideaquinideallá: Essays on the Work of Tato Laviera*. Este volumen, anunciado por el Centro de Estudios Puertorriqueños, aun no tiene fecha de edición pero su publicación será extremadamente valiosa, por cuanto ocupará un espacio vacío.

crítica lavieriana publicado por Juan Flores en 1981: *“La Carreta Made a U-Turn: Puerto Rican Language and. Culture in the United States”*.

Juan Flores (1993, 1997, 2000, 2010) es probablemente el crítico que más se ha ocupado de la obra de Tato Laviera (junto a Frances Aparicio). En sus primeros ensayos sobre el tema, su análisis se dirigió a una lectura de la poesía lavieriana en relación con la evolución de la tradición literaria niuyorriqueña. Así, por ejemplo, el análisis de Flores en *“La Carreta Made a U-Turn: Puerto Rican Language and Culture in the United States”*, se centraba en el estudio de la trayectoria poética de Laviera a partir de una conceptualización de la evolución del campo literario niuyorriqueño. Flores identificaba cuatro momentos de evolución de la “consciencia cultural niuyorriqueña” que operaban como marco y categorías analíticas para su estudio de la poesía de Laviera. El primer momento estaría marcado por el descubrimiento de Nueva York por parte de los puertorriqueños, luego seguiría un estado de encantamiento de la isla natal, seguido por el reconocimiento de la presencia puertorriqueña en Nueva York, y finalmente, el cuarto y último momento correspondería a la interacción de esta comunidad puertorriqueña en Nueva York con la sociedad norteamericana circundante. La obra poética de Laviera funciona en el análisis de Flores, como un ejemplo de la evolución e interacción de estos cuatro momentos en la poesía niuyorriqueña, a través de la cual Flores indaga en la cuestión identitaria que esta obra pone en juego frente al patrón insular dominante y sus prerrogativas sobre la puertorriqueñidad. Este tópico identitario opera como núcleo analítico en las lecturas críticas de la poesía de Tato Laviera realizadas por Frances Aparicio en *“Tato Laviera y los deslindes de la identidad neorriqueña”* (1992), donde Aparicio enfatiza la singular configuración extraterritorial de la puertorriqueñidad niuyorriqueña, a partir de su sustrato popular y afro-descendiente; también en la lectura de la obra de Laviera que hace Julio Ramos en su ensayo *“Migratorias”* (1989), el cual basa su análisis en la capacidad de esta poética de configurar una identidad con “raíces portátiles”, una identidad cinemática configurada a través del viaje y la trasgresión de las categorías territoriales tradicionales de lo identitario. También Gabriela Tineo aborda esta identidad extraterritorial en su artículo *“Ciudadanía y liminalidad”* (1999) donde indaga en el trabajo que efectúa la poética lavieriana sobre la “experiencia del sujeto diaspórico y su empresa validante de una puertorriqueñidad amasada en la migración” (240). Por su parte, Stephanie Álvarez Martínez en su artículo *“¿Qué, qué?! Transculturación and Tato Laviera's Spanglish poetics”* (2006) aborda la obra de Laviera desde la perspectiva identitaria, buscando

demostrar cómo Laviera opera a partir de la categoría de transculturación de Fernando Ortiz, un nuevo tipo de identidad transcultural capaz de subvertir las construcciones telúricas nacionales y establecer una resistencia efectiva a los procesos de asimilación cultural.

Otro de los ejes centrales en los estudios sobre la obra de Laviera es el relativo a la cuestión lingüística. La lengua poética de Laviera ha sido abordada por críticos como Frances Aparicio en sus artículos “La vida es un Spanglish disparatero: Bilingualism in Nuyorican Poetry” (1988) y “Tato Laviera y Alurista: hacia una poética bilingüe” (1988), en los cuales el *spanglish* poético de Laviera es analizado como recurso expresivo y validado por medio de su enorme potencial creativo en el terreno literario; o en el artículo de Stephanie Álvarez Martínez “¿Qué, qué?! Transculturación and Tato Laviera's Spanglish poetics” (2006), el cual, además de la cuestión identitaria, indaga en la transculturación lingüística operada por esta lengua poética respecto al monolingüismo de la cultura hegemónica estadounidense; también el artículo de Enrique Foffani “Tato Laviera. El poeta sobre la cuerda floja” (2005) aborda el plano lingüístico y advierte que la dualidad lingüístico-identitaria de la poesía niuyorriqueña de Laviera, no sólo expone la capacidad de transitar dos universos culturales, sino también la doble exposición de estos sujetos diaspóricos a la “intemperie” de su extraterritorialidad visceral.

Un punto central en la Poética de Tato Laviera pero que, no obstante, no ha sido desarrollado en toda su complejidad y profundidad por la crítica literaria, es el que concierne al modo singular y complejo en que esta obra trabaja con la identidad, la cultura y la literatura afro-antillanas. Quizás esta ausencia obedezca a la relación problemática que se establece entre la cultura puertorriqueña y las demás culturas del Caribe. Esta relación se vio obturada por la relación colonial que ata indisolublemente la nación puertorriqueña a la historia y la cultura norteamericanas. Esto produjo, en parte, esos vacíos y silencios de la historia cultural puertorriqueña, hiatos que Arcadio Díaz Quiñones (1993) denominó la “memoria rota”, y entre los cuales figura el silencio histórico sobre la decisiva presencia cultural afro-puertorriqueña. Este silencio ya había comenzado a quebrarse con la trascendental obra del poeta puertorriqueño Luis Palés Matos, quien ya desde 1918 con su soneto “Danzarina africana” comienza a poner en primer plano la cultura africana de Puerto Rico. Esta cultura afro-puertorriqueña se vuelve a partir de 1926 con el poema “Pueblo negro”, el eje central de la poética palesiana, la cual cobraría un ímpetu enorme con la publicación *Tun tun de pasa y*

grifería en 1937<sup>67</sup>. También hacia la década del cincuenta, la literatura puertorriqueña introduciría la temática afro-puertorriqueña con la aparición de cuentos como “Aguinaldo negro” (1953) de Edwin Figueroa, “En el fondo del caño hay un negrito” (1954) de José Luis González y “Sol negro” (1958) de Emilio Díaz Valcarcel, textos que apelaban a una reinterpretación socio-histórica de Puerto Rico, haciendo hincapié en la velada cuestión racial. Esta reinterpretación histórica fue continuada durante la década del sesenta, a través de la labor intelectual del Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña (CEREP,) y ese movimiento que se conoció como la nueva historiografía puertorriqueña<sup>68</sup>. A su vez, durante la década del setenta emerge en obras como *Narciso descubre su trasero* (1975) de Zenón Cruz. Pero es definitivamente, durante la década del ochenta con el influyente ensayo de José Luis González *El país de cuatro pisos* (1980), que se puso en cuestión el soslayamiento histórico deliberado de este determinante estrato socio-cultural puertorriqueño, no sólo haciendo visible lo que había permanecido oculto dentro de la historia oficial de Puerto Rico, sino también reconociendo su trascendental importancia dentro de la configuración de la cultura nacional puertorriqueña.

Pero este proceso de re-descubrimiento no fue consumado dentro del campo de los estudios literarios puertorriqueños, en una verdadera revisión historiográfica crítica del canon, salvo algunos intentos intermitentes de recuperar algunas figuras olvidadas, como fue la publicación en 1976 de la antología *Poesía afroantillana y negrista: Puerto Rico, República Dominicana, Cuba*, compilada por Jorge Luis Morales. No es sino hasta el año 2009 que este proyecto de revisión histórica es llevado a cabo plenamente, con la publicación del volumen compilado y prologado por Roberto Ramos-Perea, *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros*, en el cual se rescatan y difunden las obras de importantes figuras olvidadas por la historiografía literaria puertorriqueña, como son los nombres de Eleuterio Derkes y Luis Felipe Dessus. De este afán revisionista surgen también trabajos críticos como la tesis doctoral de Rosita E Villagómez, publicada en 2005, *El silenciamiento del sujeto de origen africano en las letras puertorriqueñas del siglo XIX*, la cual repasa la historia literaria puertorriqueña

---

67 Sobre el lugar de la obra palesiana en el contexto de la cultura puertorriqueña, hay una inmensa bibliografía disponible, para nuestro trabajo consultamos principalmente los trabajos de Arcadio Díaz Quiñones, *El Almuerzo en la Hierba* (1982) y de Mercedes López Baralt, *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos* (1997).

68 Ver al respecto el artículo de Carolina Sancholuz “Literatura e identidad nacional en Puerto Rico (1930-1960)” (1997) y el capítulo “Una nación de tinta y papel: cultura, literatura e identidad nacional en Puerto Rico en el siglo XX” de su libro *Mapa de una pasión caribeña*. Lecturas sobre Edgardo Rodríguez Juliá (2010).

del siglo XIX y sus silenciamientos de la cultura afro-puertorriqueña a través de los textos esclavistas. Villagómez rescata ciertas figuras marginales como las de Benito Vilardell, Ramón Caballero, Alejandro Tapia y Rivera o el propio Eleuterio Derkes, a través de los cuales pretende demostrar que el aparente “silencio” de la literatura afro-puertorriqueña constituye, en verdad, un “silenciamiento”. Sin embargo, a diferencia del trabajo de Ramos-Perea, esta investigación revisionista adolece de un análisis crítico del rol que estas obras silenciadas jugaron en la cultura puertorriqueña del siglo XIX, y a su vez, sólo repone un corpus de obras limitado por su abordaje de la cultura afro-puertorriqueña desde la perspectiva excluyente de textos esclavistas.

De todos modos y no obstante esta serie de restituciones históricas, el rol determinante que la cultura popular afro-puertorriqueña ha tenido en la poesía niuyorriqueña, aún no ha sido abordado en su real magnitud y complejidad por parte de la crítica literaria. Los estudios que se detienen en la dimensión afro-antillana de la obra de Tato Laviera, por ejemplo, lo hacen sólo por medio del mero reconocimiento de ciertas influencias evidentes, como las de la religiosidad sincrética, la tradición musical, la recuperación del dialogismo oral y coloquial de la lengua popular afro-puertorriqueña, o la cuestión racial. Por ejemplo, en el trabajo de William Luis “Afro-Latino Identity and the Poetry of Tato Laviera” (2009), en el cual se lee una afirmación como la siguiente: “El aspecto afro-latino de la obra de Laviera emerge en poemas que tratan aspectos como la música, la religión, la cultura afro-americana, y la discriminación racial” (2009: 32, mi traducción). Esta lectura crítica se repite en artículos previos, como los de Frances Aparicio “La vida es un Spanglish disparatero: Bilingualism in Nuyorican Poetry” (1988), y posteriores como el artículo de Antonia Domínguez Miguela, “‘Kalahari’ or the Afro-Caribbean Connection: Luis Palés Matos’ Tuntún de pasa y grifería and Tato Laviera’s La carreta made a U-turn” (2002). Estos abordajes no logran avanzar en la densidad y trascendencia que estas prácticas culturales de raíz africana comportan en el desarrollo de la poética lavieriana. A estos trabajos mencionados, se le suman otros como los de Francisco Cabanillas (2004) y Wolfgang Binder (2003), los cuales indagan en la construcción de una lengua poética con base en el Caribe negro por parte de Laviera, a partir de sus tonalidades distintivas y de la recuperación de la tradición musical afro-latinoamericana, como sustrato rítmico. Todos estos abordajes críticos, por tanto, no logran dar cuenta de la compleja y profusa apropiación de la herencia afro-antillana ejercida por la poesía de Tato Laviera, ni de su particular inflexión, más allá de estos tópicos mencionados. Esta inflexión singular de la

cultura afro-antillana diferencia, claramente, a la poesía de Laviera de la poesía negrista de Luis Palés Matos o Nicolás Guillén, y, a su vez, lo diferencia del resto de los poetas niuyorriqueños de esta primera generación, por ejemplo, en las apropiaciones que hace de los ritmos sincopados de la música popular caribeña, la profusión y centralidad de las diversas tonalidades e imágenes afro-antillanas y su particular modo de mixturarlas con la tradición afro-americana, o también, el singular desarrollo de una erótica poética concebida como búsqueda por fusionar la identidad niuyorriqueña con otras culturas liminares como la afro-americana o las demás culturas latinoamericanas, y del potencial político subversivo que establece a partir de prácticas culturales antillanas como la guachafita, el vacilón o la jaibería.

Hay que agregar, además, que tampoco se ha profundizado en esta politicidad inmanente a la poética afro-antillana desplegada por Laviera, con la excepción de dos autores, uno de ellos, la crítica Lisa Sánchez González con su libro de 2001, *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora*, el cual, no obstante, aborda esta dimensión afro-antillana transgresiva pero lo hace, exclusivamente, a partir de su trabajo con la tradición musical de Puerto Rico; el otro autor es Arnaldo Cruz-Malavé, con su excelente artículo “Colonial Figures in Motion: Globalization and Translocality in Contemporary Puerto Rican Literature in the United States” (2002), en el cual aborda con agudeza algunas de los rasgos más sobresalientes de la poética lavieriana y su raíz afro-antillana. Cruz-Malavé da cuenta, por ejemplo, del trabajo de Laviera con el sincopamiento, como elemento irreductible de una cultura rítmica antillana que, en la poesía de Laviera, adquiere el valor de un elemento de resistencia cultural a la asimilación. Pero su artículo no pasa de ser un sucinto recorrido por la poesía niuyorriqueña contemporánea, por lo cual sólo logra consignar algunos breves apuntes respecto a este modo trasgresor en que Laviera se apropia de la tradición afro-antillana. De allí, que la dimensión política transgresiva de la retórica afro-antillana en la poesía de Tato Laviera constituye un espacio en blanco a ser llenado por la crítica, vacío que este proyecto de investigación se propone ocupar.

Es en este punto donde el marco general de la crítica literaria niuyorriqueña, que sí ha abordado con mayor profundidad la relación entre la tradición niuyorriqueña como movimiento literario y la literatura afro-antillana<sup>69</sup> (Martínez-San Miguel, Negrón,

69 Es cierto que, en gran medida, la reciente crítica literaria niuyorriqueña ha abordado esta relación ocupándose de periodos históricos más recientes, especialmente, en función del ascendente proceso de *panlatinización* de Nueva York a partir de la década del 90 (ver Flores: 2000), pero también existe en los trabajos críticos sobre las primeras generaciones literarias niuyorriqueñas, si bien en menor medida, un desarrollo de los vínculos entre este movimiento y la cultura y tradición literaria afro-antillanas.

Quintero Rivera, Torres-Padilla, de Mojica, Sánchez González), no se ha visto reflejado en extenso en los estudios específicos sobre la poesía de Tato Laviera. Y es, precisamente, esta ausencia la que da origen a nuestro trabajo, por cuanto nuestra exégesis crítica de la obra poética de Tato Laviera encuentra que es en esta particular y compleja apropiación de la cultura afro-antillana, donde se modula el excepcional desvío de la poesía de Laviera respecto a la tradición niuyorriqueña.

Nuestro trabajo de investigación, por consiguiente, se propone retomar ciertos puntos centrales de la crítica literaria niuyorriqueña para ahondar, subsecuentemente, en ciertos espacios vacíos y problemas no desarrollados por esta tradición crítica respecto a la obra poética de Tato Laviera, y específicamente, a su apropiación de la cultura afro-antillana. Nuestro propósito no consiste en reconocer un sistema de influencias de esta tradición cultural afro-antillana en la poética de Laviera (algo que, en cierta medida, ya ha sido hecho), sino en describir y explicar el modo singular en que la obra de Laviera recupera un *ethos* antillano que integra tanto las experiencias históricas de la esclavitud y la diáspora, como las prácticas difractivas del desvío y el cimarronaje; apropiación cultural, a partir de la cual Laviera configurará una nueva ética subversiva niuyorriqueña y una poética relacional que le permitirá alcanzar la latinoamericanidad de esta identidad cultural híbrida.



***La carreta made a U-turn* (1979): el inicio del desvío antillano  
en la poética de Tato Laviera**

#### 4.1 *La figura de Tato Laviera en la tradición niuyorriqueña.*

Jesús Abraham Laviera Sánchez, o simplemente Tato Laviera como se dio a conocer a sí mismo, es uno de los miembros eminentes del movimiento niuyorriqueño. Nacido en Santurce, Puerto Rico en 1950, se trasladó a la edad de nueve años junto con su madre y hermanas a la ciudad de Nueva York, lugar donde transcurrirá toda su vida y obra hasta 2013, año de su muerte. Tras iniciar una breve estancia de estudios en la Universidad Cornell, Laviera regresó a Nueva York para continuar su formación en el New York's Brooklyn College, donde finalmente decidió abandonar los estudios académicos para dedicarse de lleno a proyectos relativos a su propia comunidad y a su emergente vocación poética. Durante la década del setenta trabajó en la Universidad de la calle, un proyecto educativo destinado a colaborar con sujetos adultos que no hubiesen completado sus estudios secundarios con el fin de que obtuvieran un título. Esta labor comunitaria se complementaba trabajando también como asistente de Servicios Sociales. Todo este compromiso social se articulaba ya en el joven Laviera, con una marcada vocación literaria que lo llevó a dirigir en esos años un Taller de Drama Hispánico y a volcarse de lleno hacia lo que sería su gran pasión: la poesía. Su obra literaria comprende cuatro poemarios escritos entre 1979 y 2008, junto con numerosas piezas teatrales, desde *Olú Clemente* (1979) hasta la tetralogía inconclusa publicada en *Afro-Hispanic Review*, entre 2006 y 2008: “The Spark”, “’77 PR Chicago Riot” y “Bandera a Bandera”. No obstante lo prolífico de esta obra dramática, la mayoría de sus piezas teatrales, pese a ser montadas numerosas veces, no han sido publicadas y en su gran mayoría han quedado a la sombra de su producción poética, pese a la continuidad y profusión de su escritura a lo largo del tiempo.

La obra poética de Tato Laviera, esa que lo ha vuelto una figura trascendental no sólo de la literatura niuyorriqueña sino de la literatura latina en su acepción más amplia, se inscribe dentro de la tradición literaria niuyorriqueña. En parte, por su identificación plena con este nuevo sentido identitario de una puertorriqueñidad extraterritorializada que el movimiento niuyorriqueño puso en escena, y también, por el alto grado de compromiso hacia su comunidad y hacia las luchas y reivindicaciones sociales que ésta llevaba adelante, a través de sus producciones culturales. Sin embargo, esta integración dentro de la dimensión social y política (en su estricto sentido de práctica relativas a los intereses públicos de la *polis*) de la literatura niuyorriqueña no significó, en absoluto, que la poesía de Laviera retomase sin más los lineamientos y el tono contestatario promulgados por esta primera generación niuyorriqueña. En lugar de situarse meramente como un eslabón más de este canon literario incipiente, el primer poemario publicado por Laviera en 1979, *La carreta made a U-turn*, introdujo dentro de esta tradición una modulación excepcional de los patrones que la habían delineado bajo la figura tutelar de Miguel Algarín y su proyecto político-cultural. Los puntos de contacto entre la poesía de Laviera y el canon orquestado en la antología fundacional de Miguel Algarín y Miguel Piñero, *Nuyorican Poetry* (1975), son varios: la configuración de una poética de alto contenido social y comprometida con la realidad circundante de su comunidad; la recuperación de una lengua popular estigmatizada, junto con su constitución como lengua poética de una nueva tradición literaria, y como recurso de renovación/innovación estética; la apuesta deliberada por el espacio cultural de Nueva York, y el barrio del Lower East Side, como sedes de la cultura niuyorriqueña; la afirmación y defensa de esta identidad cultural híbrida ante los embates asimilacionistas de la sociedad hegemónica y la censura de la cultura insular; y la inscripción de esta tradición literaria dentro la oralidad y performatividad, propias de la cultura popular antillana de Puerto Rico.

Este último aspecto resultará fundamental para la Poética desplegada por la obra de Tato Laviera, por cuanto la continuidad de la tradición puertorriqueña de declamación constituye una experiencia central en la constitución como poeta del propio Laviera. Es el propio Laviera el que ratifica este lugar preponderante de la tradición oral puertorriqueña en sus autofiguras de escritor, tal como se observa, en las declaraciones, entrevistas y conferencias brindadas a lo largo de sus más de treinta años de trayectoria literaria. Ante una pregunta, por ejemplo, respecto a su vocación poética en una entrevista que le realiza Edna Ochoa en 2009, Laviera responde explicando su decisión de

convertirse en poeta, a través de la experiencia de los recitados poéticos durante su infancia puertorriqueña:

*Todas las navidades hacían lo que se llama "Parrandas navideñas". Iban de casa en casa con música y a mí me encantaba eso, y cuando me trasladé a Estados Unidos, ese ambiente cultural se mantuvo en la familia mía, en los vecindarios donde yo vivía. En esos vecindarios había poetas puertorriqueños que hablaban totalmente en español. La poesía nuyorriquen es lo que se llamaba "Oral Poetry", pero los fundadores fueron esos declamadores boricuas que hablaban exclusivamente en español y que tenían "Las cien mejores poesías de Latinoamérica". Ellos eran los que propagaban esa veta lingüística. Y eso existía en el pueblo donde nosotros nacimos, donde nosotros vivíamos. De ese modo de declamar, de estar en una esquina y declamar en español, fue que yo cogí el estímulo de escribir. (2009: 32)*

Esta oralidad atraviesa íntegramente la tradición literaria niuyorriqueña en la cual se inscribe la poesía lavieriana. La inclusión de Laviera dentro del canon niuyorriqueño resulta hoy en día indiscutible, sin embargo, sus poemas no forman parte del corpus que integra la antología fundacional de Algarín y Piñero en 1975, ni tampoco integran antologías anteriores como *The Puerto Rican Poets: Los poetas puertorriqueños* (1972) de Alfredo Matilla Rivas e Yván Silén, la cual incluía, dentro de su corpus mayoritariamente puertorriqueño insular, a algunos escritores de los Estados Unidos; tampoco forma parte de antologías como *Borinquen: An Anthology of Puerto Rican Literature*, compilada por María Teresa Babín en 1973. Lo mismo ocurre en el caso de antologías posteriores dedicadas, específicamente, a la literatura producida por puertorriqueños en los Estados Unidos, como la compilada por Faythe Turner en 1991, *Puerto Rican Writers at Home in the USA*, o la de Efraín Barradas *Partes de un Todo: Ensayos y Notas Sobre Literatura Puertorriquena en los Estados Unidos* (1998). La razón de esta serie parcial de exclusiones no es clara, sin embargo, no surge, simplemente, de una cuestión cronológica, ni tampoco de los argumentos esgrimidos por críticos como Francisco Cabanillas (2004) respecto al "optimismo" que la poesía de Tato Laviera exhibiría frente a la lengua contestataria desplegada por el resto de sus coetáneos niuyorriqueños, o por el modo en que su obra discute y desarticula ciertas concepciones insulares de la puertorriqueñidad, algo en lo que sus coetáneos

niuyorriqueños ya habían avanzado parcialmente, sino que consideramos que estas exclusiones se explican, fundamentalmente, a partir de la trasgresión impuesta por su poética respecto a la dimensión local y agonística de esta primera generación poética.

Como señala, acertadamente, André Alt (2009), la fundación del movimiento niuyorriqueño durante las décadas del sesenta y el setenta en los Estados Unidos, y su insistencia por abordar y reformular las complejas y problemáticas cuestiones identitarias, raciales y sociales que atañían a las culturas minoritarias, se conecta y converge, directamente, con el proceso de descolonización del Caribe y con la tradición discursiva que acompañó este proceso. Si bien, ya desde la década del treinta, con el movimiento antillano de la *Négritude*, Aimé Césaire, Lepold Senghor y Léon-Gontran Damas habían iniciado un proceso crítico de develamiento de la alienación y la colonialidad de la identidad negra en las Antillas, proceso luego continuado por Franz Fanon durante los años cincuenta, no es sino hasta la década del setenta, que este movimiento de descolonización emerge en su plenitud. Recuerda Stuart Hall que “fue sólo en los setenta que esta identidad afro-caribeña se volvió disponible históricamente para la gran mayoría del pueblo jamaquino tanto dentro como fuera de Jamaica. En este momento histórico los jamaquinos se descubrieron a sí mismos como ‘negros’ –al igual que, en este mismo momento, descubrieron que eran hijos e hijas de la ‘esclavitud’” (1990: 231). La relación de la poesía niuyorriqueña con esta cultura afro-antillana es fundamental para comprender, no sólo el marco histórico que permitió el surgimiento esta tradición, sino también para comprender la particularidad de alguna de sus modulaciones más originales, como es el caso de la obra de Tato Laviera.

La singularidad establecida por la obra de Laviera estriba, fundamentalmente, en el modo en que su poética procuró superar las estrategias confrontativas por medio de las cuales esta tradición enfrentaba las fuerzas opresivas que la marginaban. Esta opresión laboral, cultural y social estigmatizaba a la cultura niuyorriqueña, y a las demás culturas latinas emigrantes, bajo el imaginario de sus culturas deficitarias, su pauperidad inmanente, y su criminalidad endógena<sup>70</sup>. Este imaginario fue adoptado como núcleo temático por la literatura hispánica inmigrante de los Estados Unidos

---

<sup>70</sup> Este imaginario estigmatizante fue favorecido, en ciertos aspectos, por la propia cultura niuyorriqueña y su reivindicación literaria de la marginalidad, por caso en la proliferación de obras autobiográficas centradas en la experiencia marginal de la pobreza, el racismo, la drogadicción, el crimen, la prisión, etc. Estas obras, bajo la estela de la paradigmática *Down These Mean Streets* (1967) de Piri Thomas, invadieron la escena literaria niuyorriqueña con títulos como la segunda novela de Thomas, *Seven Long Times* (1974), o *Run Baby Run* (1968) de Nicky Cruz, *Nobody's Hero* (1976) de Lefty Barreto, y la novela paródica de Ed Vega *The Comeback* (1985), en la cual la parodización de esta tradición autobiográfica da cuenta de la profusión y extensión de la misma.

desde sus inicios, lo que señala Nicolás Kanellos, condujo al establecimiento de una tradición confrontativa que, no sólo denunciaba la opresión socio-cultural sino que desmitificaba, a su vez, el “sueño americano” sostenido por la cultura hegemónica (Kanellos 2011: 3). De esta primera literatura hispánica inmigrante surgió la tradición literaria latina y su vocación contestataria. Es respecto a esta tradición, continuada por la primera generación niuyorriqueña, que la poética configurada por Tato Laviera significó, tanto una adscripción plena a su compromiso social con su comunidad, como una superación de la dimensión agonística inherente a su concepción política.

Esta superación significó en el caso de Laviera la configuración de una obra poética que desplegaba una nueva política cultural. Esta nueva politicidad buscaba escamotear las potencias opresivas y tanáticas por medio de la configuración de una cultura de la elusividad y la intersticialidad, desarrolladas por Laviera a través de la recuperación de un legado cultural antillano centrado en esa cultura de resistencia que Édouard Glissant (2005, 2006) llamó el *Détour* (Desvío). Este desvío conjuga prácticas diversas que abarcan desde la cultura somática de la danza, la música y los ritmos afro-antillanos, hasta ese *ethos* del relajo o el vacilón, constitutivos de una política contradiscursiva ejercida por medio del humor, el desparpajo y la fruición. Es nuestro propósito, en este primer capítulo, llevar adelante un análisis minucioso del modo en que estas prácticas culturales fueron apropiadas por Tato Laviera en su ópera prima, *La carreta made a U-turn* (1979). Nuestro objetivo, en este capítulo, será demostrar cómo esta apropiación constituye un punto de inflexión dentro de la tradición literaria niuyorriqueña

*La carreta made a U-turn*, primero poemario de Tato Laviera, significó no sólo la entrada de Laviera dentro del canon niuyorriqueño, sino, fundamentalmente, una transformación de los lineamientos de esta tradición, iniciada ya en la década del sesenta y afianzada definitivamente al calor de las luchas fragorosas de las minorías norteamericanas por sus derechos durante los setenta. La literatura niuyorriqueña se afianza, definitivamente, en 1975 con la publicación de la antología *Nuyorican Poetry* editada por Miguel Algarín y Miguel Piñero. Cuatro años después Laviera publica su primer libro, a través del cual sentará las bases de una divergencia respecto a los lineamientos programáticos que modulaban el movimiento niuyorriqueño institucionalizado por Algarín y Piñero. La publicación de este primer poemario lavieriano introdujo una apuesta decidida por la recuperación del legado cultural antillano de Puerto Rico, a partir de ciertos elementos históricamente solapados en la

historia cultural puertorriqueña. Esta inscripción antillana de la obra de Laviera implicó la inserción de su propia poética dentro del legado afro-antillano<sup>71</sup> y su red de vinculaciones múltiples con otras poéticas de raíz africana, entre las que sobresale la cultura afro-americana por su contigüidad con la cultura niuyorriqueña. Esta vinculación antillana va más allá de la “tropicalización” ejercida por la literatura latina, y enunciada por ciertos sectores de la crítica literaria<sup>72</sup>. Las conexiones y proyecciones hacia tradiciones heterogéneas que postula la poética lavieriana constituyen, en verdad, un proceso de transculturación y una estrategia política de resistencia frente a los procesos de asimilación. Esta resistencia intervendrá tanto sobre las construcciones hegemónicas de la identidad y la cultura norteamericanas, como sobre las construcciones hegemónicas de la identidad latina.

*La carreta made a U-turn* posee una estructura tripartita que, por un lado, construye una relación intertextual (aludida ya desde el título del poemario), con la célebre obra del escritor puertorriqueño René Marqués, *La Carreta* (1951). En este drama Marqués configura, como señala Arcadio Díaz Quiñones (1993)<sup>73</sup>, una antiutopía nacional en la cual se plantea la dinámica migratoria y cultural de la sociedad puertorriqueña, a través del viaje de la familia protagonista desde la zona rural de la isla hacia la ciudad-capital de San Juan, arrastrados, en principio, por las fuerzas

---

71 Hablamos aquí de una tradición afro-antillana y no de una “tradición negrista”, término afianzado en el ámbito de la literatura del Caribe hispánico con el ensayo de Mónica Mansour *La poesía negrista* (1973), donde Mansour define esta poesía, ya no por su mera incorporación del negro o la cultura negra como tema, algo que se remonta en la literatura hispánica hasta el siglo de oro español, sino, en cambio, por “la identificación del artista con el negro, la interpretación del negro ‘desde adentro’”. De esta manera, el poeta vive las circunstancias del negro y expresa sus sentimientos” (1973: 212). Preferimos, por tanto, esta designación de poesía “afro-antillana”, por cuanto nos permite delimitar con mayor claridad, por ejemplo, la diferencia entre esta tradición y el movimiento de la *Negritude* del Caribe francófono, y a su vez, para no circunscribir esta tradición a la poesía negra de las décadas del treinta y el cuarenta en el Caribe hispánico, periodo de apogeo de la poesía negrista. Sobre la diferencia entre Negritismo y la Negritud en la poesía antillana, ver el citado ensayo de Mónica Mansour y el capítulo “Negritismo y negritud” del libro de Jorge Schwarz, *Las vanguardias latinoamericanas, (Textos programáticos y críticos)* (1991: 616-643).

72 El concepto de “tropicalización” fue desarrollado por la crítica puertorriqueño-estadounidense Frances Aparicio en su ensayo de 1994 *On Subversive Signifiers: U.S. Latina/o Writers Tropicalize English*, donde a partir del poemario del niuyorriqueño Víctor Hernández Cruz, *Tropicalization* (1976), Aparicio da cuenta de las operaciones de transculturación de la cultura latina, por medio de la introducción, dentro de la cultura hegemónica, de elementos culturales exógenos propios de las culturas antillanas. Pero esta transformación de la cultura hegemónica, lejos de subvertir la opresión ejercida sobre las culturas minoritarias y las jerarquías implícitas, no sobrepasaría, en este esquema, a una mera integración alternativa a la asimilación pura. Más adelante desarrollaremos con mayor detalle y extensión esta propuesta crítica sobre la poesía niuyorriqueña.

73 Señala Díaz Quiñones al respecto: “... es posible leer *La carreta* de René Marqués no como un ‘reflejo’ de la sociedad puertorriqueña sino como una antiutopía. Publicada primero como una ‘trilogía boricua de estampas’ en la revista *Asomante* en 1951 y 1952, buscaba, deliberadamente, otros recuerdos. La obra de Marqués, con su vindicación de otro orden, proyectaba una curiosa luz ulterior sobre la utopía dominante. Invertía el proyecto y se dedicaba a investigar su fracaso: el fin de los tiempos modernos sería la vuelta al Origen, como se dramatiza en *La carreta*” (1993: 43)

industrializantes del gobierno de Muñoz Marín durante la década del cincuenta, y luego hacia los Estados Unidos en busca de mejores condiciones de vida, algo que finalmente nunca alcanzan y que los obliga a emprender un último viaje de regreso a la isla, aceptando este regreso como el único camino posible para la conformación de la cultura nacional. Esta estructura tripartita de la obra, por tanto, no sólo apela a este derrotero parodiado por Laviera desde el mismo título y portada de su poemario a través de la transformación del viaje cultural puertorriqueño a los Estados Unidos en un movimiento de asentamiento y afirmación cultural, sino que, a su vez, las diferentes secciones del poemario exponen la estructura progresiva con que Laviera desarrolló su singular poética, acercándose, gradualmente, hacia la tradición afro-antillana<sup>74</sup>.

*La carreta made a U-turn* constituye así el *incipit* del desvío antillano estatuido por la poética lavieriana, desvío que postulará, a su vez, un nuevo tipo de politicidad y un nuevo *ethos* niuyorriqueños desarrollados *in extenso* durante la década siguiente con la publicación de tres poemarios consecutivos, a través de los cuales la figura de Laviera se instalará, definitivamente, en el centro de esta tradición literaria.

---

74 Esta tradición afro-antillana suele ser datada, en el Caribe hispanoparlante, a partir del poema de Luis Palés Matos “Pueblo negro” (1926), o bien, a partir del soneto palesiano de 1918, “Danzarina africana”. Sin embargo, la tradición afro-antillana en Puerto Rico se remonta todavía más atrás, como se observa en la obra de los puertorriqueños Eleuterio Derkes (1835-1883) y Luis Felipe Dessus (1875-1920), este último amigo de Palés Matos y poeta cuya obra, aún sin incluir la lengua y las inflexiones del español afro-antillano, da cuenta de la episteme afro-antillana y su cultura subversiva y contradiscursiva. No debe confundirse la ausencia de textos “bozales” en la historia de Puerto Rico, con la ausencia de una cultura afro-puertorriqueña. La cultura de los esclavos africanos en Puerto Rico es, quizá, tan fuerte como en Cuba, la diferencia estriba, en el hecho de que en Puerto Rico la población negra siempre estuvo compuesta, mayoritariamente, por negros nativos, esclavos nacidos en Puerto Rico, y por tanto, con un legado cultural africano atenuado en comparación con los esclavos trasplantados, y también, en la ausencia de textos producidos por esclavos africanos en Puerto Rico de los cuales se tenga registro, a diferencia de Cuba, por ejemplo, con la memoria, *Autobiografía de un esclavo de Juan Francisco Manzano* (1840). Esto, sin embargo, no implica que la cultura afro-descendiente no ejerciera una influencia importante en la configuración de la cultura puertorriqueña. Esta presencia afro-puertorriqueña ha sido frecuentemente obliterada e ignorada. Actualmente, han comenzado a aparecer una serie de trabajos críticos que recuperan y ponen en escena esta presencia largo tiempo silenciada. En 1976 la antología *Poesía afroantillana y negrista: Puerto Rico, República Dominicana, Cuba*, compilada por Jorge Luis Morales, hizo un compendio de alguno de los poetas negros de Puerto Rico, no obstante, la falta de un análisis que pusiera en juego la dinámica cultural que esta identidad afro-puertorriqueña establecía en el entramado cultural de Puerto Rico, hace de esta antología una mera recopilación de voces singulares. Más recientemente, la compilación publicada en 2009 por Roberto Ramos-Perea, *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros*, ha rescatado algunas figuras olvidadas por la historiografía literaria puertorriqueña, y ha avanzado en un análisis de la producción afro-puertorriqueña en géneros como el teatro y la ensayística, junto con una discusión del peso de este legado en la tradición nacional. Resta señalar, por último, que esta tradición afro-antillana tampoco remite a una poesía escrita exclusivamente por negros (aun cuando la mayoría de sus miembros hayan sido afrodescendientes o mulatos), lo cual se observa, claramente, en su figura por antonomasia: Luis Palés Matos. Sobre la evolución de la lengua literaria afro-puertorriqueña ver: Lipski, John. “From *bozal* to *boricua*: Implications of Afro-Puerto Rican Language in Literature” (2001); sobre el silenciamiento de este componente afro-puertorriqueño en la tradición nacional, ver además de la antología compilada por Roberto Ramos Perea, la tesis doctoral de Rosita Villagómez, *El silenciamiento del sujeto de origen africano en las letras puertorriqueñas del siglo XIX* (2005).



#### 4.2 “*My graduation speech*”: oralidad y performance en la impertinencia del trepao niuyorriqueño.

El valor performativo de la tradición niuyorriqueña constituye uno de los aspectos más visibles del legado antillano de su herencia cultural puertorriqueña. Esta tradición oral y performativa consiste en la experiencia de los actos verbales en tanto eventos culturales, un tipo de enunciación en el que las relaciones entre oralidad y escritura son continuas, diversas y complejas, una enunciación que establece entre el artista y su audiencia una continuidad, permitiendo así el establecimiento de un sentido de comunidad. Esta continuidad entre oralidad y escritura es lo que en la cultura antillana Édouard Glissant denominaba *oraliteratura*, para dar cuenta así de esa síntesis entre la cultura escrituraria y la rítmica hablada. Por su parte, Mónica Maglia Vercesi sostiene en su análisis de la poesía del colombiano Jorge Artel, que esta tensión entre escritura y oralidad característica de la poesía afro-antillana tiene su origen en la dislocación entre *Mithos* y *Logos* experimentada por las culturas africanas en su diáspora esclavista. Esta dislocación explicaría la pulsión rítmica que atraviesa la poesía afro-antillana, una pulsión rítmica que Maglia Vercesi explica en estos términos:

*... los pueblos africanos no experimentaron un tránsito gradual del mythos al logos: su evolución fue truncada por el secuestro de Europa y la travesía hacia América. Reinsertados socialmente en un mundo históricamente entrenado en la racionalidad desde hacía más de dos mil años, buscan el ritmo como forma de regreso a la cultura tradicional* (2005: 73).

Esta búsqueda pulsional del ritmo como instancia del origen se inscribe así en la subjetividad negra y es experimentada a través de la propensión corporal al movimiento y a los ritmos percusivos sincopados, lo que se halla presente en la poética de Tato Laviera, pero no, precisamente, como búsqueda de una cultura originaria pre-racional truncada por un proceso desgarrador como el de la diáspora, sino como búsqueda orientada a restaurar el valor contradiscursivo que estas culturas no-occidentales pueden instaurar dentro del orden vigente. Se trata de una recuperación del espacio cultural

africano que, al igual que en la obra de Aimé Césaire, tal como explica Jacques Coursil a través de una “lectura glissantiana” de Césaire, reviste el carácter de un “deseo sin referencialidad” (2004: 6, mi traducción), una africanidad que opera sobre la tensión entre los conceptos del retorno y el desvío (*Rétour/Détour*)<sup>75</sup>, o bien, sobre los retornos parciales necesarios para operar así cualquier desvío. El África que construyó Césaire en su obra no necesitó establecer correspondencia alguna con ninguna geografía ni con ninguna Historia particular, sino tan sólo constituirse en un espacio de deseo susceptible de volverse una pulsión para el Desvío; del mismo modo, el Caribe negro<sup>76</sup> en la poesía de Tato Laviera, con sus ritmos sincopados y sus sabores y erotidades construidas sobre un imaginario cultural antillano, no necesitan correspondencia con ningún punto geográfico preciso, sino tan sólo ser la fuente de una pulsión poética guiada por el deseo por las mixturas, los ritmos y los sabores de las uniones híbridas y transculturantes, por esa episteme afro-antillana que hace de esta erótica, en tanto pulsión vital, una “estética de resistencia”:

*Así constituido, el discurso caribe (Glissant) se caracteriza por su capacidad de resistencia frente a procesos de modernización imperialista. El pensamiento cimarrón de los esclavos y la memoria fragmentaria de las lenguas africanas se leen en el híbrido créole de los poetas caribeños. Ya no se habla de sincretismo racial, del melting pot, de negritud universal o de mestizaje, sino de heterogeneidad, de diversidad cultural, de polirritmo. Pero fundamentalmente hay una serie de tropismos desperdigados de todos los niveles del lenguaje (fónico-fonológico, morfo-sintáctico, léxico, prosódico y retórico) que revelan la episteme caribeña, cruzada por una red de subcódigos que nos remiten al antiguo*

---

75 Sobre esta dinámica entre los conceptos de retorno y desvío en la obra de Glissant, ver el artículo de Carolina Sancholuz, “La construcción del área cultural caribeña: los aportes de Édouard Glissant a partir de *Le discours antillais*” (2002).

76 En este trabajo optaremos por utilizar, preferentemente, el adjetivo “antillano” y el locativo “Antillas”, para designar el área geográfico-cultural bañada por el mar Caribe y sus archipiélagos. No obstante ello, cuando por razones de estilo utilicemos el adjetivo “caribeño”, lo haremos como sinónimo de “antillano”, uso extendido pese a la no poco significativa diferencia que se establece entre ambos términos. Los términos “Caribe” y “caribeño”, a diferencia de “Antillas” y “antillano”, son de origen anglosajón, y codifican un discurso epistemológico construido sobre la base de la colonización, primero europea y luego norteamericana, de esta región. Señala Edgardo Rodríguez Juliá en su libro *Caribeños*, que su maestro Charles Rosario sostenía que “para nosotros, los puertorriqueños, el término antillanía tiene un significado pleno, pero no los términos caribeño o caribeñidad. Uno nos congrega en la experiencia histórica y cultural compartida con las Antillas Mayores, el otro -the Caribbean- nos somete a una categoría suprahistórica, a un invento de la objetividad sociológica, antropológica o etnológica de origen anglófono, objetividad que siempre funciona en contra del colonizado, como señaló Fanon” (2002: 6)

*imaginario de los Pueblos del Mar. Ese rasgo profundamente erótico (en el sentido etimológico de eros como instinto vital), suministra un contexto gozoso y liberador en el que el sujeto cultural caribeño vence la historia y se abre al futuro.* (Maglia Vercesi 2005: 68-69)

Se trata, por tanto, de la recuperación del componente africano no como origen perdido a través del proceso diaspórico, sino como instrumento cultural para operar con esta negritud extraterritorial en tanto *significante imaginario* (Castoriadis 2007) condensador de las experiencias de la diáspora, la subalternidad y la fruición, un desvío con el cual superar la marginalidad impuesta a las culturas minoritarias en los Estados Unidos. Este desvío opera así por medio de aquello que Édouard Glissant llamó una “poética del rebasamiento” (*poétique du dépassement*), una transgresión respecto al uso de la negritud como resistencia al sistema colonial de la plantación caribeña, trasgresión que se articula por medio del binomio *Retour/Détour*, donde el regreso se instrumenta como instancia para proyectar un desvío con el cual trascender el propio estado de subalternidad que le dio origen (Glissant 1969: 147).<sup>77</sup> De igual forma en la obra de Tato Laviera, el significante imaginario de la africanidad, a través de sus expresiones afro-antillanas, es recuperado y superado, inmediatamente, a través de su difracción constante, con lo cual (y no a pesar de lo cual) se vuelve un instrumento de resistencia y subversión de los binarismos que encierran a la identidad y a la cultura niuyorriqueñas. Esta subversión se logra por medio de la extraterritorialización de la tradición afro-antillana, y luego por medio una reterritorialización frutiva encarnada en el goce por la multiplicidad y las mixturas. De este modo, poemas de Laviera como “the african in pedro morejón” reconstruyen la africanidad presente en la identidad cultural niuyorriqueña, a través del doble movimiento de su desmitificación como origen y su vigencia como acervo cultural privilegiado, a través de la potencia de sus ritmos:

*... yes, we preserved what was originally african,  
or have we expanded it? I wonder if we have  
committed the sin of blending? but i also hear  
that AFRICANS love electric guitar clearly mis-  
understanding that they are the root,*

---

<sup>77</sup> Para un estudio de esta poética del rebasamiento en Glissant ver el ya mencionado artículo de Jacques Coursil, “Le Détour par la Négritude” (2004).

*or is it me who is primitive?*

*damn it, it is complicated.*

*i had a dream that i was in africa*

*it took me along time*

*to find the gods inside*

*so many moslems and christians,*

*but when i did, they were the origin of everything!*

*then i discover bigger things,*

*the american dollar symbol,*

*that's African;*

*the british sense of royalty, that's african;*

*the colors in catholic celebrations,*

*that's african; and ...*

*ultimate... listen here... closer...*

*come on... closer... shhhhh...*

*two whites can never make a black...*

*two whites can never make a black...*

*two whites can never make a black...*

*but two blacks, give them*

*time... can make mulatto...*

*can make brown.. can make blends...*

*and ultimately... can make white*

*... (1979: 57)*

La africanidad de la poética lavieriana, tal como se ve en este poema, no repone una “raíz” como núcleo de significación para la identidad niuyorriqueña sino que esta misma identidad transforma su africanidad, por medio del “pecado de la mezcla”, lo que configura una transculturación celebrada como valor y potencia máxima de esta negritud. Esta negritud no tiene limitaciones, al punto de que Laviera declara (no sin una alta dosis de humor e ironía que, como veremos en los capítulos siguientes, constituyen un elemento central de este desvío afro-antillano) que los blancos no pueden alcanzar la negritud, pero dos negros, en cambio, puede lograr cualquier cosa por medio de sus mixturas, incluso, su “blanqueamiento”. Pero además de esta potencia

ilimitada de la negritud, el poema celebra la cultura africana por medio de la introducción de su cultura oral y musical, la cual vibra en las interjecciones y en el tono dialógico o conversacional de sus versos, y también en el ritmo iterativo con el cual el poema hace vibrar esta africanidad como una potencia cultural que permea todos los estratos de la sociedad: desde el sentido de “realeza”, pasando por los símbolos fiduciarios del dinero, hasta la liturgia religiosa.

A su vez, esta tradición oral y performativa de raigambre antillana configura una experiencia comunitaria, en la cual los eventos de recitado poético exceden la mera instancia de vinculación literaria establecida por la lectura, constituyendo, de este modo, una experiencia de comunión entre el poeta y su auditorio. Esta imagen del poeta como portavoz de su comunidad es destacada en el poema inaugural de *La carreta made a U-turn*, “para ti, mundo bravo”, donde el yo lírico inaugurado por Laviera expresa esta experiencia colectiva y esta comunión entre el poeta y su audiencia, por medio del tono dialógico e interpelativo con se dirige a su público a través de la segunda persona:

*in the final analysis  
i am nothing but a historian  
who took your actions  
and jotted them on paper*

*therefore making you  
the source, the strenght,  
the base of my inspirations  
... (1979: 13)*

La voz poética de Tato Laviera es siempre una voz colectiva, por cuanto se nutre de la cultura popular y se vale de su potencia y vitalidad para constituir así su lengua poética. Esta lengua abreva en una multiplicidad heterogénea e interlingüe. Este interlingüismo, no obstante su gran diversidad, siempre ubica su centro en el registro vernáculo y coloquial, conformando, por tanto, una voz comunal, plural y heterológica pero centrada en su carácter eminentemente popular. Esta lengua poética repone un sujeto anónimo y multitudinario que integra, como señala Euridice Figueiredo (2002), las figuras del autor, el cronista y el *déparleur* antillano (declamador). Se trata de agenciamientos

múltiples de un mismo precursor africano: el *Griot*<sup>78</sup>. Esta voz poética recupera así una tradición antillana que emerge, por ejemplo, en la poesía *dub* del jamaicano Oku Onuora<sup>79</sup>. Onuora es uno de los fundadores de la tradición *dub* en Jamaica, su voz poética busca dar cuenta de una integración colectiva con la voz popular. Esta voz popular, como señala Emilio Jorge Rodríguez, convierte la figura de estos poetas-performer en “transmisores de la voz colectiva, por medio de una realimentación acústica” (1991: 18), o en términos del propio Onuora, en una “voz” que se constituye como “eco del pueblo”:

*I am not a poet*

*no poet*

*I am just a voice*

*I echo the people's*

*though*

*laughter*

*cry*

*sigh...*<sup>80</sup>

La poesía niuyorriqueña, al igual que la poesía *dub*, debe ser concebida oral, performativa y colectivamente. Constituye un “grito” y una “acción que cobra forma”, como la define el propio Laviera en su poema-homenaje a uno de los padres de la poesía niuyorriqueña, “jorge brandon”:

*poetry is an outcry, love, affection,*

---

78 El *Griot* es el narrador tribal en las culturas africanas, constituye una figura trascendental, no sólo para la transmisión del saber y la cultura popular, sino también en tanto portavoz y líder de la comunidad. Esta función social y política, como veremos más adelante en el capítulo dedicado a la politicidad de la obra de Laviera, es integrada plenamente en la poética lavieriana.

79 La poesía *dub* es, en palabras de Onuora, un tipo de poesía construida en ritmo *reggae*, es decir, construida a partir del ritmo interior y la forma de declamación propias de la música *reggae*. A su vez, señala Emilio Jorge Rodríguez, el término *dub* remite “en primer lugar, y en su sentido estrictamente técnico, a hacer la mezcla en el proceso de grabación de un disco. Es, de una manera más específica, según costumbre de las empresas disqueras jamaicanas de *reggae* en los años 60, las diferentes versiones de una canción que se ponen en algunos discos por la cara B, y en una acepción más moderna, un estilo particular de *reggae*, en el cual la música es desmenuzada en sus elementos esenciales, percusión y ritmo, combinada con recursos electrónicos para producir efectos ilusorios especiales” (1991: 18). Para un estudio de la tradición poética *dub* en las Antillas ver el citado artículo de Rodríguez y el trabajo de David Bousquet, *DUB POETRY. Une étude de l'oralité dans les poèmes de Jean Binta Breeze, Linton Kwesi Johnson et Benjamin Zephaniah* (2010).

80 Citado en Rodríguez, E. “Oralidad y poesía caribeña” (1991: 18).

*a sentiment, a feeling, an attitude,  
a song.*

*it is internal gut expressing intimate  
thoughts upon a moment's experience.*

*poetry is the incessant beauty called  
a person by an action that takes form  
... (1981: 11)*

Esta poesía oral y performativa se desarrolla e institucionaliza, a través de los permanentes eventos de recitado poético (*poetry slam*<sup>81</sup>), los cuales constituyen el circuito poético que funda y sostiene al movimiento niuyorriqueño. De allí, que la obra de poetas como Tato Laviera deba ser concebida como una *performance*, una expresión verbal que necesita ser modulada oralmente y acompañada por la presencia física del poeta y su audiencia, quienes hacen de su cuerpo, su voz y sus movimientos una extensión del poema. Se trata de lo que Lisa Sánchez González denominó, a propósito de la novela del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez *La guaracha del Macho Camacho* (1976), el modo “epi-fenoménico” de la experiencia puertorriqueña en los Estados Unidos y su “expresión socio-rítmica de una consciencia diageotrópica” (Sánchez González 2001: 169) Este modo de ser, percibir y conocer, propio de las comunidades diaspóricas, implica una dialéctica sensual de combinación-conmoción (*co-motion*) de la mente y el cuerpo como formas conjuntas de la experiencia. Se trata de un movimiento doble que expone y conmociona el cuerpo y que se traduce, por ejemplo, en la experiencia sensual de la salsa, ritmo antillano paradigmático de su historia diaspórica y transcultural<sup>82</sup>. Esta categoría analítica propuesta por Sánchez González es

81 Los *poetry slam* son competencias poéticas en las que los poetas suben a escena y recitan su poesía ante un público que, lejos de situarse en una posición pasiva de contemplación, interviene activamente de la performance con sus voces, aplausos, silbidos, respuestas y demás expresiones corporales. Este movimiento de competencias poéticas, difundido hoy por todos los Estados Unidos, fue popularizado durante la década del ochenta por el poeta Marc Smith. Smith fundó una competencia de recitado poético abierta al público en general, lo que inglés se denomina *open mic*, evento de poesía performativa que, a partir de los noventa, alcanzaron una difusión nacional y gran popularidad a lo largo de todo los Estados Unidos. A su vez, esta tradición performativa permitió articular nuevas formas de representación identitaria, dando lugar no sólo a una transformación de la esfera restringida y elitista de la poesía dentro de la cultura hegemónica, sino también, como señala Susan Somers-Willett, a la emergencia de nuevas políticas identitarias. Ver al respecto el ensayo de Somers-Willett, *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America* (2009).

82 Este carácter paradigmático surge del hecho de que la salsa integra una diversidad heterogénea de ritmos afro-antillanos, y a diferencia del resto, es producto directo de la experiencia histórica de la

extremadamente útil para llevar adelante una crítica de estas expresiones culturales performativas que exceden claramente la dimensión textual y discursiva de la poesía convencional en tanto género literario<sup>83</sup>. Una de las ventajas más obvias del uso de esta categoría de la con-moción epifenómica, para el análisis de las *performances* niuyorriqueñas, es que permite dar cuenta de la dimensión somática implícita en esta poesía. Esta dimensión corporal va más allá de la mera incorporación del cuerpo o sus experiencias sensoriales como motivos o temas poéticos, por cuanto es la propia experiencia somática del autor y del receptor, las que están en juego en las performances poéticas. Esta integración experiencial de autor y receptor se modula a través de la voz (su acentuación, prosodia, cambios de tono, etc.) y el cuerpo en movimiento (su histrionismo, gesticulación, y la mera presencia espacial de los cuerpos del poeta y su audiencia mancomunados en su estar contiguo en el espacio y el tiempo) del poeta, junto con la articulación de esta presencia física en una dinámica *con-mocionante* derivada de las relaciones cinéticas y somáticas entabladas entre el poeta y su público.

Este tipo de concepción literaria performativa no es exclusiva de la poesía niuyorriqueña, como hemos visto en sus vertientes dentro de la tradición antillana, ni tampoco se reduce a una mera recuperación del legado antillano-puertorriqueño, sino que se integra y relaciona con una diversidad de tradiciones que comparten un sustrato cultural común: sus raíces africanas y ese acervo compartido de subordinación, marginación y silenciamiento, marcado por la experiencia histórica de la esclavitud, pero también de la resistencia. Esta tradición negra comprende, por ejemplo, a la tradición cultural afro-americana y sus proyecciones transculturales contemporáneas, como el rap o el hip-hop, y en el caso de Laviera, comprende también el carácter dramatúrgico de su concepción poética. Las performance poéticas de Tato Laviera se encuentran fuertemente marcadas por la presencia escénica de su cuerpo y su voz, a punto tal, que críticos como Pedro López-Adorno hablan de un “autor-actor” (1991: 10) a partir de sus escenificaciones poéticas, mientras que otros, como Francisco Cabanillas,

---

diáspora antillana a los Estados Unidos, y más específicamente a la ciudad de Nueva York, lugar donde en la década del setenta, y por medio de una síntesis de estos ritmos afro-antillanos con otros como el jazz surge esta música transcultural de enorme popularidad hasta el día de hoy. Para un análisis sociológico de este proceso transcultural de la salsa y sus implicancias socio-políticas, ver el ensayo de Ángel Quintero Rivera *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical* (1998).

83 Es cierto el reparo que dirige a este ensayo de Sánchez González, la crítica puertorriqueña Antonia Domínguez Miguela, en virtud de lo “ambicioso de su título y lo reducido de su alcance crítico real” (2002: 12). El corpus seleccionado por Sánchez González, como advierte Domínguez Miguela, “soslaya completamente la poesía *nuyorican*” (2002: 12), no obstante lo cual, algunos de sus enfoques metodológicos y sus propuestas teórico-críticas, como por ejemplo la categoría de “co-motion”, a las que hemos aludido, resultan extremadamente útiles para abordar esta literatura performativa.



hablan del “regocijo de la teatralidad” de su poesía, en la cual ven “una fusión del yo en la teatralidad” (en West Duran 2004: 898)<sup>84</sup>. Es el propio Laviera quien da cuenta de esta importancia fundamental de la dimensión somática para su poesía, por ejemplo, en una declaración recogida en el volumen enciclopédico *Latino Writers and Journalists* (2007), donde explica la trascendencia que posee el recitado y la experiencia somático-performativa de la voz en los siguientes términos: “Tienes que decirla correctamente [la palabra]. Al pronunciarla bien, la sientes. Al extender su sonido, el poema se hace más fuerte. Al danzarla, los versos cobran vida [...] el poema se hace tuyo y lo vives” (2007: 131, mi traducción).

El poeta y crítico barbadense Kamau Brathwaite, intentando explicar esta experiencia performativa en la tradición poética antillana, señalaba, a propósito de la obra de la jamaquina Miss Queenie, que para poder comprenderla era necesario “verla”, por cuanto la dimensión visual “completa la experiencia, porque así ustedes sabrían cómo usa sus ojos, su boca, todo su rostro; cómo sus brazos rodean y rechazan; cómo sus dedos pueden devenir agua o arpón” (Brathwaite 2010: 158). Esto mismo habría que decir de la poesía de Tato Laviera, la cual para ser comprendida cabalmente precisa ser experimentada en su naturaleza performativa y social.<sup>85</sup> En el ejemplo analizado por Brathwaite, la experiencia performativa estaba fuertemente marcada por la dimensión religiosa de la figura sacerdotal de Miss Queenie, en tanto portadora del *nommo*, concepto que designa la potencia mágica y trascendental del Verbo para la cultura africana. Se trata de la misma experiencia somático-religiosa que aborda Tato Laviera, por ejemplo, en su poema “santa barbara”:

*entramos, todo está preparado*  
*la música de changó era la luz del día.*

*entramos, a la fiesta espiritual*  
*a lo rojo*

---

84 Esta dimensión dramática de la poesía de Tato Laviera, como ya señalamos autor de numerosas piezas teatrales, permitiría introducir una nueva tradición más en el sistema que configura su poética, como sería el caso de la tradición dramática puertorriqueña de los Estados Unidos. Esta tradición, como mostró Bernardo Vega en sus *Memorias* (1977), cumplió un rol central en la institucionalización de la cultura niuyorriqueña. Resta, sin embargo, para un estudio posterior establecer el grado de interrelación que puede encontrarse entre la tradición dramática puertorriqueña de la Diáspora y la obra poesía niuyorriqueña.

85 Esta experiencia performativa puede ser recuperada, en parte, en los registros audiovisuales sobre las *performances* poéticas de Laviera y de muchos de los poetas niuyorriqueños, registros que actualmente y gracias a las nuevas tecnologías proliferan en el universo virtual de internet.

*a lo santa bárbara.*

*baila baila dale vueltas  
indios se levantan de su genocidio  
negros se despiertan en sus espíritus  
voces de las velas empiezan a hacer  
dibujos espirituales en mis ojos.*

*hay algo, sí, sí, hay algo, algo  
el vino está preparado, los cigarros se encienden  
los santos se levantan a hacer fiesta  
todo está preparado  
... (1979: 76).*

En este poema, cuyo título remite a una de las figuras centrales de la religión sincrética afro-antillana, Laviera explora la potencia del cuerpo en trance en medio de la “fiesta espiritual” de Changó/Santa Barbára. Esta experiencia poético-cultural se expresa en el poema, por medio de un movimiento desencadenado por el ritmo que articulan las anáforas, las repeticiones y las enumeraciones, cadencia a través de la cuales el ritmo del poema percute una lectura/expectación, orientada a aproximarnos a la experiencia somática del cuerpo en trance. Esta experiencia poética conjuga no sólo el potente registro oral del declamador antillano con su dimensión histriónica y dramatúrgica (articulación entre la voz y el cuerpo), sino también las ritmicidades sincopadas de la tradición musical afro-antillana y esa experiencia extática sostenida a partir del estado de trance espiritual de estas prácticas ancestrales. Este componente religioso-espiritual, presente también en el poema “orchard beach y la virgen del carmen”, tematiza, por un lado, el sincretismo de la religiosidad afro-antillana inscripta por medio de las divinidades yorubas de los orishas, y por otro lado, da cuenta de la dinámica relacional que se establece entre toda esta constelación de expresiones y prácticas culturales antillanas que incluye su dimensión religiosa, musical y política, por medio de lo que Héctor Manuel Colón llamó el “trepao” niuyorriqueño, esa práctica cultural con raíces afro-antillanas consistente en la experiencia frutiva y sanativa de los ritmos antillanos como medio de resistir la opresión social sin representar el rol de la *víctima* ni el del *revolucionario*, sino resistiendo a través de una praxis en cierta medida irracionalizable,

lúdica y frutiva. Esta irracionalidad constituye en su imprevisión, el “treparse” con que los niuyorriqueños se abstraen de la marginación social durante sus encuentros musicales o “jammeos”, encuentros informales (*jam*) desarrollados, generalmente, en espacios públicos en los que a través de estos ritmos percusivos estos sujetos entran en un trance gozoso que los recluye de los embates lacerantes de una cotidianeidad marcada por la pauperización, el desempleo, el racismo y la experiencia cruenta del desamparo. Experiencias opresivas del desamparo que son trasgredidas por la impertinencia niuyorriqueña.

La im-pertinencia niuyorriqueña surge de su condición fuera de lugar, de la naturaleza diaspórica de su identidad cultural, la cual se sumerge en el terreno incierto de la no-pertenencia plena, de ese vaivén indetenible e indeterminable que hace a los niuyorriqueños errar en un intersticio poroso e indefinido. Esta dimensión impertinente sirvió tanto a los poderes hegemónicos como instrumento de estigmatización y censura, como así también a los propios niuyorriqueños como instrumento de resistencia. La impertinencia fue utilizada por los poderes estandarizantes y asimilacionistas de la cultura norteamericana hegemónica para imponer sobre estas subjetividades la imagen de su déficit cultural. De este imaginario del déficit se valió, por ejemplo, la cultura puertorriqueña insular para censurar la hibridación y aparente “deformación degenerativa”<sup>86</sup> de la cultura niuyorriqueña, y también la cultura hegemónica norteamericana para vehiculizar sus embates asimilacionistas. De esta impertinencia niuyorriqueña surgió también un uso jerarquizante del significante imaginario del déficit cultural niuyorriqueño patente, por ejemplo, en la distinción hecha entre el bilingüismo niuyorriqueño de extracción popular asociado a una supuesta condición lingüístico-cultural deficitaria, y el bilingüismo de las clases media y alta puertorriqueña insular, en la cuales adquiriría el valor y el estatus de un capital cultural. De allí, que esta posición incierta del entremedio niuyorriqueño produjera su condición impertinente, una condición cuya naturaleza obtusa resultaba a todas luces problemática, pero que también, y tal como veremos más adelante en el análisis de los usos subversivos de esta condición intersticial en la poética lavieriana, permitió su instrumentación como mecanismo de resistencia cultural, por medio de su naturaleza intraducible e inasimilable.

Héctor Manuel Colón ejemplificaba las estrategias de supervivencia y

---

86 Ver al respecto: Lazú, Jacqueline y Marisol Negrón, “Language in dialogue: reflections on the 4th International Congress of the Puerto Rican Studies Association” (2000)

superación de esta experiencia lacerante de la impertinencia por medio de las prácticas niuyorriqueñas del “trepao”, presente en los *jammeos* niuyorriqueños llevados adelante en los barrios y parques de Nueva York, espacios de congregación comunitaria donde los rumberos lograban entrar en un trance extático capaz de “sanar” las heridas sociales que la dura realidad socio-económica les infligía cada día:

*Comienza en un “rumbón” callejero. En cualquier esquina se junta un corrillo con algunos tambores llamados “congas” y otros instrumentos percusivos y comienza a tocar. Comienzan a fríos y torpes, pero al rato entran en calor, se trepan (y anotemos este término) y una vez trepaos es difícil parar, es difícil bajar.*

*Y si queremos saber qué intentan al hacer esto les podemos preguntar. Creo que la respuesta más común será: “nos estamos ‘curando’ la cabeza. [...]*

*Es una muy antigua y muy necesaria (y muy olvidada) elaboración de éxtasis con que con la “cruda” de tanta sólida realidad nos curamos. (1985: 90)*

Es notable el uso analógico que hace Colón entre estos trepaos y uno de los estigmas más conflictivos de la cultura niuyorriqueña, como es el de la drogadicción. La descripción de Colón de estos encuentros musicales reproduce, en la elección léxica que introduce en su discurso, el campo semántico asociado a la adicción, pero no para asimilar ambas experiencias, sino para dar cuenta, en cambio, de los mecanismos de inversión por medio de los cuales esta música y ritmicidad afro-antillanas logran trasgredir la segregación y opresión de la droga sobre estos cuerpos frágiles, por medio de mecanismos analógicos a su adicción. Estos mecanismos reproducen el placer físico y mental del adicto a través de la fruición de ese trance extático introducido por las congas, el cual los estremece de un modo similar (pero con resultados inversos) al que lo haría su adicción. De este modo, términos como “elevarse”, “entrar en calor” y, por supuesto, “crear éxtasis” trasponen la experiencia corporal del consumo drogadicto a la experiencia desalienante y reparadora de la música antillana. El mecanismo, como explica el propio Colón, no resulta de la evasión por medio de un placer transitorio y efímero, sino a través de una curación que “ni huye del dolor cotidiano ni lo confronta para negarlo”, sino que “lo asume y se cura en él” (1985: 91). Esta descripción del trance extático, frutivo y sanador de la rítmica afro-antillana “re-interpretada” (con esa

bivalencia insinuada por Colón de “vuelta a interpretar” musicalmente, y a su vez “repensada” en función de la coyuntura actual y su capacidad contrahegemónica) por los niuyorriqueños, da cuenta del potencial político del desvío afro-antillano que la poética de Laviera introduce en el seno de la tradición literaria niuyorriqueña.

Como señala Nicolás Kanellos (1985) es por medio de la integración dentro de este sistema cultural antillano, el cual abarca a la música popular caribeña y a la tradición de declamación callejera, que puede entenderse, en su verdadera magnitud, la oralidad y performatividad de la tradición niuyorriqueña. Laviera reconoce, explícitamente, su inscripción dentro esta tradición cultural antillana, por ejemplo, en su poema “declamación”, con el cual cierra *La carreta made a U-turn* expresando un reconocimiento y homenaje de la tradición puertorriqueña de la declamación poética, tradición de la cultura oral en Puerto Rico que se remonta hasta el siglo XIX:

*¡Oh! . . . don Jorge . . . JORGE BRANDON.  
pan que alimenta      sin pesares . . .  
canción del muerto vivo . . . llanto de los que  
lloran ... gritando ... sol de los pobres que luchan  
ídolo de los héroes de la patria  
transformación a cualquier sufrimiento  
pensador de todos . . . orador de nadie  
... (1979: 86)*

En “declamación” Laviera introduce la figura de quien reconocerá, al igual que la gran mayoría de los poetas niuyorriqueños, como uno de sus maestros en el arte de la poesía: Jorge Brandon. Este “héroe de la patria” da cuenta del valor superlativo que posee la cultura popular como base de la poética lavieriana. Esta cultura popular simbolizada por Brandon, consigna los sentidos de colectivismo y oralidad de la poesía lavieriana, lo que el poema-homenaje de Laviera condensa en la imagen de Brandon como “pensador de todos” y “orador de nadie”, voz del pueblo y su cultura oral, cultura en la cual el poeta no se inviste como orador privilegiado sino como punto de emergencia de una voz colectiva. Esta tradición popular a la que apela Laviera tiene en las figuras de los

declamadores puertorriqueños Jorge Brandon<sup>87</sup> y Juan Boria<sup>88</sup>, dos de sus ejemplos más notables, lo que consigna la popularidad y potencia de la oralidad en la cultura de Puerto Rico. Estas figuras de la declamación puertorriqueñas fueron las que impulsaron a muchos poetas niuyorriqueños a volverse poetas, ejerciendo una influencia notable en esta primera generación niuyorriqueña.

La oralidad y la performatividad, como vemos, se hallan en el centro del sistema poético desplegado por Laviera, y dan cuenta precisamente de la constitución de su lengua poética. Esta lengua posee raíces musicales, las cuales surgen de las culturas antillanas y se encuentran, indisociablemente, ligadas a su concepción de la poesía, tal como señala Kanellos, cuando afirma que la importancia de la música afro-antillana en la poesía de Laviera no reside en la voluntad de recuperar y resaltar una tradición, sino más bien en el hecho de que “éstas [el ritmo y la música africanas] son estructuras expresivas que ha escuchado toda su vida y ha llegado a formar parte de su manera de concebir el mundo y de proyectarse al mundo” (1985: 105). Precisamente, el legado africano en la obra de Laviera consiste en esta forma de concebir al mundo a partir de los ritmos africanos, una africanidad “enraizada musicalmente bien bien atrás y previamente a cualquier lenguaje”:

...  
*sometimes i think  
that cuba is africa,  
or that i am cuba and africa at the  
same time, sometimes i think africa  
is all of us in music,  
musically rooted way way back  
before any other language* (1979: 57)

Estos ritmos africanos a los que apela la poética lavieriana concentran su poder

---

87 Jorge Brandón es un reconocido declamador poético puertorriqueño emigrado a Nueva York donde continuó la tradición insular de la declamación ejerciendo una gran influencia en los poetas de la primera generación niuyorriqueña. Sus performances callejeras incluían un alta dosis de histrionismo y teatralidad, al punto de que acompañaba sus recitados con un coco en el cual insertaba un micrófono y por el cual fue conocido también como el “coco que habla”. Laviera declara en algunas entrevistas que a la edad de seis años y durante su infancia en la isla, fue discípulo de declamación de Brandon.

88 Juan Boria es otro de los grandes declamadores puertorriqueños de poesía del siglo XX, reconocido principalmente por sus recitados de la tradición negrista afro-antillana fue un poeta cercano al círculo de Luis Palés Matos cuya obra difundió con sus recitados por todo Puerto Rico y el Caribe.

disruptivo en su carácter sincopado. La síncopa consiste en la estrategia musical destinada a romper la regularidad del ritmo, constituye la base de diversas tradiciones musicales de raíz africana como, por ejemplo, la afro-antillana (rumba, bomba, plena, merengue, etc.) y la afro-americana (jazz, blues). Esta tradición popular y oral de las letras puertorriqueñas se trasladó directamente a la constitución del movimiento niuyorriqueño y su espacio fundacional, el *Nuyorican Poets Cafe*, tal como lo reconoce el propio Miguel Algarín:

*El Trovador improvisa en la plaza, espontáneamente trayendo a su verso la vida de la gente en el pequeño pueblo, las tragedias que ocurrieron en sus familias, los rumores que rodean sus vidas privadas, y los pasajes celebratorios que versan sobre nacimientos, muertes, casamientos y bautismos. Todo esto se compacta en versos de diez sílabas con rima final. (1994: 16)<sup>89</sup>*

Esta tradición oral de declamación no sólo incluye a poetas callejeros, como la figura paradigmática de Jorge Brandon, sino que abarca y se extiende hacia toda una cultura puerto/niuyorriqueña de la oralidad, la cual incluye a compositores de música popular como Rafael Hernández y Rafael Cortijo y soneros como Ismael Rivera, articulando así esta tradición poética con la tradición de la música popular antillana. Pero el anclaje y recuperación de esta tradición musical, oral y performativa no excluye el hecho de que la tradición poética niuyorriqueña se inscribe como una tradición literaria, es decir, escrituraria. De allí que Nicolás Kanellos afirme que el carácter performativo y oral de los poetas niuyorriqueños “tiene que ver con su postura social y política, su relación con la cultura popular, su orgullosa identificación con la clase obrera” (1985: 104), antes que con una filiación dentro de una cultura de la oralidad. Siguiendo esta misma línea, Frances Aparicio identifica la dimensión oral de las literaturas chicana y niuyorriqueña con “el problema de identidad personal y cultural del hispano en los Estados Unidos” (1986: 47). Sin embargo, ya desde su primer poemario, la obra de Tato Laviera, da cuenta de una relación que trasciende la mera voluntad de reponer una mera identificación con la cultura antillana sino que, por el contrario, su poesía ahondara en los vínculos profusos que la cultura popular de las Antillas posee con la identidad niuyorriqueña.

Al ser preguntado, en una entrevista de 2006, sobre la importancia de la música

---

89 Todas las citas a los textos de Miguel Algarín aparecen con mi traducción.

en los orígenes de su carrera como escritor, Laviera responde con una anécdota que retrata a las claras, cómo la experiencia puertorriqueña de los ritmos afro-antillanos de la plena<sup>90</sup> y la salsa constituyen el núcleo de su formación poética:

*Bueno, recuerdo cuando tenía cuatro o cinco años que mis hermanos fueron a una demostración en el hotel Normandie en Puerto rico, en San Juan, porque había un grupo que se llamaba Cortijo y su combo que eran negros, y fueron el grupo más popular que ha dado la isla de Puerto Rico en términos de música de su tiempo, y como eran negros no los dejaban entrar a tocar en los hoteles de San Juan, la capital, y yo me perdí buscando a mis hermanos y hermanas, y esa paliza que me dieron... Me dieron cuatro palizas por todos lados y una vieja que me vio me dijo –“¿ves? por estar detrás de la contra bomba que te gusta negrito” y me dieron por todos lados. [...] ahí yo me iba a escuchar ese ritmo, y también me gustaban las canciones populares de muchos compositores, que estaban “muy calientes” como decimos nosotros, y esa cosa del ritmo con el lenguaje de canciones me inspiraba a mí a re-escribir las canciones que no me gustaban, y de chiquito les ponía mi ritmo” (Martínez Diente 2006: 151-52).*

La importancia de la música popular antillana en la poesía de Laviera consiste precisamente en su capacidad de reponer un nuevo territorio sobre el cual sostener esta identidad extraterritorial e intersticial. Estas nuevas identidades liminares y diaspóricas reponen nuevas territorialidades como las del cuerpo y la música, territorios afectivos, sensuales y experienciales sobre los cuales estas identidades híbridas levantan imágenes fugaces de un proceso no sintético, que hace de lo provisorio y lo fruitivo de su periplo un nuevo espacio de congregación e identificación. Este nuevo espacio transitorio se construye en la obra lavieriana, por ejemplo, a través de los ritmos afro-antillanos por medio de los cuales Laviera levanta un escenario musical capaz de instaurar un origen común proteico, como en el caso de la salsa, ese paradigma transcultural de la música antillana susceptible de ser transformado en instrumento de resistencia por medio de esta nueva cartografía, tal como señala Gabriela Tineo, a propósito de poemas de Laviera como “Nuyorican”:

---

90 La plena constituye el ritmo característico de la tradición musical puertorriqueña, es, junto a la bomba, una de las expresiones autóctonas más importantes de la música en la isla y conforma la base de la mayoría de sus ritmos.



*Tras la imposibilidad de una vuelta conciliatoria que diluya la distancia geográfica y transforme la exclusión o el rechazo en aceptación de una diferencia que por no ser asimilación no es olvido, el sujeto monta una renovada escenografía; un mapa donde la música se convierte en la práctica relocalizadora de la dimensión del origen. (1999: 242)*

Así es como Tato Laviera irá configurando, progresivamente, en su primer poemario una recuperación de esta tradición cultural afro-antillana a partir de su dimensión musical y frutiva. Dentro de este primer poemario hay un poema que sobresale, por su condición programática y seminal en la obra de Laviera, una suerte de Poética lavieriana, “my graduation speech”,

*i think in spanish*

*i write in english*

*i want to go back to puerto rico,*

*but i wonder if my kink could live*

*in ponce, mayagüez and carolina*

*tengo las venas aculturadas*

*escribo in spanglish*

*abraham in español*

*abraham in english*

*tato in spanish*

*“taro” in english*

*tonto in both languages*

*how are you?*

*¿cómo estás?*

*i don't know if i'm coming*

*or si me fui ya*

*si me dicen barranquitas, yo reply,*

*“¿con qué se come eso?”  
si me dicen caviar, i digo,  
“a new pair of converse sneakers.”  
ahí supe que estoy jodio  
ahí supe que estamos jodíos*

*english or spanish  
spanish or english  
spanenglish  
now, dig this:  
hablo lo inglés matao  
hablo lo español matao  
no sé leer ninguno bien*

*so it is, spanglish to matao  
what i digo*

*¡ay, virgen, yo no sé hablar! (Laviera 1979: 17)*

“My graduation speech” es un poema clave, no sólo porque es aquel donde Laviera da cuenta del carácter intersticial y extraterritorial de la identidad niuyorriqueña, poniendo en relieve los cruces y cambios de código lingüístico propios de esta tradición y su apuesta por el *spanglish*<sup>91</sup>, si no, sobre todo, porque es el primer poema donde Laviera introduce, plenamente, el ritmo y las tonalidades de la lengua afro-antillana que constituirán el núcleo de su concepción. El poema comienza con los siguientes versos en inglés: “i think in spanish / i write in english” (1979: 17), esta apertura pareciera reafirmar la biculturalidad del sujeto emigrado, quien se enfrenta a la tensión entre el

---

91 En el capítulo siguiente nos detendremos con mayor detalle en los alcances literarios y culturales del *spanglish* niuyorriqueño. Es necesario señalar que el *spanglish*, o *espanglish*, no es una lengua exclusiva de la cultura niuyorriqueña sino que, siendo común en la mayoría de las comunidades latinoamericanas de origen hispánico en los Estados Unidos (incluso en la isla de Puerto Rico), ha sido objeto, no obstante, de un mayor desarrollo literario por parte de las denominadas cultura chicana y niuyorriqueña. En parte, por ser éstas las dos comunidades latinas más antiguas y extendidas en los Estados Unidos, y sobre todo, por haber logrado llevar adelante un verdadero proceso de institucionalización de sus respectivas producciones culturales. El *spanglish* no puede ser considerado un lenguaje, en su estricta definición lingüística, como bien advierte Aura Lemus Sarmiento (2006), puesto que no alcanza a establecer un sistema lingüístico normativo. Al no poseer una gramática ni establecer un sistema, el *spanglish* (como se ve en la poética de Tato Laviera) permite una libertad lingüística y un potencial creativo enormes para la expresión literaria. Para un estudio del *spanglish* en su evolución histórica y sociolingüística, ver Lemus Sarmiento (2006) y Stavans (2008).

espacio de la cultura natal que deja detrás y el nuevo espacio huésped que demanda una adaptación por parte del emigrado. La decisión de Laviera de comenzar su poema en inglés corrobora esta aculturación necesaria. “I write in english” sostiene el yo poético, un yo tensionado por su cultura natal, familiar, íntima, hispánica, esa que se expresa inconsciente e involuntariamente en sus pensamientos, por fuera de cualquier demanda social de adaptación, y, por otro lado, por la palabra pública, la voz social que el poeta declara necesita ser escrita en inglés, en la lengua oficial del espacio público y el comercio lingüístico<sup>92</sup>. Pero si bien al desplazado la cultura huésped le exige como requisito, para su participación dentro del espacio público, la aculturación de su lengua, es decir, la adopción de un sistema foráneo como marca de buena voluntad y sumisión a la norma, el yo poético, en cambio, hace constar, inmediatamente, que su lengua no configura la marca pública de un préstamo. No se trata de una forma normatizada de usufructuar una palabra impropia, la lengua que emerge en el poema de Laviera da cuenta de la pertenencia íntima que existe entre esta lengua y este sujeto en tránsito, tensionado y atravesado por extremos que lo sujetan, irresolublemente, en un perpetuo entremedio desde el cual hace emerger su propia voz, su íntima apropiación de las múltiples lenguas que lo rodean.

Frente a la aculturación impuesta por el nuevo territorio y su sistema de instituciones, el sujeto poético niuyorriqueño configurado por los poemas de Laviera pasa a configurar un verdadero proceso transculturador, el cual le permite dar cuenta de su situación intersticial y su identidad híbrida, al tiempo que trasgrede la estigmatización y subalternización de las mismas por medio de una política de resistencia centrada en la potencia subversiva de su legado antillano. Este proceso transculturador es expresado en “my graduation speech”, a través de la emergencia de una nueva lengua fundida entre las tensiones del inglés y el español, neoculturación que se materializa en los neologismos que prefiguran el *spanglish* en tanto lengua de la

---

92 Estos versos con que comienza “my graduation speech” se acercan al poema de Víctor Hernández Cruz, “From the Secrets”, de su poemario de 1973 *Mainland: Poems*. En “From the Secrets” Hernández Cruz da cuenta de las tensiones de la lengua niuyorriqueña a través del concepto de *broken english*, término que designa esta fractura de la pureza y estandarización lingüística. Los versos de Hernández Cruz, “Thoughts in Spanish run through/ the mind/ The buildings speak broken English”, desarrollan la tensión constitutiva de la lengua poética niuyorriqueña, sin embargo, lo que en Hernández Cruz aparecerá como una subversión de la lengua y la cultura norteamericana hegemónicas, por medio de su “tropicalización”, en Laviera devendrá, en cambio, en la recuperación de una tradición cultural afro-antillana como nueva potencia insurgente para su desvío poético. Este desvío se efectúa, no sólo respecto al patrón WASP hegemónico, sino también frente a los patrones dominantes de su propia tradición. Sobre la lengua poética de Hernández Cruz, ver el artículo de Francisco Cabanillas, “Entre la poesía y la música: Víctor Hernández Cruz y el mapa musical nuyorican” y el artículo de Frances Aparicio, “On Sub Versive Signifiers: U. S. Latina/o Writers Tropicalize English” (1994)

identidad cultural niuyorriqueña, y en tanto imagen de su naturaleza intersticial y subversiva respecto a las potencias normativas y sus sistemas gramaticales.

Este poema de Tato Laviera da cuenta cabal de la productividad y creatividad consustancial a estas culturas híbridas y sus procesos de neoculturación lingüística. Se trata de una expresión poética que enfatiza la riqueza de esta nueva lengua literaria y procede así a desarmar los juicios estigmatizantes que censuran y subalternizan a las lenguas minoritarias. Un ejemplo de esta validación y operación de desarticulación de los discursos hegemónicos lo constituye, precisamente, el tono irónico que domina “my graduation speech” y que eclosiona en su estrofa final:

*so it is, spanglish to matao*

*what i digo*

*¡ay virgen, yo no sé hablar!*

En este poema Laviera desarticula la estandarización idiomática y el poder opresivo que ejerce la cultura institucional a través de la gramática. Laviera no sólo reflexiona sobre las tensiones que atraviesan la lengua niuyorriqueña, sino también sobre las condiciones de enunciación de su propia lengua poética. En este poema no hay, simplemente, un sujeto bilingüe que demuestra su capacidad de alternar y fusionar el inglés y el español de diversas formas, aquí nos enfrentamos, en verdad, con una nueva táctica poética contra la asimilación cultural desplegada por medio de la configuración de una voz tensada y partícipe de una multiplicidad de registros y tonos heterogéneos. Esta voz interlingüe consigna la posición intersticial de su sujeto de enunciación a través, por ejemplo, del desplazamiento y la vibración de un español afro-antillano dentro de un inglés urbano y afro-americano. No hay aquí desplazamientos entre el inglés y el español o viceversa, sino que lo que fluye en la poesía de Laviera es un inglés “matao”<sup>93</sup>, dando paso a un español “matao” para eclosionar finalmente en esa lengua que identifica a la identidad extraterritorial del sujeto niuyorriqueño: el *spanglish*. Esto no implica, sin embargo, que nos enfrentemos a una sustitución y re-configuración de

---

93 El adjetivo “matao” inscribe el acento afro-antillano por medio de la sufijación –ao y al mismo tiempo designa esta fractura de la pureza y estandarización lingüística próxima al término inglés “broken english”. Sobre el uso de la lengua afro-antillana en la poesía de Tato Laviera ver el artículo de Juan Flores, “Tato(ao): la poética del *Eye Dialect*” (2010).

una nueva gramática *spanglish*, sino que esta nueva lengua poética se constituye en el espacio intersticial de múltiples desplazamientos y registros, en esa preposición que une liminarmente los polos culturales que tensan la identidad niuyorriqueña y su lengua: ni inglés ni español, ni español ni inglés sino “spanenglish”, una lengua *en* la otra, una heteroglósica conjunción de multiplicidades liminares, ese *spanglish* “matao” que designa una identidad y una memoria “rotas” y a su vez “disruptivas”<sup>94</sup>.

A su vez, la sufijación -ao (y también -ío) con la que insiste el poema introduce el acento y el ritmo afro-antillano como marca identitaria y cultural para esta nueva poética fundada en la capacidad de goce que la cultura afro-antillana pone en escena. El uso de la sufijación -ao en la poética de Laviera ha sido estudiado por Juan Flores, quien encuentra en este uso un potencial trasgresor a partir de lo que identifica como el uso del *eye dialect*, esto es, el “uso de ortografías no estandarizadas (ortografías consideradas incorrectas) para crear el efecto de un hablante dialectal” (2010: 159). Flores concibe esta práctica lingüística y poética como un poderoso instrumento capaz de “acarrear un arsenal de herramientas culturales y políticas con las cuales contrarrestar la autoridad de las distorsiones eurocéntricas, elitistas y racistas” (2010: 160). Este uso de la lengua y el ritmo afro-antillanos, no sólo constituyen un eficaz medio de subversión respecto a la autoridad de los cánones y las tradiciones que encierran y marginalizan a la tradición niuyorriqueña, sino que, además, configuran la clave de la concepción poética lavieriana y su desarrollo de una tradición de la fruición y el desvío. Laviera se reconoce a sí mismo como un escritor niuyorriqueño, pero, a su vez, define su identidad (su niuyorriqueñidad) en términos “caribeños”, lo que significa en el pensamiento de Laviera, en términos “negros”, tal como vimos en su declaración respecto a la escritura caribeña como escritura de “versos negros” (Lavieria 1997: 81). Esta identidad negra expone su condición subalterna en el interrogante que abre el poema respecto a la posibilidad incierta del regreso insular para la identidad niuyorriqueña, incertidumbre que surge de la negritud del yo lírico que se pregunta si sus “rizos” (*kink*), es decir, el signo corporal de su identidad negra, podrán ser aceptados en Puerto Rico. Esta negritud identitaria se encuentra diseminada a lo largo de toda la obra lavieriana y es la que constituye la base de su creación literaria, creación que, como veremos, sostiene su

---

94 Remito aquí a la oposición entre los conceptos de *memoria rota* y *breaking memory*, tal como se encuentran, respectivamente, en los ensayos *La memoria rota* de Arcadio Díaz Quiñones (1993) y *From Bomba to Hip-Hop* de Juan Flores (2000), sobre todo éste último, donde Flores retoma y reformula la metáfora de una “memoria rota” empleada por Díaz-Quñones, y propone en su lugar el concepto de “breaking memory” como metáfora disruptiva para la identidad y la cultura puertorriqueña en los Estados Unidos.

potencia poético-política en la recuperación y re-interpretación de sus raíces afro-antillanas, y en la capacidad de resistencia que las mismas vehiculizan.

En “my graduation speech” Laviera no sólo construye una identidad niuyorriqueña negra sino que, además, subvierte los mecanismos opresivos de estigmatización y subalternización que censuran la misma bajo el imaginario de un sujeto y una cultura deficitarios. Este imaginario del déficit cultural es subvertido en el poema, por medio de su parodización y del humor irónico con el cual Laviera deconstruye y desarticula sus presupuestos, precisamente, a través de la creatividad expresiva emergente en esos “mal-entendidos” y “mal-pronunciamientos” sobre los que se construye el poema. De esta aparente condición cultural deficitaria emerge el trabajo del poema con ese humor corrosivo que produce una auto-parodización bajo la figura de este yo lírico “analfabeto”, el cual confunde las palabras y procede a mezclarla a-gramaticalmente. Esto redundo, finalmente, en esa exclamación recargada de comicidad e ironía y reforzada por los versos finales: “ahí supe que estoy jodío/ ahí supe que estamos jodíos”. La subversión de este juicio despectivo que estigmatiza al sujeto “jodido” bajo el peso de su aparente déficit lingüístico-cultural, se potencia por medio de la “joda” con que este sujeto lírico se burla de sus supuestas falencias e incapacidades lingüísticas, mientras construye, al mismo tiempo, un discurso poético a través del cual ironiza y parodia este imaginario estigmatizante y por consecuencia lo “jode”, lo anula, lo trasgrede, lo subvierte.

#### 4.3 “*Metropolitan Dreams*”: la vuelta en U como *détour* antillano

La primera sección de *La carreta made a U-turn*, “Metropolis dreams”, se inserta claramente en la tradición poética niuyorriqueña contemporánea marcada por el carácter político-agonístico y el tono contestatario. El escenario de estos primeros poemas es la metrópoli de Nueva York y el tono dominante es el de denuncia e imprecación frente a la marginalización de la comunidad. Estos poemas se insertan en lo que Juan Flores (1993) describió como el “primer momento” de la evolución de la consciencia niuyorriqueña, momento marcado por el reconocimiento de la ciudad circundante: un paisaje urbano signado por edificios abandonados, callejones mugrientos, centros asistenciales, drogadictos, prostitutas, etc. Esta situación de

marginalidad se traduce en la poesía niuyorriqueña en la representación de un paisaje degradado y construido a partir de una serie de contrastes con el paisaje insular puertorriqueño, el cual el sujeto niuyorriqueño, aun cuando no haya nacido en Puerto Rico, reconoce y percibe como su propia herencia natal. Este paisaje integra un pasado teñido de añoranza y caracterizado por la naturaleza tropical y acogedora de la isla. El contraste entre ambos espacios conduce, en el mapa trazado por Flores, a un segundo momento de idealización de la nación perdida, un proceso de “encantamiento” de la naturaleza y el pasado insular. Este significativo imaginario construido alrededor de Puerto Rico se vale de toda la copiosa tradición literaria puertorriqueña sobre la isla como un espacio edénico e idílico. La poesía de Laviera, frente al estado de desamparo que expresa la situación marginal del sujeto niuyorriqueño, en lugar de volcar su mirada hacia el pasado insular, se mantiene férreamente atada al aquí y al ahora que define su identidad. Recuperando una imagen clásica dentro de las letras puertorriqueñas, Laviera invierte el movimiento de regreso a la isla que el escritor puertorriqueño René Marqués había trazado en su celebre obra *La carreta* (1954), como única salida viable para la cultura puertorriqueña de la diáspora, y diagrama, en cambio, un nuevo rumbo para el sujeto niuyorriqueño, una vuelta en U que expresa la aceptación de su realidad presente y su identidad extraterritorial e intersticial.

Pero antes de avanzar en este nuevo rumbo, es necesario detenerse en la primera sección de su poemario, y analizar la particular forma en que Laviera expresa este tópico niuyorriqueño del desamparo y el paisaje urbano hostil de la metrópoli. El título de esta primera sección apela al doble valor que reviste la ciudad de Nueva York dentro del imaginario puertorriqueño. Por un lado, y a partir del marco intertextual con la obra de Marqués, los “sueños metropolitanos” enunciados por Laviera condensan la fuente de los movimientos migratorios que transformaron a Puerto Rico, de una sociedad eminentemente rural y telúrica en una cultura diaspórica y escindida entre el adentro y el afuera. Esta transformación demográfica y cultural pulsada por los “sueños metropolitanos” forzó a su población a desplazamientos múltiples, los cuales, en un principio, se sintetizaron en la transición desde el espacio rural hacia la metrópoli en un impetuoso proceso de industrialización. Por otro lado, la desmitificación de este imaginario moderno levantado sobre la urbe metropolitana como espacio de prodigalidad y fuente de riquezas llevó, directamente, a la configuración de un nuevo imaginario, esta vez distópico y centrado en la opresión y hostilidad de este nuevo territorio urbano signado por la miseria degradante por su prolífica marginalización. Ambos imaginarios

culturales dan cuenta del doble proceso migratorio que transformó la sociedad puertorriqueña durante el siglo XX: primero la migración interna desde el campo a la ciudad, y luego la migración externa hacia los Estados Unidos y la guetificación de la cultura puertorriqueña diaspórica dentro de la sociedad norteamericana.

La primera sección del poemario de Laviera recupera así los anhelos frustrados de la comunidad puertorriqueña en Nueva York, tópico recurrente en la tradición literaria puertorriqueña centrada en la experiencia exiliar en los Estados Unidos (por caso, la obra de Marqués que da título al poemario de Laviera)<sup>95</sup> y tópico fundacional de la tradición poética niuyorriqueña. Esta tradición, en sus inicios, como señala Edrik López, “*articulaba un sentido de desesperanza y una incapacidad de proyectar nada que no sea una clausura total para los niuyorriqueños*” (2005: 206, mi traducción). Pero en los trece poemas que conforman la primera sección de *La carreta made a U-turn*, no encontramos una mera replica del tono agonístico y contestatario que se observa en contemporáneos de Laviera como Miguel Algarín, Miguel Piñero o Sandra María Esteves, ni tampoco una denuncia social de tono satírico, tal como se lee en las crónicas del precursor del movimiento niuyorriqueño, Jesús Colón. La lengua poética con que Tato Laviera inaugura su obra no es, llanamente, esa “lengua de la rabia” de la que hablaba y daba cuenta la poeta niuyorriqueña Sandra María Esteves (1985) sino que, lo que se oye detrás de estos poemas que consignan la marginalidad, miseria, pobreza, hambre y desamparo de su comunidad, es un sonido nuevo, un nuevo ritmo que marca la cadencia de estos versos y que emerge, subrepticamente, intercalado y fundido con las voces de estos sujetos despojados.

El tono dominante de “Metropolitan Dreams” es el de la imprecación y el de la necesidad de denuncia propios de esta tradición contestataria. Sin embargo, hay ya en estos primeros poemas versos que introducen una nueva modulación, por ejemplo, en poemas como “a tight touch”, en el cual no sólo percibimos un ritmo afro-antillano residual colándose y fusionándose con el escenario marginal de Nueva York, sino que en medio del paisaje hostil y desolador construido por el poema emerge una posibilidad de resistencia y esperanza fundada, precisamente, en el componente antillano de la identidad cultural niuyorriqueña, en la potencialidad fruitiva de este componente:

---

95 Es significativo el hecho de que la primera obra puertorriqueña en introducir el tema del exilio sea el “Soneto a Perico” de Eleuterio Derkes, escritor e intelectual puertorriqueño negro y figura que inicia la tradición literaria afro-puertorriqueña. En su análisis de este soneto, en el cual Derkes se burla de la lengua de un puertorriqueño regresado de Nueva York, el crítico Edwin Figueroa encuentra “el primer niuyorrican de nuestra historia” (citado en Ramos-Perea 2009: 16).



*inside the crevice  
deeply hidden in basemente land  
inside an abandoned building  
the scratching rythm of dice  
percussion like two little bongos  
in fast mambo.*

*quivering inside this tiny rain  
of sun struggling to sneak in.*

*the echo of the scent attracted  
a new freedom which said, "we are  
beautiful anywhere, you dig?" (1979: 16)*

"A tight touch" construye un paisaje niuyorriqueño a partir de sus edificios abandonados y ruinosos, pero dentro de este espacio de miseria, germinando en lo profundo de sus bases ("deeply hidden in basemente land"), y pujando vehementemente por emerger, se oye un potente ritmo de percusión que impregna todo a su alrededor ("the scratching rythm of dice/ percussion like two little bongos/ in fast mambo"<sup>96</sup>). Este ritmo emergente introduce la cadencia y potencia de la música antillana como presagio de una nueva libertad: "the echo of the scent attracted/ a new freedom which said, "we are/ beautiful anywhere, you dig?" (1979: 16). Y lo que desata ese tono optimista y esperanzado del final es el "eco del perfume", una reminiscencia que ahonda en la dimensión frutiva de la cultura afro-antillana<sup>97</sup> presente en la identidad niuyorriqueña.

---

96 Adviértase, cómo en estos últimos dos versos el sistema de acentuación y el ritmo varían por medio de la inclusión de los términos afro-hispánicos *bongos* y *mambo*, instaurando el *íncipt* de un desvío afro-antillano. Sobre las relaciones y desplazamientos entre la lengua poética de la tradición afro-hispánica y la tradición afro-americana, ver: De Costa, Miriam, "Canebrake and Cottonfiled: Thematic parallels between afro-hispanic and afro-american poetry" (1976).

97 Esta cultura antillana frutiva postula un valor afirmativo del cuerpo, por medio de su insistencia en privilegiar la sensualidad de las experiencias somáticas, lo que se traduce en la primacía de la danza, el canto, el juego y la risa como modos privilegiados de conocimiento, como veremos más adelante. Pero, a su vez, comporta una dimensión histórica de la sexualidad antillana, anclada en la condición subalterna de los esclavos durante el sistema colonial de la Plantación. Esto configuró, para la cultura afro-antillana, una "obsesión" del goce y su misma imposibilidad de traducirlo en "placer", lo cual Édouard Glissant explicaba, a partir de la ubicuidad del amo en tanto agenciamiento del poder colonial para la subjetividad afro-antillana: "En el marco del régimen de servidumbre, lo que el hombre antillano, sometido al implacable constreñimiento del sistema, conoce primero como goce para sí mismo, lo sustrae a la atención del amo, lo oculta a su poder. [...] Su goce no era entonces ningún descubrimiento, ninguna disposición; no era desde luego la apetencia de lo nuevo; era, cada vez que la conocía fuera de la autorización del amo, lo que literalmente sustraía al poder de éste. El goce no era una conquista, no era un

Esta potencialidad frutiva conforma ese gozo soterrado bajo la vida marginal de la comunidad, gozo que eclosionará en la poesía de Laviera como la propensión hacia la promiscua lascivia, en su sentido etimológico de apetito inmoderado por la mezcla y lo confuso. Esta potencia frutiva instaura la posibilidad de resistir la marginalidad a través de una identidad fundada en la capacidad de la mixtura, el goce y la reivindicación del cuerpo.

Como vemos, la Poética iniciada por Laviera con *La carreta made a U-turn* configura una lengua poética anclada en las raíces negras de la cultura niuyorriqueña. Los vínculos profusos de esta tradición con la cultura afro-americana no solo vehiculizan sus luchas sociales, compartidas en este período de agitación política de los sesenta y los setenta, sino que integra, además, a la cultura niuyorriqueña dentro de un espectro heterogéneo de culturas minoritarias y subalternas, que permiten establecer un mismo núcleo fundado en la experiencia histórica y social de su “negreza”<sup>98</sup>. La identidad negra excede así su componente racial y étnico, para constituir una condición histórica y una base sobre la que nuclear puntos de imbricación. La operación poético-cultural llevada adelante por la obra de Laviera, a partir de esta reconfiguración de la identidad negra, pretende consolidar una tradición común que le permita a la cultura niuyorriqueña establecer lazos vinculantes con su herencia puertorriqueño-antillana y recrear así un origen que ya no intenta restituir el territorio insular perdido, sino articular un espacio meta-archipiélago<sup>99</sup>. Esta meta-territorialidad delinea un mapa heterotópico para los orígenes antillanos de la cultura niuyorriqueña,

---

proyecto, era un hurto. No era una prolongación de sí mismo, era lo que se deduce del Otro, el Otro siempre presente, mirón invisible y represor [...] Este cortocircuito temporal entre apetencia de goce y provecho del placer es un cortocircuito temporal, ni más ni menos. De ser tácitamente reconocida como una no-deuda, como una discontinuidad, hurtada al amo, oponía el goce del esclavo -abrupto en este instante amenazado- a un recorrido del placer que habría supuesto lo continuo, lo en-sí y la duración. Así, el goce no era más que un último desquite, desquite de la irresponsabilidad en los procesos económicos de producción, desquite de la irresponsabilidad en el proceso fisiológico de reproducción. El provecho del placer quedaba evacuado. El tiempo del provecho era el tiempo del amo. En este punto como en muchos otros, el martiniqueño, dramáticamente, *no tiene tiempo*” (2005: 315-17, énfasis en el original). Esta incapacidad descrita por Glissant constituye un núcleo de la vivencia martiniqueña supeditado a su historia colonial, lo cual integra parte de la cultura frutiva antillana agenciada en su propensión al goce, pero que, en poéticas como las de Tato Laviera, no representa un obstáculo en su acceso al placer en tanto “provecho temporal”, por cuanto, como veremos a continuación, no se halla atravesada por las interdicciones de la historia antillana sino por sus potencialidades.

98 La sustantivación “negreza” es introducida por el propio Laviera en su último poemario con el poema “Tesis de Negreza”, poema fundamental para comprender esta concepción y su sentido en la poética lavieriana, tal como veremos en el sexto capítulo dedicado a Mixtura (2008).

99 Recuperamos en este punto el pensamiento del crítico cubano Antonio Benítez Rojo en su ensayo *La isla que se repite* (1989) respecto a la dimensión meta-archipiélago de la cultura caribeña en tanto región cultural cohesionada por flujos que conectan y condensan sus experiencias coloniales conformando un “meta archipiélago” antillano.

un mapa que repone los procesos de *creolización*<sup>100</sup> descritos por Édouard Glissant como instancia fundamental de la cultura antillana. Estos procesos creativos, como explica David Bousquet, configuran una recreación imaginaria de un origen *alter-nativo*, origen heterogéneo e híbrido que es recreado a través de las huellas imaginadas/imaginarias de una historia diaspórica y transcultural:

*Históricamente, las culturas y las lenguas creoles se construyeron bajo un proceso de creolización que es una re-creación imaginaria de orígenes ya perdidos, a partir de huellas imaginadas e imaginarias. Hablaremos en este sentido de cultura “alter/nativa” para demostrar así que, en el contexto creole, la apelación a la identidad entraña siempre también una forma de alteridad; el contexto histórico explica que la creolización no puede ser operada más que a través de elementos heterogéneos (europeos y africanos, escritos y orales, cultos y populares (2010: 27, mi traducción)*

Este origen alternativo constituye, por tanto, un significante imaginario de la puertorriqueñidad y antillanidad niuyorriqueña recreado a partir de sus raíces negras e integrado a un proyecto político-cultural. La obra de Laviera recupera a partir de este proyecto la misma operatoria desarrollada, en otro contexto pero a través de procedimientos similares, por el movimiento de la *Négritude* en las Antillas francófonas, durante las décadas del cuarenta y el cincuenta, y a través de figuras magisteriales como las de Aimé Césaire y su intento de gestar un imaginario común para las culturas de la diáspora africana.

Por otro lado, en el segundo poema de *La carreta made a U-turn*, “even then he

---

100 La crítica suele traducir el término francés *créolisation* (y también el inglés *creolization*) como “criollización” o “acriollamiento”, lo cual a nuestro entender resulta inadecuado por cuanto, ni la palabra *créole*, de donde proviene el término, es exactamente “criollo”, ni *créolisation* es lo que pudiéramos concebir como “acriollamiento”. No sólo porque la palabra antillana se refiere a una mezcla compleja entre la cultura negra, la europea y otras que forman parte del híbrido conglomerado antillano, sino porque los valores y el campo semántico vehiculizado por el término “criollo” en la lengua española no tienen nada que ver con esta concepción del mestizaje propuesta por Glissant. “Creolizarse” no consiste en volcarse hacia lo nacional, sino en afirmar el mestizaje como apertura hacia lo divergente y lo nuevo. Me remito al propio Glissant: “Para mí la *créolisation* no es el criollismo: es, por ejemplo, generar un lenguaje que teja las poéticas, quizás opuestas, del créole y de la lengua francesa. ¿Qué es lo que yo llamo poética? El contador de historias créole se sirve de procedimientos que no pertenecen al espíritu de la lengua francesa, que le son incluso opuestos; los procedimientos de la repetición, insistencia, circularidad. Las prácticas del listado [...] la acumulación precisamente como procedimiento retórico, todo eso me parece mucho más importante desde el punto de vista de la definición de un lenguaje nuevo”. (citado en Sancholuz, 2010: 31). De allí que propongamos mantener el sentido original por medio del neologismo “creolización”.

*papote sat on the stoop*  
*a social club                      plays                      che che colé*  
*a pentecostal church sings                      hallelujah*  
*the sunday garbage*  
*a burned car*  
*yards full of junk                      an addiction center*  
*drunks on every                      empty                      milk box*  
*velloneras                      parties                      screams*  
*firecrackers*  
*air    infected                      with    summer heat*  
*junkies of                      all kinds                      all ages*  
*papote sat on the stoop*  
*miseducated                      misinformed*  
*a blown-up    belly    of    malnutrition*  
*papote sat on the stoop*  
*of an abandoned building*  
*he decided to go nowhere    (1979: 14).*

142

El cierre del poema transforma el acento desposesivo, inscripto por los prefijos negativos de los términos con que se describe a papote (*mis-educated, mis-informed, mal-nutrition*), e invierte la negatividad de esta prefijación, a través del carácter asertivo de su verso final: “he decided to go nowhere”. Este verso, donde la palabra “no-where” se positiviza por medio de la asertividad del verbo principal (*decide*), potencia la decisión final de papote como afirmación de la identidad niuyorriqueña y rechazo de la fórmula marquesiana que imponía sobre la experiencia exiliar puertorriqueña el mandato de su regreso a las raíces telúricas de la patria. Este final del poema le otorga a papote el poder de entrar en acción en medio del escenario marginal que lo rodea, acción ejercida a través de su decisión de no ir a ningún lado, lo cual, en el marco hemos expuesto, constituye una acción afirmativa y extremadamente significativa<sup>102</sup>. Papote decide permanecer, no acepta el mandato trazado por las letras puertorriqueñas para el emigrado. Papote permanece en Nueva York y esa decisión, esa acción asertiva reforzada por el título mismo del poema, es la que abre e inaugura la poética de Laviera: un giro en U, un desvío, un *détour* en los términos en que Édouard Glissant definió la identidad y la cultura afro-antillana.

Esta tradición afro-antillana es la que eclosiona en la poesía de Luis Palés Matos, una de las principales influencias en la poética de Laviera, y figura de la cual tomó no sólo la modulación afro-antillana de su lengua poética, sino también la concepción de lo antillano como una cultura que hace de la mixtura y la promiscua lascivia su máximo valor y su principal fuente de trasgresión respecto a la fuerzas sociales marginalizadoras. Antonia Domínguez Miguela destaca la profusa y productiva conexión entre la poesía de Luís Palés Matos y la de Laviera, señalando que la recuperación de Laviera de la poética palesiana se centra en “*su vitalidad, su ritmo, su coraje, su fuerza contra las adversidades y su erotismo*” (2003: 6). Pero la conexión entre la obra de Laviera y la tradición negrista epitomizada por Palés Matos en el Caribe hispánico, va más allá de estos elementos mencionados por Dominguéz Miguela y abarca la inserción de la poesía lavieriana dentro de un pensamiento cultural antillano

---

102 Está esta actitud asertiva de papote contradice la docilidad y sumisión (el “aplatanamiento”) de la idiosincrasia cultural puertorriqueña, tal como fuera expresada en el pensamiento de intelectuales puertorriqueños canónicos como Antonio S. Pedreira y René Marqués. La actitud de papote denota una apuesta y una acción decidida por la permanencia y la aceptación de este espacio identitario. Para una discusión sobre la identidad cultural puertorriqueña construida en los discursos de Pedreira y Marqués, ver el ensayo de Juan Flores “The Insular Vision: Pedreira and the Puerto Rican Misère”, en *Divided Borders* (1993: 13-57) y el capítulo “Pedreira en la frontera” del libro de Arcadio Díaz Quiñonez *El arte de bregar* (2000: 96- 101).

que Palés Matos hizo eclosionar en las letras puertorriqueñas durante la década del treinta. En su ensayo de 1932, “Hacia una poesía antillana”, Palés establece con claridad el valor subversivo y el enorme potencial latente en la dimensión afro-antillana de la cultura de Puerto Rico y el Caribe. Adelantándose ocho años a la obra insigne de Fernando Ortiz, Palés establece el carácter “transcultural” (aunque no use este término propio de Ortiz, sin embargo puede vislumbrarse, *avant la lettre*, la concepción que subyace al pensamiento del cubano) de la cultura caribeña, lo que constituye la base del pensamiento poético del propio Laviera. Dice Palés Matos en “Hacia una poesía antillana”:

*En términos generales, es cierto, como afirma Padró, que cuando dos culturas emigran de sus zonas de origen y se encuentran en un ambiente extraño, la que posea elementos superiores anula y destruye a su contraria. Pero debe tenerse gran cautela en la excesiva generalización de este concepto y no convertirlo en ley rígida e inmutable. El nuevo medio puede resultar hostil a la cultura dominante y favorable, por el contrario, a la dominada. O pueden los hombres que representan a esta última, **por sutiles tácticas** de su subconsciente colectivo o simplemente para subsistir, **adoptar el tren de formas y representaciones** de la primera e **infiltrar paulatinamente** en dichas formas su propio espíritu modificándolas con tan corrosiva eficacia que den pábulo al nacimiento de una **actitud cultural nueva**. (1978: 220-21, énfasis mio)<sup>103</sup>.*

Aquí se ve el velado potencial subversivo que conlleva la cultura de los esclavos africanos dentro del entramado cultural antillano y su efecto transculturador, lo que derivó finalmente, en la conformación de la cultura afro-antillana. Es este proceso de subversión y transculturación, el que operará en la concepción poética de Laviera como base de su resistencia a la marginalización de su comunidad y la subalternización de su cultura, y, a su vez, como potencialidad expresiva para la configuración de una nueva tradición de la fruición y el desvío.

Volviendo al poema de Laviera, hay que señalar que el hecho de que parte de los sonidos residuales que se amalgaman en “even then he knew”, provenga de los gritos negros de una iglesia pentecostal da cuenta de este complejo sistema de cruces y

---

103 Respecto al spenglerismo que subyace al pensamiento de Palés Matos sobre la cuestión antillana, ver Aníbal González, “La (sín)tesis de una poesía antillana: Palés y Spengler” (1988).

tensiones entre tradiciones que configura la poesía niuyorriqueña, y particularmente la poética de Laviera. Las relaciones que la poesía de Laviera establece con la tradición literaria afro-americana exceden los lazos que unieron a la emergencia del movimiento niuyorriqueño con los movimientos afro-americanos durante las décadas del sesenta y el setenta en los Estados Unidos. La poesía de Tato Laviera establece vínculos, por ejemplo, con esa tradición afro-americana que Marcellus Blount (1992) definió como *preacherly poetry* (“poesía de prédica”), y que se remonta a los cantos y prédicas religiosas de los esclavos negros durante el periodo previo a la guerra civil y la abolición de la esclavitud en los Estados Unidos. Una tradición marcada por la oralidad y el valor de *performance* que las expresiones culturales y los modos de enunciación de la culturas afro-americanas desarrollaron en los Estados Unidos como parte de todo un complejo sistema cultural orientado a subvertir las instituciones sociales y culturales dominantes; un arte afro-americano subversivo que apelaba a los modelos religiosos para poder introducir su cultura subalterna ejerciendo inflexiones sobre la cultura dominantes, distorsionándola solapadamente para hacer emerger su supervivencia cultural, e instaurando así una estrategia de resistencia frente a los sistema de dominación y marginalización en los Estados Unidos<sup>104</sup>.

Esta pulsión negra articula en la poesía de Laviera una red de tradiciones culturales de raíz africana a través de todo un sistema de ritmos, términos e imágenes que insisten en el valor frutivo de la cultura y la identidad niuyorriqueña. Si bien es cierto, que es en sus poemarios siguientes donde Laviera logrará plasmar definitivamente esta dimensión frutiva en toda su envergadura, ya en *La carreta made a U-turn* se vuelve claramente visible este desplazamiento hacia el componente afro-antillano de la identidad niuyorriqueña y su potencialidad subversiva a través de su cultura somático-frutiva. La dicotomía que se le planteaba históricamente al sujeto niuyorriqueño, entre la renuncia a su pasado y herencia puertorriqueña insular y la pulsión por el regreso, se resuelve, tradicionalmente en la primera generación niuyorriqueña, con la aceptación del espacio urbano de Nueva York como nuevo hogar; a partir de ello, surge la necesidad de denuncia frente a las condiciones de marginalidad que este espacio impone a la comunidad. Muchas veces, esta aceptación no obliteró la introducción de motivos puertorriqueños y antillanos como la herencia culinaria, la

---

104 Blount analiza el caso paradigmático del poeta Paul Laurence Dunbar, en cuyos poemas-sermones se observa el trabajo subversivo de esta tradición de la *precherly poetry* que desde el siglo XVII expone la supervivencia de la cultura afro-americana a través de medios diferidos como la inserción de críticas veladas y registros transculturales dentro de la discursividad religiosa que se le ofrecía como único instancia de expresión permitida.

tradición musical, o la reminiscencia del paisaje tropical, pero cuando estos motivos aparecían en los poetas de esta primera generación niuyorriqueña, generalmente, lo hacían en función de su grado de contraste frente a la degradación denunciada en el espacio de Nueva York. En la obra de Tato Laviera, en cambio, el giro en U, la aceptación del espacio de Nueva York como hogar, no oblitera la herencia antillana sino que procede a operar con ella un desvío, tal como queda plasmado en primer plano en la portada de *La carreta made a U-turn*, donde se observa un cartel de señalización vial cuya inscripción en mayúsculas consigna la palabra DETOUR<sup>105</sup>.

El arte de tapa del primer poemario de Laviera ha sido trabajado por la crítica a través de exégesis que enfatizan, generalmente, la articulación gráfica que opera esta portada, a través de la composición yuxtapuesta de elementos que simbolizan la cultura material norteamericana (el carrito de supermercados y el escenario urbano que alberga su imagen), junto con la herencia cultural afro-antillana de Puerto Rico simbolizada a través de una pava (el sombrero típico del jíbaro puertorriqueño<sup>106</sup>), una conga, una guitarra y un machete, los cuales junto con la inscripción de un cartel de señalización vial con la palabra “DESVÍO”, más el título escogido por Laviera, funcionan como parodización de ciertos emblemas puertorriqueños, por caso la obra de René Marques aludida intertextualmente, pero también como reafirmación identitaria de la puertorriqueñidad extraterritorial de la cultura niuyorriqueña. Pero además de este trabajo iconográfico con la extraterritorialidad y el hibridismo de la identidad cultural niuyorriqueña, la portada de *La carreta made a U-turn* es extremadamente significativa respecto al desvío establecido por la poética lavieriana dentro de la literatura niuyorriqueña, y su constitución a partir de la cultura antillana del *Détour*.

En la poética de Tato Laviera, por tanto, no hay ni un regreso a Puerto Rico ni una reivindicación de una identidad insular exiliada o cercenada por la experiencia histórica de la diáspora, sino que lo que hay, en cambio, es una propensión al goce y al

---

105 Ver la imagen número 1 del anexo final.

106 El jíbaro es el campesino puertorriqueño, cuya cultura rural y linaje hispánico, fueron objeto de un proceso de mitificación que lo erigió en símbolo patrio y núcleo de significancia para el imaginario nacional de Puerto Rico. Este imaginario funcionó como instrumento de blanqueamiento cultural frente al peligro del mestizaje, como se observa, por ejemplo, en ese ensayo de interpretación nacional constituido por *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña* (1934) de Antonio S. Pedreira. A su vez, la “pava”, el sombrero de palma usado por los campesinos puertorriqueños, fue adoptado por el Partido Popular Democrático como símbolo oficial en 1938, con su fundación bajo la figura de Luis Muñoz Marín, político que fue el primer gobernador electo de Puerto Rico y el máximo responsable de la reforma constitucional que creó el Estado Libre Asociado, junto con su proceso de industrialización y modernización del país (*Operation Bootstrap*). De este proceso y sus políticas migratorias surgieron, básicamente, la diáspora puertorriqueña y la consecuente cultura niuyorriqueña. Sobre la función socio-política de estos símbolos culturales puertorriqueños ver: Díaz-Quinones, Arcadio (1993) y Esterich, Carmelo (2009).



desvío, al goce *por* el desvío, por los retorcidos caminos, bifurcaciones y tensiones que configura la identidad niuyorriqueña. La pulsión frutiva y lasciva que atraviesa esta poética no configura un movimiento de retorno al espacio insular original sino que esta herencia es recuperada como elemento trasgresor para la constitución de una identidad fundada en las mixturas y el goce por la mezcla. Esta promiscuidad de base afro-antillana configura una subversión a los encierros de los binarismos coloniales que persiguen a la cultura puerto/niuyorriqueña, una potencia afro-antillana que Laviera toma de la poesía de Palés Matos, para quien las “potencias antillanas” subyacían, precisamente, a sus placeres: “*Putá, ron, negro. Delicia/ de las tres grandes potencias en la Antilla*” (1978: 170)<sup>107</sup>. Es este componente afro-antillano, precisamente, el que permite superar la insularidad cultural<sup>108</sup> y establecer vínculos y relaciones con otras culturas a partir de su base africana. Este rebasamiento del enclaustramiento colonial, tal como señala Juan Flores (1993), surge en la historia y cultura de Puerto Rico a partir del reconocimiento en el siglo XX de la dimensión africana de la cultura puertorriqueña, y permite establecer una identidad fundada no en el carácter originario o esencialista de la misma, sino en su estructura relacional<sup>109</sup>.

El valor trasgresor y subversivo de este desvío operado por la poesía de Laviera respecto a la configuración de la identidad niuyorriqueña, reside en la posibilidad de superar la polarización del binomio colonial y neo-colonial de Puerto Rico. Se trata de

---

107 Este tríptico de placeres antillanos se acerca a la “trinidad cubana” de la que hablaba Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), trinidad que aúna al tabaco, el azúcar y el alcohol, bajo la figura del *ron*, síntesis transcultural que Ortiz identifica con el “ser nacional cubano” y que define en estos términos: “hijos de tales padres, es fuego, fuerza, espíritu, embriaguez, pensamiento y acción” (1963: 88).

108 Nos referimos al “insularismo” puertorriqueño como condición antillana del aislamiento. Es necesario aclarar, sin embargo, que este concepto, a su vez, incorpora, siguiendo con la lógica paradójica de las culturas antillanas, un doble movimiento tanto de carácter centrípeto, lo que vuelve a la condición insular una frontera cerrada sobre sí misma y por ende absolutizando el aislamiento, como así también de carácter centrífugo, el cual modula su condición diaspórica. Sobre el insularismo puertorriqueño y antillano existe una inmensa bibliografía disponible, para este trabajo consultamos principalmente: *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña* (1934) de Antonio S. Pedreira, y los trabajos “The Insular Vision: Pedreira and the Puerto Rican Misère” de Juan Flores en *Divided Borders* (1993: 13-59); “Del insularismo al meta-archipiélago” de María Guadalupe Silva (2009: 95-112) y “Las fronteras vacilantes del relato antillano. Por una teoría de la transculturación” Mónica Bernabé en *Salto*, Graciela (2012: 15-36).

109 Flores analiza en su ensayo “Cortijo’s Revenge: New Mappings of Puerto Rican Culture” (1993: 92-107) la posición central que ocupa la cultura afro-antillana en la constitución y evolución de la cultura popular puertorriqueña y su espectro de relaciones caribeñas, junto con los diversos procesos de obliteramiento y marginalización de los que esta cultura fue objeto, hasta su insoslayable eclosión discursiva en el siglo XX con la obra ensayística de autores como Tomás Blanco y José Luis González; con la poesía de Luis Palés Matos; y, especialmente, a través de la difusión y el auge del género musical de la plena a través de figuras como Rafael Cortijo. Sobre el concepto de “estructura relacional” que utilizamos aquí el mismo apela a la teoría de Édouard Glissant sobre la *poética relacional* de las Antillas, la cual será abordada con mayor detalle en los capítulos siguientes.

la posibilidad de escapar de este binarismo a través del espacio afro-antillano como cartografía imaginaria, como *significación social imaginaria* en términos de Castoriadis (2007); una trasgresión que se opera a través de la elusividad y sensualidad de la dimensión diaspórica e híbrida de esta tradición afro-antillana. Es por ello que las Antillas que construyen los poemas de Laviera no designan ni remiten a una geografía específica, menos aún histórica, sino a un sentido particular asignado a este espacio cultural, un sentido marcado por el ritmo y la dimensión erótico-fruitiva de este imaginario. Se trata de un significante que repone este espacio antillano no como territorio, sino en tanto esa “serie de tropismos” repetidos, infinita y extraterritorialmente, hasta conformar un *meta-archipiélago* sin límites ni centro, tal como concibe Benítez Rojo al Caribe en su ensayo *La isla que se repite* (1989). No se trata, entonces, de una recuperación del legado afro-antillano con miras a reinsertarse en una tradición previa, sino de la recuperación de ciertos elementos de la identidad cultural afro-antillana, aquellos que operan a través de la oblicuidad, el desvío y el diferimiento. Estos elementos son articulados por la poesía de Laviera como una táctica de resistencia que opera a través de ese juego artero y perturbador de la *différance* derridiana<sup>110</sup>, una diferencia que se vuelve diferimiento por medio de la dinámica significante de la palabra, instancia de proyección de significaciones divergentes que, no obstante, no borran la huella de su origen, como en ese poema que Laviera le dedica al activista y poeta niuyorriqueño Felipe Luciano, “felipe luciano i miss you in africa”, en el cual la africanidad no funciona como instancia del origen, es decir, como garante de cohesividad, sino como base de la plasticidad transcultural de una identidad diaspórica:

*hey you black smooth stallion!*  
*hey you black smooth stallion!*  
*hey you black smooth stallion!*  
*hey you reverberator of present definitions!*  
*hey you pretty niggerito whom i have seen*  
*since blackness penetrated the pores of my emotion*

---

110 Nos referimos al concepto desarrollado por Jacques Derrida a través de su neologismo *différance*, expuesto en su conferencia homónima de 1968. Este concepto derridiano encuentra su potencia en el deslizamiento lingüístico desde la “diferencia” hacia el “diferimiento”. Ver: Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía* (1989).

*hey you suntanned rainbow-skinned  
ghetto preacher definator  
of new negritos:*

*i love missing you in africa with me,  
to hear your hands clapping soulfully  
spanglispan spanglispan spanglispan  
phrases that make me think:  
i love missing you in africa!*

*am reacting subtly to africa  
i wish you were here with me, hermano,  
to make beauty with you, felipe,  
attending to the matters of Black Brazil  
creating definitions that redefine  
blackness again and again and all over again  
... (1979: 55).*

Aquí se ve cómo opera en la obra lavieriana ese doble eje enunciado por Stuart Hall en *Cultural Identity and Diaspora* (1990)<sup>111</sup> para la identidad antillana. Este doble eje cohesiona, por un lado, la diferencia antillana bajo el sustrato común de su negritud, la misma que le permite a Laviera en su poema integrar la cultura africana, brasileña, afro-americana, antillana y niuyorriqueña bajo la negreza de sus ritmos. Este ritmo congregador de la identidad negra y su heterogeneidad se escande a través de las repeticiones y anáforas percusivas de los versos iniciales, de la sonoridad iterativa de las onomatopeyas que aluden al interlinguismo del *spanglish* (“spanglispan spanglispan spanglispan”), y también en la oralidad inherente al tono coloquial y dialógico emergente en las interpelaciones y vocablos vernáculos afro-americanos (“niggerito”) y afro-puertorriqueños (“negritos”). Al mismo tiempo, el poema configura ese otro eje identitario atravesado por la pulsión discontinua de la diasporicidad antillana, discontinuidad que disgrega la unicidad suplantándola por una identidad cinética que articula un devenir en constante transformación: “creando definiciones que redefinen la negritud una y otra vez y otra vez más”, es decir, deslizándose en la diferencia el

---

111 Ver la descripción que desarrollamos en el capítulo introductorio (pp. 68-70)

diferimiento incesante de la *différance*. Esta negritud diferencial y heterogénea que configura la poética lavieriana repone la “insularidad negra” de la identidad afro-antillana de poéticas como la del martiniqueño Aimé Césaire, a partir de la cual Mónica Bernabé sostiene que “la negritud, entonces, está bien lejos de ser un hecho logrado, una esencia o una identidad fija. Es un proceso, una búsqueda y un punto de pasaje” (2012: 30). Esta identidad en proceso, en tránsito permanente, no es otra cosa que la identidad antillana diaspórica que describe Stuart Hall (1990) y a partir de la cual Édouard Glissant (2005) estableció la dinámica basal de ese juego pendular entre el retorno y el desvío (*Retour/Détour*).

## ***Excursus II. El mapa de Loisaída: el barrio de Nueva York como cartografía marginal y paisaje corporal***

*La poesía niuyorriqueña desde sus inicios siempre se ha mostrado preocupada y obsesionada por el espacio. Nacida del proceso histórico de la diáspora puertorriqueña y formada dentro de una heterogeneidad espacial de cruces y desplazamientos, el espacio ha funcionado siempre como un marcador determinante para la cultura niuyorriqueña. En principio, funcionando negativamente como condición de carencia, en tanto cultura exiliar desterritorializada, y luego, invirtiendo la fórmula desde una perspectiva ahora eminentemente niuyorriqueña, como un elemento positivo en tanto marcador identitario de una cultura extraterritorial.*

*George Steiner utilizaba el concepto de extraterritorialidad para indagar en la obra de aquellos escritores que a partir de su condición fronteriza explotaban el potencial creativo y subversivo que sus desplazamientos biográficos y su particular relación de extranjería frente a la lengua les permitía desarrollar. Del mismo modo, los escritores que fundaron la tradición niuyorriqueña partieron de su condición extraterritorial para invertir la carga negativa que se les imponía, por su no pertenencia plena (su im-pertinencia) a ninguno de los extremos que tensaban su condición intersticial, fundando a partir de la misma una nueva tradición cultural. El espacio niuyorriqueño dejó así de funcionar como fundamento territorial, como modelo telúrico-lingüístico de la nación, para volverse, en cambio, un entre-lugar desde el cual impugnar los mecanismos de opresión y subalternización. Al mismo tiempo, este espacio intersticial permitía la emergencia de una identidad cultural transcultural como la niuyorriqueña. La evolución cultural de esta identidad le otorgaba al espacio una trascendencia crucial, atendiendo al hecho de que, por un lado, se lo rechazaba en tanto marca territorial del ser puertorriqueño, es decir, en tanto elemento definidor de la puertorriqueñidad a partir del territorio insular, mientras que, por otro lado, se reafirmaba su centralidad como eje identitario, por medio de su extraterritorialización, su dislocación como posibilidad de asentar una puertorriqueñidad híbrida y trasnacional.*

*Juan Flores describía la evolución de la consciencia niuyorriqueña a través de un primer momento marcado por el reconocimiento del espacio circundante. Nueva*

*York se volvía así, en los primeros textos niuyorriqueños, un paisaje urbano signado por los edificios abandonados, los callejones mugrientos, los drogadictos, etc. Esto es lo que Flores denominaba, siguiendo a José Rodríguez, “el estado de desamparo”, es decir, las “condiciones de hostilidad, desventaja y exclusión que enfrentan diariamente los puertorriqueños” (Flores 1993: 186). El espacio niuyorriqueño se construía así, a partir de una serie de contrastes con el paisaje insular. Y luego, en un segundo momento el espacio deja de operar por medio de ese pliegue entre lo insular utópico y la distopía metropolitana, para ceder lugar a una aceptación plena de la espacialidad neoyorquina como locus identitario. Un ejemplo de esta nueva posición adoptada por la poesía niuyorriqueña lo constituye el poema de Miguel Piñero, “This is not the place where i was born”, en el cual la reafirmación de la identidad cultural niuyorriqueña es operada por medio del “desencantamiento” del significante imaginario construido alrededor de Puerto Rico, en tanto territorio original y patria añorada e idealizada a través del recuerdo y la distancia. Piñero comienza su poema repitiendo todos los atributos tipificados por la retórica idealizante de la primera generación de la diáspora puertorriqueña: la naturaleza exuberante, el clima tropical, la cornucopia de frutas caribeñas, el español como lengua materna, la cordialidad social, la ausencia de necesidades y penurias, etc. Pero el poema nunca deja lugar para la duda respecto a su intención desmitificadora, la cual es expuesta desde el mismo título. El título de este poema de Piñero niega, a través de función paratáctica, cualquier identificación posible con el significante edénico de Puerto Rico. El poema no solo niega esta identificación a través de su título, reforzado por medio de su duplicación en el primer verso, sino que, al mismo tiempo, exhibe desde los primeros versos su proceso de desmitificación, denunciando que todos estos atributos constituyen nada más que una “imagen fantasiosa” construida por el recuerdo y la añoranza, y condensada en la figura materna. Este carácter “imaginario” descubre su naturaleza distorsiva al constituir una falsa consciencia, la cual es interpelada a través de esa negación primordial que abre y titula el poema. Piñero recorre casi todos los tópicos idealizantes de Puerto Rico, los cuales se destacan por estar enunciados en español frente al inglés como lengua primaria del poema. Esta diglosia es utilizada por Piñero como analogía de la escisión confrontativa del espacio en la cultura niuyorriqueña. De este modo, al espacio mítico y falaz de la insularidad puertorriqueña le corresponde el español, mientras que al espacio descarnado de Nueva York le corresponde el inglés. Esta analogía entre el espacio y la lengua, da cuenta, por un lado, de la intersticialidad en*

*la que se desenvuelve la identidad niuyorriqueña, y por otro lado, del procedimiento retórico al que apela Piñero para desplazar esta conceptualización hacia uno de sus polos. Piñero procede luego, por medio de la estructura antitética de su poema, a desmitificar cada uno de estos tópicos y dar cuenta así de la verdadera espacialidad de la identidad niuyorriqueña y de su locus enunciativo: la ciudad de Nueva York. Esta nueva patria descarnada y completamente des-idealizada, es afirmada, no obstante, en su condición marginal y degradada como nuevo espacio identitario, un espacio vital para la cultura niuyorriqueña y su ética contradiscursiva:*

*this is not the place where i was born  
remember — as a child the fantasizing images my mother planted  
within my head —  
the shadows of her childhood recounted to me many times  
over welfare loan on crédito food from el bodeguero  
i tasted mango many years before the skin of the fruit  
ever reached my teeth  
i was born on an island about 35 miles wide 100 miles long  
a small island with a rainforest somewhere in the central  
regions of itself  
[...]*

*no, i was not born here ...  
no, i was not born in the attitude & time of this place  
this sun drenched soil  
this green faced piece of earth  
this slave blessed land  
where the caribbean seas pound angrily on the shores  
of pre-fabricated house/hotel redcap hustling people gypsy taxi cab  
fighters for fares to fajardo  
& the hot wind is broken by fiberglass palmtrees  
& highrise plátanos mariano on leave & color t.v.  
looneytune cartoon comicbook characters with badges  
in their jockstraps  
& foreigners scream that puertorriqueños are foreigners*

*& have no right to claim any benefit on the birthport  
 this sun drenched soil  
 this green faced piece of earth  
 this slave blessed land  
 where nuyoricans come in search of spiritual identity  
 are greeted with profanity (1980: 13-14)*

*Muchas veces, esta aceptación de la ciudad de Nueva York como nuevo locus niuyorriqueño no obliteró la introducción de motivos puertorriqueños y antillanos, tales como la herencia culinaria, la tradición musical o la reminiscencia del paisaje tropical. Pero cuando estos motivos aparecían en los poetas de esta primera generación lo hacían, generalmente, en función de su grado de contraste frente a la degradación denunciada en el espacio urbano de Nueva York, recuperando, de este modo, la dicotomía espacial de la primera fase de la evolución niuyorriqueña. Así, por ejemplo, la referencia a los ritmos afro-antillanos en los poemas de Yerba buena (1980) de Sandra María Esteves, funcionan como marcadores de la pulsión por el retorno y la nostalgia insular. Esta pulsión es articulada como medio para denunciar la opresión y marginalidad del presente, pero sin llegar a establecer nunca una verdadera cosmovisión alternativa, un cambio de paradigma cultural desde el cual enunciar esta resistencia. Poemas como “Fill my world with music” funcionan, dentro del sistema binario desplegado por Esteves, a partir de su oposición confrontativa con el medio local. En esta confrontación los marcadores de antillanismo, en este caso la música y los ritmos afro-antillanos, funcionan brindando “alivio”, “armonía” y “vitalidad” a una subjetividad que se muestra cercenada y hostigada por el espacio hostil de Nueva York:*

*sunrise and mint julip rhythm  
 earthen melodies and congas quintiando*

*I need to be harmonized*

*so fill my crazy world with soft sounds  
 a resonance of graffiti melody  
 a warm hand to touch*



*simple things*

*fill my stagnant world with vibration  
in counterpoint  
till each finger of each hand on both arms  
is alive in my one entire body... (1980: 41)*

*Dentro de este mapa niuyorriqueño tensado por la escisión del espacio bajo la oposición antitética de la insularidad antillana y el escenario presente de Nueva York, la metrópoli es cartografiada como un espacio hostil que agrede y oprime al niuyorriqueño, no sólo marginándolo socialmente, sino también a través de su extremo clima frío, sus tonalidades depresivamente grises y su arquitectura degradada, elementos que construyen así un contra-espacio insular. Por ejemplo, en muchos poemas la insistencia en contraponer pleonasmos que giran alrededor del “cemento”, los “edificios abandonados”, el color “gris”, los “callejones”, el “frío”, la “nieve”, etc. funcionan antitéticamente a través de su binarismo con otros significantes poéticos que remiten a la naturaleza y al clima tropical de Puerto Rico, o bien establecen una oposición valorativa a través de distintas metáforas que reproducen esta polarización, como en el caso del poema de Sandra María Esteves “Eulogy for a sacred rainforest”, donde la alabanza panegírica de las vías del tren desplazan este símbolo de la exaltación moderna, hacia un lamento por la cultura insular perdida y la situación de opresión que padecen los niuyorriqueños. Así en el poema de Esteves la madera “cercenada” de las vías del tren se vuelven una metáfora de los cuerpos puertorriqueños arrancados de su cultura natal y cautivos dentro de una red de cemento y marginalidad constituida por los barrios neoyorquinos:*

*Dead bodies lay  
across the train tracks  
freshly bled from roots  
forming walls  
around self built prisons*

*The desire to kill increases  
but is never satisfied (1980: 27)*

*Esta representación degradada de la metrópoli se fusiona con los sujetos que la habitan, dando cuenta así de la marginalidad de la comunidad en una “suerte de fusión metafísica entre la psique de los hombres y la fisonomía urbana”, fusión por la cual “las calles están personificadas, borroneando la diferencia entre cuerpo y espacio” (López 2005: 209). Esto se observa, por ejemplo, en los poemas de Esteves en los que la experiencia angustiante del desamparo niuyorriqueño se despliega a través de una poética vanguardista que, como señalaba Walter Mignolo (1982) funde los polos del sujeto y del objeto, proyectando así al yo lírico hacia un espacio urbano opresivo que lo escupe y atosiga, un espacio que pareciera encerrarlo en un claustro de disgregación aniquilante:*

*New York spits my eye  
oil dragged hummingbird, is there no peace?  
sometimes I want to die I feel just die*

*Bedroom walls bare stagnant water  
drenched colorless laugh  
the same voice haunting pillowcase  
the same the same I have no face  
or bones to hold my walk (Esteves 1980: 9)*

*Tenemos, por tanto, una aceptación de Nueva York como nuevo espacio identitario, por un lado, pero por el otro, y al mismo tiempo, la ciudad es representada como un escenario hostil que territorializa la opresión económica y socio-cultural de la vida niuyorriqueña. Esta experiencia opresiva se traduce, generalmente, en la representación violenta de la ciudad como un agente despiadado que agrede, física y emocionalmente, al niuyorriqueño, a través de su clima, su arquitectura y su pauperización. Así, por ejemplo, en el poema de Miguel Piñero “New York City Hard Time Blues”, esta experiencia lacerante de la ciudad es expresada, con total y brutal crudeza, en el ruego desatendido con que el yo poético implora un cese en el dolor que Nueva York le impone:*

*maybe if I pleaded on my knees  
to J.C.  
he'd take heed of my needs  
and melt the icicles  
from the tears in my eyes  
but it was still cold  
I'm told if you sing  
"I'm gonna lay down my sword and shield  
down by the river side ... down by the river side"  
I get no signal  
maybe if I do it bilingual  
"en la cruz, en la cruz yo primero vi la luz"  
oh come on chuito  
have a heart  
take apart the winter winds from me  
please ... J.C ...  
OM ...  
en la cruz  
down by the river side  
10 hail marys I offer  
and 5 our fathers  
but the cold was no further  
than before  
I should know its very rare when  
a prayer  
gets the boiler fixed  
OMMMMM  
yeah  
New York City december sunday morning  
was whippin' my ass in a cold blooded fashion  
treatin' me like a stepchild  
putting a serious hurting on me  
watching me bleed*

*thru my sleeves  
as I tried to get high  
shooting up caffeine without saccharine  
that some beat artist sold me down  
on eldredge st.  
yeah  
but that's the ghetto creed  
that the strong must feed (1980: 43-44)*

*Aquí Puerto Rico se encuentra ausente, eclipsado (como en la mayoría de los poemas de Piñero) por la ubicuidad de esta experiencia doliente de Nueva York. A diferencia de Esteves, la experiencia hostil de la ciudad no encauza en la poesía de Piñero la necesidad de reponer ese contra-espacio insular, por cuanto la poética de Piñero procura articular una ética marginal que transforme esta experiencia urbana en un instrumento de insurgencia. En la poesía de Esteves la experiencia lacerante de la ciudad, en cambio, proyecta siempre en sus primeros poemarios la necesidad de reponer un espacio-otro, por ejemplo, en su poema “Manhattan”, en el cual la hostilidad espacial desarrolla la oposición entre la vitalidad y la muerte, oposición transfigurada a través de la confrontación entre dos islas: la isla tropical de la memoria puertorriqueña y la isla de Manhattan, una isla que se reconoce como propia (“yo soy de la sombría e inhóspita manhattan”), pero a la que se describe como llena de “escupidas y odio”, una isla que, en definitiva, traiciona a los niuyorriqueños comerciando “gangas” a cambio de su “sangre y sus almas”:*

*... I am of the bleak/ manhattan  
isle of spit and hate  
lifetimes tunnels  
air stinking of humid grease  
blinding glitter carrying a false name  
sad betrayal to the great spirit*

*Isle of power houses and discount stores  
and bargains traded for blood today  
for soul tomorrow*

... (1980: 13)

*La relación de los niuyorriqueños con el espacio, como vemos, lejos de ser unívoca resulta compleja. Juan Flores señala que la tercera y última fase la evolución de la consciencia niuyorriqueña se constituye a través de la aceptación de la ciudad. Esta aceptación emerge en la voluntad vehemente por cartografiar un mapa, el mapa de un espacio que la literatura niuyorriqueña bautizará como Loisaida, el Lower East Side, el barrio puertorriqueño de Nueva York, ese espacio histórico que cobijó a la migración puertorriqueña y al cual esta cultura transformó en un enclave antillano, convirtiendo a Nueva York en otra isla del archipiélago. Este nuevo mapa dibujado sobre la topografía de Loisaida tiene su rosa de los vientos en el poema de Miguel Piñero “A Lower East Side Poem”, texto emblemático de la nueva cartografía niuyorriqueña:*

*There's no other place for me to be  
there's no other place that I can see  
there's no other town around that  
brings you up or keeps you down  
no food little heat sweeps by  
fancy cars & pimps' bars & juke saloons  
& greasy spoons make my spirits fly  
with my ashes scattered thru the  
Lower East Side ... (1980: 8)*

*En “A Lower East Side Poem” Piñero afianza y extrema el vínculo entre la subjetividad niuyorriqueña y el espacio de Nueva York, más precisamente, el barrio puertorriqueño del Lower East Side, al punto de que ambos elementos se integran por medio de la imagen de las cenizas del yo poético esparcidas por el barrio, en un último acto de reafirmación identitaria. La muerte real da lugar aquí a una operación simbólica de afirmación de este espacio en tanto espacio vital. El Lower East Side con toda su escenografía marginal de miseria, crimen y ruinas, se resignifica en tanto espacio identitario para la cultura niuyorriqueña. El barrio de Loisaida se instituye en*

la poética niuyorriqueña como un espacio simbólico sobre el cual asentar las bases de esta nueva identidad cultural. Las referencias a sus contornos proliferan entre los miembros de esta tradición, asignándole a este espacio vital el valor de un territorio fundacional. “A Lower East Side Poem” es quizá el más emblemático de todos estos poemas, por ser su autor uno de los fundadores de esta tradición, y además, por haberse convertido en una figura emblemática de este espacio simbólico, a punto tal que, como vislumbra y presagia el propio Piñero en su poema, una vez muerto su cuerpo procedió a materializar esta integración entre la subjetividad niuyorriqueña y el mapa de Loisaida, no sólo a través de la dispersión de sus cenizas prefigurada en los versos de su poema, sino también por medio del cortejo fúnebre que recorrió las calles del barrio, reclutando peregrinos en cada cuadra e instituyéndose en un acto de re-fundación para la identidad niuyorriqueña, la cual se afirmaba a sí misma por medio de la consagración de su espacio en esta peregrinación simbólica. Este cortejo afirmó el mapa niuyorriqueño a través de las cenizas del cuerpo de su poeta insigne, esparciéndolas en un acto ritual que exponía la relación inmanente entre esta identidad y su espacio, y consignando una muestra potente de la performatividad constitutiva de esta tradición cultural, tal como lo recuerda Miguel Algarín, en su texto homenaje “The Sidewalk of High Art”:

*La procession dejó el patio en el lado oeste del Café y comenzó su viaje a través del Lower East Side coincidiendo con la configuración que el poema había dispuesto: [se refiere al poema de Piñero “A Lower East Side Poem”] desde Houston a la calle 14, desde la segunda avenida al fuerte-D. Mientras caminábamos, yo esparcía las cenizas y la gente preguntaba, “¿Quién es ese? ¿Quién va ahí?” La respuesta al principio surgió de mí, “Es Miky Piñero”. La respuesta era asombrosa, “¡Es Miky Piñero!” Una persona se puso a llorar, y luego otra, “¡Es Miky Piñero!” y luego otro “¡Es Miky Piñero!”. Era una letanía, la repetición del rosario. La gente pasaba la palabra en olas de lamento, comunicándole al otro que la esparción de las cenizas había empezado, que las cenizas de Miky estaban siendo esparcidas. Piñero estaba teniendo el funeral de sus sueños, su poema respiraba, se movía y se aferraba a la gente. Cuando llegamos a la avenida D la procesión era enorme ... (2009: 7)*

En “A Lower East Side Poem” Piñero había imaginado su muerte como un acto

cúlmine de afirmación cultural. Su muerte real constituyó este acto deseado y posibilitó esa comunión entre la subjetividad niuyorriqueña y su cartografía marginal, esa patria compuesta por los sujetos excluidos y oprimidos de las grandes urbes modernas: ladrones, prostitutas, drogadictos, traficantes, etc<sup>112</sup>. Los versos iniciales de “A Lower East Side Poem” se conectan, directamente, con su otro poema “This is not the place where i was born”, conexión que introduce la afirmación del barrio como espacio identitario en el marco de un diálogo con la tradición exiliar y su pulsión añorante por el regreso a la patria insular. Este dialogo entablado es el de una negación y una clausura. Ya no hay regreso posible para el niuyorriqueño, pero no porque la patria esté demasiado lejos o fuera de su alcance, sino porque su patria no está en ningún otro lugar más que allí donde él mismo se halla. La insistencia en reafirmar el *hic et nunc* enunciativo en los poemas de Piñero, ejemplifica su necesidad por cerrar la desgarradura de la diáspora y dar pie a la fundación de la identidad niuyorriqueña. Esta fundación no significa, empero, una negación de la cultura puertorriqueña sino su extraterritorialización, su transculturación exo-insular. En “A Lower East Side Poem” Puerto Rico es sólo un lejano recuerdo desmaterializado en las ensoñaciones de los mayores y las fabulaciones de una promesa imposible, por otro lado, el sueño americano, postulado por la sociedad norteamericana, se revela también como un engaño orientado a oprimir a las minorías. Los márgenes pasan así a ocupar el centro, y la voz poética de Piñero los instituye como espacios de afirmación cultural y de resistencia. “A Lower East Side Poem” continúa reafirmando cada una de estas marcas de marginalidad, volviéndolas parte de una orgullosa reivindicación identitaria orientada a establecer los márgenes como centros de la subjetividad niuyorriqueña y como potencias de su resistencia:

*A thief, a junkie I've been  
committed every known sin  
Jews and Gentiles ... Bums and Men  
of style ... run away child  
police shooting wild ...  
mother's futile wails ... pushers*

---

112 El propio Piñero, preso varias veces por diversos delitos (como así también Piri Thomas y Lucky Cienfuegos, otros dos referentes de la literatura niuyorriqueña) configuró un modelo de identificación entre la figura del poeta y la del marginal/criminal. Fue, precisamente, durante una de estas estancias en la cárcel donde compuso su renombrada y multipremiada obra dramática *Short Eyes* (1974).

*making sales ... dope wheelers  
& cocaine dealers ... smoking pot  
streets are hot & feed off those who bleed to death ...  
all that's true  
all that's true  
all that is true  
but this ain't no lie  
when I ask that my ashes be scattered thru  
the Lower East Side.  
So here I am, look at me  
I stand proud as you can see  
pleased to be from the Lower East  
a street fighting man  
a problem of this land  
I am the Philosopher of the Criminal Mind  
a dweller of prison time  
a cancer of Rockefeller's ghettocide  
this concrete tomb is my home  
to belong to survive you gotta be strong  
you can't be shy less without request  
someone will scatter your ashes thru  
the Lower East Side. (1980: 8-9)*

*El tono por momentos agresivo y la crudeza de esta lengua poética configuran esa poética “forajida” (outlaw poetry) que Piñero y Algarín enunciaron como primera instancia de la poesía niuyorriqueña en su antología seminal de 1975, en la cual afirmaban que “la definición callejera del artista niuyorriqueño es que crea todo a partir de lo descarnado” (1975: 23). Esta identidad descarnada ya no es interpretada como una identidad deficitaria o meramente oprimida sino que reivindica los márgenes como su esencia y se apropia de ellos para establecer una cultura subversiva desde esta posición ex-céntrica. Piñero exclama altivo que “aquí está”, no sólo afirmando su presencia, sino enfatizando su lugar de enunciación. Se autodenomina un “luchador” de las calles, un “problema” para la sociedad que lo niega y lo rechuye a ocupar un margen, que él ya no reconoce como tal, postulando de este modo un nuevo espacio*



descentrado, en el cual en vez de ser un mero ladrón se identifica como “el filósofo de la mente criminal”, donde en lugar de ser un recluso penitenciario se reconoce como un “habitante del tiempo carcelario”, en lugar de un paria social se vuelve un “cáncer” para esa misma sociedad que lo guetifica. Piñero opera, de este modo, una subversión por medio de la excentricidad con que disloca cada uno de esos marcadores con los que la sociedad norteamericana ha cosificado y negativizado a los niuyorriqueños en tanto márgenes de su centro. Y todo esto no se trata de un mero trabajo retórico sino que la propuesta poética de Piñero configura una nueva percepción del espacio como instrumento de resistencia, legitimando o deslegitimando los espacios y las identidades a ellos asociadas. “A Lower East Side Poem” concluye, finalmente, con una última declaración de principios, en la cual la afirmación identitaria se ve necesitada de clausurar el territorio insular puertorriqueño, en tanto espacio fantasmático de la pulsión por el regreso: peligro y trampa mortal para este proyecto emancipatorio. De este modo, Piñero cierra su poema negando, tanto su pertenencia al territorio insular, como al espacio hegemónico de la sociedad norteamericana, y dejando en claro que es este nuevo espacio excéntrico de Loisaida el único posible para la cultura niuyorriqueña, espacio genesiaco para un “nuevo comienzo”:

*I don't wanna be buried in Puerto Rico  
 I don't wanna rest in long island cemetery  
 I wanna be near the stabbing shooting  
 gambling fighting & unnatural dying  
 & new birth crying  
 so please when I die ...  
 don't take me far away  
 keep me near by  
 take my ashes and scatter them thru out  
 the Lower East Side ... (1980: 9)*

Esta defensa del barrio, como nueva morada niuyorriqueña, no es exclusiva de la poética de Piñero sino que es compartida por la gran mayoría de los poetas de esta primera generación y su insistencia por habitar en sus poemas este mapa identitario. Esta insistencia reaparece una y otra vez, por ejemplo, en “Loisaida”, de Bimbo Rivas,

o en “*Bacalaitos and fireworks*” de Lois Griffith donde el sendero marcado por la figura insigne de Piñero es continuado por una tradición abocada a afianzar un lugar siempre amenazado por condición subalterna.

Ahora bien, la obra de Tato Laviera impondrá sobre esta obsesión cartográfica niuyorriqueña un punto de inflexión, por cuanto su poética no establece esta misma relación con el espacio que hemos descripto para la poesía niuyorriqueña. La espacialidad de los poemas de Laviera no se deduce de la necesidad de trazar una geografía del barrio como locus para la identidad niuyorriqueña, sino que sus poemas encontrarán en los propios cuerpos de la comunidad el territorio fructífero para sentar las bases de un nuevo mapa corporal niuyorriqueño. Son los propios cuerpos de estos sujetos marginales y el descubrimiento de su potencialidad frutiva, los que conforman el paisaje que levantan los poemas de Tato Laviera, una nueva geografía somática fundada en la centralidad del cuerpo. Un ejemplo de este nuevo paisaje corporal lo constituye el poema “*palm tree in spanish figurines*”, en donde el paisaje antillano propuesto paratácticamente por el título (a través del símbolo canónico de la naturaleza tropical: la palma) es reconstruido poéticamente a través del cuerpo femenino:

...

*natural coconut rhythms  
swaying soul essences  
and latino salsa all  
intertwine within her*

*ocean eyes followed  
her bolero-slow sensual movements  
in cha-cha turned sharp curves,  
a mysterious cult  
inside the feelings of  
ancestral bomba and plena*

*the maunabo indian emerged from her hips*

*piñones was her face setting*

*eyes looking for turtle eggs*  
*mouth tasting cangrejos*  
*in madrugada's solemnity ... (1979: 48)*

*El espacio que construye este poema de Laviera se asienta en el “entrecruzamiento” del “ritmo de cocos” y la “salsa latina”, marcadores antillanos que son integrados dentro de la sensual figura del cuerpo femenino. El cuerpo de la mujer permite sentar las bases de este nuevo paisaje antillano articulado a través de los hitos que constituye su cuerpo: “ojos de océano”; “movimientos lentos y sensuales de bolero”; “curvas filosas de cha-cha”, “caderas indígenas de maunabo”; “un rostro de piñones”; “ojos que buscan huevos de tortuga”; “bocas saboreando cangrejos”. Este nuevo paisaje antillano transforma las coordenadas geográficas (maunabo, piñones) y culturales (la bomba, la plena) de Puerto Rico, en una nueva cartografía somática configurada a partir del cuerpo niuyorriqueño. Este cuerpo-paisaje se levanta sobre el cuerpo sensual de la mulata, nuevo territorio interpuesto por sobre el espacio marginal de la urbe. Este espacio somático de contornos antillanos integra cada uno de sus elementos al ritmo de la música afro-puertorriqueña, ese “culto misterioso” que surge de las “emociones ancestrales de la bomba y la plena”.*

*Otro ejemplo de esta nueva cartografía lo constituye el poema “the patria in my borinquen” en el cual Laviera descubre la patria en el encuentro sexual de los cuerpos de dos jóvenes amantes. El carácter patrio (reforzado por la doble adjetivación “borinquen taína”) de esta poesía se construye a partir de la capacidad amatoria de estos cuerpos:*

*...  
teenage summer central park  
in my eyes you aristocratic virgin  
in your eyes me creative wind  
we exchange love poems  
i gave in you gave in you  
undid me i trembled the numbered  
poems delicate poetic Spanglish*

*grammatically sensing me  
you bit i bit we bit the grass  
your lips gave me puertoricaness  
intimately transformed transformed  
[...]*

*you were strong enough to overcome all  
obstacles, mi patria, and still leave  
borinquen taína patria to  
caress heart world. (1981: 50)*

*Esta configuración espacial no se construye, solamente, por medio de la imagen del cuerpo sensual del amante sino que hay también ejemplos de cómo este paisaje-somático puede ser articulado a través del valor guareciente del cuerpo maternal, por ejemplo, en el poema “diega”, en el cual Laviera homenajea a la mujer niuyorriqueña a través de esta figura que integra el barrio a su condición maternal, estableciendo a través de su presencia protectora y del influjo de sus manos y caricias, una transformación del espacio en refugio, espacio acogedor donde guarecerse de las fuerzas opresivas:*

*...  
diega, you have arrived a otra etapa,  
another time, but need not to worry mamita,  
you can sing to us the winds at night  
are waiting, and we will speak your  
caring phrases, protecting our hands,  
inspiring our eyes, stimulating our  
senses.*

*diega, woman, mother, simplicity in  
every sound you syllabled to us,  
what more, diega, what more than  
essence kissing petals on our  
foreheads, never to be forgotten*

*affection, the rivers, the mountains,  
the heavens, you touched us, you hugged  
us, deeply, freely, diega, diega,  
... (1981: 40-41).*

*La mujer niuyorriqueña, representada en la figura de diega, transforma así el mapa de Loisaída bajo el contacto de su cuerpo, integrando su presencia física dentro de este paisaje, cuyos “ríos y montañas” construyen una nueva cartografía reformada a través del cuerpo niuyorriqueño, un cuerpo “maternal” que transforma el espacio antillano de Puerto Rico en un territorio niuyorriqueño por medio del poder reparador y liberador de sus caricias, sin necesidad de negar el espacio niuyorriqueño postulando el desplazamiento de la nostalgia.*

*La poesía de Tato Laviera, de este modo, transforma la cartografía marginal de Nueva York por medio de un nuevo mapa constituido a través de los cuerpos de su propia comunidad, estableciendo así un nuevo paisaje corporal como potencia subversiva frente a la hostil condición de marginalidad impuesta por el espacio como intemperie. Este desplazamiento articula, a su vez, una extraterritorialización del espacio a partir de su condición antillana. Este nuevo mapa extraterritorial se dibuja sobre los cuerpos que lo habitan y permite transgredir el encierro colonial a través del cuerpo como punto de fuga, como resistencia a las potencias del exterior, una nueva cartografía niuyorriqueña que extraterritorializa su antillanidad a través de la sensualidad y fruición de sus cuerpos. Esta extraterritorialización recuperará así un vínculo relacional con el territorio antillano, vínculo que prescinde del Retorno para reponer en su lugar una Relación:*

*El suelo antillano corresponde a una tierra rizomática, no al territorio sagrado de una población cuyas raíces establecen una pertenencia anterior y absoluta. La consecuencia de la expansión europea forma la base para una nueva relación de propiedad con la tierra, no una posesión ontológica de carácter sagrado sino una basada en la complicidad de relación (Glissant 2006: 147)*

*El paisaje corporal de la poética de Tato Laviera repone así su relación antillana, una*

*relación que levanta este nuevo mapa a partir de los ritmos, los sabores y humores de su legado negro, encarnado en los cuerpos de su comunidad.*

#### *4.4. “Loisaida Streets: Latinas Sing”: el cuerpo de la mulata como espacio de resistencia*

La segunda sección de *La carreta made a U-turn* ahonda en el legado antillano del desvío postulado por la poética lavieriana, a través del énfasis que estos poemas depositan en el cuerpo niuyorriqueño como sede de su cultura frutiva. Esta configuración del cuerpo como instrumento de fruición será instrumentada por la poética de Laviera como una resistencia a la subalternización. Esta resistencia abrevará, a su vez, en la opacidad de la cultura antillana. Este concepto de opacidad surge del pensamiento de Édouard Glissant, en el cual designa una resistencia antillana a la transparencia del logos occidental y su voraz asimilación. La opacidad constituye, para Glissant, la potencia de la incertidumbre de la creolización cultural antillana, a través de su ambigüedad y doble sentido: “-Créole de doble sentido. (Por voluntad de revelar y ocultar alternativamente las significaciones, dentro y debajo de lo gráfico)” (Glissant 2005: 258). Esta tradición antillana de la opacidad integra una pulsión vital heredada por el pasado africano de los esclavos antillanos y su resistencia a la opresión colonial. Esta resistencia es actuada no por medio del enfrentamiento directo, sino a través del diferimiento y la fragmentariedad. Estas estrategias de resistencia/supervivencia se articulan a través de la elusividad y el diferimiento y poseen un correlato en el cuerpo negro dentro de la literatura antillana. Los cuerpos antillanos cargan con las huellas de una historia de sometimiento, pero también de resistencia y subversión. Los cuerpos negros y mulatos son cuerpos sometidos, pero, no obstante su situación de subalternidad, son capaces de substraerse a la violencia cultural volatilizándose a través de su creatividad popular en un acto de supervivencia que Michael Dash llama un “cimarronaje físico”, a propósito de las novelas de la escritora guadalupeña, Simone Schwarz-Bart:

*En la historia de resistencia femenina de Schwarz-Bart el sujeto no es agresivamente impulsivo sino que valoriza la flexibilidad y el estoicismo*

*taciturno. Frente a los insultos de su señora beké<sup>113</sup> Mme. Desaragne, el personaje está listo para la elusión, para escurrirse por entre las redes que ha estado tejiendo con su aliento. Se aferra a esta imagen de elusividad hasta que Mme. Desaragne desaparece como la fécula. La novela de Schwarz-Bart demuestra el poder correctivo de la imaginación popular. Nos enfrentamos a un proceso de cimarronaje físico que le permite al individuo sobrevivir incluso bajo las circunstancias más vulnerables (2006: 297, mi traducción).*

No se trata, meramente, de una evasión por medio de la reclusión en la ficcionalidad de la imaginación del personaje frente a la opresión omnipresente de lo real, ni de una mera estrategia de supervivencia, en su sentido de perdurar biológicamente en medio de la violencia inmanente a la sociedad sino que se trata, más bien, de los modos singulares con que esta cultura afro-antillana logró ejercer mecanismos de resistencia a través de tácticas sutiles y procedimientos velados, por medio de los cuales consiguieron sobrevivir por medio de una cultura del cimarronaje.

La práctica cultural del desvío es análoga a la praxis histórica del cimarronaje de los esclavos antillanos, tal como señala el propio Glissant, quien encuentra en las luchas cimarronas una modulación “intensificada a través del tiempo para ejercer un cimarronaje creativo, cuyas numerosas formas de expresión comenzaron a formar la base de una continuidad y la fuerza de una tradición” (2006: 71). Es esta tradición antillana del cimarronaje la que otorga a la poética de Laviera la potencia de su subversión cultural. Poemas como “The new rumbón” constituyen un ejemplo de esta potencia por medio de su articulación rítmica:

*congas            congas            congas*

*congas            congas            congas*

*desperate hands need a fix from*

*the healthy skin of the congas*

---

113 El término beké, (también béké o beke), propio de las lenguas creoles de las Antillas francesas como Guadalupe o La Martinica, era utilizado por los estratos populares para designar a las clases señoriales de origen europeo, por lo cual su sentido denota, tanto un estatus social como una condición racial, atendiendo al hecho de que estas clases dominantes estaban compuestas exclusivamente por hombres blancos.

*congas the bigget threat to heroin*  
*congas make junkies hands healthier*

*las venas se curan ligero*  
*con las congas conguito congas*  
*congueros salsa de guarapo*  
*melao azucarero*

*congas on summer months*  
*take the place of the winter*  
*fire that the wino congregation*  
*seeks, the fire. . .*

*que calienta los tecatos muertos de*  
*frío en el seno de un verano*

*congas gather around*

*con un rumboncito caliente. . .*  
*y ahí vienen los morenos*  
*a gozar con sus flautas y su soul jazz*  
*[...]*

*congas strong cuchifrito juice*  
*giving air condition to faces*  
*unmolested by the winds and the*  
*hot jungles of loisaida streets*  
*chévere, rumbones, me afectó*  
*me afectó, me afectó, me afectó*

*chévere rumbones me afectó. (1979: 53)*



Aquí Laviera expone cómo la integración de la cultura somática de la danza y la música popular antillanas configura una práctica capaz de trasgredir la marginalización y la violencia impuesta sobre los cuerpos. En medio de este escenario marginal la irrupción del ritmo antillano de la salsa y la cadencia sincopada de las congas trasgrede cada uno de los dispositivos sociales que violentan estos cuerpos frágiles expuestos a una intemperie cultural que les cae encima<sup>114</sup>. El movimiento al que propulsan los ritmos de la salsa sustraen estas corporalidades de la violencia encarnada por los poderes tanáticos de la drogadicción, el alcoholismo, el hambre, el frío y el desamparo. Y de este modo, la subversión cultural que opera el poema no consiste en la mera capacidad de suspender, temporalmente, la situación de opresión por medio de una evasión diletante, sino en la capacidad de subvertir estos poderes por medio de la restitución de un orden cultural alternativo. En este nuevo orden el cuerpo ya no ocupa el espacio de encarnación de las condiciones materiales de la existencia, ya no constituye el espacio de inscripción de los dispositivos sociales sino que ahora, se vuelve fuente de un conocimiento alternativo y contrahegemónico, por medio de su potencia experiencial y frutiva. Son las experiencias sensoriales ancladas en el gozo corporal las que se vuelven así mecanismos no compensatorios, sino anulatorios de los dispositivos de la violencia social aplicados a estos individuos. De este modo las congas, en tanto símbolo condensatorio de esta nueva experiencia cultural, se vuelven instrumentos capaces de acabar con la “heroína”, de “sanar a los adictos”, de ser el “fuego” que calienta durante el invierno, de “limpiar” el aire infecto del ambiente, y de volverse, finalmente, el “cuchifrito”<sup>115</sup> que quita el dolor del hambre. La cultura (antillana) se vuelve, de este modo, un nuevo alimento para la supervivencia de esta cultura popular.

Como vemos, estos elementos a partir de los cuales Laviera expresa esta experiencia desgarradora de la marginalidad niuyorriqueña, también integran potencias capaces de trasgredir esta condición marginal y subalterna, subversión centrada en una fenomenología sensorio-corporal de raíz antillana. Tanto el frío, como el dolor y el hambre, se constituyen en experiencias por medio de las cuales esta vida desgarrada es instituida en el poema como un fenómeno sensorial susceptible de ser comunicado y

---

114 Esta imagen del cuerpo niuyorriqueño es deudora directa del concepto desarrollado por Walter Benjamin (2007) del *blosses Leben*, la pura vida de una subjetividad desamparada en su mera corporalidad frente a los poderes tanáticos de lo social.

115 El cuchifrito es el nombre con que se designa una gran variedad de comidas populares puertorriqueñas, consistentes, básicamente, en algún tipo de carne (generalmente de cerdo) frita.

aprehendido por el lector oyente<sup>116</sup>. Pero, a su vez, la proyección insurgente de esta poética del cuerpo traduce un conocimiento subversivo respecto la cultura occidental, uno que encuentra su base en el cuerpo, en tanto fuente e instancia experiencial de conocimiento por medio de su sensorialidad y fruición: la danza, el canto y el amor se vuelven, de este modo, instancias de trasgresión para el cuerpo subalterno.

Estos procesos de subversión cultural, política y lingüística operan por medio de una difracción, un movimiento digresivo que se vuelve constante y prolonga su continuidad logrando establecer una tradición afro-antillana extraterritorial por medio de su naturaleza fragmentaria:

*La literatura oral de los Plantaciones es por tanto similar a otras técnicas de supervivencia desplegadas por los esclavos y sus descendientes. En cada lugar donde existía la ley del silencio, se creó una literatura sin continuidad “natural”, por decirlo de alguna manera, pero que sin embargo, estallaba a través de retazos y fragmentos. (Glissant 2006: 69).*

Así como señalamos que la potencia subversiva asociada al cuerpo en la poética de Tato Laviera se corresponde con la corporalidad afro-antillana, del mismo modo hay que señalar que este cuerpo es asociado, en la mayoría de sus poemas, con el cuerpo femenino, lo que se vuelve evidente con esta segunda sección de *La carreta made a U-turn* y su acento en el “canto de las latinas”.

El escenario continúa siendo aquí, como en la primera sección, las calles del barrio (*Loisaida Streets*) con sus marcas de marginalidad, pero ahora el foco no se ubica en el entorno hostil y degradado, sino en el canto de sus mujeres. Al igual que con el canto de las sirenas en el poema homérico, en el poemario de Laviera el canto de la latinas se vuelve una fuerza de atracción irrefrenable, cuya sensualidad y eroticidad atrae a la voz poética permitiendo el desplazamiento desde el tono de rabia y denuncia hacia el canto y el goce por estos cuerpos niuyorriqueños que, al tiempo que son relegados socialmente, nunca pierden, sin embargo, su potencialidad frutiva, su capacidad de gozar, de ser gozados, y especialmente, de transformar estas prácticas

---

116 La dimensión performativa de la poesía niuyorriqueña privilegia especialmente esta recepción somático-experiencial, al establecer entre el poeta y su auditorio un tipo de comunicación en la que la cohabitación de los cuerpos y su interacción en el espacio fomentan la identificación y empatía, promoviendo así ese epi-fenómeno conmocionante que Lisa Sánchez González (2001) llamaba *co-motion*.

sensuales y somáticas en núcleos de resistencia. Los títulos de los poemas que componen esta sección abundan en alusiones sensuales, centradas mayormente en figuras femeninas. El cuerpo femenino se vuelve aquí, no solo objeto de deseo y exaltación sino, principalmente, fuente de goce y provocación lasciva, propulsión al movimiento y la danza, una conjunción de cuerpos que bailan al ritmo de las tonalidades afro-antillanas del barrio boricua. Esta sección se abre, paradigmáticamente, con el poema “virginity”, en el cual se exalta la iniciación sexual a través del concepto central del amor (“*i only wish in love*”), un amor y una sexualidad apasionados (“*feeling the passion, the look,/ especially if both were virgins*”). Este es un concepto clave en la cosmovisión de Tato Laviera. El amor para Laviera es la fuerza motriz de la comunidad, es la posibilidad de comunión y superación de la marginalidad, pero no se reduce a un concepto o a una idealización, más que un amor abstracto y depurado de toda mácula, el amor con que insisten los poemas de Laviera es el amor de la comunión de los cuerpos, es el contacto y la fusión entre dos o más sujetos, es el encuentro y la penetración profunda del ser como posibilidad máxima de acceder al otro, de establecer lazos capaces de superar la desolación imperante en los guetos metropolitanos<sup>117</sup>.

Tras la apertura (estructural/sexual) iniciada con “virginity”, el segundo poema de esta sección es “a message to our unwed women”, poema que continúa indagando en la potencialidad que entraña la sexualidad y el cuerpo femenino. Por un lado, aparece la figura de la mujer joven, embarazada sin haberse casado, figura que se vuelve un símbolo de las miserias inherentes a cierta cultura machista imperante aun en la comunidad niuyorriqueña: el dolor profundo, las lágrimas, el sufrimiento y la vergüenza de la joven no son producto de su embarazo, si no, por el contrario, de la incriminación social y pública a la que se ve sometida por la comunidad circundante; pero, entonces, repentinamente, ella comprende, reconoce su cuerpo y la vida que lleva dentro (“*i will have him, coño,/ because i want him/ because i feel this breast/ of life*”) y una suerte de epifanía se apodera de su ser, mudando el dolor y las lágrimas en regocijo y orgullo por su cuerpo fértil:

*tears suddenly stopped*

*in the most majestic manner*

---

117 Esta concepción del amor como medio de subversión de las condiciones de marginalidad del sujeto niuyorriqueño es algo que ya se insinuaba en los últimos versos del emblemático poema de Pedro Pietri “Puerto Rican Obituary”: “... Aqui the men and women admire desire/ and never get tired of each other/ Aqui Que Paso Power is what's happening/ Aqui to be called negrito/ means to be called LOVE” (1973: 3).

*that pleased only yourself*  
*you quietly said:*  
*“i am now a true woman*  
*my child will not be called*  
*illegitimate*  
*this act was done with love*  
*with passion*  
[...]

*the sun radiated*  
*the streets became alive*  
*“to give birth A LA RAZA*  
*is the ultimate that i can*  
*ever give”*

El reconocimiento del propio cuerpo, de la propia sexualidad y del potencial genesiaco de este cuerpo femenino, se transforma en el valor máximo y elude toda censura: es el yo descubriendo las potencias que encarna, un cuerpo capaz de gozar, ser gozado y de alumbrar una nueva vida. La óptica del poema pasa del imperio de la miseria social del guetto al descubrimiento personal del propio cuerpo como potencia y resistencia. Es importante, enfatizar la diferencia que se establece entre esta valoración y empoderamiento del cuerpo femenino, el cual como veremos más adelante se instaura como potencia generativa, frutiva y política a partir de su capacidad de establecerse como centro de resistencia, de otras representaciones poéticas de esta misma corporalidad femenina dentro de la tradición niuyorriqueña, tal como es el caso, por ejemplo, de la poesía de Sandra María Esteves. En la obra de Esteves, a diferencia de Laviera, encontramos una representación de la mujer que reproduce una imagen estereotípica: la mujer como sujeto subalterno dentro del orden patriarcal, el cual la relega al espacio cerrado del *domos* y a la función doméstica de la reproducción, alejada de la vida pública encarnada por el hombre. Hay en la poesía de Esteves una esencialización de este imaginario femenino a través de su condición de género y su biologicidad somática, tal como se observa, por ejemplo, en su poema “Fertile woman is moon”, donde Esteves exalta y sacraliza la figura femenina a partir de su “fertilidad”, construyendo una feminidad cuyos atributos (asociados a su “majestuosidad”) son

subordinados a su función maternal, y por consiguiente, a su inmanente ética doméstica:

...

*Fertile woman is fire and thunder*

*The voice of justice bringing the people up*

*The new day*

*A new way to live*

*Breathing hope into pour children's soul*

*Green*

*Green*

*Fertile woman is green*

*Sea of fertility*

*Creator of destiny*

*Fertile woman rise*

*Reaching to the sky that fills us with being*

*Fertile woman rise and harvest the earth*

*With natural creativity*

*Motion of majesty* (1980: 69)

Incluso la apelación al animismo de la religiosidad afro-antillana funciona, dentro de esta sacralización femenina, a partir de la capacidad y la potencia progenitora de la mujer, de modo tal, que la asociación entre el cuerpo de la mujer fértil y la tierra sólo establece este valor productivo como la fuente de su consagración<sup>118</sup>.

En la poética de Tato Laviera, en cambio, el cuerpo femenino trasciende la

---

118 La poética de Sandra María Esteves es compleja y no puede reducirse, ciertamente, a esta esencialización estereotipada de la identidad femenina, tal como analizaremos más adelante en el quinto capítulo. La poesía de Esteves formó parte de una polémica (principalmente a través de su controversia con la poeta Luz María Umpierre) precisamente debido a estas construcciones discursivas de la identidad femenina niuyorriqueña. Para Efraín Barradas el poema de Esteves evita caer en el estereotipo de la femineidad a través de la apelación a las divinidades afrocaribeñas, lo cual entrañaría, según Barradas, “un rechazo de las ideas y los ideales de la sociedad opresora por los oprimidos” (1998: 160). Sin embargo, aun cuando la religiosidad afro-antillana pueda funcionar como elemento contra-cultural dentro del sistema hegemónico estadounidense, en el poema de Esteves, la sacralización de la fertilidad femenina no logra eludir el estereotipo centrado en su cualidad progenitora; lo que si le permite a Esteves, en cambio, superar en un momento posterior de su obra, esta estereotipación de la identidad femenina es la expresión y aceptación del complejo entramado de contradicciones que rigen dicha identidad dentro de la cultura niuyorriqueña, tal como lo analizamos más adelante en el siguiente capítulo.

condición doméstica de su fertilidad y ocupa el espacio político a través de la capacidad de resistencia que ejerce su potencia somática. El valor progenitor de la mujer es exaltado por Laviera a partir de su potencia vital frente a las fuerzas tanáticas que oprimen a esta subjetividad subalterna. Esta potencia vital trasciende, en la poética de Laviera, el espacio privado y cerrado del *domos* para expandirse, en tanto praxis política contra-hegemónica, por medio de su articulación con la fruición y el erotismo. Así, en poemas como “A sensitive bolero in transformation (for anne sexton)”, donde Laviera introduce la figura de la poetisa norteamericana Anne Sexton y su voz moduladora de las angustias y padecimientos de las mujeres en los márgenes, la voz poética de Laviera da un paso definido hacia la dimensión somática y frutiva de la identidad niuyorriqueña, y por eso el poema, en lugar de centrarse en el despojo y la denuncia, lo hace, en cambio, en el potencial subversivo encarnado por esta corporalidad femenina subalternizada.

“A sensitive bolero in transformation” comienza con la imagen del cuerpo femenino, más específicamente, con sus órganos erógeno-maternales (“*se no/ se no/ breast/ breast*”), e inmediatamente apela a la potencia erotizante de este cuerpo: “*se sensual*”. La aliteración que atraviesa todo el poema insiste en la potencia del sema “*seno*”, el cual en una suerte de calambur es invertido numerosas veces para volverse un “*no se*”, o por medio del hipérbaton “*se no*”. Este par estructura todo el poema y establece la tensión constitutiva de la poética de Laviera, por un lado la insoslayable y omnipresente situación de degradación y marginalización que tiñe el espacio social de la comunidad (y con mayor intensidad a las mujeres merced a su doble subalternidad dada su condición de género), lo que constituía el punto de partida de esta tradición poética contestataria; y por otro lado, emerge el potencial subversivo que late en los cuerpos de estos sujetos marginalizados: esta es la tensión entre el “no saber”, o incluso el “no ser”, y el “*seno*”, fuente de fruición y vida, núcleo de resistencia frente a la imposición social que relega estos cuerpos a la miseria y a una condición subalterna.

El poema se halla tensado entre estas dos fuerzas contrapuestas: la sujeción de estos sujetos a los márgenes y el descubrimiento del propio cuerpo como instrumento de resistencia y de goce, de movimiento y elusividad. Ambas fuerzas se entrecruzan y oscilan, permanentemente, aunque finalmente es la última la que prevalece. Tras la apelación “*se sensual*”, el poema continúa con esta dualidad constitutiva:

*breast*

*hard*

*duro*

*mistreated*

*maltratado*

*manoseado*

*se no*

*seno no se.....*

*han abierto*

*se están*

*desarrollando*

*buscando*

*la fuerza*

*dios mío*

*la fuerza*

*de crear*

*de despojar ¡leche! ¡leche! (1979: 38-39)*

El seno, en este poema de Laviera, es a la vez “seno encarcelado” y “seno suave”, “maltratado” y “sensual”, “manoseado” y “orgánico”. El seno se vuelve un símbolo del intersticio que domina y define la realidad niuyorriqueña, una identidad tensada entre dos extremos en permanente pugna y resignificación, una lucha que Laviera resuelve en su poesía a través del amor. El amor constituye en la poética lavieriana la realización del encuentro, es la fusión inmoderada y confusa de lo heterogéneo, es el *spanglish*, esa lengua promiscua que se introduce en las otras con lascivia, ejerciendo cópulas desnormalizadas, haciendo caso omiso a la gramática, estableciendo una nueva gramática alrededor del deseo. El seno suave, sensual y orgánico, opuesto al seno maltratado y encarcelado, el seno que es “la fuerza de crear”, es para Laviera, el seno de raíz antillana, el seno caribeño:

*el jugo that juices*

*the softest flow*

*inside the veins*

*of my heart -my*

*definition of*

Ese “browness” devendrá luego, ya en la tercera y última sección del poemario, en el *baquiné* afro-antillano, ritmo de la herencia afro-puertorriqueña capaz de vencer a la muerte a través del canto, la danza y el gozo de las potencias vitales frente al silencio tanático, o en palabras del propio Laviera capaz de “calmar el hambre y el frío” de la vida en los márgenes. De allí, precisamente, que los poemas que cierran esta segunda sección de transición hacia la “plena” (entiéndase también como referencia al ritmo tradicional de la música puertorriqueña) poética lavieriana, sean “palm tree in spanish figurines” y “the congas mujer”. El primero introduce uno de los emblemas de la tradición literaria puertorriqueña, la palma, símbolo de la naturaleza tropical de la isla, y tópico literario recurrente en la tradición puertorriqueña insular. Esta tradición literaria posee una profusa vertiente que da cuenta de la presencia embriagadora de su naturaleza antillana. Esta naturaleza exuberante configura un tópico que se remonta, como señala Efraín Barradas (1998), hasta la colonia y la primera historia de Puerto Rico escrita por Fray Iñigo Abbad y Lasierra en el siglo XVIII, y que en la tradición hispanoamericana se remonta hasta las mismas cartas de Colón. En el caso de la poesía niuyorriqueña, esta oposición entre la naturaleza tropical antillana y el paisaje urbano degradado de los márgenes de Nueva York conducía, tal como señalamos, o a la idealización añorante de la isla, o a la aceptación del espacio urbano como nuevo espacio vital, aceptación compleja y ambigua. Pero en la poesía de Laviera esta tradición puertorriqueña de exaltación de la naturaleza exuberante y embriagadora será retomada a través de un desvío. El nuevo paisaje antillano cautivador y fuente de una pasión exuberante será ahora el cuerpo: cuerpos danzantes, cuerpos que se entrelazan y se confunden, cuerpos del deseo y el goce<sup>119</sup>. En este punto Laviera se acerca nuevamente a Luis Palés Matos, quien en su poema “Mulata-Antilla” identificaba a la patria con un cuerpo femenino mulato cuya fuerza yacía en el vientre: “en tu vientre conjugan mis dos razas/ sus vitales potencias expansivas” (1978: 172). También Víctor Hernández Cruz en su poema “mulata” asociaba la patria con el vientre de una mulata (“Like rhythm is your belly/ it moves to this/ [...] For the tribe to grow/ in the juice of your/ belly” (1989: 55), pero a diferencia de Laviera, la poética de Hernández Cruz no continúa indagando y desarrollando esta relación íntima entre la identidad cultural y su dimensión

---

119 Si bien es cierto, que el uso de metáforas naturales en referencia al cuerpo femenino posee larga data en la tradición literaria afro-antillana, aquí no hay simbiosis entre naturaleza y cuerpo, en ausencia del marco físico en qué reflejarse, el cuerpo afro-antillano deviene por sí mismo paisaje.



somático-fruitiva<sup>120</sup>.

Este es el nuevo paisaje tropical que construyen los poemas de Tato Laviera, un paisaje de cuerpos y lenguas que se entregan a múltiples y promiscuas uniones y mixturas, todos ellos embriagados y guiados por el ritmo sensual de la música afro-antillana. Así, por ejemplo, en el poema “palm tree in spanish figurines” las “lágrimas de frustración” se borran al ritmo cubano del son montuno, ritmo que sentó las bases de lo que luego en la década del setenta sería el fenómeno de la salsa, esa música latina prototipo de la transculturación en territorio estadounidense.

*slowly as in son montuno,  
she erases frustrated tears  
from face to hand... she dances...*

*natural coconut rhythms  
swaying soul essences  
and latino salsa all  
intertwine within her  
... (1979: 48)*

La potencia de esta lengua poética, del cuerpo de esta lengua, en su doble naturaleza somática y vocal (*soma/sema*), se construye a partir de estos ritmos antillanos. Así como cuando Laviera establece que su herencia lingüística hispánica no abrevaba en el español de la Real Academia sino en el español oscurecido por las “flores de piel negra de andalucía” (1985: 33), un español atravesado en el Caribe por las mixturas de raíz africana (“*mitologías de melaza manteca/* española interlingüe con betún” 2008: 20), del mismo modo la naturaleza subversiva de la identidad y la cultura niuyorriqueñas se sostiene, en la poética de Laviera, en su componente afro-antillano.

Ahora bien, el hecho de concebir esta cultura antillana, a través de su relación con el cuerpo como centro alternativo de conocimiento frente a la *ratio* occidental, corre el riesgo de entrar en el terreno de los esencialismos. Esta esencialización de la

---

120 El poema “morena”, por ejemplo, recupera esta relación entre la isla de Puerto Rico y la sensualidad del cuerpo mulato, pero sólo a nivel temático, la alusión al “ritmo” del vientre de la morena no introduce en los versos siguientes un desarrollo de esta rítmica ni una episteme afro-antillana fundada en el cuerpo y el goce, tal como sí aparecen en la poética de Laviera.

identidad negra posee uno de sus discursos más extendidos en la construcción de una imagen del “negro” que reduce esta identidad cultural a su pura corporalidad, reproduciendo así el imaginario somático (o “cuerpo imaginario” en términos de Moira Gatens<sup>121</sup>) sobre el mismo erigido. Este imaginario del cuerpo negro esencializa su identidad cultural a partir de su pura materialidad, por ejemplo, por medio del tópico de la sensualidad y el erotismo del cuerpo lujurioso de la mujer mulata o la hipersexualidad asociada a esta figura. Estos procesos de esencialización de la identidad cultural del negro por medio de su corporalidad fueron denunciados, por ciertos sectores de la crítica, para el caso del negrismo poético hispanoamericano, en tanto instancia de reproducción de una representación de la identidad subalterna del negro como corporalidad reificada a partir de su materialidad productiva, tanto sexual como laboral. Esta reificación implicaba al mismo tiempo, tal como señala Julio Ramos a propósito de los discursos anti-esclavistas del siglo XIX, la construcción de un objeto de deseo del que dependía en gran medida la subjetividad racional que narrativizaba este cuerpo y evidenciaba, por medio de esta relación, su construcción mutua en tanto sujeto cognoscente y objeto cognoscible:

*la reificación del esclavo en el lugar del cuerpo -en el lugar del trabajo, del fundamento productivo de la sociedad, de la alimentación, de la sexualidad y de la reproducción misma- conlleva, para esa mente que se distancia del cuerpo, la dependencia (y el deseo) del objeto mismo de su abyección. (1993: 229-30)*

Algunos sectores de la crítica, como es el caso de Vera Kutzinski (1993), han denunciado este carácter esencialista en la perspectiva masculina de la poesía *negrista* hispanoamericana, esencialismo que repondría los estereotipos sexuales y genéricos sobre el cuerpo femenino negro. Pero, como señala Andrea Morris (2008), en casos como el de la poesía palesiana (máximo exponente de esta tradición a la que apunta Kutzinski) esta sexualidad y corporalidad afro-antillana funcionan, en verdad, como potencias contradiscursivas y subversivas frente a las construcciones hegemónicas de la

---

121 Gatens concibe el “cuerpo imaginario” en los siguientes términos: “Un cuerpo imaginario no es simplemente un producto de la imaginación subjetiva, la fantasía o el folklore. El término ‘imaginario’ será usado con un sentido laxo pero, no obstante, también técnico como referencia a esas imágenes, símbolos, metáforas y representaciones que contribuyen a construir formas diversas de subjetividad. En este sentido, me interesan los (a menudo inconscientes) imaginarios de una cultura específica: esas imágenes preestablecidas y símbolos a través de los cuales damos sentido a los cuerpos sociales y los cuales determinan, en parte, su valor, su estatus y cuál debe ser su presunto tratamiento adecuado” (1996: xviii).

identidad nacional, identidad que en el caso de Puerto Rico se construía sobre un patrón claramente blanco y falocéntrico. Por otra parte, y en conjunto con esta función contra-hegemónica de configuración identitaria, la poesía palesiana, al igual que la de Laviera, recupera el cuerpo negro como instancia de transgresión del orden cultural dominante, por medio de la validación de una epistemología alternativas que encuentran en el cuerpo la fuente y el instrumento privilegiado para aprehender lo real. Señala Zaira Rivera Casellas sobre este aspecto, que la obra de Palés Matos constituye una “metáfora vitalizante del cuerpo negro y mulato, por ejemplo de Tembandumba de la Quimbamba y la Mulata-Antilla, la cual confronta irónicamente la cultura dominante por medio de una relación no técnica con el universo” (1999: 634), por lo que, como vemos, la poesía palesiana opera sobre el imaginario corporal negro un trabajo complejo que no puede ser reducido a una mera esencialización sino que, por el contrario y tal como señala Rivera Casellas “es un acto político unificado que reúne diferentes respuestas al colonialismo y a su vez concilia estrategias literarias disidentes” (1999: 635). Es, precisamente, este potencial fructífero y contradiscursivo del cuerpo afro-antillano el que recupera Laviera de la poesía palesiana, al tiempo que su obra elude cualquier posible esencialismo a través de la operación “transculturadora” que su poética pone en juego, por medio de la intersticialidad de la cultura y la identidad niuyorriqueñas.

Como señala Alejandro de Oto el negrismo y la negritude antillanos si en algún momento cayeron en estos estancamientos esencialistas, no es menos cierto, no es menos cierto, que en muchos otros casos se eludió esta reificación transformando al cuerpo mulato en el espacio propicio para potenciar su emancipación por medio de una política insurgente y descolonizante:

*Con frecuencia se ha leído que la negritud establecía marcas esencialistas en las que quedaba atrapada. Por el contrario, si uno de los efectos poéticos y retóricos ha sido ese, también, otros de los mismos efectos poéticos y retóricos ha sido el de la idea del cuerpo como promesa y como posibilidad, como apertura (2011: 158).*

Claramente, este es el caso de obras como la de Tato Laviera, cuya poesía no sitúa su lugar de enunciación desde la perspectiva del *voyeur* occidental, no por cierto por el hecho de que el propio Laviera sea un mulato, sino porque en su obra el cuerpo y la voz del negro se integran dentro de una tradición cultural afro-antillana que instaura al

cuerpo no como símbolo deshistorizado de exaltación, sino como fuente experiencial privilegiada. Esta nueva base epistemológica supone un marco alternativo para el reconocimiento de la “negritud” como corporalidad, uno en el cual ésta ya no es la reproducción de su materialidad productiva dentro de un sistema de sometimiento y explotación, sino que, por el contrario, el cuerpo se vuelve en este marco epistemológico fuente principal de conocimiento a través de la potencialidad de sus experiencias sensitivo-fruitiva y, consecuentemente, en la base para la configuración de una identidad, ya no depurada a través de la homogeneidad, sino sostenida a través de la promiscua lascivia de sus sucesivas y múltiples con-fusiones. Todos estos sentidos somáticos explotados por la poética de Laviera: gusto, olfato, tacto, oído y vista, se configuran en instancias privilegiadas del conocimiento que este sujeto poético desarrolla en su trayectoria y configuran la base de una praxis cultural centrada alrededor del goce y la propensión hacia el contacto y fusión fruitiva con el otro. El carácter paradójico de esa construcción discursiva de la otredad negra, como deseo abyecto de la mirada occidental, es subvertida en la poesía de Laviera, en principio, por la anulación de esta escisión entre la voz narrativa y su objeto discursivo, y en segundo lugar, y fundamentalmente, por la construcción de una experiencia en la que el cuerpo se erige como espacio de encuentro y profusión con el otro, un espacio indeterminado en el que los contactos promiscuos y heterogéneos con el otro hacen emerger una cultura del goce por la hibridez y la multiplicidad. Así la reificación del cuerpo es transformada en la poesía de Laviera en su contrario: el cuerpo se vuelve ahora espacio de comunión y con-fusión heterogénea con la otredad, se vuelve la base privilegiada de la constitución de una nueva identidad intersticial, híbrida y múltiple que Laviera subsumirá en su tercer poemario a través de su neologismo “AmeRiqueño”.

En el último poema de esta segunda sección de *La carreta made a U-turn*, “the congas mujer”, Laviera da cuenta, precisamente, de este nuevo cuerpo niuyorriqueño liberado ahora a través de su identidad fruitiva y erótica:

*a new woman was born!*  
*her outstretched hands*  
*carried the echoes*  
*of madness to far away ears*  
 [...]
 *the ultimate despojo of oppression released*

*machismo and respect confronted each other*  
*the sound has been ignited!*  
*the motor running at great speed!*  
*hand-powered attitudes driving powerfully!*  
*driving onto the physical self!*  
*destroying it, constructing ...*  
*a new woman! a new woman...*  
*she shouted, and danced and cried openly*  
*without any hesitation*  
*without any fear*  
*making everyone deal with her*  
*a new woman! a new woman! (1979: 49)*

El tono exclamativo del poema celebra la emergencia de esta nueva identidad femenina que “lleva el eco de la locura a oídos lejanos”, repeliendo así la insanidad de la opresión del cuerpo femenino dentro de la sociedad patriarcal hegemónica, y asentando su resistencia emergente en la potencia fruitiva de su cuerpo liberado, libre ahora del “despojo” y del “machismo”. De este modo, las exclamaciones, repeticiones, el polisíndeton y las anáforas construyen en este poema la aceleración de un ritmo poético que da cuenta de este movimiento gozoso a través del cual Laviera expresa la potencia vital de este cuerpo femenino y su emancipación. Esta liberación es experimentada cinéticamente por medio del ritmo acelerado y por medio de la enunciación concatenada de este cuerpo que “grita, baila y llora abiertamente/ sin dudar”, un cuerpo que emerge como un “motor corriendo a toda velocidad!” y que eleva el tono para concluir gritando a viva voz la celebración de esta nueva “mujer-conga”, símbolo de la integración fruitiva de esta cultura somática y rítmica de raíz antillana.

Es en la confluencia de la dimensión fruitiva y sensual de la sexualidad femenina con su potencial genesíaco, donde Laviera encuentra una articulación a través de la cual el cuerpo de la mulata se vuelve fuente de este nuevo paisaje niuyorriqueño y base de su liberación. La figura femenina asimilada a la naturaleza, o más bien la naturaleza como cuerpo femenino, es un tópico literario universal, y su modulación en las letras puertorriqueñas ha sido profusa, especialmente, a través de la imagen de la patria-madre, y en menor medida, la patria-amante, simbolizaciones que se integran

dentro de esa analogía entre el cuerpo y la nación como marcadores identitarios. Así por ejemplo, lo que en la poesía de Luis Llorens Torres aparece como la imagen de unas Antillas “*hembras duras en el seno y las caderas*” o “*hembras de ubres maternales*” (en Arce de Vázquez 1968: 162), reaparece en los poemas de Tomás Blanco como una “*isla de amor marino*” a la cual el poeta declara, como a una amante: “*después de años y años/ .../ de haber entrado en ti/ de tenerte adentro,/ no es necesario que te describa*” (en Arce de Vázquez 1968: 194)”, y también, por supuesto, en la obra poética de Luis Palés Matos en la cual deviene en una multiplicidad de mujeres asociadas a la naturaleza volátil del pensamiento “salvaje” afro-antillano, volatilidad epitomizada en las figuras palesianas de Filí-Melé, con su belleza sutil y estilizada, y en la figura paradigmática de Tembandumba de la Quimbamba por medio de la sensualidad erotizante de su cuerpo mulato<sup>122</sup>. Esta construcción poética palesiana de un imaginario somático afro-antillano se sustenta, precisamente, en la libertad del placer asociado al cuerpo, un placer que logra resistir la dominación y la esclavitud del sistema cultural de la Plantación caribeña por medio de la subversión de la opresión y el encierro de los esclavos negros a través de la libertad del movimiento sensual y frutivo de la danza, la subversión del tiempo controlado de la Plantación a través del tiempo libertado del Carnaval, la subversión del trabajo forzado a través del ocio y el goce, la subversión del orden falocéntrico occidental a través del trastrocamiento antillano del Eros femenino, y por último, la subversión del encierro y rigidez de la grafía del canon, a través del carácter performativo del canto y la danza<sup>123</sup>. Esta subversión antillana de la poética palesiana se nutre del interés de Palés por “la hibridación del cuerpo y la palabra ambigua, ambos con sus secretos y opacidades” (Díaz Quiñones 2000: 37), un sustrato antillano de una cultura somática, híbrida, ambigua y opaca que constituye el núcleo fundamental de la poética desarrollada por Tato Laviera.

Esta cultura contradiscursiva respecto al poder hegemónico de la Plantación es la que define la identidad antillana y no viceversa, de allí que si el sistema de la Plantación se vuelve el eje sobre el cual debe ser pensada la historia cultural de las Antillas, es a

---

122 Cf. Villanueva Collado (1982), y López-Baralt (2005)

123 Esta subversión antillana opera de modo análogo al descripto por Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite*, donde esta subversión antillana se ejerce a través de su cultura performativa. Como señala Román de la Campa, el discurso de Benítez Rojo construye una subversión al proceso de modernización en el Caribe, por medio de ciertas figuras “posmodernas” que corresponden, en verdad, a una temporalidad pre-moderna (Román de la Campa 2011: 37). Sobre el carácter subversivo de la tradición performativa en la poesía afro-antillana y niuyorriqueña hay una enorme bibliografía disponible, en este trabajo consultamos principalmente: Sánchez González, Lisa (2001), Arnedo, Miguel (2001), Mason Grem (2003), Morris, Andrea (2008), Méndez Rodenas (2002).

partir de la resistencia ejercida frente a esta historia colonial, encarnada en la máquina opresiva de la Plantación, que debe pensarse la conformación de una identidad cultural antillana, tal como lo indica Jean Casimir:

*Todas las culturas caribeñas fueron creadas por grupos humanos en conflicto permanente con el sistema dominante... La cultura caribeña es una respuesta a la sociedad de la plantación, no es la cultura de la sociedad de la plantación.*  
(1997: 118)

Aquí se halla entonces la base de la potencia contradiscursiva de esta nueva poética niuyorriqueña en la obra de Tato Laviera. Se trata de la fuerza de una lengua que se expande por medio de su reterritorialización somática, una potencia que emerge en esta nueva lengua-cuerpo-paisaje de raíces antillanas, como en su poema “santa bárbara”, en el cual la potencia extática de la experiencia religiosa afro-antillana se expresaba en el cuerpo inconmensurable de la mujer, una potencia desbordante que repone la pujanza excesiva de la naturaleza antillana:

*... pero había algo, y dolores se despojó  
como una princesa taína, su cuerpo desnudo  
con esa fuerza, dios mío, con esa fuerza,  
esa fuerza, esa fuerza, esa fuerza que  
rompe la rapidez del viento  
y me hace sentir sudor  
y me hace escupir lágrimas  
alborotadas* (1979: 76-77)

#### 4.5. “El Arrabal: Nuevo Rumbón”: la poética afro-antillana de la fruición

La última sección de *La carreta made a U-turn* se titula “El Arrabal: Nuevo Rumbón”, este nuevo rumbo escandido por los ritmos de la música afro-antillana se hace patente en los mismos títulos de los poemas de esta sección. De los dieciocho poemas (la sección más extensa del poemario) que componen “El Arrabal: Nuevo

Rumbón” todos tematizan la cultura afro-antillana en alguno de sus aspectos, y sus títulos (excepto “haiku” el cual, no obstante, aborda la cultura asiática de las Antillas) aluden directamente a la cultura afro-antillana, ya sea a través de su tradición musical (“the new rumbón”; “summer wait”; “tumbao”; “summer congas”; “the salsa of bethesda fountain”; “canción para un parrandero”; “la música jíbara”; “coreografía”; “el sonero mayor”; “declamación”), su sincretismo religioso (“orchard beach y la virgen del carmen”; “santa bárbara”), o bien a través de ciertos lugares y figuras representativas del Puerto Rico negro y antillano (“felipe luciano i miss you in africa”; “the africa in pedro morejón”; “savorings, from piñones to loíza”; “el moreno puertorriqueño”; “doña cisa y su anafre”).

Este nuevo rumbo trazado por Tato Laviera para la poesía niuyorriqueña lo lleva al “arrabal” no como espacio cultural marginal, sino enfatizando los márgenes de la ciudad como espacios privilegiados del “rumbón”, es decir, un desvío que lo lleva a Laviera a poner en primer plano la tradición musical que articulan los ritmos africanos heredados del Caribe negro. A partir de esta herencia musical Laviera construye una lengua que deposita su potencia en el sonido percusivo de su dimensión antillana, una lengua que se acerca así a lo que el poeta barbadense Edward Kamau Brathwaite denomina “lenguaje-nación”, y la cual se define en base a su integración sonora con el acervo africano y la territorialidad antillana:

*El lenguaje-nación no es ni un dialecto, ni un pidgin ni una lengua vernácula, pese a que tal vez se base en estos elementos. A diferencia del dialecto, es decir, entendiendo este término tal como se usa en el Caribe, asociándolo a la idea de lo roto, lo sub-estandar, lo estúpido, ignorante, no importante o marginal, el lenguaje-nación implica un cosmos-lengua por derecho propio. Implica una energía-lenguaje que, al transportar memoria y el bagaje de los ancestros, incorpora la sabiduría enriquecedora (la reverberación) del pro/verbio, la itálica y la nomenclatura, donde el nombre de las cosas equivale a su sonido, a su canto, a su profundida o bien participa de ellos (en Salto 2010: 20).*

Este lenguaje-nación da cuenta de la materialidad histórica de las lenguas antillanas, en cuyo cuerpo se encarna su historia y su territorialidad, como en ese ejemplo que brinda Brathwaite respecto a la poesía de la jamaiquina Miss Queenie, cuya lengua performativa devenía “arpón” a través de la integración de su voz y su cuerpo, o en esa



difundida sentencia de Brathwaite que afirma que el “huracán no ruge en pentámetros”. Del mismo modo, la historia y la territorialidad antillanas se encarnan en la lengua poética lavieriana, por medio de la desterritorialización de esta tradición y su reterritorialización fruitivia, es decir, extraterritorializando esta tradición cultural para poder así aprehenderla. Por ejemplo, en su poema “tumbao (for eddie conde)”, dedicado al salsero Eddie Conde, y en el cual Laviera consigna la potencia de esta lengua encarnada en los ritmos afro-antillanos:

*tumbao is the spiritual rhythm of the nod  
tumbao is the spiritual gathering of the congas  
tumbao and tumbao met. . .*

*1*

*tucutú pacutú tucutú pacutú  
tucutú pacutú tucutú pacutú  
aguacero de mayo que va a caer  
aguacero de mayo que va a caer  
ya estoy cansado de llorar  
y estoy llorando  
. . . llora como llore. . .  
y estoy llorando  
con la lengua afuera*

*2*

*warm the fiery explotions  
of hunger  
come on cuchifrito juice  
juana pena cries  
boone's farm apple juice  
juana pena dances  
she shows slow curves  
deep birth moans  
a dead stomach that aches*

*conguero espíritu coroso*  
*llamamba quimbembe*  
*sin bajo*  
*un hueco en el corazón*  
*conguero. . . sonero*  
*prisionero del parque arrabal*  
*conguero*  
*pito que pita*  
*yuca que llama*  
*salsa que emprende*  
*llanto que llora*  
*última llamada sin fuego*  
*tumba que la tumba*  
*tumba que la bamba baja*  
*que pacheco se inspira*  
 ... (1979: 62-63)

Esta lengua ahora despliega en toda su plenitud su fusión dentro del polirritmo antillano y su cultura popular, colectiva y frutiva, es una “congregación espiritual de las congas”, cuyos ritmos percusivos, acentuados por el estribillo onomatopéyico “tucutú pacutú tucutú pacutú” sumergen al receptor en la experiencia corporal de este movimiento extático. Este ritmo extático de la lengua encarnada en el ritmo antillano procura tornar exhausto al cuerpo, gastarlo en este trance y substraerlo a la hostilidad de la intemperie, es un ritmo que nos deja “con la lengua afuera”, y en esta experiencia exhaustiva nos cura, como señalaba Colón a propósito de estos trepaos, es un ritmo sanador que “calma las fieras explosiones del hambre”. Esta lengua encarnada repone, como se observa en la plena resonancia palesiana de sus versos, su herencia afro-puertorriqueña y estatuye así el sendero de un nuevo rumbón para las letras niuyorriqueñas.

Es a través de este nuevo rumbón (ritmo/rumbo) que Laviera superará la dimensión contestataria dominante en la primera generación poética niuyorriqueña, por medio de esta tradición de raíz antillana fundada en la experiencia fragmentaria de las diásporas caribeñas, y particularmente, en la capacidad de goce que estas identidades diaspóricas desarrollan como mecanismos de resistencia, como parte de esa vida

nómade que saborea las migajas de la supervivencia: “*life of a wandering nomad/ to taste the breadcrumbs/ of survival*” (1979: 13). Estas migajas no apelan a la carencia en tanto marca patética de la miseria cotidiana, sino a la capacidad de estos sujetos de “saborear” esa condición residual, una praxis marginal que hará de lo sensual y lo fruitivo un núcleo de su resistencia. No hay, por tanto, en la poesía de Tato Laviera y su recuperación del legado antillano de su herencia puertorriqueña, una mera recuperación de las raíces afro-puertorriqueñas como búsqueda originaria, ni pulsión por el regreso ni reivindicación de una identidad insular exiliada o cercenada, sino que lo que hay, en cambio, es una propensión al goce y al desvío, al goce *por* el desvío, por los retorcidos caminos, bifurcaciones y tensiones que configuran esta diageotrópica y “pervertida” identidad niuyorriqueña:

*i want to go back to puerto rico  
but i wonder if mi **kink** could live  
in ponce, mayaguez and carolina* (Lavieria 1979: 17, énfasis mio).

Los rizos de este yo lírico que pone en duda la posibilidad de un regreso a la isla como espacio original condensan la “per-versión”<sup>124</sup> de la identidad niuyorriqueña, perversión/rizo(mática) del término inglés *kink*, cuya polisemia consigna la negritud de su cuerpo como marcador identitario, pero también, y a través de su sentido etimológico de “inversión perniciosa del orden establecido”, una desviación trasgresiva de esa normatividad que sanciona la identidad cultural a través de su subordinación a la homogeneidad.

Esta pulsión fruitiva, modulada por la poesía de Tato Laviera en tanto herencia afro-antillana, es recuperada como un elemento trasgresor para la constitución de esta identidad fundada en las mixturas y el goce lascivo por las mezclas promiscuas. Una promiscua lascivia de base afro-antillana que configura así una subversión a los encierros de los binarismos coloniales que persiguen a la cultura puerto/niuyorriqueña, y que marca el camino del desvío que la obra de Tato Laviera instituirá en el seno de la tradición literaria niuyorriqueña.

---

124 La acepción sexual del término “kinky” en inglés (raro, excéntrico, pervertido), permite establecer el grado de lascivia que expone la poética de Laviera a partir de los desvíos afro-antillanos de su poesía, junto con las raíces africanas de esta identidad cultural significadas a partir de la referencia al pelo ensortijado al que también refiere el término “kink”.

**La trayectoria del desvío en la poesía de Tato Laviera en la  
década del 80: Enclave (1981), AmeRícan (1985) y  
Mainstream ethics (ética corriente) (1988)**

## 5. Introducción a la poesía niuyorriqueña de los ochenta

En este quinto capítulo nos ocuparemos de los tres poemarios que Tato Laviera publica durante la década del ochenta: *Enclave* (1981), *AmeRícan* (1985) y *Mainstream Ethics (ética corriente)* (1988). La razón por la cual integremos estos tres poemarios en un corpus textual surge del hecho de que los mismos conforman el núcleo de la poética lavieriana iniciada en 1979 con *La carreta made a U-turn* y cerrada en 2008 con *Mixturao*. Estos extremos de su trayectoria literaria rodean los tres poemarios consecutivos, publicados durante una década que significó para la literatura latina y para la poesía niuyorriqueña un período de afianzamiento de su portentosa entrada en escena a partir del beligerante carácter contestatario esgrimido durante las décadas anteriores. Al mismo tiempo, esta tradición mostró, durante esta década del ochenta, los signos inequívocos de una transformación incipiente que acabaría en la década siguiente con su inserción dentro del *mainstream* de la escena cultural estadounidense, a través de su cooptación por parte de la industria cultural y su recodificación por medio de la imposición de una moda de lo “latino”.

Ahora bien, el núcleo de esta transformación de la tradición niuyorriqueña se desarrolla, a lo largo de la década del ochenta, con la publicación secuencial de los tres poemarios de Tato Laviera de los que hemos dado cuenta, y con la acentuada inflexión antillana que comienzan a mostrar las obras de otros poetas niuyorriqueños de esta primera generación como son, por ejemplo, Sandra María Esteves o Víctor Hernández Cruz. Dicha una inflexión se conjuga, durante esta década, con la “panlatinización” (Flores 2000) de Nueva York al calor de las oleadas migratorias provenientes, especialmente, de la región antillana, y con la “interlatinización” (Aparicio 2000) de la literatura latina de los Estados Unidos, merced a sus recíprocas vinculaciones e influencias exponenciales. En el caso de Sandra María Esteves se observa, por ejemplo, el desplazamiento operado desde su primer libro publicado en 1980, *Yerba buena*, inscripto todavía en la década del setenta, y su dimensión agonística, lo cual se tradujo en un “libro de iniciación que demostraba el tono histórico, social y mítico de una identidad niuyorriqueña politizada” (Estill 2004: 874). Este tono comienza a desplazarse, ya entrada la década del ochenta, con su segundo poemario, *Tropical*

*Rains: A Bilingual Downpur* (1984), en el cual la identidad niuyorriqueña emerge a través de ese aguacero tropical que ubica como centro de su potente flujo sus raíces negras y antillanas, tal como queda consignado en el poema que abre el libro y glosa su titulación “It is raining today”:

*La lluvia contiene nuestra historia  
En el espacio de cada gota valles y colinas del Cacique,  
Taino, Arawak, Caribe, Ife, Congo, Angola, Mesa,  
Mandinko, Dahome, Amer, tribus sacerdotales africanas  
asesinados ancestros -hoy, voces en la niebla  
[...]*

*¡Yo rezo a la lluvia!  
Devuélvenos nuestros rituales.  
Devuélvenos la verdad.  
Regrésanos los restos de nuestra identidad  
... (1984: 5, mi traducción).*

*Tropical Rains: A Bilingual Downpur* consigna un “acercamiento mayor a la particular experiencia afro-caribeña” (Estill 2004: 876) por parte de Esteves. Este acercamiento concluirá en la recuperación flagrante del legado afro-antillano de la identidad cultural niuyorriqueña, tal como se observa en su tercer poemario, *Bluestown Mockingbird Mambo* (1990), donde el trabajo con la afro-antillanidad niuyorriqueña es llevado adelante principalmente a través de sus ritmos musicales. A través de ellos, Esteves articula un vínculo común que integra, por ejemplo, a la cultura niuyorriqueña con la afro-americana. Esta operación poética resulta no ya como en la década del setenta en virtud de su compartida condición sometida y su lucha conjunta por medio de la confrontación con el opresor, sino ahora por medio de los cruces culturales que se establecen entre estas tradiciones de raíz africana, por medio de sus lenguas vernáculas, sus fusiones rítmicas (como lo propone ya desde su título donde conjuga el blues y el mambo) y la oralidad y el dialogismo pertenecientes a sus culturas populares. La intensificación de esta indagación de la dimensión afro-antillana de la identidad niuyorriqueña en la poética de Esteves se puede apreciar, además, en el uso contradiscursivo que hace *Bluestown Mockingbird Mambo* del humor como instrumento

de subversión cultural, apelando de este modo a las potencias contrahegemónicas del humor antillano, las cuales serán desarrolladas en toda su plenitud en la obra poética de Laviera a lo largo de esta década.

Víctor Hernández Cruz ya había incorporado la dimensión afro-antillana de la cultura niuyorriqueña desde sus primeros libros, fundamentalmente, a través de la recuperación de los ritmos tropicales percusivos de la plena, la rumba y la salsa, tal como se observa en *Snaps* (1969), en *Mainland: poems* (1973) y en *Tropicalization* (1976). Durante la década del ochenta, intensifica esta dimensión antillana de su poesía, a punto tal que en su poemario de 1982 *By Lingual Wholes* prácticamente todos los poemas se relacionan con la cultura antillana y lo hacen desde aspectos diversos que exceden la mera incorporación de ritmos y figuras de la tradición musical tropical, y abarcan desde un compendio herbario de la botánica insular puertorriqueña y sus propiedades curativas (como en el poema “Prescriptions from the Plantnet”), pasando por una revisión histórica de la prolífica mixturación interétnica de la historia cultural antillana (como, por ejemplo, en “Geography of the Trinity Corona”), hasta la religiosidad sincrética del espiritismo afro-antillano que se vuelve el núcleo poético de “The Phisics of Ochun”; todos ellos articulados por un eje transversal común que cohesiona y evidencia la centralidad de la antillanidad en la poética de Hernández Cruz durante los ochenta: el humor. El humor que aflora y domina en los poemas de *By Lingual Wholes* es el humor desfachatado que caracteriza la cultura antillana y que se condensa en esa práctica irreverente que en Cuba se llama el “choteo”, en Puerto Rico la “guachafita” y que los niuyorriqueños recuperaron por medio del neologismo *spanglish* el “gufeo”. Humor corrosivo que como veremos más adelante, configura en la poética desarrollada por Tato Laviera un eficaz instrumento político de resistencia cultural, por medio de su integración dentro de una ética de raíz antillana que se conoce bajo el nombre del “vacilón” o el “relajo”. Este humor antillano, que ya aparecía insinuado en poemas de Hernández Cruz de los setenta como “Three Songs From the 50's”, ahora se vuelve central por cuanto configura el tono que domina y da unidad a poemarios como *By Lingual Wholes*. Un humor que atraviesa poemas como “The Phisics of Ochun”, donde la religiosidad afro-antillana, lejos de ser abordada como algo serio (tal como era el caso del poema de Esteves “It is raining today”), se expresa a través de un tono que, sin apelar al chiste o la carcajada, promueve sin embargo la risa por medio de la yuxtaposición abigarrada, excéntrica e impertinente de un grupo de científicos investigando una escalera celestial que conduce desde la ventana de la señora González

hacia el insondable misterio de las nubes, fenómeno que da lugar al siguiente careo:

*¿qué sucedió? los entusiastas  
científicos de la universidad de Columbia  
querían saber  
Subimos ahí y nos  
masajeó el viento  
Nos hicieron la permanente  
y la manicura en las uñas  
mientras miraba una luz púrpura  
Mi hija dijo que vio  
un pájaro carpintero diseñando el  
aire ... (1989: 104-05)*

Humoricidad que se vuelve todavía más clara en su jocosidad antillana en el poema “Prescriptions from the Plantnet”, donde la descripción de la medicina popular por medio de las plantas características de la flora puertorriqueña incluye entradas como éstas:

*Hojas de limón y Flor de Tilo*

*Si tienes los nervios hechos un desastre por andar pensando demasiado en situaciones ideales que nunca se vuelven realidad, tómate un té hecho de esta planta y te tranquilizas hasta cabecear. El mundo puede estar estallando pero tú tranquilo.*

*Guarapo de Maguey*

*¿Cansado de tu jugo? Usa una escoba con esto. Cepilla todas las partículas malas. Vas a brillar como el oro. Un trago de esto hubiera salvado a Ponce de León en lugar de hacerlo dar vueltas.*

La antillanidad del humor que desprenden estos versos de Hernández Cruz surge de su capacidad de tomar con sorna aspectos serios como la aporía del *american dream*, cuyo



carácter ilusorio descubre la tragicidad de las migraciones latinas a los Estados Unidos, o la referencia irónica a la experiencia seminal de la conquista por medio de la humorada con que se alude a Ponce de León, primer gobernador de Puerto Rico y figura que simboliza el inicio de una historia colonial sempiterna para la cultura puertorriqueña.

Esta antillanidad, acentuada durante la década del ochenta en las poéticas niuyorriqueñas de autores como Sandra María Esteves o Víctor Hernández Cruz, constituye el marco en el cual se desarrolla el núcleo de la poética lavieriana y su tradición del desvío, con la publicación de *Enclave* (1981), *AmeRícan* (1985) y *Mainstream Ethics (ética corriente)* (1988). Estos poemarios, ya desde su propio título, dan cuenta del rumbo antillano presagiado en el filo de la década por Laviera. En su ópera prima, *La carreta made a U-turn* (1979), la tercera y última sección se titulaba, precisamente, “El Arrabal: Nuevo Rumbón”, un nuevo “rumbón” marcado por los ritmos antillanos que vibrará en los tres títulos escogidos por Laviera para sus poemarios de la década del ochenta. El primero de ellos, *Enclave*, porque hace referencia a la condición de “enclave” que ostenta la cultura niuyorriqueña, atrapada dentro de la tensión intersticial entre los anglo-norteamericano y lo hispano-puertorriqueño, además de todas las otras liminares culturas heterogéneas que rodean y permean al enclave niuyorriqueño; y también, como una referencia al “enclave” antillano que constituye la ciudad de Nueva York y su fisonomía caribeña dentro del mapa norteamericano. Esta antillanidad, a su vez, se duplica a partir de la doble lectura que puede hacerse del título de este poemario, tanto como referencia a la territorialidad identitaria del término “enclave”, que designa tanto a un territorio incluido dentro de otro como a un grupo étnico, político o ideológico inserto dentro otro; como así también puede leerse como “en clave”, lectura cifrada que introduce tanto la “clave” como notación musical, como también la referencia al ritmo afro-antillano e instrumento tradicional de la música popular en las Antillas conocidos como “clave”. A su vez, *AmeRícan* propone un nuevo neologismo que expande la identidad niuyorriqueña tanto hacia el resto de los Estados Unidos como hacia el resto del continente (latino)americano, a través de sus ritmos afro-antillanos, tal como veremos en este capítulo. Y por último, *Mainstream Ethics (ética corriente)* cuya referencia a una “ética corriente” inscribe también el proceso gradual emprendido por la literatura latina a lo largo de esta década y consumado en la siguiente, por medio del cual lo latino se inserta dentro del *mainstream* estadounidense, fundamentalmente, a

partir de su condición tropical.

También la estructura que le da Laviera a los tres poemarios del ochenta da cuenta de la relación que este corpus establece con dicha fase del campo cultural latino y literario niuyorriqueño, en virtud de sus procesos de panlatinización, interlatinización y de la acentuación de la dimensión antillana niuyorriqueña. En *Enclave*, por ejemplo, Laviera estructura el poemario en tres apartados que titula respectivamente “Feelings of One”, “Oro in Gold” y “Prendas”, una estructura tripartita que pasa de un inicio centrado en ese “sentir de Uno”, que lejos de componer la univocidad de lo homogéneo designa la multiplicidad cultural de la identidad niuyorriqueña. Esta identidad pluriversal congrega tanto la politicidad descarnada de poemas como “jesus papote”, “unemployment line” o “abandoned building”; la declamación vindicativa que resalta las figuras femeninas de “maria ciudad”, “olga pecho” y “diega”; la celebración gozosa de la cultura puertorriqueña como vínculo indisoluble de la niuyorriqueñidad, en los poemas sucesivos “puerto rican”, “familia” y “sky people”; la dimensión coloquial y popular de la lengua lavieriana en los poemas “serious dude” y “tito madera simith”, y la antillanidad desfachatada de “juana bochisme” y “bolita folktale”.

El segundo apartado, “Oro in Gold”, ahonda por su parte en el concepto central para la poética lavieriana del *amor*. Este amor es entendido como pro-fusión hacia el otro, como pulsión promiscua por las mixturas frutivas que modulan toda la poética lavieriana. Así, en su poema “just before the kiss”, el amor se inviste en el placer de la lengua como órgano de goce de los sabores antillanos; o en “velluda: alliterated y eslembao”, el cuerpo de la mulata se vuelve el mapa que cartografía este desvío antillano ahora ya plenamente instituido. “Plenamente” tanto por la plenitud que expone este segundo poemario respecto al trayecto iniciado dos años antes con la publicación de *La carreta made a U-turn*, como por el modo en que el ritmo antillano por excelencia en Puerto Rico, la “plena”, guía el periplo de este desvío antillano. Esto se destaca, asimismo, en la portada del poemario, en la cual la figura de un hombre bailando, montado sobre un caimán, es puesta en primer plano resaltando la centralidad del ritmo y la antillanidad como ejes de la poética lavieriana<sup>125</sup>. La centralidad de la plena como ritmo afro-antillano es destacada por Juan Flores en la introducción de este segundo poemario: “Tato es un plenero: la base de sus canciones y *cantos negros*, levántandose desde sus raíces de *bomba*, es la tradición distintiva de Puerto Rico, la *plena*. La poesía le jura lealtad programática a esta forma una y otra vez” (1981: 5). Esta “lealtad” a la

---

125 Ver la imagen número 2 del anexo final.

tradición musical puertorriqueña constituye una lealtad a las raíces afro-antillanas de la tradición niuyorriqueña, raíces que atraviesan los nombres de esas figuras que Laviera homenajea en la tercera y última sección de *Enclave*, “Prendas”, donde los nombres de Alicia Alonso, Miriam Makeba, Rafael Cortijo, Juan Boria y Luis Pales Matos marcan claramente la negritud de esta tradición antillana sobre la cual Laviera asienta su desvío dentro de la poesía niuyorriqueña. Al mismo tiempo, los poemas “john forever” y “vaya carnal” completan este apartado final, dando cuenta de las fuerzas centrípetas que, como señalamos, proyectan el campo literario niuyorriqueño, tanto hacia las demás expresiones culturales latinas (por medio de la “interlatinización” de la que hablaba Frances Aparicio, presente, por ejemplo, en la construcción chicano-riqueña del poema “vaya carnal”); como así también hacia el *mainstream* cultural inscripto por figuras como las de John Lennon en “john forever”.

Por su parte, *AmeRícan* (1985) también se estructura por medio de tres secciones que se titulan, “Ethnic Tributes”, “Values” (a su vez, subdividido en tres partes: “Pueblo”, “Nuyoricans” y “Rituals”) y “Politics”. Este tercer libro de Laviera constituye, como señala Wolfgang Binder en la introducción, “un libro de afirmación y definición” (1985: 5). Afirmación en su doble sentido de asentamiento firme sobre la tradición niuyorriqueña que ahora, ya con el tercer poemario publicado de Laviera, lo incluye como una de sus figuras más notables, y afirmación en tanto confirmación de la trayectoria poética iniciada en sus dos primeros libros. Es, a la vez, una definición por cuanto *AmeRícan* expone con claridad no sólo la calidad excepcional de esta obra poética, sino también el alcance de su propuesta. En este tercer poemario, Laviera da un paso definido hacia la superación de los límites niuyorriqueños, buscando abarcar un campo mayor. La primera sección de este poemario lo demuestra con sus “tributos étnicos” que se extienden por todo el orbe, en poemas dedicados al mundo “boricua”, “arabe”, “negro”, “chino”, “cubano”, “inglés”, “griego”, “irlandés”, “italiano”, “jamaiquino”, “japones”, “judío”, “ruso”, “español” hasta llegar al último poema de esta sección que proyecta el alcance ecuménico de su propuesta *amerriqueña*, “mundo-world”, en el cual esta poética internacional ironiza el peligro que se cierne sobre el planeta a través del ritmo y el humor antillanos:

...

*hacia el rumbo sin destino,*

*hacia el rumbo sin destino,*

*quién sabe lo que se puede hacer  
para evitar el maldito compás  
de esa bomba en plena nuclear,  
de esa bomba en plena nuclear. (1985: 35)*

Aquí se ve claramente el hilo cohesivo que atraviesa y une esta poética que ahora se proyecta, más allá del enclave niuyorriqueño, hacia el mundo entero, congregando su heterogeneidad bajo el influjo comunal de sus ritmos afro-antillanos y, especialmente, a través de esa actitud desfachatada del desparpajo antillano que hemos identificado con el humor puertorriqueño de la guachafita y con la ética del vacilón. Se trata de una forma de humor irreverente que la poética lavieriana instrumentará políticamente como táctica de resistencia cultural y que opera por medio de los procedimientos de inversión, inherentes a la ironía y la parodia. Este “rumbo sin destino”, inaugurado por el desvío antillano de la poesía de Tato Laviera y su compás escandido por los ritmos de la plena, la bomba y la salsa, transfiguran el peligro de la guerra y la potencia tanática de la muerte, en una pulsión de vida que se nutre de la capacidad frutiva de la cultura antillana, esa cultura y ese *ethos* subversivos que vuelven el terror atómico en canto y danza, en una “bomba en plena nuclear”. Esta ética subversiva anclada en el humor y los ritmos antillanos es desarrollada en la segunda sección de *AmeRícan*, “Values”, por medio de los valores inherentes a la condición popular y frutiva de la cultura niuyorriqueña. Cultura ahora proyectada mundialmente por medio de los rituales del canto, la danza y la risa. De ahí, los sub-apartados con que Laviera divide esta sección intermedia: “Pueblo”, “Nuyoricans” y “Rituals”, los cuales configuran una nueva ética diagramada en su capacidad contrahegemónica de resistencia. Esto conduce a la última sección del poemario “Politics”, donde Laviera incluye poemas que tematizan la historia colonial y contracolonial de Puerto Rico, cultura en pugna con los mismos poderes opresivos que subordinan a los niuyorriqueños. De este modo, las figuras de Luis Muñoz Marín, Luis Alberto Ferré y Juan Mari Brás son articuladas por Laviera en “Politics”, a través de un repaso de las tensiones entre independencia y anexión en la historia colonial de Puerto Rico. Al mismo tiempo, la poética lavieriana introduce su propia politicidad insurgente por medio de la configuración de una ética “amerriqueña” que subvierte este binomio irresoluble en el que se debate la historia puertorriqueña, constituyendo así una identidad intersticial que recupera los procesos antillanos de la *creolización* y el *détour* como instancias de resistencia y superación de la asimilación y

subalternización:

...

*AmeRícan, walking plena-rhythms in new york  
strutting beautifully, alert, alive,  
many turning eyes wondering,  
admiring!*

*AmeRícan, defining myself my own way any way many  
ways Am E Rícan, with the big R and the  
accent on the í! (1985: 94-95)*

Finalmente, el libro que cierra la década del ochenta para la poética lavieriana (y que inicia un período de veinte años sin publicaciones) es *Mainstream Ethics* (ética corriente). Su portada, con la corona de la estatua de la libertad en primer plano, expone el proyecto de Laviera de establecer un diálogo con el *mainstream* de la cultura hegemónica norteamericana. Este diálogo no está signado ni por la confrontación directa como otredad radical, ni como instancia de asimilación cultural, sino por medio de un reconocimiento del proceso gradual operado desde la década del ochenta y consumado definitivamente en la década siguiente. Un proceso por el cual la literatura latina deja de ocupar el lugar invisibilizado de los márgenes para posicionarse en una nueva centralidad cuya complejidad y cuyos desafíos implícitos serán abordados en toda su magnitud en el último poemario de Laviera, *Mixturao*. *Mainstream Ethics*, por su parte, indaga en las condiciones a través de las cuales la cultura latina de los Estados Unidos ha intervenido a lo largo de todos estos años en el *mainstream* norteamericano, el cual, lejos de mantenerse impoluto, ha sido transformado por la presencia exponencial de esta cultura y por la potencia de sus expresiones culturales, como lo destaca Nicolás Kanellos, editor y autor de la introducción de *Mainstream Ethics*, cuando señala que “el viaje de Laviera comenzó llevándonos a revalorizar nuestras vidas y cultura en las metrópolis y ahora nos conduce a la comprensión de que nuestro lenguaje y nuestras tradiciones, nuestro arte y nuestra historia han transformado este país y lo han vuelto nuestro” (1988: 3-4, mi traducción). Este nuevo *mainstream* redefinido por Laviera tiene su símbolo más cabal en la imagen de la estatua de la libertad que domina la portada de este cuarto poemario, pero lejos está esta apelación a la “ética corriente” de insinuar una asimilación armónica y desproblematizada de la cultura latina dentro de la cultura hegemónica estadounidense. Por el contrario, el acercamiento de la cultura latina

al *mainstream* genera, en la poética de Tato Laviera, la imperiosa necesidad de insistir en la persistencia de la condición subordinada de la identidad latina en la sociedad estadounidense, necesidad que guiará, tal como veremos en el capítulo siguiente, el tono admonitorio de muchos de los poemas del último libro de Laviera, *Mixturao* (2008), y que también se hace patente en *Mainstream Ethics* ya desde el primer poema del libro, “lady liberty”. Allí, Laviera condensa la polivalencia de la imagen de la estatua de la libertad como símbolo de la “americanidad” estadounidense, símbolo de ese imaginario presente en el lema “América, tierra de la libertad y las oportunidades” (*Land of Freedom and Opportunity*), y cuya trascendencia es central para la historia de las migraciones hacia los Estados Unidos, si se tiene en cuenta que es este imaginario el que promueve mayoritariamente los procesos migratorios, y si se piensa, además, que la estatua de la libertad configura la primera imagen que contemplan los inmigrantes que entran por el puerto de la ciudad de Nueva York. El carácter ilusorio de este imaginario y su ambigua polisemia es inscripto explícitamente por Laviera en el poema “lady liberty”, con el cual se abre *Mainstream Ethics*:

*celebrating the international symbol of freedom  
stretched across micro-chips,  
awacs surveillance,  
wall-to-wall people, sailing ships,  
gliding armies ferried  
in pursuit of happiness, constitution adoration,  
packaged television channels for liberty,  
inmigrant illusions  
celebrated in the name of democratic principles,  
god bless america, land of the star  
spangled banner  
that we love. (1988: 7)*

Así, Laviera conjuga en este poema, ese “símbolo internacional de libertad” y las “ilusiones de los inmigrantes” con los “microchips” y los “aviones espías”, propios de una nación que expone en su política de seguridad nacional la ambigüedad y el carácter ilusorio de su imaginario libertario. “Lady liberty” concluye con la voz de la propia estatua que, ante los festejos que celebra la nación por el aniversario de su fecha patria,

exclama: “if you touch me, touch ALL of my people/ who need attention and societal repair,/ give the tired and the poor/ the same attention, AMERICA” (1988: 9). De este modo, deja en claro (anticipando prolépticamente su última obra, veinte años posterior) la necesidad de acentuar la condición subalterna de la cultura latina, ahora solapada bajo las transformaciones del campo cultural de fines de los ochenta y principios de los noventa. *Mainstream Ethics*, por tanto, constituye una obra de transición que, al tiempo que completa el desarrollo extensivo de la poética lavieriana, configurada a partir del triple eje lengua-política-ética, anticipa a su vez las transformaciones que ya empiezan a afectar al campo cultural latino y niuyorriqueño, las cuales introducen nuevos desafíos que serán retomados por Laviera veinte años después en su último libro. Vemos, entonces, cómo estos tres poemarios publicados por Laviera a lo largo de la década del ochenta desarrollan *in extenso* su poética del desvío a partir de las tres dimensiones fundamentales: la lengua, la política y la ética niuyorriqueña. Como se deduce de la imbricación esencial que desarrollan estas dimensiones, los poemarios no exponen ni un orden secuencial de este desarrollo ni abordan por separado cada una de estas instancias culturales, sino que todas articulan en su conjunto un corpus que proyecta la gestación de una identidad cultural insumisa, frente a los mandatos asimilacionistas de los poderes hegemónicos y su sistema de instituciones, conformando, de este modo, una política insurgente que transforma el carácter agonístico y contestatario, promulgado por la primera generación poética niuyorriqueña, en una politicidad sustentada en las subversiones culturales que esta nueva identidad introducirá dentro de la cultura hegemónica.

## **5.2 De la lengua**

### *5.2.1 La retorica spanglish como transculturación lingüística*

La condición extraterritorial de la poesía niuyorriqueña se inscribe en el marco de las diásporas latinoamericanas del siglo XX, y es el origen de múltiples transiciones y desplazamientos, entre los que sobresalen los fenómenos del bilingüismo, la alternancia e intermitencia entre códigos lingüísticos, y el surgimiento de lenguas híbridas como el *spanglish*. Estos fenómenos constituyen la marca visceral de una tradición recluida en los márgenes de los cánones literarios y configuran la emergencia

de una nueva retórica literaria fundada, principalmente, a partir de la ruptura con las lenguas estandarizadas por la gramática, y por lo tanto, con aquel mandamiento central de las Retóricas clásicas que se sustentaba en el concepto de la *puritas*. Una lectura crítica de esta tradición permite comprender el valor trasgresor y subversivo que poéticas marginales como la de la tradición niuyorriqueña ponen en juego respecto a los sistemas de estandarización y control lingüístico, tal como éstos fueron desarrollados a partir del principio retórico de la *puritas* en la Antigüedad, y tal como continuaron operando durante la Modernidad a través de la función normativa de organismos como la Real Academia Española en el ámbito hispanoparlante.

La Retórica, en tanto disciplina ocupada del estudio y sistematización de los procedimientos y técnicas del lenguaje, se ha configurado históricamente como un sistema de reglas y recursos que operan en distintos niveles en la construcción del discurso. Pero si bien es cierto que una imagen de la Retórica difundida largamente presentaba a ésta como el “arte de embellecer el discurso”, también es cierto, como señala David Pujante (2003: 16), que existe una relación universalmente aceptada entre las virtudes elocutivas y la utilidad social. La dimensión preceptiva de los tratados retóricos desde la Antigüedad, junto a la función rectora del lenguaje dentro del entramado social y su compleja red de construcciones imaginarias (Castoriadis 2007, Anderson 1993), revisten a la Retórica de un rol central dentro de los dispositivos normativos del cuerpo social por medio de su preceptiva lingüística. Ya en la definición aristotélica de la Retórica se expresaba claramente, que aún cuando ésta aparezca asociada a la argumentación y a la persuasión, su dimensión es eminentemente *política* por cuanto se orienta a mover a los hombre por el bien de la polis (Beuchot 1998: 14).

Uno de los elementos centrales sobre los que se sostuvieron los sistemas retóricos de la Antigüedad es la cualidad elocutiva de la *puritas*. La *puritas* es, junto a la *perspicuitas* y el *ornatus*, una de las cualidades de la *elocutio* retórica. La *puritas* consiste en la corrección gramatical en la expresión lingüística, es la cualidad elocutiva que tiende a mantener la pureza incontaminada de la Lengua, de lo que el sistema retórico particular construye como la lengua legítima. La función retórica de la *puritas* clásica era evitar la irrupción de los barbarismos y solecismos. Así, la pureza de la lengua para Aristóteles consiste, precisamente, en su “helenidad”. Aristóteles sostiene en su *Retórica* que el principio clave del estilo es “helenizar” el lenguaje. El término *hellenizein*, refiere precisamente a la constitución de una lengua legítima, que no sólo



designa una lengua-nación al sostenerse sobre una identidad helénica, sino que configura el sistema lingüístico de la Poética a partir de la depuración de dicho sistema respecto a los barbarismos, a las contaminaciones extranjeras que amenazan permanentemente a la lengua por medio de sus intercambios y contactos liminares. Aristóteles refiere claramente cómo se construye la pureza “helénica” de esta lengua: “Si se compone sólo con metáforas será enigma, si se compone sólo con nombres dialectales, *barbarismos*” (*Poética* III 22, traducción al español 2009: 168, énfasis mio). Por una lado, las figuras desmesuradas pueden atentar contra la claridad del discurso, y por otro lado (y aquí subyace el temor frente a la invasión incontrolable de las lenguas fronterizas en el centro de la polis helénica y consecuentemente en el centro del sistema lingüístico que sostiene esta identidad), la irrupción de “barbarismos” conduce a la corrupción lingüística, a la confusión de dialectos y lenguas: γλώττων.

Esta doctrina retórica de la *puritas* continuó operando en las retóricas latinas por medio del término *latinitas*, tal como aparece en Cicerón, donde la pureza de la lengua latina designada por medio del término *latinitas* es asimilada a la lengua del imperio y su centro (*urbanitas*) y se opone directamente a la *peregrinitas*, presencia amenazadora en el centro del imperio de los extramuros, sujetos liminares que acentúan su presencia y corrupción a medida que las fronteras imperiales se extienden, invadiendo con sus voces dispares y contaminantes los cimientos de la latinidad. Esta *verba peregrina*, cuya amenaza respecto a la centralidad de la lengua latina y su “expresión pura” (*sermo purus*) es destacada también por Quintiliano entre otros retóricos latinos, conlleva el peligro implícito del descentramiento: peregrinos de paso por Roma infiltran en la lengua imperial voces y tonalidades foráneas que desarticulan el sistema lingüístico que los esmerados retóricos latinos se esfuerzan en fijar con sus tratados. De allí que la doctrina de la *puritas* clásica se establezca como el pilar sobre el cual las retóricas de la Antigüedad intentaron fijar y dogmatizar una lengua que cada vez más comenzaba a mostrar los signos de una contaminación bárbara amenazante. Una lengua que, como advierte consternado Carisio en su *Arte Gramática*, se ve socavada cada vez con mayor fuerza por la irrupción extranjera de voces que se con-funden y comienzan a transformar a la lengua latina. Es por ello que el retórico se esfuerza en dictaminar cuál debe ser la base sobre la que se articule y establezca la lengua. La lengua, sostiene Carisio, se mantiene conforme a las reglas del sistema: la analogía, la costumbre, la autoridad. La analogía se apoya en la *ratio* y consiste en el ordenamiento de la lengua

transmitida por naturaleza. La *consuetudo* –costumbre– adquiere su fuerza en el asentimiento de la mayoría, y aunque no se apoya en el sistema, es éste el que autoriza lo que la *consuetudo* dictamina. Será, precisamente, la ampliación de la “mayoría” lo que consternará a los retóricos latinos que vislumbran como la presencia invasiva de extranjeros y sus *verba peregrina*, comienzan a desplazar la *ratio latinitas* y por medio de la presión incontrolable de la costumbre obligan a un esfuerzo denodado por mantener fuera de los márgenes todo barbarismo. Como señala Frederick M. Renner, en el origen mismo del concepto de *latinitas* se encuentra esta función político-social (en tanto dispositivo destinado a mantener la centralidad y homogeneidad de la polis/urbe como centro del imperio) orientada a excluir y depurar la otredad amenazante de los extranjeros y sus lenguas:

*Latinitas al igual que propietas son términos tomados del terreno del derecho. La palabra originalmente denotaba cierto estatus propio de los miembros de la tribu de los Latini, específicamente el estatus de ciudadano junto con los privilegios conectados con el mismo. La necesidad de este atributo se vuelve evidente cuando los individuos pertenecientes a otras tribus o razas, individuos conocidos como peregrini, se entremezclaron con los nativos (Renner 1989: 56, mi traducción).*

La caída de las Retóricas clásicas en la Modernidad no significó la desaparición del temor frente a la amenaza exterior de corrupción de las lenguas nacionales, y por consiguiente, tampoco significó el fin de los esfuerzos de los letrados por levantar sistemas de depuración e impermeabilidad frente a los procesos de evolución y contacto lingüístico. Un ejemplo de cómo la doctrina clásica de la *puritas* continuó imperando en los sistemas retóricos durante la era moderna<sup>126</sup>, es la función que ejerce la RAE como organismo normativo de la lengua española. La RAE define su función de órgano estructurador de la lengua española como la vocación de “combatir cuanto altera la elegancia y *pureza* del idioma, y de fijarlo en el estado de plenitud alcanzado en el siglo

---

<sup>126</sup> La caída de las Retóricas como cuerpo de tratados normativos no significó que la Retórica en tanto disciplina de sistematización de la lengua dejará de continuar operando en la Modernidad, ejemplo de ello son las modernas gramáticas de las lenguas nacionales, cuya impronta en la lengua castellana se observa en el comentario de Vicente Salvá en su *Gramática de la lengua castellana* del siglo XIX, donde se destaca los esfuerzos letrados por mantener la “pureza” y “casticismo” de la lengua castellana (citado en Amaury Carbón Sierra (2006)).

XVI” (extraído de la página web oficial de la RAE, énfasis mío)<sup>127</sup>. La configuración histórica de esta función rectora de la RAE dentro del territorio peninsular, y su posterior expansión hacia el resto del mundo hispanoparlante, expone con claridad los mecanismos ideológicos y económicos que subyacen a esta política lingüística. Entre la creación en 1713 de la RAE, la aprobación de la Constitución española de 1978 y su especial énfasis en la necesidad de establecer una unidad lingüística para la nación, y la política de expansión económica española en América Latina a fines del siglo XX, junto con su consecuente política lingüística transnacional, hay una clara línea de continuidad marcada por la “planificación lingüística” de España sobre el mundo hispanoparlante, especialmente, sobre América Latina. La planificación lingüística, señala José del Valle (2005: 393-96) siguiendo a Kaplan y Baldauf, es el cuerpo de ideas, normas y prácticas orientadas a promover un cambio en la lengua de una comunidad determinada<sup>128</sup>. Esta operación de control lingüístico (entre cuyos órganos rectores se encuentra la RAE a la cabeza, pero que comprende también al Instituto Cervantes, la prensa, la organización de congresos, la instauración de premios, el mercado editorial, etc.) respondió a un interés de expansión político-económica dentro del desarrollo del estado español moderno, tal como lo demuestra del Valle en su estudio de la política lingüística española<sup>129</sup>.

Como se observa, entonces, la función normativa que ocupaban en la Antigüedad las Retóricas clásicas, pasó a ser ocupada durante la Modernidad por todo este espectro de instituciones abocadas al control y normativización de las lenguas nacionales. Ya en épocas de la América insurgente, recuerda Jaime Otero (2004), Andrés Bello abogaba por mantener la unidad del español en el continente, demanda que rápidamente fue asumida por la Real Academia con la publicación de su *Ortografía* en

---

127 Si bien en la página de la RAE se consigna que este fue su principio rector en los orígenes de la institución, y que actualmente el organismo ha ido adaptando sus funciones a los tiempos modernos, a continuación define su “misión principal” como la necesidad de “velar porque los cambios que experimente la Lengua Española en su constante adaptación a las necesidades de sus hablantes no quiebren la esencial unidad que mantiene en todo el ámbito hispánico”, por lo que la función depuradora orientada a mantener la pureza de la lengua continua siendo, a todas luces, la función rectora de la RAE. Sobre el desplazamiento desde el concepto de “pureza” hacia el de “unidad” lingüística en la RAE, ver: Daniela Lauria (2007).

128 El estudio de la planificación lingüística cae bajo el campo de la glotopolítica, rama de la sociolingüística ocupada del estudio de la discursividad en su relación con las ideologías lingüísticas y las operaciones y estrategias de intervención sobre las lenguas con el fin de normativizar, de variadas maneras, las prácticas lingüísticas de los hablantes de una comunidad determinada. Para un estudio de la evolución de este campo disciplinario, ver: Arnoux, Elvira (2000).

129 Para un estudio de la relación entre la política exterior económica y la política lingüística de España respecto a América Latina, ver el citado artículo de del Valle; Otero, Jaime (2004) y Vazquez Graciana (2008).

1844. El proceso de creación de las Academias Americanas de la Lengua y su filiación dentro del radio de la RAE, desde la creación de la Academia Colombiana en 1871, hasta la de Puerto Rico en 1955, pasando por la rúbrica del convenio internacional de la Asociación de Academias de la Lengua Española (AALE) en 1960, y finalmente, con la firma conjunta de la RAE y la AALE del documento *Nueva política lingüística panhispánica* en 2004, afianzó definitivamente esta red institucional de control sobre el devenir lingüístico del español. Así como previamente, era el temor frente a la amenaza bárbara invasora lo que promovía el esfuerzo de los retóricos de la Antigüedad, ahora continúa siendo el pavor frente al flujo incontrolable de lenguas en permanente contacto y transformación lo que mueve a esta red institucional en su denodado esfuerzo por fijar y “salvaguardar” la unidad de la lengua:

*Como el poder de Roma en tiempo de Augusto nuestra lengua se ha extendido a remotas y dilatadas regiones; y si no queremos que en ella se reproduzca el fraccionamiento y demolición que sufrió aquel poderoso imperio [...] si no queremos que como la lengua latina, extendida por todo el orbe entonces conocido, se fraccione y rompa la nuestra en jirones, que acaso, no lleguen jamás, como llegaron los de aquella a convertirse en dialectos y más adelante en verdaderas lenguas; si no queremos, en fin, que llegue un día en que sea preciso para entenderlas traducir al español las obras inmortales de nuestros clásicos castellanos, es indispensable que teniendo en cuenta las razones que acabo de exponer declaréis, que la Real Academia Española, por los fundamentos en que se apoya su instituto, y por los trabajos realizados por ella desde su fundación hasta nuestros días, es la única representante de la autoridad en nuestra lengua castellana* (Discurso del censor de la RAE, F. Commelerán ante el Congreso Literario Hispanoamericano de 1892, citado en Vázquez Graciana, 2008: 91).

Puede observarse claramente cómo la voluntad de fijar la lengua y mantenerla impoluta frente a las contaminaciones extranjeras liminares, continúa siendo el imperativo retórico de los órganos estructuradores de las lenguas nacionales durante la era moderna. Este fenómeno lingüístico presentará a partir de fines del siglo XX un

esfuerzo normativo extemporáneo en el marco de una posmodernidad marcada por los flujos incontrollables de sujetos y lenguas en permanente tránsito, contacto y evolución. Un fenómeno que se refleja claramente en toda su complejidad y en todas sus tensiones constitutivas, en la gestación y evolución de lenguas híbridas como el *spanglish* y en la consecuente producción literaria de sistemas poéticos marginales dentro de los cánones conformados a partir del establecimiento de una lengua nacional. Un ejemplo claro de estas lenguas híbridas y marginales en tensión con los cánones y las tradiciones literarias nacionales, es el de la poesía niuyorriqueña.

Es necesario destacar que en el caso de Puerto Rico, nación bajo un régimen colonial norteamericano, la problemática lingüística es un asunto recurrente de la política nacional. La lengua oficial de Puerto Rico pasó del español heredado de la colonia hispánica al bilingüismo oficial a partir de la anexión norteamericana tras la guerra hispano-norteamericana de 1898, y finalmente, tras el revocamiento parlamentario del bilingüismo en 1991, de regreso al español como única lengua oficial. Este carácter bilingüe (y en cierta medida bicultural) de raíz colonial, dio origen, por un lado, a la configuración de una defensa del español como lengua de resistencia y signo de una vocación independentista frente a la nación norteamericana<sup>130</sup>, y por otro lado, dio origen a un proceso de contacto lingüístico que condujo a la emergencia de una lengua híbrida, especialmente, a partir del fenómeno migratorio a los Estados Unidos y la evolución de la denominada cultura niuyorriqueña. Esta nueva praxis lingüística híbrida, origen del *spanglish* niuyorriqueño, fue objeto de una desvalorización y estigmatización, tanto por parte de la cultura hegemónica norteamericana, así como también por su contraparte insular, precisamente, debido a su alternancia desnormalizada e incontrollable entre códigos<sup>131</sup>. Esta estigmatización y devaluación de la lengua niuyorriqueña se articulaba dentro de una valoración despectiva de esta cultura por parte de los dos polos entre los que la misma se encontraba atrapada: tanto desde el patrón hegemónico de la cultura norteamericana WASP como desde el canon hispánico-criollo de la cultura puertorriqueña insular se

---

130 Esta defensa del español como lengua de resistencia al colonizador se enmarca dentro de la emergencia del hispanismo como imaginario social gestado a fines del siglo XIX. El hispanismo es concebido como un nacionalismo lingüístico sustentado en una identidad política y étnica, una lengua común y un territorio. Sobre el hispanismo como imaginario ver Vazquez, Graciana (2008). Sobre el problema de la lengua puertorriqueña hay una inmensa bibliografía disponible, para este trabajo consultamos principalmente: Díaz Quiñones (1993); Flores (2000) y Noya (2004).

131 Sobre este proceso de estigmatización del *spanglish* y el bilingüismo puertorriqueño, junto con su enorme potencial expresivo, ver el ensayo de Juan Flores “*La carreta made a U-turn*: Puerto Rican Language and Culture in the United States”, en *Divided Borders* (1993:157-81).

reducía esta cultura híbrida e intersticial a una expresión deficitaria de las culturas nacionales entre las que se debatía. Así el spanglish niuyorriqueño configuraba una clara muestra del déficit cultural de estos sujetos semi-analfabetos e incapaces de utilizar con corrección las lenguas gramaticalmente estandarizadas, por lo que la fluctuación y creatividad inherente a este interlingüismo transculturador eran devaluados desde la óptica de un déficit para la asimilación cultural representada por la apropiación y utilización correcta de la lengua nacional, ya sea el inglés o el español. Como señala Juan Flores la cultura dominante estigmatizó estas prácticas lingüísticas innovadoras invirtiendo la valiosa carga positiva que las mismas entrañaban en tanto potenciación y multiplicación de los horizontes expresivos y volviéndolas así “una trampa que les impedía [a los niuyorriqueños] el acceso a cualquier dominio lingüístico reconocido” (1993: 164).

Ya en su introducción a la antología seminal *Nuyorican Poetry*, Miguel Algarín advertía sobre los “peligros” de gramaticalizar la lengua niuyorriqueña, estabilización y enclaustramiento que comportaba dos grandes problemas para el devenir de esta lengua poética, tal como era percibida (y diagramada) en ese momento inaugural por Algarín:

*El primer problema es que un lenguaje que crece desde las experiencias callejeras es dinámico y errático. No hay límites en torno suyo [...] Es necesario protegerse contra la presión de legitimar un lenguaje callejero que aun se encuentra en su infancia. Imponer un sistema de uso a la lengua niuyorriqueña atrofiaría en este momento su crecimiento y dañaría su intuición creativa. El segundo problema de desarrollar reglas sobre la lengua niuyorriqueña y sus patrones de habla es que si estas no emergen legítimamente de la gente de la calle, las reglas y regulaciones vendrán desde afuera. (1975: 19)<sup>132</sup>*

Algarín señala que la lengua poética niuyorriqueña constituye ese momento histórico en el que el poder monolítico del imperio empieza a verse socavado por los flujos que desde los márgenes subvierten la unidad de su norma, a través de los cruces y

---

132 Si bien es cierto que Algarín defiende las libertades expresivas y la creatividad trasgresora de la lengua niuyorriqueña frente a cualquier intento de estandarización o normativización, también es cierto, que de sus palabras se desprende el intento por posponer esta empresa “legitimadora”, para un momento posterior de insititucionalización de esta tradición en ciernes. La apelación al carácter “infantil” de esta tradición en crecimiento, pareciera orientar su proyecto literario hacia un momento futuro.

la potencia subversiva de esta pujante creatividad lingüística y cultural encarnada por los niuyorriqueños: “Hay en el ocaso de todo imperio una explosión lingüística que resulta de las varias tribus multilingües que colectan a su alrededor suficiente riqueza y poder” (1975: 15). Pero este proceso de transculturación no es el mero tránsito armónico y simple de una lengua impuesta a otra liberada de las constricciones y coerciones de la norma, y de la estandarización lingüístico-cultural sino que, como reconoce y señala Algarín, este proceso comporta una lucha de poder(es), una pugna conflictiva por el poder de nombrar y nombrarse a sí mismo. Esta lucha por el sentido, en tanto instrumento de apropiación y conocimiento, es, en definitiva, una lucha por el control sobre la propia identidad, tal como ésta es problematizada, por ejemplo, en el poema de Algarín “Inside Control: my tongue”. En este poema, la voluntad de escapar a las imposiciones y asimilaciones del inglés constituye una lucha por el acceso al poder de definir la propia identidad:

*if the man owns the world*

*oh white power hidden*

*behind every word i speak*

*if the man takes me into his*

*caverns of meanings in sounds*

*if all my talk is borrowed*

*from his tongue then i want*

*hot boiling water to wash*

*out my mouth, i want lye*

*to soothe my soiled lips*

*for the english that i*

*speak betrays my need to be*

*a self made power* (1979: 58)

Es, precisamente, la potencia de este trabajo de trasgresión lingüística la que funda la identidad niuyorriqueña y no viceversa. Como señala Algarín, el nombre *nuyorican* designa, en primer lugar y por sobre todas las cosas, una lengua. Insistiendo en la operatividad identitaria y la potencialidad distorsiva de esta lengua, agrega Algarín en su texto programático de 1981, “Nuyorican Literature”, que la lengua niuyorriqueña, al igual que las lenguas romances en su corrupción del latín, no responde a las preceptivas de la Retórica sino a las necesidades de la comunicación y la sociabilidad:

*Esperamos poder hacer lo mismo mezclando el español con el inglés y sin temor a la presente insistencia de parte de aquellos que temen y claman que si seguimos en este camino de mezclar las lenguas seremos ignorantes de ambas y sin poder controlar ninguna: este sinsentido es útil en las calles, no en las composiciones para la escritura expositiva, y todo el mundo sabe esto. Si el lenguaje funciona en la calle y es útil para conducir la economía de la tribu, entonces crecerá. (1981: 91)*

Esta lengua híbrida, cuya creatividad e innovación se visibilizan plenamente en los procesos neológicos del *spanglish*, se vale principal, pero no exclusivamente, del procedimiento del *code-switching*, esto es, el cambio de código lingüístico inter e intraoracionalmente. Los cambios de código reproducen la fluidez del habla interlingüística urbana de los niuyorriqueños. Se trata de lo que Eva Mendieta-Lombardo y Zaida Cintron (1995), siguiendo a Roman Jakobson y Nicolai Trubetzkoy, denominan “un lenguaje marcado” (*markedness*), un lenguaje donde cada término se define por la presencia (marca) o ausencia de un rasgo. Cicatrices de una lengua “marcada” por las tensiones de un espacio heterotópico y sus sucesivos desplazamientos, una lengua marcada por la Historia de antiguos y nuevos colonialismos.

Todos estos rasgos confluyen en una obra artística que irrumpe en un espacio extranjero como una poesía del entremedio y una interferencia. La literatura niuyorriqueña surge como una verdadera interferencia dentro de los marcos de producción en los que se inscribe. La interferencia es ese fenómeno por el cual se altera, modifica o destruye una señal durante su trayecto en el canal existente entre el emisor y



el receptor. En la interferencia electroacústica, en medio del tránsito de una señal de onda, se produce una distorsión que hace que entre la señal de entrada y la señal de salida haya una diferencia. La poesía niuyorriqueña es ese entremedio que genera la interferencia entre los materiales y tradiciones que entran en su sistema poético y la distorsión poética que resulta de estos bordeamientos. La poesía niuyorriqueña es una interferencia que desestabiliza cualquier binarismo, es una interferencia que amenaza las identidades en las cuales se fundan los polos de lo insular y lo continental, lo hispánico y lo anglo-norteamericano, e incluso lo latinoamericano; es un arte que hace suya sin atarse al territorio, extraterritorialmente, la dicotomía antillana cuyo origen Edward Kamau Brathwaite (citado en Rodríguez 1985: 31-40) ubicaba en los negros esclavos del Caribe, y que consistía en una tensión y excitabilidad irreducible fundada en el sentimiento de no tener pasado ni pertenencia y expresada en la risa y el movimiento, el carnaval y la diáspora. La poesía niuyorriqueña es la expresión de un Puerto Rico que deja de ser isla y pasa a ser una “guagua aérea”, como la imagina Luís Rafael Sánchez (1994), espacio transitorio y en tránsito, donde se con-funden la risa, el carnaval, el sancoche, el español corrupto y fracturado con el *broken english*. Se trata de una poética que responde, como señala Stephanie Álvarez Martínez, a “una cosmovisión de transculturación lingüística que refleja la transculturación de la gente, donde la lengua no es estática, sino siempre en evolución, mezclándose, colisionando, y por supuesto, creando” (2006: 29, mi traducción).

Héctor Manuel Colón, en su brillante artículo de 1985 titulado “La calle que los marxistas nunca entendieron”, analiza el valor socio-cultural que entrañan estas híbridas prácticas lingüísticas, largo tiempo estigmatizadas y desvalorizadas. Colón indaga en la representación negativa del *spanglish* niuyorriqueño, en tanto estigma de un sujeto deficitario lingüístico y culturalmente, y se pregunta, por ejemplo, por qué los niuyorriqueños dicen “boila” (neologismo *spanglish* del término inglés “boiler”), en lugar de caldera. En su análisis Colón demuestra cómo los puertorriqueños de Nueva York, inmigrantes de extracción popular y proletaria con una larga tradición en la industria azucarera puertorriqueña, conocían de antemano y con seguridad el objeto material “caldera” y la palabra española que lo designaba, presente, ciertamente, en todas las procesadoras de caña de azúcar. No obstante, estos sujetos se empeñaban en usar en su gran mayoría el *spanglish* “boila”, ante lo cual Colón demuestra, magistralmente, cómo estas prácticas lingüísticas configuran verdaderas operaciones

transculturales que, lejos de consignar un déficit cultural estatuido por el desconocimiento de las lenguas estándares, constituyen, en cambio, el trabajo creativo e innovador de estos sujetos migrantes frente a un experiencia cultural y vital nueva:

*Démosle vuelta a la pregunta, ¿no es lo mismo decir boila que decir caldera, no se refieren a lo mismo, a la misma máquina, al mismo objeto? Mi contestación es, enfáticamente, ¡NO! Ni boila ni caldera designan tan sólo objetos, designan vivencias: el eterno problema del frío del arrabal en Nueva York, del landlord (del propietario de edificios) que no paga el gas con que se enciende la boila, de la ambulancia que llega a recoger el cadáver del niño que mientras dormía murió congelado. Pero también, de ese sonido tenebroso y fascinante que emite una boila encendida, de lo sabroso que es sentarse frente a un radiador calientito.*

*La boila no es una caldera, es un sonido inundado de experiencias. Y una vez que la densa experiencia encuentra un sonido que la evoca, las posibilidades plásticas de un lenguaje están depositadas en este sonido, sea “correcto” o no. Este sonido tiene ya una fuerza (y no sólo fuerza emotiva, me refiero a fuerza intelectual, a posible disparador de asociaciones que la misma condensación de experiencias en ese sonido posibilita), una fuerza que ni sus sinónimos, ni los vocablos más correctos gramaticalmente tienen. (1985: 85)*

Como vemos, la lengua niuyorriqueña no sólo es producto del contacto cultural con el mundo anglosajón norteamericano, sino la respuesta creativa de esta cultura migrante a la multiplicidad e hibridez de las nuevas experiencias vitales a las que dio pábulo este proceso de diaspórico, que, claramente, se instituyó en una resistencia transcultural a la asimilación con la cual se intentaba someter a su identidad híbrida.

### 5.2.2 *Lengua e identidad: la condición extraterritorial niuyorriqueña*

Ahora bien, dentro de la primera generación niuyorriqueña y su novedoso uso del *spanglish* como lengua poética pueden marcarse diferencias sustanciales. Como señalamos anteriormente, la antología fundacional de la poesía niuyorriqueña, *Nuyorican Poetry* de 1975, exhibe un muestrario bastante claro de los desfases en el uso de esta nueva lengua poética distintiva de la hibridez identitaria niuyorriqueña. A su vez, estas diferencias en la adopción plena o escueta del *spanglish* frente al inglés (la elección del español como lengua base es prácticamente inexistente en la poesía niuyorriqueña) es representativa de otras diferencias mucho más sustanciales en las poéticas de este corpus fundacional de la poesía niuyorriqueña. Por caso, es muy significativa la diferencia existente entre poéticas como la de Tato Laviera, que reivindican plenamente y sin contradicciones la condición híbrida y diaspórica de su identidad cultural, con otras poéticas de esta generación niuyorriqueña que fluctúan entre la vindicación orgullosa y el lamento por la experiencia alienante de esta condición incierta. Un ejemplo de esta fluctuación lo constituye la obra de la poeta Sandra María Esteves, otra figura eminente de esta tradición en el albor de su afianzamiento e institucionalización. La Poética de Esteves transita entre la defensa de sus raíces antillanas (repartidas en su caso entre el legado paterno puertorriqueño y la herencia dominicana materna) con el penoso reconocimiento de su condición desgarrada. En varios poemas de Esteves domina una pulsión por alcanzar el legado puertorriqueño de la cultura niuyorriqueña, herencia de un desgarramiento constituido por la diáspora en tanto experiencia crucial de la condición “incompleta” de esta cultura. Esto mismo se observa en poemas como “From Fanon”, en el que Esteves articula la lucha política característica de la primera generación niuyorriqueña con la herencia antillana de esta identidad cultural, por medio de la figura del militante, intelectual y escritor martiniqueño Frantz Fanon y su concepto de la mimesis colonial del oprimido:

*We are a multitude of contradictions  
reflecting our history  
oppressed  
controlled  
once free folk  
remnants of that time interacting in our souls*

*As slaves we lost identity  
assimilating our master's value  
overwhelming us to become integrated shadows  
undefined and dependant*

*We flee escaping, becoming clowns in an alien circus  
performing predictably  
mimicking strange values  
reflecting what was inflected (1980: 4)*

De este modo, Esteves cae por momentos en el tópico nostálgico de la literatura puertorriqueña del exilio que, como señalaba Juan Flores, procedía a una idealización de la patria perdida a través del encantamiento de la naturaleza y el pasado insular, valores realzados en su contraste con las condiciones hostiles y opresivas del presente en Nueva York. Un ejemplo claro de ello lo encontramos en poemas de Esteves como “Homeland”:

*Isla solitaria perla  
en mi cadena de sufrimiento*

*Nada de ti encuentro  
en las esquinas de valores muertos*

*Isla o isla mia  
en cada día te buscare*

*Isla jardin de lluvia  
derramas sangre, pero por que?*

*Palmas y montañas  
amaneciendo llena de sol*

*Rios gritando viva  
Mira! Ve tu color*

*Isla con voz de trueno  
ojos de ave, isla trigueña*

*Isla manos de fuerza  
que van sembrando toda la tierra. (1980: 47)*

En esta misma línea, Miguel Algarín pareciera insistir, en ciertos pasajes de su obra, en el aparente carácter “impuesto” o “impropio” del inglés como lengua cultural del opresor, sobrepuesta a una cultura niuyorriqueña subalterna:

*if the man owns the world  
oh white power hidden  
behind every word i speak  
if the man takes me into his  
caverns of meanings in sounds*

*if all my talk is borrowed  
from his tongue then i want  
hot boiling water to wash  
out my mouth, i want lye  
to soothe my soiled lips  
for the english that i  
speak betrays my need to be  
a self made power (1975: 58)*

Por otro lado, en el poema “Here” publicado en el poemario de Esteves *Yerba buena* (1980), se condensa, por ejemplo, el lamento apenado por la condición diaspórica e híbrida de la identidad niuyorriqueña a través de la representación poética de una experiencia alienante del despojo y la carencia, opuesta a un pasado antillano “idealizado” a través de la nostalgia por la patria insular:

*I am two parts/a person  
boricua/spic*

*past and present  
alive and oppressed  
given a cultural beauty  
. . . and robbed of a cultural identity*

*I speak the alien tongue  
in sweet boriqueno thoughts  
know love mixed with pain  
have tasted spit on ghetto stairways  
. . . here, it must be changed  
we must change it*

*I may never overcome  
the theft of my isla heritage  
dulce palmas de coco on Luquillo  
sway in windy recesses I can only imagine  
and remember how it was*

*But that reality now a dream  
teaches me to see, and will  
bring me back to me. (1980: 20)*

En la poesía de Esteves, la condición híbrida de su identidad niuyorriqueña es experimentada a través del dolor y la rabia de la desposesión (“robbed”, “alien”, “oppressed”, son los términos que se imponen en el comienzo del poema en directa oposición a la “belleza cultural” del pasado puertorriqueño) y la necesidad del “cambio” (“we must change it”); sólo hacia el final la posibilidad de una “reconciliación” pareciera insinuarse en el futuro.

En poéticas como la de Tato Laviera, en cambio, la conclusión a la que se arriba, a partir de estos mismos elementos culturales, es a la de una reivindicación y empoderamiento de esta hibridez e intersticialidad constitutivas, tal como se vuelve evidente en poemas como su paradigmático “AmeRícan” del poemario homónimo de 1985:

*we gave birth to new generation,  
AmeRican, broader than lost gold  
never touched, hidden inside the  
puerto rican mountains.*

*we gave birth to a new generation,  
AmeRican, it includes everything  
imaginable you-name-it-we-got-it  
society  
[...]*

*AmeRican,     across forth and across back  
                     back forth and forth back  
                     forth across and back and forth  
                     our trips are walking bridges!*

*it all dissolved into itself, the attempt  
was truly made, the attempt was truly  
absorbed, digested, we spit out the malice,  
we stand, affirmative in action,  
to reproduce a broader answer to the  
marginality that gobbled us up abruptly!  
... (1985: 94)*

De eso se trata en definitiva, de la capacidad de capitalizar esta condición transcultural permanente, merced a su naturaleza intersticial y su ininterrumpida hibridación cultural para, de este modo, “plantarnos, afirmándonos en la acción,/ para reproducir una respuesta mayor a la/ marginalidad que nos devora abruptamente”.

Esta nueva respuesta “mayor” consiste en la elusividad de esta nueva identidad transitiva (“de acá para allá, de allá para acá, más allá y acá y allá”). Identidad que ya no se encuentra marcada por ese estigma del déficit cultural de aquel que deambula errante entre dos extremos sin pertenencia alguna, sino que ahora se constituye en una identidad pluriverbal, capaz de resistir los estigmas raciales y el colonialismo cultural por medio de una resistencia política que, en lugar de enfrentar las fuerzas opresivas directamente

y en desigualdad de condiciones, opta, en cambio, por los rodeos, las fintas y el escamoteo ambiguo a través del cual su hibridez incierta e inaprehensible “disuelve todo en sí”, “absorbiendo”, “digeriendo” y finalmente “escupiéndolo” aquello que la niega y la relega. Esta transformación introducida por Laviera respecto a la forma en que es percibida, concebida y finalmente proyectada la identidad cultural niuyorriqueña implica, a su vez, la configuración de una nueva politicidad para esta tradición contestataria, cuya estrategia ya no estará constituida por el enfrentamiento directo con un otro identificado plenamente como el enemigo, sino que promoverá la resistencia a las fuerzas opresivas de ese otro constituido por la sociedad y la cultura hegemónica a través de su incorporación difusa y su consecuente hibridación. Esta proyección “AmeRriqueña” postulada por Laviera para la identidad niuyorriqueña contempla la productividad que supone, antes que negar al otro confrontándolo, la posibilidad de transformarlo y transformarse a sí mismo a su vez, por medio de la relación permutable con el otro, relación ya no constituida en una identidad diferencial, sino en una que se sustenta en la promiscuidad y la lascivia en su sentido de fusión inmoderada de lo heterogéneo, en el sentido gozoso del apetito por acceder al otro a través de cópulas desnormalizadas que trascienden así la reclusión de las identidades monolíticas. Esto es lo que propone Laviera en su poética amerriqueña, esa que busca “absorber” y “digerir” al otro hasta “disolver todo en sí”. Una pulsión lasciva próxima a la pulsión antropofágica que guiaba el sueño vanguardista del poeta brasileño Oswald de Andrade, pulsión vital que busca resistir, trascendiendo las potencias tanáticas por medio de la integración máxima: el Amor, entendido éste como acceso ulterior con el otro por medio de la fusión de su encuentro corporal, ese tipo de amor que Oswald de Andrade nombró como la “antropofagia carnal”:

*La lucha entre los que se llamaría Increado y la Criatura -ilustrada por la contradicción permanente del hombre y su Tabú- El amor cotidiano y el modus vivendi capitalista- Antropofagia. Absorción del enemigo sacro, para transformarlo en tótem, La humana aventura, la terrena finalidad; pero sólo las élites puras consiguieron realizar la antropofagia carnal que trae en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud: males catequistas- El resultado no es una sublimación del instinto sexual, es la escala termométrica del instinto antropofágico. De carnal, él se torna electivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. (de Andrade 1981: 72)*



Esta concepción del Amor como transformación en el otro y como estrategia política será desarrollada a lo largo de toda la obra de Laviera, y sintetiza los alcances de su neologismo “AmeRícan”, gentilicio transcultural que da cuenta de la hibridez y el carácter transitivo de esta nueva identidad cultural, así como de todo su potencial político a través de su naturaleza intersticial.

La cultura niuyorriqueña se halla atravesada por las tensiones y contradicciones insoslayables que la fuerzan a esta condición intersticial. Esto resulta obvio en casos como el de la poeta Sandra María Esteves, en cuya obra se conjugan las reivindicaciones político-culturales de esta cultura subalterna, con expresiones de dolor por su condición desgarrada, tal como veíamos en poemas como “Here”. A su vez, en su poemario siguiente, *Tropical Rain: A Bilingual Downpour* (1984), encontramos un poema como “Not Neither”, cuya relación intertextual con “Here” se ve claramente y, en apariencia, pareciera hasta negarlo, tanto desde el título como desde la perspectiva con que afronta su condición niuyorriqueña. Pero más que una corrección o rectificación de sus planteos previos, lo que emerge en estas disyunciones poéticas y en la lógica contradictoria a través de la cual se desarrollan, es el reconocimiento por parte de Esteves de que la cultura niuyorriqueña, y por tanto sus expresiones literarias, se encuentran atrapadas en una red insalvable de contradicciones múltiples que la transforman en algo “intraducible” y “vivo”, lo que deviene, a su vez, en una cultura de resistencia. Esta condición ambigua e indeterminada se vuelve ostensible, por ejemplo, en la actitud desplegada por Esteves frente a la lengua niuyorriqueña; lengua cuya “indefinición” expresaría tanto la condición desgarrada de esta identidad cultural, como su posibilidad de constituirse en un instrumento de resistencia frente a los discursos que pretenden marginarla y recluirarla por su incapacidad de someterse a la estandarización y normatividad asimilacionista. Es así que poemas como “Not Neither”, en lugar de corroborar un cambio de rumbo en la poesía y en la posición asumida por Esteves, expresan, en cambio, las cualidades únicas y contradictorias de esta cultura:

*Being Puertorriqueña Dominicana*

*Born in the Bronx, not really jibara*

*Not really hablando bien*

*But yet, not Gringa either*

*Pero ni portorra, pero si portorra too*

*Pero ni que what am I?*  
*Y que soy, pero con what voice do my lips move?*  
*Rhythms of Rosa wood feet dancing Bomba*  
*Not even here, but here, y Conga*  
*Yet not being, pero soy, and not really*  
*Y somos, y cómo somos?*  
*Bueno, eso si es algo lindo*  
*Algo muy lindo*

*We defy translation*  
*Ni tengo nombre*  
*nameless, we are a whole culture once removed*  
*Lolita alive for twenty-five years*  
*Ni soy, pero soy Puertorriqueña como ella*  
*Giving blood to the independent star*  
*Daily transfusions into the river of La Sangre Viva. (1984: 26)*

Para Frances Aparicio, a diferencia de la exégesis que hemos propuesto, este poema expone cómo la obra de Esteves resuelve la ambivalencia constitutiva de la cultura niuyorriqueña, por medio de la postulación de una “identidad invisible” y “sin nombre” que acaba “reafirmando su puertorriqueñidad a través de la alusión a Lolita Lebrón y a la acción política” (1986: 51). Sin embargo, lejos de “resolver” esta ambigüedad identitaria, la posición de Esteves oscila de un modo indeterminado entre la visión negativa patente en sus primeros poemas (llegando incluso por momentos a reproducir ciertos estigmas y esencialismos culturales como los de la condición femenina puertorriqueña) y una aceptación irreflexiva (en tanto afirmación no sometida a ningún juicio racional sino meramente reconocida como inherente a su condición identitaria) de la hibridez incierta de esta cultura. De allí que consideremos que, antes que “reafirmar su puertorriqueñidad”, lo que consignan poemas como “Not neither” es la constatación efectiva de que esta puertorriqueñidad ya no es pasible de ser reafirmada por la cultura niuyorriqueña por cuanto simplemente ya no existe. A diferencia de los modelos nostálgicos y patrióticos de las primeras generaciones exiliares puertorriqueñas del siglo XIX, el proyecto nacional independentista puertorriqueño ha transformado de modo tal sus bases en el discurso literario niuyorriqueño del siglo XX que ya no es

posible sostener en el mismo una pulsión por el “regreso” o por la “lucha independentista” en tanto motivos de puertorriqueñidad, debido, en principio, a que esta misma se ha transformado indefectiblemente a través de la historia cultural niuyorriqueña y sus procesos continuos de extraterritorialización y transculturación. Estos procesos han permitido que la “puertorriqueñidad” misma pasase a formar parte de ese limbo transicional, poroso y entreguionado<sup>133</sup> por el cual los niuyorriqueños transitan, viviendo sus vidas a través de una lengua, una cultura y una identidad desplegadas en los intersticios inciertos de un mapa sin fronteras y en constante movimiento. Así es como Esteves puede reclamarse puertorriqueña y apelar a la bandera monoestrellada, sin necesidad de reconstituir su insularidad, su hispanismo lingüístico, ni siquiera su nombre, sino tan sólo aceptando esta condición nómada y transitiva como inherente a “lo” puertorriqueño, a la guagua aérea en que se transformó Puerto Rico durante el siglo XX. Esto le permitirá reconocer en sí esa misma puertorriqueñidad sostenida por la militante y presa política Lolita Lebrón, ícono cultural del imaginario nacionalista puertorriqueño: “Lolita viva por veinticinco años/ Ni soy, pero soy Puertorriqueña como ella/ Dando sangre a la estrella independentista/ Transfusiones diarias en el río de La Sangre Viva”.

Como señala Juan Flores, no basta con apuntar los hiatos y silencios que se han levantado en la historia oficial puertorriqueña, respecto a la cultura de la diáspora (aquello que Arcadio Díaz Quiñones (1993) señalará como la “memoria rota” de Puerto Rico), sino que “las costuras y bordes de la experiencia nacional [puertorriqueña] deben ser entendidos no como ausencias o vacíos sino como sitios de creación de nuevos sentidos y relaciones” (Flores 2000: 51, mi traducción). De allí que, antes que hablar de una memoria rota la cultura niuyorriqueña, presupone la necesidad de ser pensada como una memoria “disruptiva”, es decir, transculturadora, trasgresora, vigente, en permanente evolución y transformación.

Este pasaje de la cultura puertorriqueña de la diáspora hacia la cultura niuyorriqueña, es decir, desde el desgarramiento del exilio hasta la transculturación

---

133 Este limbo entreguionado refiere a la cultura latina en los Estados Unidos y su hibridez nominada en la proliferación de prefijos y guiones con que se intenta categorizar estas culturas mixturadas: puertorriqueño-estadounidense, mexicano-estadounidense, latino-estadounidense, etc. Esta concepción de una identidad entreguionada surge, en verdad, hacia fines del siglo XIX en los Estados Unidos con el término hyphenated American, concepto originalmente despectivo que servía para designar a los sujetos nacidos fuera de los Estados Unidos. Un siglo después el término es reapropiado por la crítica literaria para dar cuenta de la vida atravesada de las culturas diaspóricas en los Estados Unidos y su sentido peyorativo es transformado en una reivindicación cultural, tal como se observa en el ensayo del crítico mexicano-estadounidense (valga la ironía) Ilan Stavans “Life in the hyphen” publicado en su libro *The Hispanic Condition: Reflections on Culture and Identity in America* (1995)

niuyorriqueña, es ejemplificado, probablemente mejor que en cualquier otro lado, por el poema de Tato Laviera “melao”, en el cual, por medio del humor irónico y paródico de sus jocosas tonalidades de raíz antillanas<sup>134</sup>, Laviera expresa este pasaje generacional a través del binomio compuesto por las figuras de padre e hijo, “melao” y melaíto”:

*melao was nineteen years old  
when he arrived from santurce  
spanish speaking streets*

*melao is thirty-nine years old  
in new york still speaking  
santurce spanish streets*

*melaíto his son now answered  
in black american soul english talk  
with native plena sounds  
and primitive urban salsa beats*

*somehow melao was not concerned  
at the neighborly criticism  
of his son's disparate sounding  
talk*

*melao remembered he was criticized  
back in puerto rico for speaking  
arrabal black spanish  
in the required english class  
melao knew that if anybody  
called his son american  
they would shout puertorro  
in english and spanish  
meaning i am puerto rican*

---

134 Ver más adelante el análisis detallado de los alcances de este tipo de humor antillano en la obra de Laviera a través de la apelación a la tradición puertorriqueña de la guachafita y el vacilón.

*coming from yo soy boricua*  
*i am a jíbaro*  
*dual mixtures*  
*of melao and melaito's*  
*spanglish speaking son*  
*así es la cosa papá* (1988: 27)

Lo que exponen padre e hijo en este poema son las líneas de continuidad y ruptura que atraviesan la historia cultural niuyorriqueña. Si Melao, cuyo nombre ya construye en la sufijación afro-antillana -ao y por medio de la estrategia lingüística del *eye dialect* la imagen de una fusión heterogénea de elementos dispares, representa la primera generación exiliar puertorriqueña, su hijo, en cambio, es la figura que simboliza la condición niuyorriqueña. El poema de Laviera se encarga, no sin una dosis fuerte de humor e ironía, de exponer la continuidad que se evidencia entre ambos extremos de la historia niuyorriqueña, pese a las supuestas diferencias generacionales. Mientras Melao sólo habla el mismo “español de Santurce” que trajo consigo treinta años atrás, su hijo muestra los signos de la transculturación lingüística niuyorriqueña y su interlingüismo creativo, hablando una lengua híbrida que integra acentos y ritmos dispares, desde el inglés afro-americano con tonalidades de la música soul, hasta la plena nativa de Puerto Rico y la cadencia transcultural de la salsa, una lengua mixturada por los múltiples contactos culturales que conformaron la gestación y emergencia de la identidad niuyorriqueña. Esta hibridez lingüística es objeto de censura y críticas en el barrio de Melao y Melaito, debido al “disparate” sonoro que supone esta promiscuidad lingüística. Esta censura es desarticulada en el poema, no sólo a través del humor propuesto por Laviera en la polisemia intencional de las palabras con que se estigmatiza este hablar “dispar” o “disparatada” (dependiendo del código lingüístico que active el lector si inglés o español, o ambos en una lectura bilingüe que no reduzca la ambigüedad sino que la potencie reconociendo la humorada); sino también a través de la ironía (en su sentido de operación de inversión) exhibida por Melao al recordar cómo su propia lengua fue objeto de una misma censura en Puerto Rico, al ser estigmatizada como un “habla negra y arrabalera” frente al “inglés estipulado” de las “clases” altas puertorriqueñas (otra vez el humor polisémico vibrando en la bivalencia de “clase” como instancia educativa de la cultura puertorriqueña y también como estrato social representativo de esta misma cultura). Las supuestas diferencias entre padre e hijo se

descubren, así, falsas ante la evidencia de no constituir más que meras construcciones discursivas, orientadas a estigmatizar una identidad cultural fundada en la hibridación y la creación constante. Son, precisamente, los otros, “el barrio”, el que construye esta diferencia generacional, diferencia que, en verdad, no es más que el pasaje del español puertorriqueño al *spanglish* niuyorriqueño, una transición que muestra una diferencia de gradación y una continuidad marcada por el carácter coloquial y urbano de estas lenguas populares. Este descubrimiento de Melao lo conduce a reconocer la transculturación operada por la cultura niuyorriqueña frente a la puertorriqueñidad, constituida ya no como nacionalidad sino como una extraterritorial condición híbrida susceptible, entonces, de ser transformada y aprehendida a través de la diáspora y sus nuevas identidades intersticiales. Así es cómo Melao, hacia el final del poema, es capaz de gritar “puertorro” para reafirmar la puertorriqueñidad popular y coloquial de su hijo, tanto “en español como en inglés”, merced a esta nueva identidad extraterritorial y este nuevo interlinguismo frutivo, capaz de saborear la cadencia múltiple de sus consecutivas y “duales mixturas”. Esta es la epifanía desarrollada por Laviera en su poema y el desafío final que el mismo consigna, asentándose sobre este “*spanglish speaking son*”, es decir, sobre estas nuevas generaciones de una patria desterritorializada en su diáspora y reterritorializada en la materialidad de sus nuevas experiencias frutivas, nuevos sabores/saberes que resuenan en la figura de Melaíto, “hijo” y “son” de esta nueva musicalidad niuyorriqueña.

### 5.2.3 Lengua y fruición: el *spanglish* como táctica poético-política

La poesía de Laviera, como vemos, nos enfrenta a una polifonía irreducible que se funda en la oralidad y la multiplicidad, en la resistencia frente a las barreras normativas de la gramática. Esta poética se erige sobre los cruces, mixturas e impurezas de una multiplicidad heterogénea. Pero es importante distinguir que esta polifonía que emerge en la poesía niuyorriqueña de Tato Laviera no es el resultado de la concatenación o superposición de múltiples voces, sino la amalgama total de una multiplicidad de acentos, ritmos y lenguas fundidos en un único sujeto, figura poética que condensa la multiplicidad de las tensiones que atraviesan la identidad niuyorriqueña. Esto se hace evidente en estos poemarios publicados por Laviera a lo largo de la década del ochenta, donde se afianza la propuesta lavieriana esbozada en su

primer libro, una propuesta que busca superar el enclaustramiento y la guetificación identitaria, por medio de su proyección hacia otras culturas, especialmente, por medio de la recuperación extraterritorial del legado antillano. Esta proyección identitaria se radicaliza y acentúa en los poemarios del ochenta hasta conformar una identidad pluriversal, una identidad atravesada por la cultura fruitiva de las Antillas y sus lenguas *creoles*. Cuando Laviera enuncia en su poema “Asimilao”:

*assimilated? qué assimilated,  
brother, yo soy asimilao,  
así mi la o sí es verdad  
tengo un lado asimilao.  
you see, they went deep.... Ass  
oh..... they went deeper... SEE  
oh, oh,... they went deeper... ME  
but the sound LAO was too black  
for LATED, LAO could not be  
translated, assimilated,  
no, asimilao, melao,  
it became a black  
spanish word but  
we do have asimilados  
perfumados and by the  
last count even they  
were becoming asimilao  
... (Laviera 1985: 54)*

no consigna aquí la mera inclusión en el poema de las diversas voces que componen el coro polifónico de las calles de Nueva York, sino que nos enfrenta a un único sujeto poético capaz de desplazarse, desnormalizadamente (no hay en la poesía de Laviera, como señala Stephanie Álvarez Martínez ni “traducciones, ni glosas al final del libro, no hay cursivas ni comillas que indiquen una palabra extranjera” (2006: 27)), por el inglés estándar (*assimilated*), el *slang* afro-americano urbano (*brother*), el español estándar (*asimilados*) y el español vernáculo afro-antillano (*asimilao, melao*). No hay en la poesía de Laviera asimilación de un sujeto extranjero respecto a una lengua impropia,

hay en cambio, pertenencias múltiples y parciales a una comunidad de ritmos y acentos dispares, que en su liminalidad conforman una *interlingua* marcada por el sabor de numerosos cruces, contactos y vibraciones, una lengua y un sujeto “melaos”, fundidos en una melaza y un *blend* inescindibles. Esta expresión poética configura una transculturación marginal, recluida en los márgenes de los sistemas insulares y continentales por su renuencia a someterse a los imperativos de la norma, signo lingüístico de un proceso identitario híbrido y marca poética de un verdadero arte interlingüe.

El poder subversivo de la lengua desplegada por Laviera en “asimilao” emerge, precisamente, a partir del registro popular afro-antillano caracterizado en el poema por la sufijación -ao, un tipo de acentuación que como vimos anteriormente Juan Flores asociaba al *eye dialect*, y a través de la cual Laviera da cuenta de la resistencia de la cultura negra frente a los procesos de asimilación cultural: es a “los prietos” a quienes hay que agradecer por esta potencia contradiscursiva. Esta potencia de la negritud condensa las fuerzas transculturales de esta cultura popular y su lengua plástica, esa que les permite deformar la hegemonía impuesta por el término asimilado en el uso popular de *asimilao*, un uso *sub* versivo, por cuanto opera bajo el verso, apelando al poder calibanizador de las culturas negras de las Antillas y sus proceso de creolización. Esta creolización emerge en esa sufijación indómita del -AO, esa partícula “inanalizable” e “intraducible”, sobre la cual el poema de Laviera construye su fuerza, una fuerza que emerge de la dimensión somático-fruitiva de esta lengua encarnada. Esta dimensión configura tanto la corporalización de la lengua como órgano de goce como su condición negra e insurgente. Es el “lado asimilao” que enuncia el yo poético en los primeros versos, y es la condición negra de su identidad lingüística la que potencia el poema como resistencia a la asimilación, un poder encarnado en el placer sexual de esta lengua encarnada que se materializa en esas interjecciones a través de las cuales la comunicación se vuelve gemido: “you see, they went deep.... Ass/oh..... they went deeper... SEE/oh, oh,... they went deeper... ME”. El goce sexual de esta lengua interjectiva interpela y desafía, a su vez, a ese otro que introduce el modo imperativo, interpelación acentuada a través de las mayúsculas, y por medio de la cual ahora se integra al otro subordinado al placer sexual que configura la lengua: “MIRAME”, le espeta el yo poético entregado al goce lingual de su inasimilable voz popular y afro-antillana. De esta mirada y esta corporalización de la lengua junto a su creolización fruitiva, emerge una nueva táctica política de resistencia que transforma así esa



jerarquía opresiva que construye la hegemonía, y la cual la poética lavieriana trastorna por medio de esta negritud subversiva.

La lengua poética lavieriana, por tanto, más que una alternancia entre códigos, promueve la gestación de un nuevo código desnormalizado, incodificable, una lengua marcada por la indeterminación, la ambigüedad, la plurisemia, la promiscuidad y el placer de lo intraducible:

*Hay obras escritas en una mezcla de español e inglés. No son bilingües por cuanto, en sus mejores ejemplos, no pretenden mantener dos códigos lingüísticos separados, sino que explotan y crean las junturas potenciales de interconexión. Esto da lugar a un código diferente, uno en el que ninguno de los códigos monolingües pueden sostenerse por sí solos y referir al mismo significado. La traducción se hace imposible, y los puristas de ambos idiomas niegan su viabilidad. Monolingües, desde ambos lados de la frontera, a menudo reaccionan como si estuvieran siendo insultados personalmente (Bruce-Novoa, en Martínez-San Miguel 2008: 76, mi traducción)*

Más que el desplazamiento “entre” lenguas, o la intervención de una lengua “dentro” de otra, lo que exponen poéticas como las de Tato Laviera es la interferencia productiva que ejercen múltiples lenguas “a través” de sí, configurando, de este modo, la gestación emergente de un interlingüismo sostenido, no ya en la clausura atemporal de la norma y su sistema gramatical, sino en la promiscuidad y lascivia de la potencia generativa de la(s) lengua(s).

A su vez, esta lengua promiscua e intraducible abreva en la fragmentaridad, oscuridad y difracción de las lenguas *creoles* antillanas, tal como las concibe Édouard Glissant, para quien la opacidad de las mismas es la base de su resistencia/supervivencia cultural. Esta herencia lingüística antillana constituye el legado cultural puertorriqueño de la lengua de Tato Laviera. Esta lengua recupera la condición subversiva del habla coloquial puertorriqueña, se trata de un uso de la lengua que, como aventura David Colón siguiendo a Marshall Morris, subvierte la lógica discursiva de las lenguas occidentales por medio de su naturaleza disyuntiva e insinuante:

*La exactitud es asumida, comúnmente, como un atributo intrínseco - o, al menos, una aspiración- de la lengua; sin embargo, Marshall Morris, en su libro*

Saying and Meaning in Puerto Rico: Some Problems in the Ethnography of Discourse, *da un argumento provocativo, al postular que las premisas comunicativas de la lengua puertorriqueña son las de la insinuación y la disyunción lógica, produciendo un entendimiento sin precedentes en el inglés:*

*“El discurso puertorriqueño se caracteriza por un alto grado de redundancia e imprecisión -y uno sospecha que el primero requiere de este último para producir sentido. Existen, además, nombres múltiples y un alto grado de sinonimia. Un gran número de distinciones, perfectamente comunes en español e inglés estándar, no se producen, y se da una desdibujamiento constante de las distinciones verbales y sociales. La sobre-especificación y sub-especificación son muy comunes, y en muchos casos, ocurren juntas ...”* (2001: 274, mi traducción)

Es, precisamente, este trabajo con la indeterminación, la ambigüedad y la opacidad, el que la lengua poética de Tato Laviera toma del habla popular antillana y sus creolización artera. Esta fusión vacilante de lenguas y sentidos conforman en la poesía de Laviera una mezcla con un sabor “melao” único. Es este sabor lo que caracteriza la poesía niuyorriqueña de Laviera y expresa su dimensión frutiva, el grado de deleite que estas sonoridades, sabores, conjunciones rítmicas y lingüísticas adoptan en esta lengua poética. La poesía lavieriana procede a ocupar, liminar y disruptivamente, la cadencia precisa de esta multiplicidad de acentos y tonalidades, regodeándose en la comunión y sucesión de leguas dispareas que su *spanglish* pone en escena. Se trata, en verdad, no sólo de la reivindicación y afirmación de una identidad marginal fundada en lo intersticial y lo extraterritorial, sino fundada, sobre todo, en el goce por los cruces, por las posiciones intermedias, por la lasciva promiscuidad con que estos sujetos poéticos se insertan en cada lengua haciéndola suya y volviéndola parte de una cópula híbrida y frutiva.

La poesía de Laviera rebosa de estos términos y adjetivos que se detienen en la dulzura y sensualidad de las uniones imposibles de normatizar, copulaciones incestuosas de un *spanglish* que se deleita en el sabor de las mixturas y los desplazamientos (“ex-creating-out/ clearest/ clarity/ orgasms/ of/ confusion” (1985: 23); “Treasures pleasures/ Orgasmic intonations” (2008: 3)), el sabor de la salsa fusionando progresiva y simultáneamente en el espacio y el tiempo, épocas, geografías y ritmos dispareas (“soul-salsa is universal/ meaning a rhythm of mixtures” (Laviera 1979: 67)). Esta

polirritmia se remonta a sus raíces africanas y al proceso de transculturación de las Antillas, configura una mixtura que tiene como símbolo al *bembé* de los esclavos africanos<sup>135</sup>, esa celebración politonal de tambores que constituye un ritmo en el cual confluyen una diversidad de lenguas y tonos, oraciones divinas, saludos, ruegos, invocaciones, etc.; un sabor africano que Laviera recupera de la voz de Luís Palés Matos (ese “grifo bacalao oba-rey guayamesano” (Laviera 1981: 66)) y que constituye la esencia de su negritud:

*mares olor tambor prieto quemao*  
*orgullos cadereando acentos al español*  
*conspirando engrasando ritmos pleneros*  
*a la lengua española pa ponerle sabor*  
 ... (1981: 66)

Este sabor de la lengua emana y se texturiza en toda su fruciosa mixtura, por ejemplo, en el aroma irresistible del café (“colao / café / aroma / into / nostrills / [...] / mmmm / café / sabor” (1985: 39)), o en el sabor empalagoso del azúcar morena y la canela derritiéndose con sensualidad en una lengua encarnada como órgano de degustación, cuerpo entregado al placer de la comunión de estos sabores múltiples:

*canela brown sugar coated bomboncitos*  
*melting deliciously upon a sweet tooth tongue;*  
*canela brown gold dust on top of tembleque;*  
*canela brown fine sticks to flavored coca;*  
*canela grounded into arroz con dulce;*  
*canela melao*  
*canela dulce.*

*canela browned in deep tan Caribbean*  
*sweet lips almost sabroso tasted by*  
*a cariñoso sentiment, y buena que estás,*  
 [...]

---

135 Para un análisis de las lenguas creoles y su función de resistencia en los esclavos de las Antillas ver los ensayos de Édouard Glissant *El discurso antillano* (2005) y *La memoria rota* (1993) de Arcadio Díaz Quiñones.

*all of this canela.*  
*inside your luscious lips,*  
*smooth phrasing me deeeeply,*  
*waking me up on the middle-night,*  
*to change me from exclamation mark*  
*into an accent accenting:*  
*canela, mi negra,*  
*canela, trigueña,*  
*canela, mulata,*  
*canela, mi prieta,*  
*bésame,*  
*to taste your*  
*cinnamon*  
*powdered*  
*tongue* (Laviera 1981: 47)

Los poemas de Tato Laviera pueden comenzar indistintamente en un inglés o español en apariencia estandarizados, pero jamás se adscriben a las normativas de sus respectivas gramáticas. Incluso, antes de que eclosione en el poema el cambio de código o la intersticialidad del *spanglish*, se advierte en los ecos difusos y acentos distorsivos de esta lengua poética, registros subyacentes que hacen emerger la polifónica maraña de voces y tradiciones que rodean a estos sujetos poéticos. El inglés con que puede empezar un poema de Laviera jamás es el inglés purificado por la gramática, es un inglés atravesado por una multiplicidad heteroglósica. Aun cuando la misma no surja *en* el signo, surge *a través* del mismo la presencia de otro tono, otro acento. Esto, que puede volverse claro al contemplar una performance de Laviera y vivenciar sus inflexiones sonoras y prosódicas, también puede rastrearse en su lengua literaria, por ejemplo, en los versos de su poema “vaya carnal” en los cuales el español se halla atravesado por la vibración del registro chicano y por las inflexiones del inglés:

*sabes, pinche, que me visto*  
*estilo zoot suit marca de*  
*pachuco royal chicano air*

*force montoyado en rojo*  
*azul verde marrón nuevo*  
... (1981: 59, énfasis mío)

El modo en que se enuncia el “estilo” pachuco que la cultura chicana impuso durante la década del cuarenta, construye sobre la estructura del inglés *brand new* y sobre el coloquialismo *you know*, este español atravesado. De igual modo el inglés de Laviera lejos de ser un inglés estándar es concebido como un “orgasmo de con-fusiones”, como lo define en su poema “English”:

*so*  
*exquisite*  
*overtones*  
*tonalities*  
*transfused*  
*transcending*  
*growing*  
*definitions*  
*expansions*  
*most-advanced*  
*researching*  
*ex-creating-out*  
*clearest*  
*clarity*  
*orgasms*  
*of*  
*confusion...* (Laviera 1985: 23)

Esta poética impura se instaure, de este modo, como un instrumento de resistencia frente a los procesos de asimilación y subalternización cultural comúnmente aplicados a las culturas minoritarias. Los desplazamientos que consigna esta poesía minan “el status ‘oficial’ de cualquier lenguaje estándar” (Flores 2000: 347), desarticulan la preceptiva retórica clásica de la *puritas* y construyen una lengua poética fundada en el desplazamiento entre códigos, ritmos y tonalidades. Esta Retórica impura

abarca, ciertamente, toda una serie de procedimientos lingüísticos entre los que se encuentran el cambio o la alternancia de códigos. Pero esta alternancia de códigos no resulta algo sorprendente ni representa una distancia respecto al lenguaje social de la comunidad niuyorriqueña, como hemos visto, y no es, por tanto, una figura retórica en sentido estricto, por cuanto no se sostiene en un efecto de distanciamiento respecto al lenguaje habitual de la comunidad. No obstante, lingüistas como Eva Mendieta-Lombardo y Zaida Cintron (1995: 565) remarcen, siguiendo a Gary Keller, que hay una diferencia substancial entre el uso habitual del cambio de código en las comunidades bilingües y el cambio de códigos operado en las obras literarias. Es necesario, entonces, reconocer, por un lado, que el uso del *spanglish* y el *code-switching* en la poesía niuyorriqueña no es un mero tropo literario sino la expresión poética de la lengua intersticial e híbrida de una comunidad tensada entre diversas culturas, tradiciones, etc., pero por otro lado, hay que distinguir también que los procedimientos de los que se vale esta poética ponen en escena algo que va más allá de estas funciones lingüísticas. Cuando los críticos, lingüistas y sociolingüistas definen y clasifican los procedimientos de los que se vale el *spanglish*, hablan generalmente de prestamos léxicos, calcos sintácticos, neologismos, etc.<sup>136</sup>, pero el *spanglish* que ponen en escena poéticas como las de Tato Laviera va más allá de esto, no se trata tan sólo de la capacidad de estos sujetos lingüísticos de usufructuar, alternadamente, varias lenguas y proceder a diversas fusiones entre ellas, sino que se trata de la íntima pertenencia y ajenidad, que estos mismos sujetos ejercen sobre esta multiplicidad de registros, acentos, tonos y ritmos, y sobre todo, del enorme potencial cultural contrahegemónico que esta praxis poética posibilita.

Es, precisamente, esta lengua en uso, este habla niuyorriqueña y no un *lenguaje* niuyorriqueño, lo que constituye la base de la creatividad neológica y neocultural de la poética de Tato Laviera y su potencia política. Es la forma desfachatada de usar (y sacar) la lengua, lo que configura la potencia “sabrosa” de la poesía lavieriana y su interlingüismo a la vez lúdico y contumaz. Este *uso* y *abuso* de la(s) lengua(s) concibe a la misma a partir de su dimensión física, como órgano de degustación de la sensualidad de los sabores antillanos que atraviesan la lengua lavieriana, y como exceso que procura

---

136 Esta voluntad de la lingüística por decodificar los procedimientos del interlingüismo latino constituye un ejemplo de esa “intención admirable”, descrita por Paul De Man en su ensayo *La resistencia a la teoría* ([1986] 1990), por la cual la crítica postula un modelo semiótico orientado a esclarecer el significado textual vacilante de la literatura, no obstante lo cual, los textos literarios abundan en elementos “cuya función semántica no es gramaticalmente definible, ni en sí misma ni en contexto” (2003: 660).

abusar de los monolingüismos normativos y dar cuenta de la prodigalidad del contacto lingüístico a través de la creatividad ilimitada de sus resultantes transculturales, como lo demuestra el inmenso poder de innovación expresiva introducido por el *spanglish*. Esta concepción y uso de la lengua niuyorriqueña establece, de modo esclarecedor, la distinción establecida por el poeta y crítico cubano-estadounidense Gustavo Pérez Firmat en su ensayo *Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature* (2003), donde Pérez Firmat diferencia los conceptos de *lengua*, *idioma* y *lenguaje*, distinción dificultosa en la lengua inglesa. Pérez Firmat recurre a estos términos del español para establecer una diferencia que acentúa la relación física y erótica entre Eros y Logos en el término “lengua”, a partir de su doble valor en tanto sistema de comunicación y órgano somático; mientras que, por su parte, “idioma” designa la dimensión territorial del Estado y su nacionalismo lingüístico; y “lenguaje” configura el signo de la dimensión estructural del sistema lingüístico. La poética lavieriana resulta extremadamente ejemplar para vislumbar esta distinción por cuanto opera sobre las tres instancias en que Pérez Firmat divide la dimensión lingüística: como “idioma” apelando a la extraterritorialización de la lengua puertorriqueña y sus construcciones identitarias telúrico-nacionalistas como pureza lingüística; como “lenguaje” procurando abusar de él para afirmar la intersticialidad de la identidad niuyorriqueña; y, muy especialmente, como “lengua” para construir una poética del desvío y la fruición, la cual se sostiene en la promiscua lascivia de su interlingüismo visceral y su experiencia de goce.

Esta lengua sabrosa configura así una táctica política a partir de la capacidad de usar ese espectro de lenguas a su disposición para sus propios fines, es decir, su capacidad de instituirse como productores culturales y no como consumidores culturales, según la distinción que promueve Michel De Certeau, respecto a la relación entre uso y consumo cultural. Señala De Certeau que las lecturas científicas de las prácticas culturales populares se ha centrado, generalmente, en los consumidores culturales en tanto sujetos receptores, reproductores e improductivos frente a los aparatos de producción del sistema cultural, obliterando toda la variada y trascendental gama de operaciones y producciones culturales ejercidas a través de la creatividad popular, creatividad invisibilizada por la discursividad de las ciencias:

*Productores mal apreciados, los consumidores producen mediante sus prácticas significantes alguna cosa que podría tener la forma de las "huellas"*

*dibujadas por los jóvenes autistas de F. Deligny. En el espacio tecnocráticamente construido, escrito y funcionalista donde circulan, sus trayectorias forman frases imprevisibles, "recorridos" en parte ilegibles. Aunque están compuestas con los vocabularios de lenguas recibidas y sometidas a sintaxis prescritas, esas frases trazan las astucias de otros intereses y deseos que no están ni determinados ni captados por los sistemas donde se desarrollan. Aun la estadística casi nada conoce al respecto, pues se contenta con clasificar, calcular y medir en cuadros las unidades "léxicas" de las cuales estas trayectorias están compuestas, pero a lo cual no se reducen, y de hacerlo en función de categorías y taxonomías que le son propias. La estadística toma el material de estas prácticas, y no su forma; marca los elementos utilizados, y no el "fraseo" debido al trabajo y a la inventividad "artesanales", a la discursividad que combinan todos estos elementos "recibidos" y grises. Al descomponer estos "vagabundeos eficaces" en unidades que define ella misma, al recomponer según sus códigos los resultados de sus desgloses, la encuesta estadística no encuentra sino lo homogéneo. Reproduce el sistema al cual pertenece y deja fuera de su campo la proliferación de historias y operaciones heterogéneas que componen los patchworks de lo cotidiano." (2000: XLVIII-XLIX)*

Estas operaciones cotidianas y heterogéneas, configuradas a través de los mecanismos de uso y consumo cultural, constituyen "tácticas" de resistencia. Estas tácticas invierten la jerarquía implícita que subalterniza a los niuyorriqueños. Se trata de tácticas políticas de resistencia ejercidas desde el propio seno de la otredad:

*La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo "propio" es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a "coger al vuelo" las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos "ocasiones". Sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas. (2000:*



Así podemos comprender el desplazamiento establecido por la Poética de Laviera respecto a la tradición niuyorriqueña en tanto proyecto político-cultural. La poética lavieriana postula la transformación de la “estrategia” niuyorriqueña agonística desarrollada por su tradición contestataria como confrontación contra los agentes de opresión, en una “táctica” centrada en la subversión de estos mecanismos de opresión ejerciendo distorsiones arteras desde dentro de su otredad amenazante, y por medio de su dislocación, desplazando las coordenadas de este orden cultural para per-verter, de este modo, los fundamentos de sus jerarquías. Esta táctica política postula así una hibridación cultural que busca transformar al otro con-fundiéndose en él, desestabilizando los ejes sobre los que se construye la diferencia y rearticulando una nueva identidad transcultural.

Estas tácticas de resistencia cultural son desarrolladas por Laviera por medio de la inserción de su poética dentro de un espectro divergente de prácticas culturales heterogéneas. Al configurar una poética centrada en la hibridación y la extraterritorialidad, Laviera recupera la dimensión contradiscursiva de la cultura afro-antillana y su epistemología corpo-política, (Mignolo y Tlostanova 2012), una epistemología que no sólo da lugar a la presencia del cuerpo como instrumento experiencial privilegiado, sino que lo transforma en fuente de conocimiento (y fruición), sede y potencia del saber/sabor de esta cultura. De este modo, por ejemplo, la experiencia histórica y cultural de la diasporicidad antillana, en la que abreva la poética lavieriana, se materializa en esa dialéctica sensual basculada entre el movimiento y la sensorialidad, de la cual Lisa Sánchez González (2001) daba cuenta con su referencia a la experiencia co(n)mocionante (*co-motion*) generada por la literatura puertorriqueña de la diáspora. Este movimiento doble sacude el cuerpo y los sentidos, tanto del poeta como de su auditorio, por medio de la encarnación performativa del poema en su histrionismo, su gestualidad y su modulación vocal. Esta encarnación performativa opera al nivel de la significación, y por tanto, a la par de la lengua, inscribiendo una segunda lengua ya no verbal sino corporal, una segunda lengua que transita conjuntamente con la primera en el plano de la significación. Esto se aprecia, por ejemplo, en la expectación de la performance poética de Tato Laviera durante su lectura del poema “AmeRícan”, donde la experiencia histórica de la diáspora, como base de la identidad niuyorriqueña (o *amerriqueña* como postula Laviera en este poema), es

expresada por medio de su dimensión física, logrando comunicar el modo tenaz en que la Historia se encarna en los cuerpos de sus protagonistas. La performance de Laviera de su poema “AmeRícan” hace visible esta dimensión corporal de la Historia cuando, por ejemplo, al llegar a los versos:

*AmeRícan, across forth and across back  
back across and forth back  
forth across and back and forth  
our trips are walking bridges!*

*it all dissolved into itself, the attempt  
was truly made ... (1985: 94)*

la significación del movimiento indefinido de la diáspora, esa condición vacilante y cinética de la puertorriqueñidad, es inscripta en el poema de Laviera (en su dimensión textual) por medio del ritmo iterado de la percusión que estos versos ejecutan, a través del retruécano retórico con el cual se invierte en las tres primeras líneas un orden sintáctico que no revela más que la intercambiabilidad de sus términos, por cuanto la función deíctica de los mismos ha perdido toda referencia en virtud de la indefinición que se establece en el tránsito permanente de uno a otro. Esta significación textual, operada a nivel verbal, da cuenta de la experiencia histórica de la migración constante entre Puerto Rico y los Estados Unidos y la experiencia cultural consecuente de la porosidad de sus fronteras y su desdibujamiento, proceso a través del cual emerge una cultura ahora en el propio tránsito y no ya en los territorios que lo tensan. Pero esta misma experiencia histórica es expresada, a su vez, en esa otra lengua no verbal constituida por la *performance* del poema, lengua somática que da cuenta de cómo se encarna esta historia diaspórica en el cuerpo de sus agentes. Esto es expresado por Laviera en la articulación con la cual conjuga en su performance los timbres de su voz y sus movimientos corporales en el escenario, acelerando súbitamente el ritmo de lectura al llegar a los versos citados, para materializar así la experiencia temporal del movimiento indefinido de la diáspora, al tiempo que su cuerpo ejerce un vaivén acelerado de un lado al otro mientras se encoge casi hasta desaparecer de la mirada del público oculto tras el atril que sostiene sus papeles, y al llegar a los versos que enuncian la absorción experiencial de este movimiento diaspórico en las subjetividades de sus

integrantes, cuando Laviera recita “it all dissolved into itself, the attempt/ was truly made ...”, es entonces que su voz cede y gradualmente se esfuma hasta llegar a un susurro que presentifica por un instante la pérdida de voz de una experiencia inefable en una lengua (sugerida por los puntos suspensivos) pero locuaz en la otra<sup>137</sup>.

Esta epistemología corpo-política configurada por la poética de Tato Laviera constituye, en verdad, un desplazamiento por los bordes de la epistemología y la cultura occidentales, bordeamiento que es llevado adelante por Laviera a través de su desvío afro-antillano, y el cual le permite, por un lado, superar el agonismo de la dimensión contestataria de la primera generación niuyorriqueña, sin por ello abandonar su carácter contradiscursivo sino más bien potenciándolo; y por otro lado, establecer una relación con el territorio de Puerto Rico, no ya a través de la pulsión por el regreso o la nostalgia, sino recuperando su antillanidad extraterritorializada. Estos bordeamientos constituyen tácticas políticas que trasgreden los enclaustramientos por medio de su “bochinche bilingüe”:

*porque no tienen tiempo para  
hablar a nadie, ya que se pasan  
analizando y categorizando  
la lengua exclusivamente  
sin practicar el lenguaje*

*el resto de estos  
boring people  
son extremistas aburridos  
educadores perfumados  
consumidores intelectuales  
de la lengua clásica castellana  
al nivel del siglo dieciocho  
racistas monolingües en inglés  
monolingües comemierdas en español  
filósofos nihilistas  
y revolucionarios mal entendidos  
todos los cuales comparten*

---

137 Ver el registro audiovisual de esta performance en: [http://www.youtube.com/watch?v=hi\\_fQi0nFNQ](http://www.youtube.com/watch?v=hi_fQi0nFNQ)

*una gran pendejá*  
*minoría.* (Laviera 1988: 36)

Esta retórica de la impureza antes que instaurarse como transgresión a la norma, da cuenta de una práctica liberadora, una pulsión lingüística y poética que permite al sujeto que enuncia, fluctuar libremente por una multiplicidad inclausurable de registros y ritmos a través de su dimensión frutiva, para hallar así la palabra poética con la cual expresar la excepcionalidad de esta experiencia vital e íntima de una vida “atravesada”. Es precisamente la práctica de este contacto con la multiplicidad de lo(s) otro(s), de la promiscuidad con que el yo se fusiona inmoderadamente con lo ajeno, y el diageotropismo anárquico que resulta de esta lasciva mixtura, lo que permite a este sujeto atravesado resistir los embates de las fuerzas asimiladoras y marginalizantes de la sociedad. La dimensión frutiva de esta lengua y esta identidad cultural contra-hegemónicas resuenan y se conjugan, magistralmente, en los versos finales del poema “Brava”, en el cual su protagonista clama orgullosa y desafiante: “i am puertorriqueña in/ english and there’s nothing/ you can do but to accept/ it como yo soy *sabrosa*” (1985: 63, énfasis mío)

Se trata, en definitiva, de la posibilidad de ejercer una praxis poética libertaria a partir del trastocamiento y la contradiscursividad del gozo en tanto experiencia sensorio-corporal que la poética lavieriana instituye como núcleo basal de su política de resistencia:

*but if i say touch me,*  
*you have won my heart,*  
*i will take your universe beyond,*  
*i will talk incenssantly into your ears,*  
*i will caress your limb's existence,*  
*so suave, touch,*  
*so smooth, touch, touch,*  
*sweet*  
*smells*  
*sensored*  
*sensual*  
*sensations*

*saturated*

*softly*

*smoothly*

*seducing*

*sensitive*

*stems*

*slowly*

*scenting*

*sensous*

*touch, oh, touch, deep in*

*divino, divina,*

*qué bueno*

*libertad* (1981: 48)

Como vemos entonces la lengua desplegada por los poemas de Laviera se inscribe dentro de la tradición extraterritorial niuyorriqueña, a partir de la cual recupera su legado antillano, y a su vez, procede a una reterritorialización de su lengua poética a través de su dimensión frutiva, en tanto concibe a la lengua como el órgano doble del *sapere* latino y su bivalencia (en su orden respectivo) *sabor/saber*, una nueva epistemología de raíz antillana capaz de aprehender estas identidades minoritarias e instrumentar a través de ellas una política de resistencia.

### **5.3 De la política.**

#### *5.3.1 La tradición contestataria: activismo y performatividad en los textos programáticos de Sandra María Esteves y Miguel Algarín*

La tradición literaria niuyorriqueña establece una compleja relación de tensiones nunca resueltas con la tradición puertorriqueña insular y con la tradición latinoamericana. De hecho la literatura puertorriqueña en sí misma ha sido objeto de un extenso debate respecto a su filiación dentro de la propia tradición latinoamericana merced a su estatus colonial y su biculturalismo. No sólo la literatura niuyorriqueña ha

sido marginada de los canones nacionales (norteamericano y puertorriqueño insular), sino que la producción literaria de muchos puertorriqueños en los Estados Unidos, independientemente del idioma en que optaran escribir, fue objeto de arduos debates, juicios despectivos y celosos reparos por parte de la academia puertorriqueña, tal como señala Yolanda Martínez-San Miguel, a propósito de la problemática inherente a la recepción e integración de la literatura puertorriqueña de “aquí” y de “allá”, tanto dentro del canon latinoamericano como norteamericano:

*Dado su estrecho contacto con los Estados Unidos, las prácticas culturales puertorriqueñas no fueron, por decirlo con simpleza, consideradas estrictamente “latinoamericanas” o “hispánicas” por los académicos de estos campos disciplinares. Mientras que los Estudios Puertorriqueños de los Estados Unidos se convirtieron para algunos críticos en sinónimo de Estudios Migratorios, la cultura y escritura diaspórica boricua ha tenido una relación muy frágil con la literatura puertorriqueña producida en la isla. Ejemplos de la fragilidad de estas relaciones lo constituyen la recepción negativa en Puerto Rico de escritores nacidos en los EE.UU. como Nicholasa Mohr y Esmeralda Santiago, las parodias hechas por parte de escritores con sede en la isla como Ana Lydia Vega y Magali García Ramis a través de sus personajes niuyorriqueños, y el debate en torno a las novelas y ensayos de Rosario Ferré escritos en inglés. (2008: 72, mi traducción)*

Es a partir de esta relación conflictiva y tensa con las instituciones insulares que en la década del sesenta el movimiento niuyorriqueño emerge fuertemente entrelazado a la tradición y los movimientos afro-americanos, durante los años de lucha por los derechos civiles y los grupos minoritarios en los Estados Unidos. Este marco político-ideológico contribuyó a la emergencia e institucionalización de la tradición literaria

niuyorriqueña. El fuerte contenido social y contestatario de esa primera generación poética es producto de este proceso histórico. Los poetas de esta primera generación

configuraron una poética que denunciaba con crudeza su situación marginal, por medio de la potencia performativa de una tradición fuertemente anclada en la oralidad, el tono coloquial y la fuerza experiencial de sus performances. Esta tradición performativa se desarrolló, en gran parte, en el *Nuyorican Poets Café*, espacio de congregación e institucionalización de la poesía niuyorriqueña. Este circuito de recitado poético orquestado alrededor del *Café* no sólo daba cuenta de la dimensión oral de la cultura puerto/niuyorriqueña, sino también de su fuerte tono político-contestatorio. En su texto de 1985 “Ambivalencia o activismo desde la perspectiva poética de los nuyoricans”, Sandra María Esteves describe la condición agonista y beligerante de esta tradición literaria, a través del concepto de la “confrontación”. Para Esteves, lo que definía a la poesía niuyorriqueña era la urgencia acuciante por confrontar el sinnúmero de elementos opresivos que condenaban al sujeto niuyorriqueño a su posición marginal dentro de la sociedad norteamericana. Este es el imperativo que rige la fundación e institucionalización del movimiento, a través de la figura tutelar de Miguel Algarín, en cuya obra Esteves lee la urgencia por confrontar “la humillación y desmoralización del sujeto niuyorriqueño” (1985: 196). El texto de Esteves repasa las figuras representativas de la primera generación niuyorriqueña, mayoritariamente a través de la antología seminal de Algarín y Piñero, y concluye que es la situación de marginalidad y opresión que padecen los niuyorriqueños la que fundamenta sus lineamientos poéticos. Esta situación de marginalidad impone, por un lado, la necesidad de resistir confrontando, y por otro, la necesidad de configurar a través de esta confrontación una estrategia de supervivencia. Esta estrategia de supervivencia es la que define el carácter “ambivalente” de los poetas niuyorriqueños, ambivalencia que para Esteves consiste en una constante política marcada por la intersticialidad de la identidad y cultura niuyorriqueñas, pero que en lugar de establecerse como punto de partida para una resistencia a los mecanismos de marginalización y asimilación, aparece en el pensamiento de Esteves como un entremedio que exige su superación por medio de una confrontación sintética:

*Nos encontramos siempre atrapados entre en nuestras opciones de vida al tratar de sobrevivir en algún lado entre Yin y Yan, cielo e infierno, derecha o izquierda, puertorriqueño en Nueva york o puertorriqueño caribeño, inglés o español, pobreza o tecnología, opresión o expresión, el yo y el alma. En cada*

*esquina nos espera una nueva confrontación. El reto consiste en buscar la solución, revelarla, descubrirla, recobrarla y recrearla. Es un asunto de prioridad, tanto social como individual, y parte de las muchas razones por las que estamos aquí. A fin de cuentas, nosotros tomamos decisiones, nos concentramos en las confrontaciones y negociamos respectivas soluciones lógicas a través de la manipulación, el cambio y el trabajo. (1985: 200, énfasis mio)<sup>138</sup>*

Miguel Algarín afirmaba en su introducción a la antología *Nuyorican poetry* que la única opción válida para superar las condiciones opresivas de la comunidad consistía en “crear un comportamiento alternativo”, comportamiento consistente en la lucha/confrontación de estos poetas “forajidos” combatiendo contra una autoridad opresiva que los “adoctrina y traiciona” al mismo tiempo (Algarín y Piñero 1975: 26). De esta condición agonística se desprenden las imágenes con que Algarín ilustra la figura del poeta niuyorriqueño como “peleador callejero” y “pandillero”:

*El peleador callejero deleita mientras se mueve rápido para probar su argumento. Lanza un zurdazo y un derechazo a la mandíbula y si le vale una victoria le ha enseñado una lección a su gente; si pierde, ha probado que para probar un argumento debía estar listo para recibir una paliza. El poeta niuyorriqueño lucha con palabras. Cuando nosotros como poetas nos enfrentamos a una persona que nos disputa nuestro uso de las palabras, estamos en un combate en el que insistimos por nuestro derecho a hacer que nuestras palabras comuniquen nuestra experiencia. El derecho del poeta a definir sus palabras es su herramienta, su cuchillo. El hombre que dispute las definiciones del poeta debe ser confrontado (1975: 24)*

De igual modo, Sandra María Esteves insiste en la necesidad de acentuar esta dimensión re-activa de la cultura niuyorriqueña frente a las fuerzas asimiladoras y marginalizantes de la sociedad hegemónica. Y al igual que Algarín, también concibe esta praxis literaria dentro del terreno de la praxis política en su clásica concepción agonística. Como señala

---

138 Si bien la obra poética de Esteves pareciera ir, actualmente, por otros rumbos nos interesa, en este punto, sus planteos teóricos y su descripción de los lineamientos poéticos que guiaron a la tradición niuyorriqueña en sus inicios.



la propia Esteves, la poesía niuyorriqueña debe ser definida como “una afirmación de lucha política”. Esta concepción de la política como lucha y enfrentamiento abrevia en la clásica definición de Carl Schmitt, según la cual “la diferenciación específicamente política, con la cual se pueden relacionar los actos y las motivaciones políticas, es la diferenciación entre el amigo y el enemigo” ([1932] 1963: 15). Es a través de esta relación agonística que la propia identidad se constituye y afianza por medio de su diferenciación. Como señala Schimtt, la figura del “enemigo”, fundamento de toda relación política, no designa más que la alteridad del sí mismo: “es simplemente el otro, el extraño, y le basta a su esencia el constituir algo distinto y diferente en un sentido existencial especialmente intenso de modo tal que, en un caso extremo, los conflictos con él se tornan posibles” (1963: 16).

Esta concepción agonística de la política como enfrentamiento es, a todas luces, la que domina en la tradición literaria niuyorriqueña forjada por las figuras de Miguel Algarín, Miguel Piñero y Sandra María Esteves. Pero siguiendo los planteos teóricos de Chantal Mouffe (2007), es preciso señalar que, en verdad, la tradición literaria niuyorriqueña constituye la modulación *política* de una concepción agonística de lo *político*:

*Algunos teóricos como Hannah Arendt perciben lo político como un espacio de libertad y deliberación pública, mientras que otros lo consideran como un espacio de poder, conflicto y antagonismo. Mi visión de "lo político" pertenece claramente a la segunda perspectiva. Para ser más precisa, ésta es la manera en que distingo entre "lo político" y "la política": concibo "lo político" como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a "la política" como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político (2007: 16).*

Esta distinción introducida por Mouffe (situada en la estela del pensamiento de Schmidt), entre los conceptos de la “política” y de lo “político”, permite comprender cómo esta concepción niuyorriqueña del terreno político como *Agón* produjo una política cultural específica, como la poesía contestataria institucionalizada desde la

década del setenta en tanto praxis orientada a intervenir el espacio político (en su sentido etimológico de espacio público de la *polis*), por medio de la confrontación de las fuerzas sociales que oprimían a su comunidad. Esta confrontación buscaba tanto subvertir el orden opresivo estatuido, como promover uno nuevo más igualitario. En la teoría de Mouffe, el agonismo de lo político introduce la posibilidad política de resolver, por medio de la democracia pluralista el “antagonismo” entre enemigos y su lucha a muerte, deviniendo así en un modelo democrático agonístico de convivencia entre “adversarios” (no ya enemigos). Esta política como “domesticación de la hostilidad” (1999: 14) no es la que emerge en la primera generación poética niuyorriqueña sino que, por el contrario, esta poesía confrontativa ahondará en la hostilidad inherente de lo político como recurso expresivo y patético de conminación política y articulación de las demandas comunitarias, entre ellas, las relativas a las controversiales y complejas categorías identitarias y lingüísticas que la cultura niuyorriqueña ponía en cuestión.

La poesía emergió en el seno del movimiento niuyorriqueño no sólo como una expresión estético-cultural de auto-afirmación identitaria, sino como una verdadera praxis política con la cual llevar adelante las demandas impulsadas por la comunidad y su resistencia a los poderes hegemónicos, es decir, adscribiendo para la poesía su valor de “literatura de resistencia”, en los términos en que ésta es entendida y definida por Barbara Harlow: “La literature de resistencia se ve a sí misma como inmediata y directamente inserta en una lucha contra las formas ascendentes o dominantes de la producción cultural o ideológica” (1987: 28-29, mi traducción). Esta poesía de resistencia debe orientarse, según Algarín, hacia una intervención social modulada a través de la amplificación de las demandas comunitarias, lo que André Alt llama “ejecutar una protesta en forma de poesía” (2009: 51), y hacia la exhortación respecto a la necesidad de intervenir el presente en pos de un futuro promisorio. Esto es lo que Dardo Scavino llama los tres momentos de toda narración política: la denuncia, la exhortación y la promesa (2012: 25). El poeta, de este modo, no sólo será el encargado de dar voz a su comunidad dando cuenta de sus necesidades, sino también de catalizar y dirigir estas demandas hacia su materialización efectiva.

Pero ahora bien ¿cuál es su auditorio? ¿cuál el público al que se dirige esta poética contestataria? Sin lugar a dudas es, en primer lugar, la propia comunidad, esa que promueve la identidad niuyorriqueña emergente y la misma que constituye ese espacio comunitario de expresión e integración constituido por los eventos de *performance* en el *Nuyorican Poets Cafe*. Pero también, y siguiendo los lineamientos

esgrimidos por Jean Paul Sartre respecto a la “escritura comprometida”, el público al que se dirige esta poética lo constituye el sector hegemónico de la sociedad norteamericana, al cual se interpela en reclamo de reconocimiento por medio de la auto-afirmación y reivindicación de esta identidad subalterna, y al cual también se interpela en tanto agente de opresión.

La noción sartreana del “compromiso” adscribe para la literatura una función social signada por su “representatividad” de lo real, en su sentido de “revelación”; un estatuto de lo real estructurado *a priori* por la propia praxis política y asignando, en consecuencia, a la práctica literaria una función subordinada a la política, entendida ésta como totalidad (Jitrik 1985). Esta articulación integra lo que Juan Flores y George Yúdice denominaron los “nuevos movimientos sociales” del período, movimientos cuyas demandas excedían la histórica “lucha de clases” para abarcar cuestiones relativas a los conceptos de raza, género, sexualidad, lengua, etc.:

*El movimiento por los derechos civiles promovió nuevas formas de consciencia y de acción política entre los chicanos y los niuyorriqueños. Estos y otros grupos latinos han sido capaces de utilizar la cuestión lingüística como instrumento para mediar entre diversos tipos de emancipación política y empoderamiento social* (Flores 1993: 200, mi traducción)

En la introducción a *Nuyorican Poetry* Algarín afirmaba que a los puertorriqueños en Nueva York se le ofrecía tres posibilidades: la primera era entregarse a una vida de trabajos mal remunerados y la consecuente esclavitud a la que esta labor opresiva los condenaba; la segunda era vivir independientemente y por fuera de la ley, con todos los peligros que conlleva vivir en las calles “jugándosela” a cada minuto; y la última opción consistía en crear un “comportamiento alternativo”. Es esta última opción la que el poeta asume como propia, una labor poética que Algarín intuye como la necesidad y el deber de ofrecer a la comunidad “un nuevo lenguaje” con el cual resistir desde su posición marginal:

*Es aquí donde las responsabilidades del poeta comienzan, por cuanto no hay "alternativas" sin un vocabulario en el cual expresarlas. El poeta es responsable de inventar la novedad de estas palabras necesarias, palabras*

*nunca oídas o usadas con anterioridad. El poeta tiene que inventar un nuevo lenguaje, una nueva tradición de comunicación (1975: 9)*<sup>139</sup>

Este “nuevo lenguaje” de la literatura niuyorriqueña debía, a su vez, dar cuenta de la dimensión performativa de esta tradición poética, performatividad que constituye uno de los elementos centrales en la conformación del movimiento y uno de sus rasgos más distintivos<sup>140</sup>. De este modo, cuando vemos a Pedro Pietri recitando ese hito poético niuyorriqueño como es su poema “Puerto Rican Obituary”, en medio de la iglesia metodista de Nueva York ocupada por el movimiento activista *The Young Lords* en 1969<sup>141</sup>, a lo que asistimos en esta pionera *performance* niuyorriqueña, es a la figura del poeta como portavoz de la comunidad y como instrumento de conminación social, a través del proceso de toma de consciencia y llamado a la acción directa, esto es, aquella forma tradicional de articulación entre literatura y política que Miguel Algarín recuperó de la poesía de Pablo Neruda como fundamento para su proyecto político-poético. Esta articulación conjugaba mecanismos de reflexión y motivación social como instrumentos poéticos de intervención directa en la sociedad:

*He oído poemas leídos en público que han sido elogiados por su belleza, pero que dejan de provocar respuestas unos pocos minutos después de ser leídos. No así con los poemas de Canción de gesta. Estos poemas permanecen en acción mucho después de su lectura ha terminado. [...] El poeta se involucra a sí mismo a tal extremo que el lector no tiene más remedio que responder en el mismo extremo también. Es un dispositivo poderoso y lleno de consecuencias*

---

139 Esto mismo señalará en su ensayo *El discurso antillano* ([1981] 2005) Edouard Glissant a propósito de las “Poéticas forzadas” antillanas: “La poética forzada nace de la conciencia de esa oposición entre un a lengua que se utiliza y un lenguaje que se necesita” (2005: 260).

140 Es cierto que la evolución del movimiento niuyorriqueño en su segunda etapa, tras el declive y cierre del Nuyorican Café a comienzos de la década del ochenta y su posterior reapertura en 1987, mostró una inflexión de mayor radicalidad en la apuesta performativa de esta tradición, radicalidad expuesta en la acentuación del trabajo transgenérico y polifónico entre la poesía y las demás artes visuales, musicales y dramáticas, aquello que Elizabeth Brook (2010) llama el “cambio de código “polivocal y trans-genérico” de la nueva poesía post-niuyorriqueña. Pero esta diferencia es, en el caso de la obra de Tato Laviera, mayormente cuantitativa y no cualitativa, por cuanto su poesía se halla íntegramente atravesada y concebida a partir de su dimensión oral y dramática. La poesía de Laviera logra su plenitud a través de la modulación vocal de sus ritmos y entonaciones, junto con su puesta en escena en el seno de una experiencia comunitaria. La potencia rítmica, fruitiva, y finalmente política como intentamos demostrar en este capítulo, de la poesía de Laviera se deduce de y produce en el encuentro entre el poema, en su presencia física a través de su *performance*, y la comunidad dentro de ese espacio común de articulación constituido por el performativo.

141 Existe un registro audiovisual de esta *performance* histórica y emblemática para la tradición literaria niuyorriqueña. Ver el mismo en el link: <http://www.youtube.com/watch?v=3yTWS1M6NhI>

*ricas y dolorosas. Los poemas de Neruda tienen el poder de sacudir la memoria de la misma manera que es sacudida por el hombre que te robó. (Algarín 2009: 17-20)<sup>142</sup>*

La tarea del poeta para Algarín es intervenir en la sociedad creando un nuevo lenguaje capaz de dar cuenta de la realidad circundante, e induciendo a la comunidad a modificar su situación presente a través del *pathos* suscitado por el poema en su declamación:

*El poeta considera que su función es la del trovador. Él cuenta la historia de las calles. La gente escucha. Lloran, rien, bailan mientras el trovador abre y afina su voz y traslada su tono y ritmo a la tensión extrema de la verdad de la “bomba”. Proclamas de dolor, de ira y de odio. Remolinos de estridente canto. La voz del poeta de la calle debe amplificarse. El poeta penetra la multitud con cataratas de palabras claras, puras, precisas y concretas sobre la líquida y cambiante realidad latina a su alrededor. (1975: 11)*

La andanada de atributos solidificantes con que Algarín caracteriza a las palabras del poeta para dar cuenta de la híbrida y transhumante identidad latina en los Estados Unidos, ejemplifica, claramente, esta concepción política del arte como vehículo de transformación social. La concepción del arte como proyector de futuridad, aquello que Algarín enuncia como lo “nuevo”, consiste en una visión del arte como concreción del porvenir, en tanto instrumento catalizador de un cambio social a través de su poder patético y su capacidad de incitación individual y colectiva. Este recurso también pertenece a la tradición oral del Caribe, como señala Emilio Rodríguez a propósito de la tradición antillana de la poesía *dub*:

---

142 Es muy significativo, que Algarín haya traducido y publicado en 1976 el libro de Neruda con el título *Song of protest*. En el libro de Neruda, el término español original, “gesta”, designa toda clase de hechos memorables e históricos, por lo que es un término más amplio y abarcador que la opción escogida por Algarín, quien concentra y reduce el campo semántico de la gesta por el de la “protesta”, asimilando la obra de Neruda, directamente, a la tradición de la canción de protesta, en pleno auge en toda Latinoamérica durante los años sesenta y setenta (mismo período en el que Algarín funda y sienta las bases del movimiento niuyorriqueño) a partir de lo que se denominó “la nueva canción latinoamericana”. El género “canción de protesta” incorpora un fuerte contenido reivindicativo y se caracteriza por su alto grado de compromiso político, en tanto se concibe que su función social consiste en configurarse “como aparato de fuerza y arma de lucha a favor de los procesos revolucionarios” (Velasco 2007: 146). De allí, que la traducción de Algarín se inserta dentro de su concepción política de la poesía y se acopla a sus textos programáticos sobre la praxis político-social de la poesía niuyorriqueña, cuyos modelos surgen, precisamente, de una constelación de tradiciones que incluye a la tradición contestaria latinoamericana, como así también a la tradición afro-americana de lucha por los derechos civiles y al proceso de descolonización del Caribe.

*La poesía de estos autores no ha sido concebida para ser disfrutada pasivamente a través de la lectura. El lenguaje, su sonoridad, su ritmo, la fuerza del impacto que puedan lograr con él, resulta vital. Es decir, la violencia con que -mediante formas provenientes del pregón, el encuentro, etcétera- manejan la distorsión del instrumento bucal hasta convertirlo en gritos, ruidos, sonidos o trágicos silencios (trágicas ausencias de la banda sonora, como en “New Craas Massacrah”, de Linton Kwesi Johnsonn) es capaz de despertar a la comunidad, al guetto, y mostrar la trascendencia de un hecho social o una idea. (1991: 18)<sup>143</sup>*

La lengua poética niuyorriqueña se halla orientada hacia su “actuación”, esto significa, que su verdadera y última consecución se alcanza, únicamente, en el momento de su puesta en escena y su integración comunitaria a través del cuerpo y la voz del declamador (que puede en este caso no ser el propio autor) junto con los cuerpos y voces de su audiencia, mancomunados ambos en una experiencia colectiva<sup>144</sup>. Esta poesía performativa debe orientarse, según Algarín, hacia una intervención social vicarizada a través de la amplificación de las demandas comunitarias; de allí la elección de los adjetivos que Algarín atribuía a las palabras del poeta: “claras, nítidas, precisas y concretas”. La identidad latina en los Estados Unidos ostenta un carácter híbrido, transmutable y en permanente movilidad merced a su proteica naturaleza diaspórica e intersticial, pero lejos de asumir, siguiendo una línea posmodernista, esta “líquidez”<sup>145</sup>

143 Es importante destacar la analogía entre esta descripción de Rodríguez con la comparación que establecía Algarín entre la poesía de Neruda y la violencia inherente a la experiencia del robo. Tanto Algarín como Rodríguez asocian la experiencia poética con la violencia a partir del fuerte coeficiente motivacional suscitado por el poema en el espectador a través de la experiencia común del recitado.

144 Esta integración comunitaria se articula de diversas maneras, por medio de las respuestas espontáneas del público frente a la *performance* del poeta (sus aplausos, risas, gritos, exclamaciones, abucheos, etc.), y también por medio de una *performace* conjunta que transforma al público en una voz colectiva integrada *ex profeso* a la del poeta, para componer así un contrapunteo que integra, a dos (o más) voces, su performatividad. Un ejemplo notable de este último tipo de performatividad contrapuntística lo constituye la *performace*-homenaje que Laviera compuso para el tributo a Piri thomas organizado por el *Afro-Latin@ Forum* en el año 2011. Allí Laviera recitó su poema acompañado de la música de un saxofonista y en contrapunto con la voz colectiva de su público. Ver el registro audiovisual de esta *performace* en: <http://www.youtube.com/watch?v=4KT36sZH0-U>.

145 Nótese el uso que hace Algarín en 1975 del concepto de la liquidez, como carácter descriptivo de la hibridez identitaria latina en los Estados Unidos. Este concepto anticipa, en cierta medida, la propuesta teórica de Zigmunt Bauman en su ensayo de 2000 *Modernidad Líquida*. En la obra de Bauman el término “posmodernidad” es corregido ajustando sus características a la idea de un desarrollo constante de la era moderna, por medio del cual la “modernidad líquida” se concibe como una fase contemporánea de la Modernidad. Incluso la “líquidez” es, para Bauman, siguiendo el pensamiento de Marx, una característica permanente del desarrollo moderno. La voluntad de reificar la liquidez contemporánea como medio de alcanzar una transformación de las condiciones sociales imperantes, es un punto que vincula el planteo de

identitaria como un instrumento de resistencia frente a la de marginalización, Algarín insiste en la necesidad de capturar y materializar este rasgo identitario fugaz, de modo tal, que su representación patética promueva en el auditorio una toma de consciencia y una fervorización orientada a modificar las condiciones que lo hacen posible. Esta orientación pragmática es la que articula la meta política en la concepción artística de Algarín, en su calidad de fundador y promotor del movimiento niuyorriqueño.

El poeta, en la concepción de Algarín, se asocia a la figura política del revolucionario a través de su capacidad de intervención social; es, precisamente, su habilidad para transformar su discurso en una acción efectiva lo que define su valor poético: “El poets estudia al Che, Don Pedro Albizu, Campos, Mao. Lleva la tension de las calles en su mente y sabe cómo ejecutar su mente en acción” (1975: 10). Esta orientación práctica de la poesía niuyorriqueña es la que lleva a Algarín a tomar el ejemplo de las pandillas niuyorquinas de los *Renigades of Harlem* y los *Dynamite Brothers*. La organización y praxis de estos grupos marginales sirven a Algarín de ejemplo del “comportamiento alternativo” que los niuyorriqueños deben buscar para poder superar la posición de subalternidad y explotación que padecen a diario<sup>146</sup>. La constitución de un sentido identitario fuertemente atado a los intereses de la comunidad, y la organización de este colectivo en pos de la catalización de estas necesidades hacia medidas concretas tendientes a modificar las condiciones de marginalidad, le dan a Algarín un modelo de praxis política comunitaria orientado a establecer desde los

---

Algarín con esta tradición moderna, en su búsqueda constante de licuefacción/resolidificación: licuar viejos sólidos con el fin de reconstruir nuevos aún más resistentes. Precisamente, lo que diluye la era contemporánea, señala Bauman, es la capacidad colectiva de intervención social, aquello que Algarín concibe como horizonte y meta de la palabra poética: “Los sólidos que han sido sometidos a la disolución, y que se están derritiendo en este momento, el momento de la modernidad fluida, son los vínculos entre las elecciones individuales y los proyectos y las acciones colectivos –las estructuras de comunicación y coordinación entre las políticas de vida individuales y las acciones políticas colectivas–” (Bauman 2000: 11-12).

146 Algarín se nutre de estas organizaciones marginales como modelos de intervención social vinculados, muy estrechamente, a la experiencia diaria de estas comunidades minoritarias, a punto tal que dentro de la historia de la comunidad puertorriqueña de los Estados Unidos abundan los ejemplos de organizaciones criminales orientadas a articular políticas sociales locales, de enorme impacto en la comunidad. Tal es el caso, por ejemplo, de la emergencia durante la década del sesenta en el barrio niuyorriqueño del Lower East Side, de la organización *The Real Great Society* destinada a luchar contra la pobreza y la delincuencia y conformada por miembros reconocidos de las pandillas puertorriqueñas. Esta organización articuló en 1967 un proyecto educativo cultural bajo el nombre de *University of the Streets*, del cual formó parte durante un tiempo el propio Tato Laviera. También se destaca la formación del partido político independentista puertorriqueño *The Young Lords*, cuyo activismo político incluyó numerosas acciones de intervención social directa en los barrios latinos, y también la organización *The East Harlem Branch* integrada por ex-pandilleros latinos y jóvenes profesionales de la comunidad que procuraban constituir nuevas formas de auto-gestión y resolución de los conflictos comunitarios locales. Sobre estas formaciones político-sociales de las comunidades latinas de Nueva York durante los sesenta y setenta ver el libro de Christopher Mele, *Selling the Lower East Side: culture, real estate, and resistance in New York City* (2000)

márgenes, lo que denominará “un gobierno alternativo de la calle”: “Mientras tanto las pandillas callejeras se encuentran en medio de una transición desde los negocios negros de la calle hacia la coordinación de un gobierno alternativo de la calle” (1975: 10).

Esta es, en el diagrama esbozado por Algarín, la transición desde la segunda opción que se le ofrecía al niuyorriqueño, vivir jugándose en el día a día de la calle y haciendo malabares para sobrevivir sin ser atrapado por la ley, hacia la tercera y verdadera alternativa: establecer una identidad, una cultura y un gobierno alternativos a partir de una lengua poética concebida como instrumento catalizador de una praxis política insurgente.

### 5.3.3 La poética “menor” de la poesía de Tato Laviera: la micropolítica de la fruición

Ahora bien, si esto que programa Algarín en sus textos es lo que efectivamente encontramos en su antología seminal de 1975, con esa profusa colección de “poemas de queja en ritmo de bomba”, como llama a esta poesía contestataria de ritmo caribeño, no podemos decir lo mismo, sin embargo, de poetas niuyorriqueños de esta misma generación como son los casos de Víctor Hernández Cruz y Tato Laviera, excluidos significativamente de esta antología fundacional<sup>147</sup>.

Víctor Hernández Cruz es uno de los pioneros de la literatura niuyorriqueña. Aún cuando ya en 1961 Jesús Colón había publicado su libro *A Puerto Rican in New York and Other Sketches* (hito literario que sentó las bases de la literatura niuyorriqueña); y en 1967 Piri Thomas dio a luz su emblemático *Down these means streets* (otro hito en la configuración de esta tradición), la historia de la poesía niuyorriqueña tiene, entre sus momentos fundacionales, la publicación en 1968 del poemario de Hernández Cruz *Snaps. Snaps*, como señala Francisco Cabanillas (2004 b), fue el único libro de esta generación en aparecer publicado en una de las editoriales líderes, como lo es Random House, y a su vez, Hernández Cruz fue una de las figuras más obliteradas por la crítica, no obstante su carácter pionero e innovador. Si bien la poesía de Hernández Cruz no encaja en el esquema montado por Algarín en sus textos programáticos, su obra podría ser vista como una suerte de “dusmic poetry”, según la clasificación que Algarín y Piñero hacen de la poesía niuyorriqueña en: *Outlaw Poetry*

---

147 Posteriormente, en su antología premiada con el American Book Award, *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Cafe* (1994), Algarín incluye tanto a Hernández Cruz como a Laviera y les reconoce su importancia dentro del movimiento niuyorriqueño incluyéndolos en el apartado “Poemas Fundacionales”.



(poesía forajida); *Evolutionary Poetry* (poesía evolucionaria) y *Dusmic Poetry* (poesía dusmica). Este último término, la “poesía dusmica” configura un neologismo introducido por Miguel Algarín, el cual lo define como “el proceso de transformación de la agresión que se te dirige a ti por parte de otra persona (o, mayormente, por parte de la sociedad) en tu propia fortaleza” (1975: 129). Este sentido de transformación de la agresividad en fortaleza se instrumenta a través del amor, pero de un amor, señala Algarín, que “crece desde la desesperación, la fuerza y una genuina confianza en sí mismo”. Este concepto de lo dusmico busca iluminar las dimensiones positivas y afirmativas de la poesía contestataria niuyorriqueña, y podría dar cuenta (sólo en parte) de la forma particular en que la poética de Hernández Cruz configura su identidad niuyorriqueña, tal como lo entiende el crítico Francisco Cabanillas cuando señala que

*en el contexto de la poesía nuyorican que definió Miguel Algarín en Nuyorican Poetry, Hernández Cruz viene a ser, sobre todo, un poeta dúsmico; es decir, transformador de la negatividad en positividad. De eso, en última instancia, se trata: de recentrar al sujeto personal, y también a la cultura desde la que ese sujeto se crea y se transforma* (2006).

Pero en el caso de Laviera esta clasificación resulta obsoleta, por cuanto su obra pone en juego una concepción de la poesía donde la politicidad de la misma no se sostiene a partir de su carácter agonístico, ni a partir de la idea de confrontación ni mucho menos en la concepción del poema como instrumento catalizador de una praxis política escindida del mismo poema.

En la poesía de Laviera no hay articulación entre poesía y política en tanto praxis diferenciadas, sino que ambas se hallan integradas en un mismo nivel a través de la configuración de una lengua y una identidad inasimilables e indómitas, en tanto instrumentos de resistencia frente a los sistemas de asimilación y marginalización. Laviera configura una obra en la que el concepto de activismo político no es externo al de la propia obra artística. Claro que esto no significa que la acción política directa, tal como la puede constituir una huelga, un boicot o la propia lucha armada, configuren el mismo tipo de “política”, como conjunto de prácticas instauradoras del agonismo político en términos de Chantal Mouffe, sino que como señala Jacques Rancière (2004) la literatura “hace” la política en tanto literatura, es decir, estableciendo un vínculo preciso entre la política como “modo de obrar” y la literatura como un “modo de

escritura”. En la concepción política de Rancière ésta última constituye “el conjunto de percepciones y prácticas que conforman el mundo en común”, es decir, que para Rancière la política surge “en primer lugar como un modo de estructuración de la experiencia” (2004: 10, mi traducción). Esta potencia política de moldear lo experienciable implica que la literatura se constituye, entonces, en su articulación como un modo de estructurar lo real en su visibilidad y decibilidad, es decir, en el modo en que lo real puede ser aprehendido-representado y verbalizado:

*La política de la literatura, entonces, significa que la literatura, en tanto literatura, se integra en esta partición de lo visible y lo decible, en esta imbricación del ser, el hacer y el decir que enmarca un polémico mundo común* (Rancière 2004: 10, mi traducción)

Es con esta articulación intrínseca entre literatura y política con la cual trabaja la obra de Tato Laviera configurando una poética en la que el concepto de activismo político no es externo al de la propia obra artística. Así como Walter Benjamin advertía en su ensayo “El autor como productor” (1934) que la praxis social de la obra artística no pasa sólo por los contenidos sino, especialmente, por el aparato, los medios y la técnica de la obra, del mismo modo en la poética de Tato Laviera la dimensión política se configura en la producción performativa y somático-fruitiva de su poesía. Mientras para Miguel Algarín la lengua niuyorriqueña aparecía como una necesidad frente a la condición “novedosa” de la identidad cultural niuyorriqueña, y su rol consistía en vehiculizar las demandas políticas de esta comunidad por medio de su conminación patética; para Tato Laviera, en cambio, no hay vicarización alguna entre la lengua y la política niuyorriqueñas. Lengua y praxis política son para Laviera una sola y misma cosa. La lengua para Laviera “es la ametralladora de la libertad” (1988: 51), no necesita derivar o catalizar una acción posterior por cuanto es ella misma acción. Mientras para Algarín el pandillero era la figura necesaria que complementaba a la del poeta, era “el poeta en acción”, para Laviera en cambio el poeta representa la acción misma a partir de su lengua:

*alzamos las voces  
constantemente  
al ritmo de insistencia*

*resistencia*  
*un nosotros crítico*  
*que abre la boca*  
*que no se estanca*  
*un nosotros que declara*  
*somos el mar de nuestro destino*  
*somos la lengua de nuestras acciones* (1988: 51)

Esta concepción de la lengua como arma de una política cultural orientada a intervenir socialmente significa un cambio en la politicidad postulada por la tradición agonística niuyorriqueña. En la obra de Laviera la lengua no servirá, meramente, como instancia de denuncia y confrontación directa con una otredad identificada como el enemigo a combatir, sino que la pulsión política que atraviesa su poética se traducirá en la gestación de una nueva táctica política que, en lugar de confrontar por medio de la contra-posición y el *agón*, subvierte la cultura hegemónica opresiva desde dentro, infiltrando una distorsión insurgente operada a través de los acentos y ritmos dispares que la hibridación cultural niuyorriqueña ejerce sobre la estandarización y asimilación cultural homogeneizante. Esto es lo que significa esa “música” descubierta por Laviera, como punta de lanza y vanguardia de su poética contra-discursiva, una musicalidad que “marcha con cada uno de sus ritmos disparando balas de palabras” en su poema “political”:

*i'm being pushed, pushed,*  
*into violent verbal action,*  
*that tells me something,*  
*i must do something i must*  
*contribute to my community,*  
*i must get involved,*

*i'm pushed, i'm being pushed, pushed,*  
*yet i take alternative roads*  
[...]

*but then, one day, i heard*

*music on the other side of the  
steel and i wrote down the  
lyrics, marching with every  
beat, shooting bullets of words  
i sang the tune with my friends,  
malice and injustice pushed again  
and i made a citizen's arrest.* (1985: 79)

Esta nueva concepción de la politicidad inherente a la lengua niuyorriqueña establece para la poesía de Tato Laviera su carácter “menor”, en el sentido que desarrollaron Gilles Deleuze y Felix Guattari (1990) para las así denominadas *literaturas menores*. Las literaturas menores eran, para Deleuze y Guattari, aquellas en las que una lengua menor operaba dentro de otra mayor, configurando así un “devenir-otro” de la lengua, una extranjerización de la propia lengua. Se trata más que de un tipo de literatura, de un *uso* de la literatura, de un uso de la lengua por parte de la literatura, como señalamos anteriormente a propósito del uso y abuso de la lengua sabrosa en la poética de Laviera. Deleuze enfatiza este uso como la potencia de las literaturas menores cuando señala que “una literatura menor no se define por una lengua local que le sería propia, sino por un trato que inflige a la lengua mayor” (1996: 80). Este trato consiste en la extranjerización de esta lengua mayor, una extranjerización que en el caso de la poesía lavieriana, lejos de configurar el reflejo de un aparente carácter o de ser, meramente, un “efecto” de los recursos bilingües de la poesía niuyorriqueña, constituye, en cambio, la marca visceral de una poética interlingüe que inflexiona las lenguas mayores constituidas por el inglés y el español, a través de la inscripción de una multiplicidad irreducible de acentos y ritmos dispares. La lengua poética que instauran obras como las de Tato Laviera no son, meramente, una “reformulación de códigos lingüísticos estandarizados, el inglés y el español, en un contexto migratorio” (David Colón 2001: 272, mi traducción) sino que exponen, en verdad, la gestación de una lengua menor marcada por la indeterminación y la plurisemia. Este concepto deleuziano de literatura menor permite comprender, en toda su complejidad, la dinámica político-literaria que opera en la lengua poética de Tato Laviera. A diferencia de otros conceptos emparentados, como el de “literatura minúscula” (*lowercase literature*) esbozado por Juan Flores (2000) <sup>148</sup>, el cual remite al sustrato marginal, subalterno y

---

148 Sobre el concepto de literatura minúscula, ver el capítulo “Life Off the Hyphen” del libro de Juan

contracanonico que nutre a la literatura niuyorriqueña, el concepto de literatura menor logra desarrollar, con mayor amplitud en su teorización, los coeficientes de desterritorialización, politicidad y colectivismo de estas lenguas menores, por lo que resulta más adecuado para dar cuenta de la complejidad de la subversión operada por poéticas como la de Laviera. Esta subversión no sólo opera dentro del espacio literario, sino también, en el marco de las negociaciones y disputas político-identitarias que se dan en el seno de las sociedades norteamericana y puertorriqueña insular.

Se trata en este caso de una verdadera política “menor”, por medio de la cual Laviera se vale de la intersticialidad de la identidad y cultura niuyorriqueñas para ejercer una resistencia y una subversión por fuera del tradicional carácter agonístico de la tradición contestaria niuyorriqueña. Esta divergencia opera sobre el borramiento de las fronteras entre las esferas de lo público y lo privado, y se apoya en la capacidad de articular elementos históricamente confinados al espacio de lo privado, como son el cuerpo, la lengua y la sexualidad, con la esfera pública en tanto instrumentos políticos. Articula así ese tipo de contradiscursividad que Juan Flores y George Yúdice (Flores 1993) denominaban la “trans-creación” de la literatura latina en los Estados Unidos, la cual se vale de la capacidad de usufructuar los bordes como espacios de creación. El carácter contradiscursivo de esta literatura trans-creativa excede así la mera capacidad de resistencia en su sentido agonístico, no consiste tan sólo en oponerse a, o en denunciar esto o aquello, sino que, como señalan Flores y Yúdice siguiendo la ética foucaultiana del cuidado de sí, la trans-creación consiste en la potencia de la multiplicidad, las mixturas y el gozo por lo indeterminado de un *ethos* en permanente praxis:

*La auto-figuración latina como trans-creación –“trans-crear” el término más allá de su estricta acuñación comercial- significa más que una cultura de la resistencia, o se trata de una “resistencia” más allá del sentido de levantarse contra la dominación hegemónica concertada. Confronta el ethos prevaleciente congregando un ethos propio, no necesariamente uno abiertamente confrontativo, pero sin duda un ethos alternativo. La frontera latina trans-crea las culturas dominantes transgrediendo las culturas dominantes mediante la constitución un espacio para su libre entremezclamiento -libre porque no depende de ninguno ni de la reacción de uno frente a otro para su propia*

---

Flores, *From Bomba to Hip Hop* (2000).

*legitimidad [...]*

*Este ethos es eminentemente práctico, no una alternativa a la resistencia, sino una forma alternativa de resistencia, no una deliberada ignorancia de las realidades multiculturales, sino una manera diferente y potencialmente más democrática de aprehenderlas. (Flores 1993: 218)*

La poesía de Tato Laviera configura, por tanto, una nueva táctica para la política niuyorriqueña, una táctica cuya máxima potencia consiste en la posibilidad de promover una nueva identidad transitiva como instancia de resistencia, y también en la posibilidad de articular una identificación colectiva sostenida, precisamente, en la transgresión de sus aparentes debilidades, esto es, en la posibilidad de configurar un arte menor cuya disposición colectiva de enunciación posea la potencia de transformar la propia experiencia en la de todo un pueblo: “*un pueblo menor, eternamente menor, presa de un devenir–revolucionario*” (Deleuze 1996: 15). Este pueblo *por-venir* devendrá luego en la obra de Laviera en la configuración de una identidad trans-nacional que radicaliza la extraterritorialidad niuyorriqueña. Esta identidad emerge plenamente a partir de su tercer poemario, *AmeRícan* (1985), donde la gestación y fusión de un nuevo sujeto americano, se orienta hacia la interpenetración y fusión no sintética de las identidades menores de la sociedad norteamericana, dando cuenta de la concepción terapéutica de la literatura. Señalan Deleuze y Guattari, que el objetivo último de las literaturas menores consiste en “poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir una posibilidad de vida. Escribir por ese pueblo que falta («por» significa menos «en lugar de» que «con la intención de»)” (1996: 16). Una poesía menor y colectiva, por tanto, que se constituye así en una praxis poética anárquica a través de su proliferante multiplicidad: “La anarquía y la unidad son una sola y misma cosa, no la unidad de lo Uno, sino una más extraña unidad que sólo se reclama de lo múltiple” (Deleuze 1988: 163).

Muchas veces la retórica de la marginalidad niuyorriqueña no se orientó, directamente, hacia una articulación política formal, por caso la promoción de acciones de protesta como huelgas, movilizaciones, o cualquier otra forma de protesta institucionalizada por la tradición política, sino que apuntó a constituir y afianzar, en primer lugar, una identidad insurrecta para luego operar a partir de esta identificación una ética de la resistencia, es decir, que muchos de estos poemas articulaban su praxis política, no en la promoción de una acción colectiva solidaria y organizada en los

carriles tradicionales de la política occidental, sino más bien, en la identificación y la praxis de un ethos subversivo en términos de lo que constituye una *micropolítica*.

La teoría micropolítica postulada, en principio por Felix Guattari y retomada por Gilles Deleuze, indaga en los dispositivos y agenciamientos mínimos en los cuales se actualiza el poder. Este tipo de microanálisis se entronca, a su vez, con la teoría de la *microfísica* del poder desarrollada por Michel Foucault (1978). Este microanálisis del poder resultará útil para analizar los modos en que la política como praxis y experiencia social se inscribe en la tradición poética niuyorriqueña, y especialmente, el modo en que esta concepción micropolítica permite comprender la politicidad subversiva configurada por la poética de Tato Laviera como postulación de una ética subversiva que encuentra en el cuerpo y su potencia frutiva su núcleo privilegiado de resistencia.

Un ejemplo de esta ética insurgente niuyorriqueña en su modulación contestataria lo constituye la obra del escritor Miguel Piñero, ex-convicto reincidente y autor cuya vida y obra (dos términos inescindibles acorde a esta línea articuladora entre poesía y política) constituyen una ética de la resistencia muchas veces configurada a través del crimen. En la obra y vida de Miguel Piñero el crimen y la literatura se vuelven un eje doble inextricable, eje a través del cual se articula su trayectoria biográfica y literaria. Detenido y encarcelado varias veces por diversos delitos, Piñero configura la imagen paradigmática del escritor-reo, no la del artista preso, figura que repone el contenido político-ideológico de su obra como causal de su reclusión, sino la imagen de un sujeto que conjuga su condición criminal con su condición de escritor, en tanto modulaciones de una misma ideología que concibe el crimen como la proyección de una ética alternativa a la opresión del sistema socio-cultural hegemónico. La imbrincación de las dos modulaciones de esta ideología del crimen se cristaliza en la escritura carcelaria de varias de sus obras, entre las cuales sobresale su renombrada y multipremiada obra dramática *Short Eyes*, obra en la cual Piñero aborda las formas de sociabilidad que se desarrollan en las comunidades carcelarias. Piñero articula este vínculo ideológico entre crimen y arte, como instrumentos de subversión del orden social estatuido: “Sal de las casa de los ricos con más que otro cenicero de plata –su atención. Llévalos a un mundo al que solían temer, muestrales que es genial” (en Deaver 2004: 951, mi traducción).

En poemas de Piñero como “Seekin' the cause”, la politicidad de la poética niuyorriqueña se configura a partir de la revelación del carácter subalterno, sometido e impotente de esta identidad, que al igual que en el emblemático poema de Pedro Pietri

“Puerto Rican Obituary”, aparece a través de una subjetividad de “muerto-en-vida”, un sujeto niuyorriqueño atrapado en una red de explotación laboral y marginalidad social:

*he was Dead*  
*he never Lived*  
*died*  
*died*  
*he died seekin' a Cause*  
*seekin' the Cause*  
*because*  
*he said*  
*he never saw the cause*  
*but he heard*  
*the cause*  
*heard the cryin' of hungry ghetto children*  
*heard the warnin' from Malcolm*  
*heard the tractors pave new routes to new prisons*  
*died seekin' the Cause*  
*seekin' a Cause*  
*he was dead on arrival*  
*he never really Lived*  
*uptown ... downtown ... crosstown*  
*body was round all over town*  
*seekin' the Cause*  
... (1980: 23)

Aquí puede verse como la identidad niuyorriqueña se identifica también por medio de la alusión a la “Causa” (escrita con mayúscula en la mayor parte del poema), con el significante de la causa política paradigmática, entendida ésta como la búsqueda de ruptura con esa red inexorable de subalternidad compuesta por la sociedad hegemónica capitalista. La única política contrahegemónica posible para el niuyorriqueño es la negación plena de esta sociedad opresiva. Esta negación plena se lleva acabo en la poética de Piñero por medio de la aceptación subversiva de sus propias negaciones e interdicciones, es decir, por medio de la aceptación del crimen como una ética positiva y



su transformación (su subversión) por medio de su afirmación. Esto significa su reconocimiento, no como una forma negativa de la ética y la vida social, sino en tanto identidad insurgente y en tanto ética alternativa de resistencia. Así, el poema de Piñero se encarga de desmitificar esta “Causa” ilusoria que sólo conduce a la muerte para acabar des-cubriendo que la verdadera, la única Causa para el niuyorriqueño es él mismo, es su propia identidad en tanto posibilidad de configurar un ethos propio desde el cual resistir los embates de esa sociedad que lo margina y a través del cual lograr habitar un espacio ya no tánatico sino vital. Y este movimiento de des-mitificación y des-cubrimiento es reforzado por medio de su simbolización en el desmembramiento del cuerpo operado por el poema, en el cual cada parte del cuerpo niuyorriqueño es esparcida por el espacio de Nueva York, para finalmente acabar en una rearticulación promisoría a través de la apelación final al descubrimiento de la verdadera Causa, en su misma y propia identidad:

*his body was found all over town  
seekin' a Cause  
seekin' the Cause  
found  
in the potter fields of an o.d.  
found  
in the bowery with the d.d.t.'s  
his legs were left in viet-nam  
his arms were found in sing-sing  
his scalp was on Nixon's belt  
his blood painted the streets of the ghetto  
his eyes were still lookin' for jesus to come down  
on some cloud & make everything ok  
when jesus died in attica  
his brains plastered all around the frames of the pentagon  
his voice still yellin' stars & stripes 4 ever  
riddled with the police bullets his taxes bought  
he died seekin' a Cause  
seekin' the Cause  
while the Cause was dyin' seekin' him*

*he died yesterday  
he's dyin' today  
he's dead tomorrow  
died seekin' a Cause  
died seekin' the Cause  
& the Cause was in front of him  
& the Cause was in his skin  
& the Cause was in his speech  
& the Cause was in his blood  
but  
he died seekin' the Cause  
he died seekin' a Cause  
he died  
deaf  
dumb  
&  
blind  
he died  
& never found his Cause  
because  
you see he never never  
knew that he was the  
Cause.  
... (1980: 24-25)*

Esta revelación final de la Causa en la poética de Piñero repone la identidad marginal del “forajido” (*outlaw*) para la cultura niuyorriqueña, una identidad que ahonda en la potencia insurgente del crimen, pero que se inscribe en la potencia emancipatoria de cada individuo por medio de su libertad de acción, tal como lo definía Miguel Algarín: “El forajido se encuentra moralmente libre para actuar, para agredir a la autoridad por cuanto comprende que este es su poder: se juega el todo por el todo tanto sea por él como por sus amigos o por su gente” (1975: 27). Aunque, como hemos señalado, en el pensamiento de Algarín esta ética criminal sólo se configura como un paso previo a su ulterior articulación política: del pandillero al líder comunitario, del poeta al guerrillero.

La micropolítica niuyorriqueña y su configuración ética serán instrumentadas, en un grado superlativo, por la obra poética de Laviera, el cual no sólo postula una ética contradiscursiva sino que, además, explota las distintas posibilidades que entraña esta politicidad menor, por ejemplo, en su poema “Nuyorican”, en el cual la subversión de las imposiciones asimilacionistas de las culturas hegemónicas (en este caso la puertorriqueña) es desarrollada a través de la capacidad de esta subjetividad menor de dislocar las coordenadas culturales, para trascender, de este modo, las prerrogativas a partir de las cuales los poderes hegemónicos intentar negar su identidad:

*yo peleo por ti, puerto rico, ¿sabes?  
yo me defiendo por tu nombre, ¿sabes?  
entro a tu isla, me siento extraño, ¿sabes?  
entro a buscar más y más, ¿sabes?  
pero tú con tus calumnias,  
me niegas tu sonrisa,  
me siento mal, agallao,  
yo soy tu hijo,  
de una migración,  
pecado forzado,  
me mandaste a nacer nativo en otras tierras,  
por qué, porque éramos pobres, ¿verdad?  
porque tu querías vaciarte de tu gente pobre,  
ahora regreso, con un corazón boricua, y tú,  
me desprecias, me miras mal, me atacas mi hablar,  
mientras comes mcdonalds en discotecas americanas,  
y no pude bailar la salsa en san juan, la que yo  
bailo en mis barrios llenos de todas tus costumbres,  
así que, si tú no me quieres, pues yo tengo  
un puerto rico sabrosísimo en qué buscar refugio  
en nueva york, y en muchos otros callejones  
que honran tu presencia, preservando todos  
tus valores, así que, por favor, no me  
hagas sufrir, ¿sabes? (1985: 53)*

Aquí la micropolítica niuyorriqueña emerge en la potencia de esta subjetividad intersticial para gozar su dislocación cultural y subvertir la jerarquía que la niega como im-pertinencia. La política contradiscursiva de este poema no surge de su crítica irónica a la propia “deformación” transcultural de la cultura insular, contaminada por la cultura estadounidense que se impone a través de sus dispositivos capitalistas, como en esos mac donalds que proliferan por la isla, sino, fundamentalmente, en la capacidad que expone este yo poético de extraterritorializar la puertorriqueñidad en su barrios niuyorriqueños bailando la salsa que ha desaparecido de la isla, y en la capacidad de estatuir el goce de estas culturas híbridas como espacio de supervivencia, ese “puerto rico sabrosísimo en qué buscar refugio”.

De este modo, Laviera logrará superar no sólo la politicidad contestataria niuyorriqueña, sino también esa tradición insular de la política que se erige sobre el imaginario de la impotencia puertorriqueña, imaginario heredado por la cultura niuyorriqueña y trasgredido por la obra de Laviera, a través de una sexualización frutiva de la política, o bien, por medio de una politización de su sexualidad en tanto instrumento de resistencia y subversión.

#### *5.3.4 Sexualidades políticas/ Políticas sexuadas: la tradición puertorriqueña de la impotencia y su transgresión en la obra de Tato Laviera*

Es interesante, ver cómo inserta Sandra María Esteves a la figura de Tato Laviera dentro de su mapeo de la poesía niuyorriqueña a partir del concepto de la confrontación, ya que mientras en el caso emblemático de Algarín, Esteves encuentra un claro ejemplo de confrontación contra “la humillación y demsoralización” de los niuyorriqueños, a los cuales su condición diaspórica volvía una “minoría dondequiera” (1985: 196), en la obra de Laviera, el concepto axilar de la confrontación estaría vehiculizado a través del desarrollo de una “ética” niuyorriqueña, una ética configurada por “los cuadros verdaderos, frases y gestos de su comunidad” que trazan los poemas de Laviera y que, según Esteves, establecen una confrontación por medio de “la necesidad de retener el ser cultural en un panorama norteamericanizado”, al tiempo que se lograría así alcanzar “una voz poética verdadera a pesar de los numerosos obstáculos que atentan contra ese objetivo” (1985: 198). El “a pesar de” con que Esteves alaba el logro artístico

de la poesía de Laviera da cuenta, claramente, del esfuerzo al que se ve obligada para integrar esta singular poética dentro de la estructura de una tradición articulada alrededor del concepto de la confrontación y el agonismo. Si la figura patriarcal y paradigmática de Algarín se vuelve un ejemplo del activismo político de esta tradición, figuras como las de Tato Laviera se vuelven problemáticas por cuanto sus temas, intereses y lengua poética, parecieran estar enfocando (o desviando) la atención en otro lugar. De ahí que Esteves deba rescatar el valor de “representatividad” respecto a la identidad cultural que posee esta poética, junto con su valor artístico, a expensas, y no obstante, sus aparentes carencias en el terreno de lo político.

Esteves ejemplifica su conceptualización de la tradición niuyorriqueña a través del emblemático poema de Algarín “A Mongo Affair”, el cual introduce la situación de opresión junto con la desmoralización y humillación que sufre el sujeto niuyorriqueño condenado a los márgenes de un sistema que lo tiene como un paria mendigando por un cheque de asistencia social. Frente a esta situación desgraciada la voz del poeta estalla para dar lugar a una lengua rabiosa, que no sólo denuncia este sistema opresivo sino que clama e invoca al lector a intervenir en este escenario por medio de su conmoción patética:

*they tell me they get money  
and medical aid  
that thier rent is paid  
that their clothes get brought  
that their teeth get fixed  
is that true? ”  
I have to admit that he has been  
lied to, misled,  
that I know that all the goodies  
he named humiliate the receiver,  
that a man is demoralized  
when his woman and children*

*beg for weekly checks*  
*that even the fucking a man does*  
*on a government bought mattress*  
*draws blood from his cock*  
*cockless, sin espina dorsal,*  
*mongo—that's it!*  
*a welfare fuck is a mongo affair!*  
*mongo means flojo,*  
*mongo means bloodless,*  
*mongo means soft,*  
*mongo can not penetrate,*  
*mongo can only tease*  
[...]

*and when you whispered*  
*your anger into my ears*  
*when you spoke of*  
*“nosotros los que estamos*  
*preparados con las armas,”*  
*it was talk of future*  
*happiness*  
... (Algarín 2009: 39-44)

La retórica desplegada en el poema de Algarín configura una identidad niuyorriqueña a partir de su carácter desvalido, subalterno y marginal, pero lo hace insistiendo, especialmente, en su corporalidad sometida e “impotente”, en su estado subalterno en tanto macho castrado (des-masculinizado en el sentido del término inglés *emasculated*).

El poema enfatiza los términos sexuales que apelan a la impotencia de este sujeto subalterno: mongo es flojo, suave, sin sangre, no puede “penetrar” sino solo “calentar”. Su estado de desahucio sexual funciona en tanto metonimia de su impotencia para enfrentar la opresión de la que es objeto, analogía que, por ejemplo, en el poema de Miguel Piñero “La Metadona Está Cabróna” se vuelve explícita a través de la conminación e imprecación directa que el yo poético dirige a un sujeto impotente al que “no se le para” y se le “cae”, en tanto signo corporal de su docilidad frente a los poderes que lo oprimen:

*... they call you a slop 'cause you nod out on the job  
and your wood won t throb, it just flops ... flops ... flops ...*

*can't yell out ghettocide since you did abide & signed  
on the dotted line  
to an agreement of shame who's to blame  
but you,  
you motherfuckin' lame ... (en Algarín y Piñero 1979: 66)*

Estos sujetos niuyorriqueños impotentes, desmoralizados y humillados que construyen los poemas de Algarín y Piñero se constituyen a través de la confrontación con un agente de opresión que, claramente, puede identificarse con los sectores hegemónicos de la sociedad norteamericana, la cual los somete a este estado de privación a través de su opresión económica, cultural y social. La apelación a la virilidad (o más bien su ausencia en este caso) de estos sujetos subalternos funciona, dentro del sistema falocéntrico de la cultura latina, como un instrumento de conminación/conmoción que apunta directamente a cuestionar el valor de un sujeto sometido e impotente instigándolo a recuperar su hombría por medio de la lucha (sexual/social/política), una restauración de la virilidad y el honor perdidos que aparece como promesa en la enunciación colectiva de los versos de Algarín “nosotros los que estamos preparados con las armas”, en los que la identificación entre el arma y el falo se vuelve inmediata<sup>149</sup>. Este orden falocéntrico que ubica en la figura del macho latino el valor virilizado del coraje, el orgullo y la potencia insurgente frente a la opresión, es común

---

149 Sobre la relación entre poesía, (homo)sexualidad e identidad en la tradición niuyorriqueña, ver el artículo de Arnaldo Cruz-Malavé “*¡What a tangled web...! Masculinidad, abyección y la fundación de la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos*” (1997).

en la cultura niuyorriqueña y su legado hispánico y se ve reflejado en la poética contradiscursiva del período a través de su articulación con la necesidad de sublevarse frente a la dominación, explotación y marginalización de la comunidad dentro de la sociedad. Y este imaginario sexual que enhebra la condición subalterna articulando la sexualidad de la política abreva en toda una tradición discursiva del pensamiento puertorriqueño levantada a partir de su historia colonial y su condición subalterna. Arnaldo Cruz-Malavé analiza esta retórica de la “impotencia puertorriqueña” como discurso de interpretación nacional y dispositivo de configuración identitaria, en su trabajo “Towards an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature” (1995). Allí Cruz-Malavé aborda la identidad homosexual en la literatura puertorriqueña y su relación con el colonialismo cultural, y demuestra cómo, a diferencia de la mayoría de los textos fundacionales del canon latinoamericano, el canon literario puertorriqueño configuró una identidad nacional, no a través de la potencia virilizante, sino, en cambio, a través del fracaso y la impotencia. Basta pensar en uno de los textos más influyentes del siglo XX puertorriqueño, *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña* (1934) de Antonio S. Pedreira, donde se postula, en una formulación luego retomada, entre otros, por René Marqués en *El puertorriqueño dócil* (1960), que la identidad puertorriqueña arrastra una cadena histórica de sumisiones que, junto al influjo de las condiciones raciales y geográficas, forzaron y configuraron su condición subalterna, sumisa y dócil (su “aplatanamiento” en palabras de Pedreira). Es con esta tradición puertorriqueña de la impotencia con la que se construye esta retórica niuyorriqueña de la política sexuada.

Otro ejemplo de esta identidad “castrada” en la tradición niuyorriqueña lo constituye el poema de Pedro Pietri “Monday Morning”, donde por medio de una retórica plagada de ese humor irónico propio de la obra de Pietri y común a la tradición antillana del vacilón y la guachafita<sup>150</sup>, se configura una identidad niuyorriqueña subalterna a partir de la figura del trabajador explotado y oprimido apelando a su condición sometida a través de las referencias sexuales a su condición “impotente” y “castrada”:

*Everybody has bad breath this morning*

---

150 Más adelante nos detenemos con mayor profundidad en esta subversiva práctica cultural antillana del relajo y la guachafita.



*switchblade tempers anti-social eyeballs*  
*cemetery erections was-and-wear headaches*  
*as downtown trains faint on top of them*  
*Farts of protests*  
*are heard by the wind*  
*as the working*  
*day and night begins*  
*for the tenants*  
*of condemn buildings*  
*in el barrio*  
*the south bronx*  
*fort green*  
*astoria queens*  
*and wherever else*  
*we are concentrated*  
*castrated and liquidated*  
*int the name of democracy*  
*that raped our nation*  
*with deadly weapons*  
*and dumped us into*  
*the garment district*  
*and other places*  
... (en Santiago 2009: 181-82, énfasis mío)

Estas representaciones de la identidad niuyorriqueña a partir de su sexualidad sometida y su condición de docilidad configuran una politización de la sexualidad en tanto instrumento identitario, y a su vez instituyen una tradición política sexuada que, hasta el

día de hoy, concibe y representa a la condición colonial puertorriqueña como fruto de una relación de sometimiento posibilitada, no sólo por la potencia hegemónica de la cultura imperialista norteamericana, sino también, y especialmente en el caso puertorriqueño, a través de la intrínseca condición de docilidad y sodomización de su ser cultural. De allí que todas estas figuras del macho castrado e impotente construyen una identidad a partir del fracaso y la subordinación, como por ejemplo, en la novela de René Marqués *La mirada* (1975), cuya escena de violación carcelaria sufrida por el protagonista constituiría (del mismo modo que las escenas de sodomía en la obra de Miguel Piñero) una escena paradigmática de la configuración de la identidad nacional puertorriqueña, a través de la abyección y el deseo homosexual en tanto figuras de su condición colonial y subalterna (Cruz-Malavé 1995).

Volviendo a la tradición niuyorriqueña, presente en poemas como “Monday Morning”, hay que señalar que estos poemas no sólo participan de esta tradición impotente puertorriqueña sino que, además, refuerzan esta identidad subalterna por medio de su articulación con la identidad alienada del obrero explotado. En “Monday Morning” Pietri conjuga la impotencia del niuyorriqueño y su condición sometida con su identidad subalterna en tanto trabajador explotado y oprimido. Dentro de esta tradición literaria abocada a intervenir la identidad niuyorriqueña a través de la imagen de su impotencia y des-masculinización, también se incluyen poemarios como *La Bodega Sold Dreams* (1980), donde Piñero construye una identidad niuyorriqueña por medio de la acentuación de sus rasgos socio-performativos, rasgos virilizados a través de numerosas apelaciones sexuales referidas a la potencia “penetrante” del poeta, en tanto agente social, frente a su auditorio. Así inaugura Piñero su poemario con el poema homónimo “La Bodega Sold Dreams”:

*dreamt i was a poet*  
&  
*writin' silver sailin' songs*  
*words*  
*strong & powerful crashing' thru*  
*walls of steel & concrete*  
*erected in minds weak*  
&

*those asleep*  
*replacin' a hobby of paper candy*  
*wrappin', collectin'*  
*potent to pregnate sterile young*  
*thoughts*  
*i dreamt i was this poeta*  
*words glitterin' brite & bold*  
*strikin' a new rush for gold*  
*in las bodegas*  
*where our poets' words & songs*  
*are sung*  
 ... (1980: 6)

La retórica del poema descansa en su sexualización política, por medio de la cual las “fuertes y potentes” palabras del yo poético penetran en las mentes “débiles” de su auditorio para una vez dentro de él desplegar “erectas” una toma de consciencia por parte de estos sujetos “adormecidos” y “preñar” esas jóvenes mentes “estériles” con la consciencia subversiva y emancipadora de este proyecto poético-político niuyorriqueño.

Otro poema de *La Bodega Sold Dreams* que participa de esta retórica sexual lo constituye el poema “Kill Kill Kill”, en cual a través de la violencia física del macho latino Piñero introduce el relato de la explotación laboral cotidiana junto con la humillación impuesta por los agentes estatales de un sistema absolutamente opresivo y desmoralizante. Lo que la voz poética de Piñero enuncia, cruda y violentamente, como un verdadero “día de mierda”, concluye, finalmente, con la explosión feroz del yo poético sobre el cuerpo de su mujer en un acto de violencia explícita que expresa, y condensa hacia el final del poema, la violencia social ejercida sobre la subjetividad niuyorriqueña en cada instancia de su vida cotidiana:

*Fired last week man was I mad. I don't mean angry*  
*or pissed off I was mad. I wanted to grab the boss*  
*and the foreman by their red necks, and kill, kill, kill.*  
*So I jumped on the elevator and bumped into my*

*case worker who said that he was taking me off  
the rolls 'cause I was working, and that you people  
think you can get away with anything. I wanted to  
snag him by his \$50.00 mod tie, and kill, kill, kill.  
So I crossed at the green with 60 others and the man  
gave me a ticket and said that was to serve as an example  
to the 60 others. I looked at his badge and wanted to kill, kill, kill,  
[...]*

*So I busted the key in the door and stepped into  
Blackie's dog shit, and wiped it off with Junior's  
baby diaper and that was full of baby shit. So while  
relaxing I told Gloria of all the shit I had been through  
and she said I was full of shit, I said I wasn't  
bullshitting, she said that I wasn't shit, I said that I  
didn't want to hear no shit, she said that I still wasn't  
shit ...*

*So I grabbed her by her fucking neck and threw her  
ass across the kitchen table and she went flying over  
the living room table and over the rest of the unpaid  
over priced furniture landing on the over worked bed,  
and I jumped in the air with the scream of an Apachi  
warrior's cry of battle and I kill, kill, killed ...*

*All my troubles away. (1980: 19-20)*

El final del poema de Piñero, con su exposición descarnada de una escena explícita de violencia de género, expone a este miserable niuyorriqueño, despedido del trabajo, acorralado por las deudas y cubierto literalmente de mierda, a una situación en la que ya no soporta seguir oyendo a su mujer por lo que la arroja violentamente por el aire y la mata. Estos versos finales no deben ser leídos, ni como una mera fetichización de la violencia (omnipresente en la poética de Piñero), ni tan sólo como una humorada más (el poema rebosa de apelaciones al humor negro propio) reforzada por el verso final “todos los problemas desaparecieron”. Estos versos finales deben entenderse como un acto culminante que instaura, en la trayectoria *in crescendo* de la violencia exponencial

desplegada por el poema, una epifanía. Esta epifanía surge del hecho de que la violencia fundacional (en términos benjaminianos<sup>151</sup>) que configuraba y sostenía en el inicio del poema el orden social impuesto sobre la subjetividad y el cuerpo del yo poético, una violencia experimentada en el despido y en la negación a ser incluido en la asistencia social, en todos esos dispositivos del poder estatal aplicados sobre las subjetividades subalternas, ya latía desde el inicio en el propio cuerpo del yo poético como una pulsión tanática gobernada y revelada por el ritmo violento y por la emergencia iterada de los versos “kill, kill, kill”, a través de los cuales esta pulsión somática eclosionaba, y que finalmente se encarnará en el cuerpo de este sujeto con la mierda que lo inunda y que lo lleva a reconocerse a través de esta violencia ejercida sobre sí, aceptando con este acto final una identificación propuesta e impuesta desde un principio<sup>152</sup>. De allí que el violento acto final ejercido sobre el cuerpo de la mujer, y el modo descarnado en que esta violencia de género es explicitada, no haga más que revelar una violencia inmanente desplegada desde el inicio por el poema. Esta epifanía le sirve a Piñero para llevar adelante, de un modo por cierto logrado, esa función performativa promulgada por la tradición niuyorriqueña a través de la cual el poema debía intervenir socialmente en su auditorio por medio de su conmoción/conminación patética<sup>153</sup>.

Este orden falocéntrico que denuncia por un lado la violencia social impuesta

---

151 El carácter fundacional de la violencia en el pensamiento de Walter Benjamin surge de la “violencia mítica”, cuya función creadora del derecho se instituye como un acto fundacional, tal como se desprende de su ensayo *Para una crítica de la violencia* ([1921] 2007), donde Benjamin afirma: “Fundación de derecho es creación de poder, y en tal medida un acto de inmediata manifestación de violencia. Justicia es el principio de toda fundación divina de fines; poder, es el principio de toda fundación mítica de derecho” (2007: 132). Benjamin asimila en su ensayo la violencia revolucionaria a la violencia divina, capaz de romper la alternancia entre la violencia fundadora de derecho y la violencia conservadora de derecho, para inaugurar así una nueva era: “Sobre la interrupción de este ciclo que se desarrolla en el ámbito de las formas míticas del derecho, sobre la destitución del derecho junto con las fuerzas en las cuales se apoya, al igual que ellas en él, es decir, en definitiva, del Estado, se basa una nueva época histórica” (2007: 137)

152 Esta representación de la violencia se diferencia del poema “Puerto Rican Obituary” de Pedro Pietri, donde el verso “to KILL KILL KILL” (“Dead Puerto Ricans/ Who never knew they were Puerto Ricans/ Who never took a coffee break/ from the ten commandments/ to KILL KILL KILL/ the landlords of their cracked skulls/ and communicate with their latino souls...”) es introducido como un elemento más dentro de la larga lista de despojos que padecen los niuyorriqueños en su vida cotidiana. Si en el poema de Piñero la pulsión tanática cobra cuerpo, finalmente, con la violencia desmedida de los últimos versos, en el poema de Pietri, en cambio, la fórmula tanática queda truncada ante la impotencia a la que se ven sometidos los puerto/niuyorriqueños en la sociedad norteamericana. Lo que en Piñero será una epifanía sobre la violencia social, en Pietri es, en cambio, una muestra de la impotencia del subalterno y su necesidad de rebelarse.

153 Este tipo de conmoción/conminación patética suscitado por el poema es aquello que Sartre denominó en *¿Qué es la literatura?* [1947] (1967) como el “llamado” del escritor comprometido hacia sus lectores; una apelación y exhortación por medio de la cual el poeta procura involucrar al lector dentro del *pathos* suscitado por el poema y promover así una acción directa. Se trata de una función instrumental del arte orientada a promover una “revelación” del mundo, descrita por Sartre como el doble movimiento de una toma de conciencia patética junto con la promoción de una acción directa. Serán esta función y valor performativos los que Miguel Algarín retome como fundamento de la poesía niuyorriqueña en tanto proyecto político-literario.

sobre el niuyorriqueño, al tiempo que se vale de esta misma violencia fundacional para desviarla hacia una fervorización insurgente, no sólo es desplegado por poetas como Pedro Pietri, Miguel Algarín o Miguel Piñero, sino también por poetas mujeres integrantes de esta misma generación, tal como, por ejemplo, Sandra María Esteves y su polémico poema “A la mujer borriqueña”. En este poema Esteves reproduce esta cultura machista a través de la representación de la mujer puertorriqueña como *partenaire* de su hombre, apoyándolo en su gesta insurgente a través del respeto por su investidura patriarcal y la aceptación orgullosa de su “ética doméstica”, su consagración al sostenimiento del hogar y la prole, en tanto fuentes de “fortaleza” para la tarea heroica del hombre en el espacio público:

*My name is Maria Christina*

*I am a Puerto Rican woman born in el barrio*

*Our men ... they call me negra because they love me  
and in turn I teach them to be strong*

*I respect their ways  
inherited from our proud ancestors  
I do not tease them with eye catching clothes  
I do not sleep with their brothers and cousins  
although I've been told that this is a liberal society  
I do not poison their bellies with instant chemical foods  
our table holds food from the earth and sun  
[...]*

*I am the mother of a new age of warriors  
I am the child of a race of slaves  
I teach my children how to respect their bodies  
so they will not o.d. under the stairway's shadow of shame  
I teach my children to read and develop their minds  
so they will understand the reality of oppression  
I teach them with discipline... and love*

*so they will become strong and full of life ...* (1980: 63)

Esteves expone aquí esta dominación machista inherente a la propia cultura niuyorriqueña, la cual relega a la mujer al espacio cerrado del *domos* y circunscribe su ética al apoyo subsidiario de la praxis pública-política masculina. Este poema despertó críticas abiertas entre los escritores niuyorriqueños que intentaban socavar el legado patriarcal y machista de la cultura hispánica. Entre las respuestas más difundidas se encuentra el poema-respuesta “In Response”, con el que abre su poemario *Y Otras Desgracias/And Other Misfortunes* (1985) la poeta puertorriqueño-estadounidense Luz María Umpierre<sup>154</sup>, quien desde una perspectiva de género y a través de una obra y una militancia activa contra la opresión de las mujeres latinas por su condición de género, su sexualidad y su subalternización socio-cultural, le responde directamente a Esteves negando esta representación estereotípicamente machista y subalternizante de la condición femenina, y reafirmando enfáticamente su independencia, en tanto mujer, respecto al hombre<sup>155</sup>:

*My name is not María Cristina.*

*I am a Puerto Rican woman born in another barrio.*

*Our men... they call me pushie*

*for I speak without a forked tongue*

*and I do fix the leaks in all faucets.*

*I don't accept their ways,*

*shed down from macho ancestors*

---

154 Pese a ser incluida ciertas veces entre los poetas niuyorriqueños, Umpierre no se reconoce a sí misma a través de esta categoría identitaria, ni reconoce su adscripción a esta tradición poética. No obstante ello, su poética, más allá de su fuerte reivindicación y activismo feminista/queer, comparte muchos de los rasgos que caracterizaron a la poesía de los puertorriqueños en los Estados Unidos durante las décadas del setenta y el ochenta.

155 A su vez Esteves continuó este dialogo poético contra-respondiéndole a Umpierre en su poema “So your name isn't María Cristina”, publicado en su libro *Bluestown Mockingbird Mambo* (1990), en el cual Esteves reconoce que su poema original había sido producto de las propias contradicciones internas de la cultura niuyorriqueña durante este periodo: “All right. I'll accept that./ She was just a young woman. Another Puertorriqueña among/ many/ Desperate to define self within worlds of contradictions./ Caught somewhere inbetween the casera traditions of Titi/ Julia/ and the progressive principles of a Young Lords cousin ...” (1990: 32). Para un análisis de esta polémica entre Esteves y Umpierre ver el capítulo “Puerto Rican American Poetry” del libro de William Luis *Dance Between Two Cultures* (1997: 37-98).

... (1985: 1)

En este poema de Umpierre la mujer latina aparece como un ser autosuficiente que se yergue altivo, resistiendo ahora ya no los embates asimilacionistas y opresivos de la sociedad hegemónica, sino la opresión misma ejercida en el seno de su propia cultura, en tanto orden patriarcal y falocéntrico. Pero lo cierto es que si bien en “A la mujer Borriqueña” Esteves acepta y participa de esta cultura patriarcal, también es cierto, como señaló la propia Esteves al ser indagada respecto a las respuestas suscitadas por su poema (Hernández 1997), que esta representación de la mujer no es excluyente en su poemario, sino que se integra y complementa con representaciones contrapuestas que resisten esta condición femenina subalterna y dan cuenta del complejo entramado de contradicciones que atravesaban la identidad femenina y la propia identidad niuyorriqueña en aquel contexto socio-histórico. Este entramado de contradicciones se vuelve evidente en su libro *Yerba Buena* (1980), no sólo en poemas como el que Esteves dedica a Lolita Lebrón, figura de la lucha independentista puertorriqueña y emblema de la mujer militante cuyo cuerpo deja de ser potencia progeneradora para transformarse en un instrumento político de resistencia, sino también en otros poemas como, por ejemplo, “From the Common Wealth” donde Esteves, en un marcado tono confrontativo en el que resuena cierta voz feminista, interpela y desafía ese orden falocéntrico que parecía aceptar y reafirmar en “A la Mujer Borriqueña”:

*I reject a service role*

*a position I've truly hated whenever it was forced upon me*

*And it's true that I am a drifter, a wanderer*

*a gypsy whose objective in life is to travel in whole circles*

*that resemble the path of Venus around the Sun*

*I never reveled in washing clothes*

*or reached orgasms from dirty dishes*



*but I didn't mind being part of someone*

*who could help me to be me*

*with all my transcient contradictions...* (1980: 49)

Como se ve aquí, la posición de Esteves no puede reducirse a la mera aceptación pasiva de su doméstico rol femenino subalterno, sino que se debate en el medio de una identidad compleja tensada en el perpetuo intersticio de su cultura hispánica patriarcal y su consciencia libertaria en el marco de una sociedad como la sociedad norteamericana de los años setenta marcada por los movimientos de lucha por los derechos civiles y por el activismo feminista en pugna por la liberación de la mujer de su rol subalterno. No obstante estas diferencias que hemos marcado, hay algo que comparten las poéticas de Esteves y Umpierre y es su carácter agonístico, es decir, el reconocimiento de una figura antagónica (un enemigo) y la necesidad consecuente de confrontar esta alteridad a través de la palabra poética como instrumento de lucha.

Pero hay también en la poesía niuyorriqueña de este periodo ejemplos de cómo el cuerpo femenino, específicamente el cuerpo de la mujer mulata, pueden constituirse en la base de una identidad niuyorriqueña y al mismo tiempo en la fuente de un política contradiscursiva y subversiva frente a los proceso de asimilación cultural y opresión social. Esto es lo que ocurre en la obra de Tato Laviera, donde encontramos una praxis política que ya no se sostiene en la confrontación como medio de configurar y asentar una identificación individual o colectiva, sino que aquí el “enemigo” propio de cualquier relación política se desdibuja y expande, trasmutando, consiguientemente, la propia politicidad de su poesía.

El cuerpo mulato en los poemas de Tato Laviera reviste un significado doble que transita entre la estigmatización y sometimiento del cuerpo marcado por la esclavitud y la marginalidad, y la trasgresión de esta misma condición subalterna a través del potencial subversivo latente en el mismo. Así es como el cuerpo negro constituye la marca incomprensible del estigma racial para el niño mulato en “negrito”, poema autoreferencial donde Laviera aborda la experiencia de su llegada a Nueva York a los nueve años y las palabras de su tía en el aeropuerto advirtiéndolo de no acercarse a los “negros”:

*el negrito  
vino a nueva york  
vio milagros  
en sus ojos  
su tía le pidió  
un abrazo y le dijo:  
“no te juntes con  
los prietos, negrito”  
el negrito se rascó los piojos  
y le dijo:  
“pero titi, pero titi,  
los prietos son negritos  
su tía le agarró  
la mano y le dijo,  
“no te juntes con los molletos, negrito”.  
el negrito  
se miró sus manos  
y le dijo:  
“pero titi, pero titi,  
así no es puerto rico”.  
su tía le pidió un besito  
y le dijo:  
“Si los cocos te molestan,  
corres; si te agarran, baila  
hasme caso, hazme caso, bajó la cabeza  
negrito”.  
bajó la cabeza  
nueva york lo saludó,  
nueva york lo saludó,  
y le dijo,  
“confusión”  
nueva york lo saludó,  
y le dijo,  
“confusión”. (1985: 41)*

La ironía con que Laviera aborda en este poema los prejuicios y estigmas raciales, reproducidos incluso dentro de la propia cultura afro-descendiente, consiste en aquello que ya había denunciado explícitamente el movimiento afro-antillano de la *negritude* a través de la figura de Aimé Césaire en la década del treinta, y que luego sería retomado por Frantz Fanon en los cincuenta como el “hecho en sí de la negritud”<sup>156</sup>, esto es, la doble enajenación que enfrenta el sujeto negro en las sociedades occidentales dominadas por blancos; cuestión racial que en el ámbito de las Antillas de habla española había sido objeto de reflexión crítica por parte de Nicolás Guillén previamente a la publicación de su trascendental poemario *Motivos de son* (1930)<sup>157</sup>. Al mismo tiempo el poema de Laviera da cuenta de la segregación de la consciencia racial y cultural dentro de la subjetividad negra que impide la identificación solidaria entre los “prietos”, los “cocolos”, los “molletos” y los “negritos” por más que todos designen una única y misma identidad escindida.

Esta identidad negra da pie en la poética de Laviera a su trabajo con la figura de la mulata como nueva corporalidad niuyorriqueña y sede de su potencia insurgente, como en su poema “velluda: allitereted y eslemabo” donde la fusión lasciva de la identidad desplegada por el poema prefigura el cuerpo femenino como espacio de resistencia y comunión. Es la figura sensual de la mulata la que promueve la fusión

---

156 Césaire escribe una serie de artículos en la revista que funda en París junto con Leopold Senghor, *L'Étudiant noir. Journal de l'Association des étudiants martiniquais*, en los que denuncia la autocensura y reproducción del racismo cultural sobre la identidad negra, expuesta incluso dentro de los propios miembros de su comunidad. Esta es la condición primordial del estado de subalteridad del negro, tanto dentro de las sociedades coloniales y poscoloniales, como en los centros hegemónicos. Césaire articula en su discurso el pensamiento emancipatorio del marxismo con la necesidad de llevar adelante, en primer lugar, una revolución cultural que permita a los sujetos de descendencia africana liberarse de las condiciones intelectuales y culturales que lo someten a una posición subalterna dentro de la cultura occidental. Estos textos de Césaire poseen un antecedente directo en la obra del notable sociólogo y activista afro-americano William E. B. Du Bois, en cuyo ensayo de 1903 *The Souls of Black Folk*, expone su difundida teoría respecto a la « consciencia doble » de los negros, en virtud de su sujeción a una cultura dominada por los blancos e impuesta sobre los negros a través de su educación dentro de este sistema cultural que los conduce a una irremediable alienación: « el Negro es una especie de séptimo hijo, nacido con un velo y dotado de una doble visión en este mundo americano, -un mundo que no le da una verdadera auto-conciencia, sino que sólo le permite verse a sí mismo a través de la revelación del otro mundo. Es una sensación peculiar esta doble conciencia, este sentido de estar siempre mirándose a uno mismo a través de los ojos de los demás, de medir el alma propia con la regla de un mundo que mira con divertido desdén y lástima” (2008: 12, mi traducción). Es este pensamiento crítico de la negritud es continuado, luego, por el pensador martiniqueño Frantz Fanon y su teorización sobre la cultura negra dentro de la sociedad occidental blanca, en su difundido ensayo de 1952 *Peau noire, masques blancs*.

157 Unos años antes de la publicación en 1930 de *Motivos de son* Guillén había publicado en el *Diario de la marina* una serie de artículos sobre el problema del negro en Cuba donde repasaba estos procesos de autodiscriminación del negro en términos similares a los expuestos por Césaire, especialmente en su artículo de 1929 “El blanco he ahí el problema”, donde señala este mismo proceso de auto-discriminación como uno de los factores principales del problema del negro en Cuba.

entre los cuerpos, pulsión somática que desdibuja la alteridad entre el yo que enuncia y ese tú que se vuelve espacio habitable y concluye desdibujado así en su inter-penetración mutua la escisión que los divide. El cuerpo femenino se vuelve entonces nueva morada identitaria, espacio e instancia de con-fusión plena, espacio acogedor del vientre femenino, tal como lo había imaginado Pales Matos con su “Mulata-Antilla (“en tu vientre conjugan mis dos razas/ sus vitales potencias expansivas” (1978: 172)), esa figura magisterial en la que abreva y otra vez la poesía lavieriana para encontrar el rumbo de su desvío.

El poema construye así su aliteración y anonadamiento final (comunidad pulsada por la integración lavieriana del universo culto de la letra *–alliterated–* y popular de la voz *–eslembao–*)<sup>158</sup> que reponen ese contrapunto vacilante de repetición y diferencia entre extremos tensados y proclives a fundirse en el intersticio como punto de imbricación para las mixturas, la hibridez y la multiplicidad de lo puerto/niuyorriqueño:

*it was all about my fingers, each one of them:  
el pulgar hincándose intimamente  
ilustrándose en la base de  
tus raíces.  
i came down, all the way down,  
completing nurture  
then you, mulata, you gave  
birth to my hands, which  
you caressed until the  
touches tinkled stars of  
of delight as you introduced  
me to your universe:  
velluda: alliterated y eslemabo,  
i got lost inside your rain forest (1981: 49).*

De la experiencia patética de la impotencia niuyorriqueña pasamos así a la experiencia fruitiva y a la potencia sexual de la mulata y su cuerpo, el cual se instaura ahora como espacio de integración de la hibridez niuyorriqueña. Este cuerpo femenino subversivo

---

158 La voz coloquial de inflexión afro-puertorriqueña “eslembao” designa un estado de anonadamiento próximo al término “embobado”.

niuyorriqueño que construye la poesía de Tato Laviera abreva en el cuerpo mulato de la poesía palesiana, es la figura de Tembandumba de la Quimbamba en el célebre poema de Palés Matos, “Majestad negra”:

*Por la encendida calle antillana  
Va Tembandumba de la Quimbamba  
-Rumba, macumba, candombe, bámbula-  
Entre dos filas de negras caras.  
Ante ella un congo -gongo y maraca-  
ritma una conga bomba que bamba.*

*Culipandeando la Reina avanza,  
Y de su inmensa grupa resbalan  
Meneos cachondos que el congo cuaja  
En ríos de azúcar y de melaza.  
Prieto trapiche de sensual zafra,  
El caderamen, masa con masa,  
Exprime ritmos, suda que sangra,  
Y la molienda culmina en danza.*

*Por la encendida calle antillana  
Va Tembandumba de la Quimbamba.  
Flor de Tórtola, rosa de Uganda,  
Por ti crepitan bombas y bámbulas;  
Por ti en calendas desenfrenadas  
Quema la Antilla su sangre ñáñiga.  
Haití te ofrece sus calabazas;  
Fogosos rones te da Jamaica;  
Cuba te dice: ¡dale, mulata!  
Y Puerto Rico: ¡melao, melamba!*

*¡Sus, mis cocos de negras caras!  
Tronad, tambores; vibrad, maracas.*

*Por la encendida calle antillana*  
*-Rumba, macumba, candombe, bámbula-*  
*Va Tembandumba de la Quimbamba.*

Esta figura paradigmática de la poesía palesiana y de la poética negrista de las Antillas hispánicas será reconocida por el propio Laviera como núcleo basal de la cultura niuyorriqueña en su poema “chorna”, donde Laviera imagina a Tembandumba como una tatarabuela en cuya legendaria y ancestral figura se encuentran las sucesivas generaciones niuyorriqueñas:

*... tembandumba, now an elder,*  
*gracefully watched the time:*

*"tatarabuela" her great-great grandson-tataranieto*  
*turned sixteen, the generations called*  
*him macho-macho, bear children, macho.*  
*her great great great grandson-chorno,*  
*her fifth generation was born, calling her*  
*all of us calling her today "CHORNA!" (1985: 68).*

Este cuerpo femenino afro-antillano representado por Tembandumba logra a través de su impetuosa y sensual eroticidad, expresada en la libertad incontrolable de la danza y en el ritmo somático por ella impuesto, subvertir la dominación de la Plantación caribeña y de la sociedad hegemónica norteamericana. A través de esta cultura somática antillana la subjetividad niuyorriqueña evade su reclusión subalterna por medio de la trasgresión frutiva de su experiencia corporal y sensual del espacio y el tiempo, un espacio que como hemos visto se construye somáticamente como un cuerpo-paisaje de raíz antillana, y un tiempo que se dilata bajo el influjo extático de la danza, permitiendo superar la opresión del tiempo laboral en las sociedades capitalistas, como se ve por ejemplo en el poema “dancing”:

*...*  
*i'll go out dancing*

*hips that swing, curves expanding*  
*dancing, the coro is chanting*  
*dancing, turns entangling*  
*dancing, sonero attacking*  
*dancing, percussion bombarding*  
*dancing, brass reacting*  
*dancing, steps are snapping*  
*música, música, música, música*  
*clave-clave, clap, clap, clap*  
*dancing, dancing, dancing*  
*i'll go out dancing*  
*heads underneath the cymbals*  
*hands gouging pianos*  
*everything touching*  
*dancing, bodies integrating*  
*dancing, climaxing, sweating,*  
*dancing, dancing*  
*the night is wild*  
*no sense of time*  
*i'll go out dancing*  
*salsa society dancing*  
 ... (1985: 74)

Este poema de Laviera condensa toda las potencias subversivas integradas en la danza en tanto práctica cultural somática, es la trasgresión espacio-temporal como anulación del “sentido del tiempo”; la superación de la opresiva concepción laboral del cuerpo como aparato de producción a través de la dimensión erótico-fruitiva implicada en esa relación se establece entre los bailarines y sus “cuerpos toqueteando, integrando, transpirando y alcanzando el climax” a través de la danza; es, en definitiva, la constitución de una comunidad viable por medio de esta cultura promiscua que transforma al individuo por medio de su con-fusión con el otro articulando así una posible “sociedad salsera del baile”.

***Excursus III. “El capitalismo como religión”: una lectura benjaminiana de la violencia en Nueva York***

*La poesía niuyorriqueña configuró una crítica acendrada del sistema hegemónico de explotación y marginalización de las culturas minoritarias dentro de la sociedad norteamericana, al tiempo que vindicó y afirmó su cultura e identidad históricamente estigmatizadas. Pero dentro de esta tradición contestataria*



*niuyorriqueña hay ejemplos de un tipo particular de crítica social, una que se dirige directamente hacia el corazón de este sistema de opresión en las sociedades capitalistas: su terrible condición religiosa. Así, por ejemplo, puede observarse en poemas como “The book of genesis according to St. Miguelito” de Miguel Piñero, cómo a través de un humor corrosivo (característico también de esta tradición cultural), Piñero parodia el Génesis cristiano con el fin de exponer, irónicamente, el origen de la situación de marginalidad y opresión que padecen los niuyorriqueños y las demás minorías dentro de la sociedad norteamericana contemporánea. Este poema recupera, curiosa e inconsciente, la formulación esbozada por Walter Benjamin respecto al vínculo endógeno que aúna capitalismo y religión<sup>159</sup>, para tematizar a través del mismo, la experiencia cotidiana de la miseria y la marginalidad en la vida urbana moderna, experiencia que emerge como parte de una génesis divina, cuyo epítome lo constituye, en el poema de Piñero, el engendramiento escatológico del capitalismo excretado por Dios de su propio “recto”, con el objeto de volverlo un “compañero” eterno del hombre en su miserable vida de tormentos. Este origen sagrado del capitalismo, no solo construye una profanación desacralizante del discurso religioso (el Génesis bíblico), sino, especialmente, una sacralización del capitalismo, al cual se identifica como el origen de todos los padecimientos contemporáneos de la humanidad, y cuya naturaleza religiosa ahonda en una formidable crítica a sus mecanismos velados:*

...

*On the fourth day  
God was riding around Harlem in a gypsy cab  
when he created the people  
and he created these beings in ethnic proportion  
but he saw the people lonely & hungry  
and from his eminent rectum  
he created a companion for these people  
and he called this companion*

---

159 Walter Benjamin formula su teoría sobre el capitalismo como una forma religiosa parasitaria del cristianismo centrada en la proyección infinita de la deuda/culpa (*Schuld*) en su bosquejo, publicado póstumamente, “El capitalismo como religión” (circa 1921). Cf. Foffani y Ennis (2013) y Hamacher (2002).

*capitalism  
who begat racism  
who begat exploitation  
who begat male chauvinism  
who begat machismo  
who begat imperialism  
who begat colonialism  
who begat wall street  
who begat foreign wars  
and God knew  
and God saw  
and God felt this was extra good  
and God said*

*VAYAAAAAAA*

*... (Piñero 1980: 11)*

*Por su parte, el poema “Capital” de Sandra María Esteves, publicado al igual que “The book of genesis according to St. Miguelito” en 1980, aborda esta misma imbricación entre el capitalismo y el cristianismo. En “Capital” el capitalismo también es representado como un orden social dominante que encierra y oprime a los niuyorriqueños a través del endeudamiento y la inculpación infinita. Esteves expone el sistema de opresión social que padecen los niuyorriqueños por medio de la imposición capitalista de una deuda infinita, cuyas connotaciones religiosas surgen por medio del paralelismo antitético, estructurado entre la primera y segunda mitad del poema. A través del mismo, Esteves denuncia y revela el mecanismo solapado por el cual se carga, a estos sujetos desposeídos, con la deuda culposa y absoluta del mero hecho de haber nacido, proyectando así alegóricamente la intrincada imbricación que hay entre la deuda capitalista y la culpa divina del pecado original:*

*meter maids write away tickets*

*by the ford foundations of the world  
who control the government  
which hired the meter maids  
to write away tickets  
for the space under our feet  
which belongs to everyone  
besides the officials  
who forever rip us off  
and charge us rent  
for being born. (1980: 83)*

*El poema de Esteves construye la experiencia temporal infinita del capitalismo como deuda y culpa, a través de la recurrencia ineludible de sus versos, los cuales configuran una suerte de ritmo circular que pareciera reiniciar la infinita ciclicidad de la deuda por medio de la repetición del verso inicial a mitad del poema. Recurrencia que pliega el poema sobre sí y procura una lectura iterativa, al tiempo que proyecta un ritmo recurrente por medio de los versos que desengranan los eslabones múltiples de este sistema universal que atrapa al yo lírico en una red de culpabilidades pecuniarias. Esta red de culpabilidad es diagramada a través de los diversos agenciamientos de la culpa/deuda en los versos sucesivos: los agentes de tránsito, las fundaciones económico-financieras, los gobiernos, todos ellos agentes que sólo despliegan los variados rostros de un mismo y universal sistema de inculpação y endeudamiento que finalmente concluye integrado en los últimos versos, bajo la figura bíblica del pecado original y su inmanencia.*

*Señalaba Walter Benjamin en “El capitalismo como religión” que uno de los rasgos de la estructura religiosa del capitalismo consistía en que en lugar de proyectar una redención final de la culpa, el capitalismo no sólo la engendraba sino que la universalizaba infinitamente, lo que constituye el movimiento “monstruoso” subyacente al concepto benjaminiano de la culpa/deuda (Schuld):*

*Este culto es, en tercer lugar, gravoso. El capitalismo es, presumiblemente, el primer caso de un culto que no expía la culpa, sino que la engendra. Aquí, este sistema religioso se arroja a un movimiento monstruoso. Una monstruosa conciencia de culpa que no sabe cómo expiarse apela al culto no para expiarla, sino para hacerla universal, inculcarle la conciencia y finalmente sobre todo incluir al Dios mismo en esa culpa, para finalmente interesarlo a él mismo en la expiación.*<sup>160</sup>

*Este sistema de explotación capitalista es expuesto por Pedro Pietri en su célebre poema “Puerto Rican Obituary”. Allí, consigna este sistema de culpabilidad y deuda, que el capitalismo impone sobre los hombres, de un modo absoluto e inexorable:*

*They worked  
ten days a week  
and were only paid for five  
They worked  
They worked  
They worked  
and they died  
They died broke  
They died owing  
They died never knowing  
what the front entrance  
of the first national city bank looks like*

*Juan*

*Miguel*

---

160 Esta cita del texto de Benjamin corresponde a la versión traducida al español por Enrique Foffani y Juan Ennis, traducción inédita de próxima publicación.

*Milagros*

*Olga*

*Manuel*

*All died yesterday today*

*and will die again tomorrow*

*passing their bill collectors*

*on to the next of kin*

*All died*

*waiting for the garden of eden*

*to open up again*

*under a new management*

*All died*

*dreaming about america*

*waking them up in the middle of the night*

*screaming: Mira Mira*

*your name is on the winning lottery ticket*

*for one hundred thousand dollars*

*All died*

*hating the grocery stores*

*that sold them make-believe steak*

*and bullet-proof rice and beans*

*All died waiting dreaming and hating*

*... (1973: 1-2)*

*Esta culpa ubicua resulta inmanente y esencial a la condición de trabajadores explotados de los puertorriqueños del poema de Pietri, y de ello se desprende su carácter absoluto y su legado infinito: la culpa es el único y fatal bien que estos*

*puertorriqueños “muertos en vida” pueden legar a sus generaciones posteriores, cerrando el círculo demoníaco de inculpación infinita y expiación indefinidamente pospuesta: “Todos murieron ayer hoy/ y volverán a morir mañana otra vez/ legando sus cobradores de deuda/ al próximo en su prole/ [...] Todos murieron esperando y odiando”. Al mismo tiempo, la dimensión sempiterna de este círculo es reconstruida como experiencia agobiante por medio de la cadencia iterativa de sus versos breves, sus anáforas y sus constantes repeticiones. Este ritmo incesante, a diferencia de la circularidad en pliegue del poema de Esteves, construye la experiencia religiosa del capitalismo, por medio de la inscripción poética de una extenuación física a través de la que el ritual alienante y fatal del trabajo se encarna en el cuerpo de estos sujetos consumidos. Consumición de la fe en un “paraíso” que nunca llega, consumición del sueño del “american dream” que se descubre ilusorio, consumición de la esperanza en un “boleto de lotería” que nunca resulta ganador, consumición, en definitiva, de la propia vida que consume de este modo un destino funesto que se impone incluso más allá de la muerte, al tiempo que expone por medio de estas revelaciones, su lacerante continuidad infinita.*

*En esta misma línea, Miguel Piñero construye, en su poema “Spring Garden - Philadelphia”, un espacio poético opresivo en el cual el sujeto lírico es atrapado dentro de un sistema que lo esclaviza y margina, por medio de las deudas fiduciarias, y lo condena a ocupar trabajos mal remunerados, en el marco de una ciudad que se vuelve el laberinto atroz y hostil de la rutina laboral diaria, espacio violento que se anima a través de las prosopopeyas que lo instauran como el enemigo a combatir (“It's 8 o'clock in the morning & latin bodies bundle up to war against the city” (1980. 27). La ciudad objetiva, de este modo, ese sistema ubicuo e inaprensible que somete al individuo cotidianamente y que lo envuelve en una red infinita de culpabilidades y castigos. Esta encarnación muchas veces emerge en la figura del cobrador de impuestos, agenciamiento de un Estado del mundo que ritualiza la culpa a través del “devoramiento” cotidiano del cuerpo consagrado, como en ese ritual sacro del dolor divino por el cual Prometeo veía sus entrañas devoradas por un águila cada jornada:*

*The factories/the bosses/the foremen former  
countrymen compais . . .*

*Cold callous metal concrete city streets where smiles come hungry from the  
eternal  
bill collector . . . (1980:27).*

*Esta figura del cobrador de impuestos, que reaparecerá en varios de los poemas de Piñero, subsume los agenciamientos previos de la culpa/deuda, implicados en el sistema laboral capitalista representado por “la industria/ los jefes/ los capataces”, indistintamente de si estos agentes de opresión económico-social pertenecen a tal o cual estrato social, étnico o nacional (como se ve en el hecho de que el yo lírico los llame “compais paisanos”), y condensa la asunción estéril e indolente del niuyorriqueño frente a esta suerte de destino manifiesto que lo oprime a cada instante y lo condena a una marginalidad lacerante y a una temporalidad infinita que no cesa nunca de inculparlo:*

*nigger forgot about september and december  
now that's a month to remember  
when each cold day becomes like a brick wall  
and you're the bouncing ball  
yeah I kept seeing my fate being sealed  
by the silk smooth hands of the eternal bill  
collector  
who keeps rattling my door knob  
pressing my avon ding dong bell ...  
my pockets were crying the blues  
telling me that I ain't fed them a dollar in years  
and was it clear that they couldn't hold  
anymore unpaid debts ... traffic tickets ... or promissory notes (1980: 44-45)*

*Estos versos de Piñero consignan lo que significa esta experiencia temporal de la culpa y el peso gravoso que esta significación posee. Se trata de una infinita culpa inmanente, experimentada a través de la ciclicidad opresiva de un eterno devenir inextinguible,*

*temporalidad capitalista de la culpa/deuda que es presentificada en esa figura ubicua del cobrador y sus golpes inacabables sobre la puerta. Esto es lo que Walter Benjamin concibe como el carácter sagrado de la temporalidad infinita del capitalismo. Señala Herman Herlinghauss al respecto: “El tiempo del capital es el tiempo de un 'ahora muerto' con la plusvalía actuando como un eterno aparecido. Esto que garantiza una duración ilimitada es el estado 'sagrado' actual” (2009: 24, mi traducción). Es este eterno aparecido del tiempo del capital lo que constituye, en la poética niuyorriqueña, esa figura recurrente del cobrador de impuestos y sus diversos agenciamientos.*

*Es frente a esta figura eterna que la tradición poética niuyorriqueña se afianza, entonces, como instancia literaria de una lucha ineludible, una lucha por develar los mecanismos ocultos de la opresión y por extender, al mismo tiempo, las voces incesantes de su resistencia.*

## **5.4 De la ética.**

### *5.4.1 De Jesús Papote a Tito Madera Smith: el nacimiento de un nuevo ethos niuyorriqueño*

La politicidad configurada por la poética de Tato Laviera significó, tal como hemos visto, una transformación de la “lengua de la rabia” niuyorriqueña y su vocación



confrontativa, por una lengua cuya potencia política se constituía por medio de su dimensión menor y frutiva, en tanto táctica de una politicidad sostenida en la capacidad subversiva de sus acentos y ritmos distorsivos. Pero esta transformación de la política niuyorriqueña no significa, en lo absoluto, que la poética de Laviera abandone la denuncia de las condiciones miserables a las que se somete a su comunidad. Lo que introduce la obra de Laviera en el seno de esta tradición contestataria es la posibilidad de enfrentar estas condiciones de marginalidad y subalternidad a través de una ética subversiva, que promueve un orden alternativo desde el cual situarse y a partir del cual constituir una identidad insurgente. Esta integración entre la dimensión contestataria y la nueva ética subversiva de base antillana, propuesta por los poemas de Laviera, puede ser ejemplificada a través de figuras poéticas como las de Jesús Papote o Tito Madera Smith.

Papote representa una figura “épica” para la identidad niuyorriqueña, una figura que, tal como señala el propio Laviera, sintetiza las dos fuerzas que atraviesan ese intersticio del que nace la cultura niuyorriqueña: la fuerza opresiva y tanática de la marginalización, por un lado, y la potencia vital afirmativa de la resistencia y la supervivencia en los márgenes, por el otro:

*Yo estaba buscando un personaje épico al cual mi nación escuchara, porque mi pueblo no escucha a los personajes. Pienso que tuve éxito al construirlo como una figura épica, ese era mi objetivo. Él tuvo que atravesar todas estas cosas para que todos en mi comunidad pudiesen inclinarse y oír a esta persona decir ‘Bendición’ y vivir. Creo que su gestación fue su crucifixión y su nacimiento su resurrección* (en Luis 1992: 1026, mi traducción).

Papote, que, como vimos en el tercer capítulo, ya aparecía en el primer poema que escribe Tato Laviera en 1966, “even then he knew”, reaparece en el poema “jesus papote” publicado en *Enclave* (1981), obra que Laviera concibe como el poema que mejor lo define en tanto niuyorriqueño<sup>161</sup>. Este poema expresa la lucha agónica del embrionario papote por sobrevivir dentro del vientre de su joven madre prostituta y drogadicta. Papote, aún antes de nacer, ya padece y experimenta en su cuerpo, todavía en formación, la brutalidad de las fuerzas opresivas de una sociedad que pareciera

---

161 Esta afirmación la realiza Laviera en la entrevista realizada por Carmen Dolores Hernández y publicada en la antología *Puerto Rican Voices in English* (1997).

condenarlos a él y a su madre a una vida de dolor y sufrimiento o a una muerte miserable. Pero el poema de Laviera no es una elegía ni expresa sólo una denuncia de esta situación de desamparo, sino que configura un verdadero panegírico a la supervivencia niuyorriqueña. La fuerza de este poema de largo aliento y tono épico no sólo yace en la crudeza y brutalidad con que expone y denuncia la situación de marginalidad y opresión de las culturas minoritarias dentro de la sociedad norteamericana; sino también, y principalmente, en la tenacidad y fortaleza expuestas por Papote y su madre en su lucha desesperada por sobrevivir. El poema construye una figura crística de este niño embrionario que, tras una ardua lucha contra las fuerzas opresivas de la sociedad, logra nacer en nochebuena para, finalmente, a través de una afección plagada de la religiosidad inherente a la fecha y en un momento cúlmene y extático de gloria divina, ser “ofrendado” por la figura tutelar de la abuela a su comunidad como símbolo manifiesto de la obstinada y poderosa supervivencia de la identidad cultural niuyorriqueña, reclamándose entonces a sí mismo y ante su pueblo como una “bendición” revelada de esta cultura superviviente y de la continuidad de su lucha:

...

*with the silent love of all my  
people, with the final resolution  
of our nationhood, i am asking  
for my blessings BENDICION  
BEN ... DI ... CI ... ON*

*she woke up she saw she startled she warmed she  
protected she cried she broke the umbilical cord  
she got up to follow the bells the bells the bells  
cats dogs vagabonds all followed the tinkle tinkle  
of the bells christmas bells nativity flowing bells  
faith hope and charity bells 1980 jesus christ and*

*jesús papote midnight ecstasy of bells church steps*  
*door opens organ stops up the aisle she exclaimed*  
*jesús papote human legacy god the son at the right*  
*hand holy spirit candles flowers incense wine water*  
*and finally the people grandmother she offered jesús*  
*papote to the people miracle cherubims flautists*  
*dancing and singing rejoice rejoice eternity smiles*  
*oh night divine oh night divine she knelt she smiled*  
*jesús papote's presence in the dignity of our lives. (1981: 21)*

El poema de Laviera afianza así esta figura de papote no como víctima sino como fuente de potenciación para la identidad niuyorriqueña. El niño se vuelve, en su lucha por sobrevivir y llegar finalmente a nacer, un símbolo pujante de esta bulliciosa y potente cultura subalterna, un canto de victoria y no de muerte ni dolor, de modo tal que el tono panegírico se impone en el poema y concluye en la potente afirmación identitaria simbolizada en el nacimiento final.

Otros poetas que también apelan a la figura de Cristo, para dar cuenta de la identidad niuyorriqueña, son Shorty Bón Bón en su poema “A Junkie's Heaven” y Miguel Piñero en sus poemas “New York City Hard Times Blues” y “Jitterbug Jesus”. Bón Bón vislumbra en su poema, un paraíso celestial para los drogadictos niuyorriqueños, en el cual los ángeles son “drogonés” y el propio Cristo se identifica con esta identidad marginal al “ser del mismo palo”:

*... here all the angels are junkies*  
*and the Christ is so hip*  
*that for the crime of my bootlegged*  
*wine*  
*he'll demand two sips*

... (en Algarín y Piñero 1979: 83)

Por su parte, Piñero apela a la figura crística no sólo al autoidentificarse a sí mismo como el “cristo drogón” en su poema “New York City Hard Times Blues” (“we just walk the streets with loaded dice/ and hear people say/ there goes miky/ miky piñero/ they call him the junkie christ...” (1980: 47)), sino también al introducir, en su poema “Jitterbug Jesus”, a la figura de Jesús Rodríguez, un Cristo niuyorriqueño atrapado en medio de la miseria del guetto y las drogas. A diferencia de Laviera, Piñero no utiliza la figura de Cristo en tanto renovación y renacimiento. En lugar de configurar un panegírico al Cristo vencedor de la muerte, como era el caso de Laviera, Piñero introduce, no sin un alto grado de ironía y humor paródico, la figura crística como símbolo del martirologio y la crucifixión. Jesús Rodríguez, ese cristo niuyorriqueño que nace bajo el paraguas del guetto y sus “cucarachas” “ratas”, “botellas rotas”, etc., es un drogadicto cuya gloria y aura, a diferencia del Jesús papote de Laviera, consiste en ser un paria destinado a ser “crucificado en un conjunto de obras” y ser “coronado como el Rey de los drogones”:

...

*under this ghetto umbrella*

*a*

*brown baby king is born*

*Jesús*

*Jesús Rodriguez*

*who talked with his father on a garden firescape*

*walked across the east river on empty beer cans*

*changed six barrels of dope into a finely blended rum*

*was stoned out of school*

*will be crucified on a set of works*

*&*

*will be crowned*

*King of the Dope-Fiends (1980: 17-18)*

La identidad niuyorriqueña, encarnada por la figura de Cristo en el poema de Piñero, es por un lado, la de la víctima de un sistema de opresión que relega y condena a los niuyorriqueños a habitar los márgenes de la sociedad, en una red de abusos y falta de oportunidades que los condena a una vida miserable y a una muerte aun peor. Pero, por otro lado, en la poética de Piñero este aspecto negativo no conduce a un tono elegíaco ni se detiene meramente en la denuncia y la protesta, sino que pretende minar este sistema de opresión y afianzar una identidad niuyorriqueña alternativa, capaz de oponerse y resistir, confrontando estas fuerzas opresivas que acechan a la comunidad cotidianamente. Y lo hace no sólo reivindicando esta identidad obliterated y silenciada por medio de su estigmatización y negación, sino también apelando a toda una retórica de la inversión que hace uso de figuras como la ironía, la parodia, la antítesis y el humor corrosivo de una praxis literaria contradiscursiva, orientada a subvertir el sistema de dominación estatuido. Así, el humor paródico y la profanación desacralizante, que el poema de Piñero ejerce sobre la figura crística, busca tanto iluminar estos aspectos tormentosos de la opresión que padecen los niuyorriqueños a diario (el lado oscuro del significante imaginario condensado en el “sueño americano”), como subvertir este orden impuesto, invirtiendo las jerarquías estatuidas. De este modo, Cristo pasa a ser “Jesús Jitterbug”, es decir, un Jesús alcohólico asociado al espástico y frenético baile de moda de los años treinta, el jitterbug<sup>162</sup>, y luego será identificado, más adelante en el poema, como un drogadicto niuyorriqueño cuya exaltación y coronación se funda en el hecho de ser “el rey de los drogonés”.

Es interesante pensar, a partir de esta línea de intertextualidades bíblicas, cómo intervienen en estas configuraciones poéticas de la identidad niuyorriqueña poemas como “A Job” de Bimbo Rivas, incluido en la antología seminal de 1975 editada por Algarín y Piñero. En “A Job”, puede leerse esta configuración de la identidad niuyorriqueña desde otra figura bíblica que, al igual que en las apropiaciones de la figura crística operadas por Shorty Bón Bón, Miguel Piñero y Tato Laviera, se construye a través de la figura del mártir, sujeto doliente, víctima de la opresión, y encarnación de la miserable vileza con que los poderes hegemónicos someten su fragilidad ontológica expuesta en su corporalidad efímera, lo que Walter Benjamin denominaba *blosses Leben* y Giorgio Agamben *nuda vita*. Pero además, en el caso del poema de Rivas, esta

---

162 El *Jitterbug* fue un tipo de baile muy popular en los Estados Unidos durante las décadas del treinta y el cuarenta. Bailado con gran energía y acrobacias, se caracterizaba por el movimiento frenético de los bailarines, del cual surge su acepción derivada y utilizada como jerga para referirse a los alcohólicos debido a su estado temblequeante (“to jitter” en inglés).

subjetividad martirológica desplegada por el texto permite adoptar, a su vez, una doble lectura a través de la bivalencia polisémica del término “Job”. Éste, además de un nombre propio, significa en inglés “trabajo” y, de este modo, adscribe la lectura del poema como panegírico a la miseria inherente a la situación de precarización laboral y desempleo, común en la comunidad niuyorriqueña, y a la opresión material impuesta a esta cultura proletaria subalterna dentro de la sociedad norteamericana (lectura privilegiada por Algarín en su introducción a la tercera y última sección de la antología). En una primera lectura las reiteraciones anafóricas del verso “A Job” anclan la exégesis del poema en el lamento doliente de un sujeto atrapado por la miseria a la que lo reduce la carencia de trabajo. El tono patético con que se invoca a Dios introduce en el poema el acento de súplica y clamor frente a esta situación de desamparo. Este tono se articula dentro de la configuración de Algarín de este canon contestatario, como signo de la denuncia de la miseria a la que se somete a la comunidad niuyorriqueña y de la función conminadora del compromiso social de estos poemas destinados a “movilizar al lector a través del dolor parturiente de la asimilación” (1975: 89, mi traducción). Por otro lado, la lectura en clave bíblica permite leer otro poema, uno mucho más próximo todavía a la función contestataria e insurgente reclamada por Algarín para esta tradición poética. Si leemos el término “Job” (el cual prolifera a lo largo de todo el poema en invocaciones anafóricas y mayoritariamente escrito con mayúscula en su inicial) como referencia a la figura bíblica del antiguo testamento, la identidad cultural niuyorriqueña estaría representada aquí por otro sujeto doliente, víctima de la opresión y el infortunio; pero esta vez se trataría de un destino funesto, impuesto por los dos poderes antagónicos entre los que Job se debate: Satán y el propio Dios. Esta lectura bíblica no sólo es habilitada por la bivalencia semántica de la que ya hemos dado cuenta, sino que también se vuelve posible, merced a las referencias religiosas desplegadas contundentemente por el propio poema, entre ellas las dos invocaciones divinas que aparecen en la segunda mitad del poema y la referencia de los versos finales a la falta de fe y al infierno:

*... I need a JOB to keep my peace with God*

*A Job to make me stop wishing for an early grave*

*A Job*

*A Job*

*I NEED A JOB TODAY*

*Folks that got a job*

*a job that does its job*

*can see some sense in this relate*

*folk that lost their faith*

*that rot away with pain*

*DAY AFTER DAY*

*Strike at each other*

*hoping to find*

*in greater pain*

*a sedative*

*it's all too relative*

*my friends*

*A man without a JOB*

*is lost in the labyrinth of*

*HELL. (1979: 94)*

A partir de esta lectura, el poema de Rivas construye una identidad niuyorriqueña atrapada entre el sometimiento y la opresión de los dos poderes antagónicos entre los que se debate. Así como en el antiguo testamento los padecimientos extremos de Job son fruto de un acuerdo en la disputa entre Dios y Satán por la fe de este sujeto doliente, del mismo modo la identidad niuyorriqueña se debate entre la asimilación dolorosa a la sociedad hegemónica norteamericana, que la recluye en la miseria de la marginalidad y la explotación, y la sociedad puertorriqueña que le niega su puertorriqueñidad debido a su cultura híbrida e intersticial. La figura de Job se vuelve, así, una imagen de la trampa asimilacionista, que condena a los niuyorriqueños a ocupar los márgenes de este mapa, diagramado a partir de los dos poderes hegemónicos entre los que se disputa su sentido. El reclamo expresado por el poema en su tono invocatorio redundaría, por consiguiente, en alcanzar la indulgencia final, por medio de la cual Job es condonado de sus

padecimientos infinitos a través de la persistencia de su fe. Reclamo que el mismo poema se encarga de invertir a través de la ironía inherente a la descripción de este pueblo que ya “ha perdido su fe” y que pareciera acabar como el mismo poema: “perdido en el laberinto del INFIERNO”. Esta última lectura del poema construye la potencia de su tono contestatario ya no solamente en la denuncia de la explotación y humillación desesperanzada a la que condena la sociedad norteamericana al niuyorriqueño, sino también, y especialmente, en la denuncia del laberinto opresivo que encierra a esta identidad cultural en una tram(p)a de asimilaciones culturales.

Volviendo a la obra de Laviera, habría que señalar que, si por un lado figuras como las de papote (fuertemente vinculadas a su imagen como poeta niuyorriqueño a partir de sus auto-figuraciones discursivas) constituyen el ejemplo más cabal de la pertenencia indiscutida de Laviera a esta generación niuyorriqueña, atravesada por los reclamos y vindicaciones socio-culturales de su comunidad; al mismo tiempo, y por otro lado, figuras como la de Tito Madera Smith, presente en el poema homónimo publicado también en el poemario *Enclave*, representan la transformación ejercida por la obra de Laviera en el seno de esta tradición. El poema “Tito Madera Smith” expresa la potencia contradiscursiva de la hibridez identitaria niuyorriqueña, por medio de la construcción de un sujeto poético capaz de desplazarse, *a piacere*, por una vasta conjunción de registros heterogéneos, sin que este interlingüismo ufano resulte en la mera exposición de una habilidad lingüística o la resultante de situarse contingente y progresivamente en una u otra de las distintas lenguas del espectro niuyorriqueño. Lo que expresa la figura de Tito Madera Smith y sus desplazamientos lingüísticos es la no pertenencia plena de este sujeto a ninguno de ellos, y al mismo tiempo, la intimidad y propiedad que experimenta con cada uno. Tito es la figura de un sujeto inclasificable que puede, al mismo tiempo, traducir la poesía negra de Palés Matos, hablar un español dominical formal, “escindir” el español antillano de Santurce de su madre y “darle la vuelta” al tono de Carolina del Sur de su padre, “agregarle” el perfume del acento urbano afro-americano de Harlem, y deslizarse, finalmente, en el ritmo de mixturas y cruces de la salsa. Pero este entreveramiento cultural, racial y lingüístico no expone, en el poema de Laviera, el rastro de una carencia o una desposesión, sino más bien una multiplicidad fructífera y productiva. Tito exhibe y se “jacta” de su constitutiva hibridez identitaria y de sus “habilidades” múltiples, y no sólo transforma la negatividad en positividad, como señalaba Miguel Algarín a través de su concepto de la poesía “dusmica” niuyorriqueña



(Algarín y Piñero 1975), sino que expone la potencia contradiscursiva de esta ambigüedad e indeterminación transcultural e interlingüística, aquella creolización enunciada por Glissant, la cual, antes que constituirse sobre la base de un mestizaje armónico, configura “el resultado de relaciones imprevisibles” (citado en Sancholuz 2010: 24).

Este poema de Tato Laviera articula la dimensión agonística de la tradición niuyorriqueña con la promoción de esta ética subversiva, capaz de establecer ese espacio intersticial difuso sobre el que erige su identidad híbrida y transitoria como la base de un nuevo *ethos* de raíz antillana (una ética del *Détour*). *Ethos* que transforma la aparente desposesión de estas culturas marginales en una fuerza contradiscursiva capaz de resistir los embates asimilacionistas y la subalternización cultural, por medio de la fruición promiscua y la risa divergente con que desarticula y trastoca el orden hegemónico. De este modo, la confrontación no se elude sino que se desplaza, a través de rodeos y subterfugios que ahondan en la experiencia difractiva y las estrategias de *di-versión* desarrolladas por las culturas antillanas. De allí que el poema de Laviera comience con el tono altanero y desafiante de este sujeto que enfatiza su identidad inasimilable por medio del tono coloquial y dialogizante, con que esta voz poética lanza su desafío:

*he claims he can translate palés matos’  
black poetry faster than i can talk,  
and that if i get too smart,  
he will double translate pig latin  
english right out of webster’s  
dictionary, do you know him?*

*he claims he can walk into east harlem  
apartment where langston hughes gives  
spanglish classes for newly-arrived  
immigrants seeking a bolitero-numbers  
career and part-time vendors of cuchi-  
fritters sunday afternoon in central  
park, do you know him?*

...

(1981: 24)

Y, por último, la imprecación final interpela al lector, advirtiéndolo respecto a cuál es el centro de la resistencia ejercida por esta figura histriónica y trashumante de Tito Madera Smith:

...  
*oh,*  
*oh,*  
*there*  
*he*  
*comes,*  
*you can call him tito,*  
*or you can call him madera,*  
*or you can call him smitty,*  
*or you can call him mr. t,*  
*or you can call him nuyorican,*  
*or you can call him black,*  
*or you can call him latino,*  
*or you can call him mr. smith,*  
*his sharp eyes of awareness,*  
*greeting us in aristocratic harmony:*  
*“you can call me many things, but*  
*you gotta call me something.”* (1981: 26)

Tito, entonces, es tanto el miembro reconocido de su comunidad que “juega al dominó con los mayores”, como el “negro” que comparte “apartamento con langston hughes”, o ese otro y mismo “negro” exotizante que vende el mercado cultural norteamericano bajo el personaje de “mr. t”, como así también el “niuyorriqueño” o el “latino” a secas, o también ese advenedizo “Sr. Smith”, capaz de inmiscuirse en el seno de la sociedad blanca. Tito Madera conjuga todas estas identidades e imaginarios culturales, no por su capacidad de sintetizar una multiplicidad de influjos y herencias heterogéneas, sino por su indeterminada condición intersticial y migrante. Tito Madera representa la posibilidad de contrarrestar la estigmatización racial y el colonialismo cultural, a través

de la naturaleza híbrida y oscilatoria de la cultura latina en los Estados Unidos. Una condición divergente que, como hemos visto, la poética de Laviera configura a través de la herencia cultural antillana y su tradición de la opacidad y el desvío, movimiento difractivo que se vuelve una estrategia política por medio de lo que Josefina Ludmer (1985), en otro contexto muy distinto pero a través de los mismos procedimientos, llamó “las tretas del débil” y que, en el marco de la culturas antillanas, Edouard Glissant llamó *détour*: “En semejante contexto, la expresión era precaución, reticencia, susurro, tramas tejidas en la noche hilo por hilo” (2005: 262).

#### 5.4.2 Culturas performativas: la dimensión relacional de la identidad niuyorriqueña

La tradición literaria niuyorriqueña no sólo es la expresión cultural de una comunidad extraterritorializada y marginada, sino que constituye, además, un espacio de construcción y permanente re-creación identitaria. Como afirma Jennifer Mason Grem (2003), la fundación del *Nuyorican Poets Cafe* como sede de este movimiento significó no sólo la emergencia de un espacio institucional para el nacimiento y afianzamiento de una tradición literaria, sino también la constitución de un espacio comunitario de encuentro y construcción de una identidad y un imaginario en permanente transformación<sup>163</sup>, aquello que Juan Flores y George Yúdice (Flores 1993) denominaban el “*ethos* en formación” de la identidad latina en los Estados Unidos. Este tipo de identidad, antes que sostenerse en su representatividad se configura a través de su permanente puesta en práctica. Esto mismo es lo que advierte Stuart Hall respecto a la posibilidad de hablar de una identidad “antillana”, una identidad que antes que ser

---

163 El *Nuyorican Poets Cafe* fundado por Miguel Algarín durante la década del setenta, no sólo brindo a la comunidad literaria niuyorriqueña de un espacio físico donde congregarse y “publicar” sus producciones artísticas (en su sentido de volver pública esta palabra poética eminentemente oral y performativa, y también, aunque en mucho menor medida, como instancia editorial), sino que también posibilitó, merced a esta integración comunitaria, un desarrollo y afianzamiento del sentido de pertenencia de esta cultura. el *Cafe* (como lo abrevian los propios niuyorriqueños) sirvió como espacio de encuentro de un conglomerado cultural diverso que reunía tanto a los miembros de la comunidad latina de Nueva York, como a los afro-americanos, a los norteamericanos blancos de clase media y a algunos visitantes ocasionales, todo lo cual permitió, en principio asentar las bases de la identidad niuyorriqueña, pero también extender los lazos de esta identidad hacia otras culturas próximas como la afro-americana y latina. Además esta difusión de la cultura niuyorriqueña contribuyó decisivamente en el afianzamiento de su tradición literaria y su continuidad en el tiempo. Sobre la función que cumplió el *Nuyorican Poets Cafe* en la escena neoyorquina de la década del setenta, ver el ensayo de Daniel Kane, “Bob Holman, the Poetry Project and the Nuyorican Poets Cafe”, en *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s* (2003) y en el trabajo de Jennifer Mason Grem, *Paredes y puertas: el Nuyorican Poets Cafe y la poesía performativa* (2003).

pensada respecto a su carácter representativo debe ser pensada a partir de su “productividad”, esto significa que estas identidades fundadas en la hibridez y la diasporicidad de sus procesos migratorios dan cuenta, en verdad, de un proceso, de una productividad que nunca se encuentra completa absolutamente, sino en permanente:

*Tal vez en lugar de pensar en la identidad como un hecho consumado, que las nuevas prácticas culturales entonces representan, debemos pensar, en cambio, en la identidad como «producción», la cual nunca es completa, sino siempre en proceso, y siempre constituida por dentro, y no por fuera, de la representación (Hall 1990: 222).*

De este modo, los *poetry slam* del *Nuyorican café*, esos encuentros poéticos donde se expresa esta tradición performativa, constituyen un programa cultural destinado, tanto a brindar un servicio social a la comunidad permitiéndole un espacio de libre expresión para sus producciones artísticas, como así también la posibilidad de constituir en ese encuentro y en ese espacio común, un sentido identitario de auto-afirmación y de permanente re-conversión. Esto significa, para Jennifer Mason Grem, la posibilidad de imaginar “nuevas formas de relaciones sociales” (2003: 17) y llevar estas relaciones imaginadas a la realidad, una práctica cultural posible a partir de la tradición poética niuyorriqueña y su identidad performativa. Esta poesía oral, performativa y comunitaria, encuentra su fuente no sólo en la rica y extensa tradición puertorriqueña de los recitados de poesía, sino también en la tradición afro-americana de la “preacherly poetry”, como ya señalamos, y también en la cultura moderna del rap y el hip hop. Un arte que hace de la voz pública un elemento de cohesión social tanto como un instrumento político de resistencia. Este arte posee un acervo común con la tradición africana del *griot*, como señala Bob Holman en la invocación que abre la antología niuyorriqueña *Aloud* publicada junto a Miguel Algarín en 1994:

*RAP ES POESÍA -y su esencia hablada es fundamental para la popularización de la poesía. El rap está tomando su lugar, en voz alta, como una nueva forma poética, con antiguas raíces griot. El Hip hop es un hilo conductor para la Tradición Oral de esta cultura. ¡La palabra se hace pública! ¡La poesía ha encontrado la manera de perforar a través de la cera que se ha estado acumulando por décadas! La poesía ya no es una exposición en un museo*

*polvoriento. La poesía está viva; la poesía se puede* (1994: 1-2)

Estas tradiciones performativas se hallan marcada por el uso del habla coloquial y dialectal de la comunidad, el entrecruzamiento de la palabra y el lenguaje corporal, y los sutiles y arteros dispositivos con los que estos sujetos subordinados expresaron y desarrollaron concepciones y valores culturales alternativos. Esta performatividad que atraviesa las tradiciones afro-descendientes repone la divergencia de los procesos afro-antillanos de la *creolización*. Esta creolización dinámica repone la volatilidad de las culturas antillanas y constituye la base de la performatividad y oralidad de la poesía niuyorriqueña, una base cultural que se inscribe dentro de la esencia “acuática”<sup>164</sup> de la historia antillana, tal como la define Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite*, una cultura fluyente que se manifiesta como “flujo poético y vital navegado por Eros y Dionisos, por Ochún y Eleguá” (1989: 30), un flujo descentrado y disruptivo de textualidades que disuelven los binarismos occidentales a través de la figura del *performer*, esa “cierta manera de ser” caribeña ligada al carnaval, la multiplicidad y polirritmia de la música caribeña. Benítez Rojo define a la cultura aglutinadora del Caribe como una “polirritmia cultural”, la cual abarca no sólo la tradición musical sino expresiones diversas como las artes, el lenguaje y las expresiones corporales de lo antillano, imbricadas a través de un conjunto de ritmos que cohesionan esta cultura meta-archipelar, bajo un “caos de diferencias y repeticiones, de combinaciones y permutaciones” (Benítez Rojo 1989: 65).

Ahora bien, esta creolización que en un principio emerge en el plano lingüístico es el índice de un proceso transcultural mayor que atestigua las estrategias de supervivencia de estas culturas subalternas en el marco de las sociedades coloniales y su opresión y silenciamiento. Tal como señala Edouard Glissant esta tradición creol de supervivencia establece un sistema a través de su carácter fragmentario, divergente y difractivo:

*El movimiento lingüístico de la creolización procede a través de rápidos, interrumpidos y sucesivos establecimientos de estas contribuciones; la síntesis que resulta de este proceso nunca deviene fija en sus condiciones, a pesar de*

---

164 La metáfora acuática para dar cuenta del carácter peculiar de la cultura antillana y su cohesión identitaria, es una constante de muchos pensadores y escritores del Caribe, así en el poeta y crítico barbadense Kamau Brathwaite encontramos la imagen de una “unidad submarina” para las Antillas, y también en el poeta de Santa Lucía, Derek Walcott, en cuya obra la historia caribeña aparece concebida con una naturaleza marina.

*haber afirmado desde el comienzo la duración de sus estructuras.* (2006: 69)

Este sistema cultural fragmentario es el que le permite a Laviera configurar una poética niuyorriqueña en la que la identidad cultural no se consituye a través de una estructura monolítica sino por medio de una constelación abierta de relaciones inconclusas y proyectivas, de modo tal que su obra es capaz de procurar una identidad que integra la cultura contestataria niuyorriqueña con su legado puertorriqueño y afro-antillano, al tiempo que auna ambas con otras tradiciones culturales contiguas a partir de ciertos elementos comunes.

Así es como, por ejemplo, en poemas como “vaya carnal”, Laviera es capaz de tomar la lengua de la cultura chicana para mixturarla con el acerbo cultural niuyorriqueño y volverla parte de una cultura latinoamericana englobadora, que al ritmo de los flujos migratorios y su encuentro en suelo norteamericano, da origen a una verdadera cultura de la transculturación, en cuya hibridez y “sabor” Laviera encuentra el enorme potencial liberador de su futuro:

*¿sabes?, simón, el sonido del este,  
el vaya, clave, por la maceta,  
que forma parte de un fuerte  
lingüismo, raza, pana, borinquen,  
azteca, macho, hombre, pulmones  
de taíno, de indios, somos  
chicano-riqueños, qué curada,  
simón, qué quemada mi pana,  
la esperanza de un futuro  
totalmente nuestro,  
tú sabes, tú hueles,  
el sabor, el fervor del  
vaya, carnal.* (1981: 59)

Esta nueva multiplicidad heterogénea, no sintética y abarcadora que configura Laviera en su obra, responde a la particular y conflictiva posición intersticial que como ya señalamos, marca y estigmatiza a la identidad cultural niuyorriqueña. Atrapado en ese entremedio que pareciera condenarlo a un perpetuo no-lugar provisorio y vacío, el

niuyorriqueño se enfrenta a la necesidad de sobrevivir a la encrucijada que le establece su herencia latinoamericana y su pertenencia simultánea a la sociedad y cultura norteamericanas. Excluido incluso por momentos de la misma comunidad “latina” de los Estados Unidos por su carácter no-inmigrante<sup>165</sup>, la fusión entre ambos universos culturales se vuelve, prácticamente, la única alternativa posible.

Esta integración híbrida es instrumentada por la poesía de Lavieras como superación integradora de las fronteras que recluyen a los niuyorriqueños, lo que la cosmovisión poética de Tato Laviera desarrolla a través del concepto del “amor”, entendido éste como la unión máxima, la instancia de superación de las fronteras que atrapan a la cultura niuyorriqueña, comunión del intersticio que Laviera subsumía con su neologismo “AmeRícan”, gentilicio que da cuenta de la hibridez de esta nueva identidad y de su carácter transitorio, múltiple y abierto permanentemente al contacto con los otros, dispuesto a transformarse a partir del otro y de sostenerse en esta transitoriedad perenne. El amor en tanto pro-fusión, es decir ese excedente indeterminado de la fusión con el otro, exceso por medio del cual la diferencia es desdibujada y trascendida a través de la promiscuidad de lo indiscernible, constituye lo que define la identidad relacional constituida por los poemas de Laviera. La identidad relacional lavieriana articula la posibilidad de identificación a través de las mixturas de lo múltiple y diverso, es una identidad que surge como pulsión hacia la gestación de un pueblo pluriversal y descentrado, un pueblo divergente y reunido a través del “amor” como pulso vital por la comunión de esta diversidad sin anular su divergencia, es ese pueblo boricua que se identifica como un pueblo de “amantes que aman amar”:

*we are a people  
who love to love  
we are loving  
lovers who love  
to love respect,  
the best intentions  
of friendship,  
and we judge from*

---

165 Nos referimos al estatuto de Puerto Rico de Estado Libre Asociado de los Estados Unidos, el cual le otorga a los niuyorriqueños una condición híbrida por la que no son plenamente inmigrantes ni tampoco ciudadanos norteamericanos en igualdad de condiciones, doble limbo que junto a su condición diaspórica complejiza aún más su ya de por sí compleja historia cultural.

*the moment on, no  
matter who you are,  
and, if we have a  
drink together,  
we can be brothers,  
on the spot, no  
matter who you are,  
and we have a lot  
of black & white  
& yellow & red* (1985: 16)

Esta configuración identitaria oscilante entre su carácter étnico puertorriqueño (boricua) y su proyección trans-étnico-nacional, no sólo responde a la naturaleza intersticial y extraterritorial de la identidad niuyorriqueña sino también a la dinámica paradójica de la literatura latinoamericana. Esta dinámica paradójica es expuesta claramente por los movimientos de vanguardia en América Latina y se explica, como señala Alfredo Bosi, a partir de la condición colonial de la cultura latinoamericana: “ese tiempo histórico de larga duración en el cual conviven y se conflictúan, por fuerza estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda tanteante de una identidad originaria y original” (en Schwartz 2002: 21), hibridez temporal propia de las culturas poscoloniales y a la cual Partha Chatterjee (2006) denominó un “tiempo heterogéneo”. Esta identidad híbrida configurada por la obra de Tato Laviera es análoga y acompaña la evolución de la propia tradición literaria niuyorriqueña, la cual a lo largo de su historia fue ampliando su campo de influencia hasta abordar un proyecto multicultural que ya no se afirmaba exclusivamente en sus raíces latinas. Este proyecto multicultural niuyorriqueño tuvo su cara más visible en las transformaciones efectuadas sobre su sede y espacio cultural identitario, el *Nuyorican Poets Cafe* que, como lo demuestra Harald Zapf (2006), pasó de ser la cuna de una identidad cultural étnicamente constituida sobre su componente latino, y socio-culturalmente configurada a partir de su carácter marginal durante la década del setenta, a volverse durante los noventa, con el cierre y posterior reapertura del *Cafe*, y sobre todo, a través de la creciente influencia de Bob Holman, en un espacio multicultural trans-etnizado y cooptado por un proyecto de tinte comercial que al tiempo que le daba un empuje de alcance nacional en el mercado cultural norteamericano, lo acercaba a un “estilo MTV” (Morales 2002: 216) que hacia



hincapié en la creciente mercantilización del proyecto original. Este viraje en la configuración identitaria propuesta desde el *Café* como sede institucional de la cultura niuyorriqueña, se vuelve clara en la introducción a *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Cafe*, antología poética que tras la publicación de la seminal *Nuyorican Poetry* en 1975 constituye la cristalización de este segundo momento de la tradición niuyorriqueña. El texto, publicado en 1994 y editado por Algarín y Holman, constituye la muestra precisa del nuevo rumbo escogido para esta tradición a partir de su proyección multicultural, tal como se observa en el éxito editorial del libro premiado con el *American Book Award*, y en la difusión exponencial y el éxito rotundo de los *poetry slam* a lo largo de los Estados Unidos durante fines del siglo XX y principios del XXI. En la introducción de esta antología Algarín expresa como este marcador identitario de lo “niuyorriqueño”, por el que tanto lucharon durante los setenta, hoy trasciende sus límites originales para volverse parte de una nueva identidad norteamericana trasnacional multicultural e interlingüe: “La lengua niuyorriqueña ya no es más esa propiedad de los puertorriqueños hablando una mezcla de inglés y español [...] Atrás quedaron los días cuando el inglés podía ser el único medio de expresión para los artistas norteamericanos. Está claro que hoy en día los sistemas alternativos de expresión están creciendo cada vez con mayor atractivo popular y creatividad” (1994: 20).

Pero hay en esta trasnacionalización y pos-etnización de la identidad niuyorriqueña un elemento que sigue cohesionando esta pluriversalidad híbrida y es, cómo se ve en la poética de Tato Laviera, el sustrato negro de estas identidades marginales. Mientras Algarín sostiene que el término “niuyorriqueño” ha dejado de operar como marcador identitario para la cultura puertorriqueña en los Estados Unidos, y que ahora pasa a designar una identidad “norteamericana” transcultural, sin embargo a la hora de hablar de estos intentos por “sumergirse en las posibilidades infinitas de la expresividad multilingüe”, concluye que los mismos representan una nueva y excitante promesa para “la voz poética afro-americana del hemisferio occidental”, condensando esta nueva identidad trasnacional y transcultural bajo el manto integrador de sus raíces negras. Por otro lado, en la obra de Tato Laviera esta dinámica contradictoria de la configuración identitaria niuyorriqueña, a caballo entre el carácter esencialista de lo afro-niuyorriqueño y su proyección trasnacional responde, fundamentalmente, a la naturaleza intersticial y extraterritorial de la propia identidad niuyorriqueña. Como decía Laviera en su poema “asimilao”, el combate contra la estandarización y la asimilación

cultural encuentra siempre sus fuentes en las culturas populares y negras: “déles gracias a los prietos/ que cambiaron asimilado al popular asimilao” (1985: 54).

Este proceso de trasnacionalización se suma así a la extraterritorialización de la condición puertorriqueña desplegada por la cultura niuyorriqueña, y en el caso de poéticas como la de Tato Laviera, estos procesos se asientan y potencian a través de la *antillanidad* de esta cultura, una antillanidad constituida a partir de los profusos vínculos transculturantes que integran su cohesiva divergencia, esto es, a través de la antillanidad como Poética de la Relación:

*La antillanidad, soñada por los intelectuales y al mismo tiempo vivida de manera soterrada por nuestros pueblos, nos arranca a lo intolerable propio de los nacionalismos necesarios y nos introduce a la Relación que hoy día modera esos nacionalismos sin alienarlos.*

*Efectivamente ¿qué son las Antillas? Una multirrelación.* (2005: 280)

Una antillanidad, que como vemos, antes que una identidad esencial repone “la construcción de una identidad abierta, rizomática y plural” (Sancholuz 2010: 24), la cual a través de su naturaleza diaspórica y relacional desplaza así la unicidad del origen suplantándola por la divergencia de las relaciones, o bien, trasgrediendo la insularidad de lo Uno por la condición archipelar de lo Múltiple.

#### *5.4.3 Choteo, guachafita, gufeo: el humor, la irreverencia y el cimarronaje en la poesía niuyorriqueña*

Esta poética niuyorriqueña desplegada por la poesía lavieriana recupera por tanto un legado cultural afro-antillano que Laviera articula relacionalmente con otras tradiciones culturales de raíz africana, como por ejemplo, la cultura afroamericana. Los vínculos entre la cultura niuyorriqueña y la cultura afro-americana son profusos y van desde la preocupación compartida por una misma constelación de problemáticas sociales, producto de su misma posición marginal y minoritaria dentro de la sociedad norteamericana, pasando por los fuertes lazos establecidos entre ambas comunidades

durante los años de lucha por los derechos civiles, hasta la participación (y este es el punto que nos interesa especialmente) en un mismo acerbo cultural ostensiblemente marcado por la experiencia histórica de la esclavitud y su resistencia/supervivencia. Esta imbricación entre las tradiciones afro-descendientes con las que la poética de Laviera arma sistema se observa, por ejemplo, en la relación esencial que establecen estas prácticas culturales afro-antillanas con expresiones de la tradición cultural afro-americana, como aquella que Henry Louis Gates (1988) llamó el “tropo de los esclavos”: el ritual afro-americano del *signifyn(g)*<sup>166</sup>. En su ensayo *The signifying monkey: a theory of African-American literary criticism* (1988), Gates da una aproximación al elusivo y complejo concepto del *signifying* afro-americano: este es un tropo que engloba (y subvierte) a su vez, varios otros tropos, por medio de la repetición y la inversión, y que se vale, fundamentalmente, de la parodia y el quiasmo, con el fin de subvertir un discurso otro. Es este desvío y vicarización por medio de complejas operaciones discursivas e intertextuales, el que constituye, para Gates, el rasgo distintivo y la base de la tradición literaria afro-americana; y es aquí donde puede trazarse el vínculo, por ejemplo, con poéticas afro-antillanas como la del puertorriqueño Luis Felipe Dessus, cuyos poemas consignan, en gran medida, subversiones similares. A su vez, esta práctica cultural del *signifying* se encuentra estrechamente ligada a otro elemento distintivo de la cultura afro-americana en los Estados Unidos como son los duelos verbales de la tradición oral afro-americana denominados *dozens*. Los *dozens* son contiendas verbales de insultos entre dos sujetos que procuran ridiculizar y humillar a su oponente a través de ingeniosas respuestas rimadas que suelen incluir insultos de todo tono. Este juego de duelos, antecedente directo del rap y el hip hop, tiene su origen, señala Mona Lisa Saloy (1994), en la venta de esclavos mutilados y maltrechos en Nueva Orleans, esclavos cuyo valor depreciado promovía ofertas “por docena”. El *signifyn(g)* y los *dozens* configuran prácticas culturales heredadas de la mitología yoruba, y por tanto, acervo común con la tradición cultural afro-antillana<sup>167</sup>. Estas

166. Para un estudio de la práctica del *signifying* afro-americano ver el citado ensayo de Henry Louis Gates; sobre los *dozens* en la tradición afro-americana ver el artículo de Mona Lisa Saloy, “African American Oral Traditions in Louisiana” (1994); y Roger Abrahams, “Playing the Dozens” (1962).

167 El vínculo entre las tradiciones culturales afro-americana y afro-antillana es profuso en los Estados Unidos y dio lugar a movimientos culturales como el de los *Last Poets* en la década del sesenta, movimiento político-cultural que reunió diversas figuras, entre las cuales se encontraba el activista y poeta puertorriqueño-estadounidense Felipe Luciano (cuya influencia en Laviera era reconocida en su poema-homenaje “felipe luciano, i miss you in africa”), figura que sentó las bases del movimiento niuyorriqueño, en su relación con la tradición afro-americana. Los lazos que unen los movimientos afro-americano y afro-antillano se expresaron en el campo socio-político a través de la estrecha relación entre movimientos afro-americanos como el “New Negro” o los “Black Panthers” y movimientos afro-antillanos dentro y fuera de los Estados Unidos como los “Young Lords” o el movimiento de la

culturas de raíz africana se expresan a través de discursos arteros y sutiles en los cuales el dominado se apropia calibanescamente<sup>168</sup> de las palabras del amo para operar con ellas, y desde el interior mismo de su cultura, una distorsión subversiva con la cual trasgredir el silencio. El valor contradiscursivo y subversivo de esta tradición afro-americana corresponde a lo que Glissant denominó el “*discurso diferido o encubierto*” (2006: 73) del *creole* antillano, una literatura que tiende a “*introducir obscuridades y quiebres en relación al material con el que trabaja*” (2006: 71). Esta práctica cultural contradiscursiva se manifiesta también en el ámbito de las Ántillas hispánicas en su cultura humorística, tal como esta se manifiesta en el choteo cubano y la guachafita puertorriqueña, prácticas originadas, precisamente, en la naturaleza subversiva de estas culturas antillanas.

La práctica antillana del choteo, señala Jorge Mañach en su celebre ensayo de 1928 *Indagación del choteo cubano*, posee un carácter “tóxico” a partir de su naturaleza insurrecta, tal como se desprende de la definición que da Mañach del choteo: “*un hábito de irrespetuosidad-- motivado por un mismo hecho psicológico: una repugnancia a toda autoridad*” (1969: 19)<sup>169</sup>. Esta actitud anárquica antes que responder a una consciente acción política de resistencia, surge para Mañach, como señala Gustavo Pérez Firmat (1984) en su análisis del ensayo de Mañach, de la propia naturaleza cubana y su incapacidad “congénita” de someterse a la autoridad. La práctica del choteo, señalaba por su parte Fernando Ortiz, se halla enraizada, principalmente, en el estrato afro-descendiente de la sociedad cubana, cuyo “inextinguible buen humor” y “espíritu burlesco” le brindaba un mecanismo de defensa y resistencia frente a la inclemencia que su situación de marginalización y sometimiento les procuraba, constituyendo así un instrumento de resistencia caracterizado por una “desbordada fluencia satírica, que a veces llega a sarcástica” (citado en Valdés García, 2004: 57). A través de este carácter irrespetuoso y sarcástico del choteo, los negros cubanos lograban resistir y trasgredir la subordinación de la que eran objeto bajo el sistema colonial,

---

“Negritude”. Para un estudio de esta relación, ver: W. Feuser, “Afro-American Literature and Negritude” (1976) y el capítulo “Puerto Rican American Poetry” del libro de William Luis, *Dances between two cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States* (2001: 37-98).

168 Es a partir de esta subversión calibanésca que André Alt asocia la poesía niuyorriqueña con la obra de Roberto Fernández Retamar (2004) y sus teorizaciones sobre la cultura latinoamericana a partir de la figura de Calibán. Para Alt, este vínculo está dado por la irreverencia verbal de los cambios de código lingüístico que expone la poesía niuyorriqueña, la cual “promueve una toma de consciencia de la relatividad cultural, en contraste con las jerarquías” (2009: 75).

169 Este carácter tóxico y nocivo del choteo cubano, tiene su contraparte “benigna” en la resistencia a aquel tipo de autoridad que Mañach define como “ilégitima”. No obstante ello, este choteo “benigno” es para Mañach, sólo una modulación “liviana” del choteo cubano, práctica cultural que Mañach valora negativamente, pese a su inconsistente intento por establecer una dualidad constitutiva para su naturaleza.

invirtiendo a través de la burla y la ironía la jerarquía instaurada entre el amo y el esclavo, al tiempo que por medio de lo que Mañach llamaba la “parejería” del choteo, estos sujetos subordinados nivelaban, aunque más no fuera discursivamente, las relaciones de poder que los sometían, logrando así intervenir el espacio público al no reconocer ya distancias entre la esfera de lo público y lo privado<sup>170</sup>.

El humor se halla presente en la mayoría de los poetas niuyorriqueños y constituye parte de su legado antillano. La presencia insoslayable de la humoricidad como práctica cotidiana constituye un mecanismo de supervivencia ante las adversidades de la vida, algo que atraviesa el archipiélago antillano ubicuamente, al menos en su sector hispanoparlante. El humor niuyorriqueño fue leído por la crítica literaria, por ejemplo, bajo su articulación dentro de procesos de “tropicalización”. Frances Aparicio encuentra en su lectura de los versos de Víctor Hernández Cruz, lo que denomina un proceso de “tropicalización” de la literatura latina. Este proceso con raíces antillanas opera una distorsión de la lengua poética anglo-estadounidense. La tropicalización poética funciona, para Aparicio, como una resistencia a los procesos de asimilación y como una transformación, tanto de las construcciones hegemónicas de la identidad y la cultura norteamericanas, como de las construcciones hegemónicas de la identidad latina en tanto “otro” de esta cultura dominante. Para Aparicio, tanto la “trans-creación” enunciada por Juan Flores y George Yúdice, como su concepto de “tropicalización” se insertan dentro de las denominadas políticas de la representación:

*Tanto la transcreación como la tropicalización proponen modos multidireccionales de insertarse en las políticas de la representación permitiendo el examen de la semántica cambiante de los significantes culturales, del flujo de las apropiaciones y re-apropriaciones que caracterizan la identidad cultural y las dinámicas interculturales, y permitiendo, también, que las voces y los significantes de los latinos y las latinas reclamen nuestros desde siempre tropicalizados “trópicos”, como un sitio cultural propio. (1994: 795-96, mi traducción)*

En este sentido, la tropicalización del discurso literario latino de las décadas del setenta y el ochenta funcionaba como estrategia retórica y política para la constitución y

---

170 Sobre la trascendencia del choteo en la literatura y crítica cultural antillana, ver el trabajo de Graciela Salto “La ‘suave risa’ cubana en la crítica cultural: del choteo al *camp*” (2010) y “El Caribe: integración, identidad y choteo” de Félix Valdés García (2004).

afianzamiento de una identidad alternativa frente al esencialismo estigmatizante y subalternizante que la cultura norteamericana hegemónica construía sobre la cultura latina en tanto cultura minoritaria. De este modo, la poética de escritores niuyorriqueños como Hernández Cruz tendía puentes con la macro-cultura del archipiélago antillano y con sus culturas diaspóricas en los Estados Unidos, aunadas todas bajo una expresión sostenida en un imaginario del Trópico capaz de abarcar las diversas alteridades del patrón WASP norteamericano, ya fueran estas la del “negro”, el “hispano”, el “chicano” y el *wet-back*, el “niuyorriqueño” y el “caribeño”. Como señalan Flores y Yúdice en su postulación de esta categoría de la trans-creatividad latina, es el vector político en tanto estrategia identitaria e instrumento político-cultural lo que prima en la producción cultural latina y sus formas de relacionarse con el mercado y la cultura norteamericanas hegemónicas:

*Tal como lo señaló un ejecutivo “hispánico” de un multimedios, la “ejecución correcta” [de la lengua literaria latina] exige un sentido “del patois español familiar a la comunidad, el cual refleje no sólo diferentes palabras y sentidos, sino también diferentes ritmos del discurso y de sus inflexiones”. Los artistas y poetas latinos también necesitan “trans-crear” en este sentido, al menos en un nivel táctico como lo hacen las difundidas comunidades chicanas y niuyorriqueñas en sus discursos cotidianos y sus prácticas expresivas. Para vocalizar la frontera no alcanza con atravesarla: debemos posicionarnos ahí, con accesos prontos y simultaneos en ambos lados. (1993: 213-14)*

Estas intervenciones y auto-figuraciones de la identidad cultural latina por medio de su “tropicalización” de los significantes culturales se desprende, principalmente, del modo en que esta literatura se reapropió de la lengua oficial procediendo a introducir en ella sus propios registros, acentos y ritmos. Así, por ejemplo, la subversión operada por la lengua poética de Hernández Cruz en su poema “Three Songs From the 50's”, surge, precisamente, del trabajo con la hibridación lingüística y el cambio de código entre inglés y español, y del efecto humorístico que estas operaciones lingüísticas producen en el texto:

*All the old Chevies that the  
gringos from up state New York*

*wore out*  
*Were sailing around the neighborhood*  
*with dices and San Martín de Porres*  
*el negrito who turned catholic*  
*Hanging in the front windows* (1989: 82)

El humor que produce el poema de Hernández Cruz no sólo surge del trabajo con el *code-switching* sino también, como señala Aparicio, de las subversiones culturales e identitarias que subyacen bajo cada verso, es decir, del trabajo con los procesos transculturadores que configuran la identidad cultural niuyorriqueña, y de la representación humorística de la situación marginal de esta cultura frente al patrón dominante. El calco sintáctico por medio del cual Hernández Cruz introduce la sufijación plural del inglés dentro del término español “gringo” (*gringoes*) no sólo apela al humor a partir de la representación del habla interlingüe de la comunidad latina, sino que ubica al sujeto de enunciación en un lugar de proximidad con el colectivo de lo “latino” frente a ese otro constituido por la comunidad “gringa”, la cual en el poema vende sus autos maltrechos a los latinos del barrio. Esta identificación es puesta en crisis cuando el sujeto poético describe a San Martín de Porres, el Santo que estos mismos latinos colocan en sus autos como signifiante cultural de su identidad de raíz hispanoamericana. El Santo aparece descripto como “el negrito que se volvió católico”, enunciación que establece una distancia reforzada por la humorada de la descripción, y que vuelve problemática la identificación anteriormente establecida entre el sujeto poético y la comunidad latina. El humor y la hibridez de este sujeto de enunciación se intensifican si pensamos que la descripción de San Martín de Porres, el primer santo mulato de América, apela a su “asimilación” frente a la cultura europea cristiana durante la colonización evangelizante de América Latina.

Pero el humor niuyorriqueño incluye modulaciones más viscerales, modulaciones que procuran la hilaridad por sobre esa risa que emerge de la “tropicalización”, una hilaridad que se acercará a esa expresión cultural caribeña del desparpajo que en Cuba se denominó “choteo”, en Puerto Rico “guachafita” y que los niuyorriqueños identificaron con el término “gufeo”. Se trata de una actitud lúdica y provocativa frente a las situaciones cotidianas más serias, lo cual genera un humor ácido y satírico, regodeándose en la dislocación del interlocutor frente a la situación planteada y en la imposibilidad de determinar con certeza la naturaleza del sujeto que enuncia; una

indeterminación y ambigüedad comunes a toda forma humorística, pero que en el caso antillano adoptó la forma de una actitud subversiva frente a todo intento de establecer un centro de autoridad, articulándose así a una práctica cultural anárquica como la del cimarronaje afro-antillano y a un *ethos* que en Puerto Rico se denomina el “vacilón”. El vacilón puertorriqueño determina una flexibilización de las normas sociales de conducta y respeto que determinan el trato entre las distintas clases sociales<sup>171</sup>. Es interesante la apreciación que hace Alberto Sandoval Sanchez cuando señala que la guachafita, el vacilón, el gufeo, etc, responden al hecho de que este tipo de prácticas culturales constituyen la única opción que les permite a los puerto/niuyorriqueños sobrellevar su condición extraterritorial:

*Lo que aparece en escena es la formación identitaria no sólo para la generación puertorriqueña nacida en Estados Unidos, los así denominados niuyorriqueños, sino también para los propios puertorriqueños en la isla. Sus desplazamientos, reemplazamientos, dislocaciones, relocalizaciones, la alienación, el desarraigo y la separación son mediados y negociados a través de “el gufeo, el vacilón, el relajo, el desorden, la bachata, la chabacanería”, la única manera en que los puertorriqueños pueden hacer frente a su desterritorialización y reterritorialización. (1997: 199, mi traducción)*

Precisamente, la puertorriqueñidad de los niuyorriqueños estribaría en ese *ethos* de raíces antillanas. A falta de un vínculo telúrico con la patria, el gufeo niuyorriqueño se volvería así un núcleo de puertorriqueñidad con el cual resistir los embates asimilacionistas y marginalizantes, tanto de la sociedad norteamericana hegemónica como de la cultura puertorriqueña insular. En esta misma línea de pensamiento, Efraín Barradas explica el modo en que los poetas niuyorriqueños (*neorriqueños* para Barradas) piensan su puertorriqueñidad, en término de su singular *ethos*:

*Para la mayoría de los poetas neorriqueños el ser puertorriqueño, el ser ellos mismos, no radica en un mito de la tierra sino en un estado de ánimo. Ser puertorriqueños para el poeta neorrican es definirse no en términos del lugar de nacimiento, no en términos de la lengua que habla, sino en términos de su*

---

171 Sobre la condición popular del relajo puertorriqueño y su relación con el gufeo niuyorriqueño, ver Flores, Juan “Living Borders/Buscando América: Languages of Latino-Self Formation” (1993: 199-224).



*actitud vital* (1998: 72)

Este gufeo niuyorriqueño se aprecia en todo su potencial en la poesía de Tato Laviera, en cuyos poemas la “tropicalización” enunciada por Frances Aparicio<sup>172</sup> va un paso más allá, ya no se trata sólo de intervenir la cultura norteamericana por medio del interlingüismo y la hibridez, sino de subvertirla en diversos niveles a través de una cultura del desvío y la fruición. Esta subversión irreverente operada por la idiosincrasia cultural antillana y su humor desfachatado constituirá un mecanismo de supervivencia frente a la marginalización y al solapamiento al que se ven recludos los niuyorriqueños en tanto minoría. Estas tácticas de supervivencia retoman una cultura marginal que sobrevive a partir de los restos a los que se la recluye. La lengua poética de Laviera conforma así una lengua “disparatera”,

*LA VIDA es un inglés frío  
un español no preciso  
un spanglish disparatero  
una insegurida de incendios automáticos.* (1981: 33)

Esta lengua reconstruida con lo que se tiene a mano, constituye tanto ese “disparate” creativo que subvierte en su disparidad las normas impositivas del orden, como una arma con la cual “disparar” resistiendo a las inclemencias de la vida en la intemperie moderna, una lengua que en su vacilación antillana, en su “inseguridá”, trasgrede el frío del despojo incendiándolo todo con su potencia desbordante. Esta lengua desbordante *creoliza* esos restos entre los que de desenvuelve, fundiendo ritmos y acentos y conjugándolos bajo el espacio comunal de su negritud, su carnaval, su sancoche y transculturación. Esta negritud se halla atravesada por la vitalidad de su cultura popular, una vitalidad que emerge como potencia a través del humor sublevante del gufeo y como sanación polirrítmica de estos trepaos viscerales:

*a blackness in spanish  
a blackness in english*

---

172 En una nota publicada a principios de 2014 en remembranza de la figura de Tato Laviera por su reciente fallecimiento, Aparicio refuerza su lectura de esta poética niuyorriqueña a través de su concepto de la “tropicalización” de la literatura latina frente al patrón dominante de la cultura norteamericana. Ver: Aparicio, Frances. “Recordando a Tato Laviera (1951-2013)” (2014)

*mixture met on jam sessions in central park,  
there were no differences in  
the sounds emerging from inside  
soul-salsa is universal  
meaning a rhythm of mixtures.* (Laviera 1979: 67)

Los ritmos que atraviesan toda la obra de Laviera recuperan el legado afro-antillano apropiándose de la naturaleza transcultural y diaspórica de su historia para integrarla a un sistema relacional y rizomático de tradiciones culturales, entre la cuales sobresale la cultura subversiva del vacilón y la guachafita.

El poder corrosivo y contradiscursivo de estas prácticas culturales se sostiene, principalmente, en la naturaleza performativa y oral de esta tradición. Como señala Juan Otero Garabís (2000) en su análisis de la novela de Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*, la potencia contradiscursiva del relajo o el vacilón puertorriqueño se sostiene a partir de una escritura que se instituye como espacio de goce desde el cual resistir y corregir el des-orden social. Esta contradiscursividad frutiva se potencia a través de otras expresiones culturales populares puertorriqueñas como, por ejemplo, la tradición musical de la salsa de Eddie Palmieri, cuyos ritmos sincopados y frenéticos subvierten la opresión y el disciplinamiento social oponiéndoles “vacilón al orden, no de manera sistemática, sino de manera liberadora” (Otero Garabís 2000: 96) <sup>173</sup>. De igual modo, los ritmos afro-antillanos y el humor desfachatado que introducen muchos de los poemas de Tato Laviera insisten en esta potencia subversiva y liberadora de la música y el humor, cuya dimensión frutiva establece al cuerpo como un espacio de resistencia a través del goce. Esto, que sólo emerge en los textos de Laviera a nivel temático, o bien, por medio de la fruición y la con-moción (co-motion) epifenoménica que promueven el humor y el ritmo propulsado por esta poética, emerge en su plenitud liberadora a través de la experiencia performativa de esta poesía. La experiencia performativa de los poemas de Laviera desarrolla la experiencia corporal de estas fuerzas liberadoras entrañadas en el humor y

---

173 Otero Garabís distingue el humor “literario” y de tinte intelectual del vacilón expuesto por la voz narrativa de la novela de Sánchez, de ese otro vacilón “callejero”, representado por algunos personajes de la novela, como sería el caso de la China Hereje. Esta distinción, si bien puede tener sustento en la novela a partir de la distancia narratológica que se establece entre la voz narrativa y la de los personajes, resultará obsoleta para el caso de la poesía de Laviera por cuanto la voz del yo lírico no distingue distancia alguna con este uso “callejero” que consistiría, en última instancia, en la verdadera expresión popular del vacilón puertorriqueño. Para un estudio de la guachafita puertorriqueña en la obra de Luis Rafael Sánchez, ver: Riefköhl, Raúl (1981) y López-Baralt, Luce (1985).

los ritmos antillanos de su poética. Basta con contemplar (si no es posible participar, personalmente, de esta performance niuyorriqueña) alguno de los registros audiovisuales de las lecturas poéticas de Tato Laviera, para poder comprender la potencia desbordante que esta cultura somática afro-antillana poseen, en tanto experiencias somático-fruitivas y colectivas. Por ejemplo, la performance del poema “South West Border Trucos”, que aparece publicado en el último poemario de Laviera, *Mixtura* (2008), da cuenta de esta experiencia comunal y liberadora del gufeo niuyorriqueño y su herencia antillana irreverente, lo cual se materializa en esta performance a través de las carcajadas y la conmoción irrefrenables con las que estalla el auditorio ante los versos de Laviera<sup>174</sup>.

Este humor antillano es el que escande también muchos de los poemas de ese ícono de la poesía niuyorriqueña llamado Pedro Pietri, el cual desarrolló durante la década del setenta, y a partir del formato del chiste, toda una serie de composiciones poéticas tituladas a partir de la numeración de las cabinas telefónicas urbanas. Esta serie reunía poemas contruidos a partir de la plasticidad y la potencia del registro oral coloquial, por medio de un tono sobrecargado de la burla y jocosidad característicos de la cultura niuyorriqueña del gufeo. Poemas como “Telephone Booth Number 905 1/2”, por ejemplo, subvierten a través del humor y el desparpajo de la voz poética, la opresión de la cultura capitalista del trabajo que somete al niuyorriqueño a ocupar pasivamente su rol de asalariado explotado dentro de esta jerarquía social:

*Woke up this morning  
feeling excellent,  
picked up the telephone  
dialed the number of my  
equal opportunity employer  
to inform him i will not  
be in to work today.  
“are you feeling sick?”  
the boss asked me  
“no sir,” i replied:  
“i am feeling too good  
to report to work today.*

---

174 Ver el registro audiovisual de esta performance en: <http://www.youtube.com/watch?v=-3fpbVUgU3g>

*if i feel sick tomorrow*

*i will come in early!"* (en Algarín 2009: 169)

Mientras que en su hito literario “Puerto Rican Obituary” (1969), poema con valor fundacional para la tradición niuyorriqueña, Pietri enfatizaba esta dimensión opresiva, alienante y fatídica de la explotación laboral, a través de un tono conminativo que buscaba despertar una consciencia emancipadora por medio de su conmoción patética, en su serie “Telephone Booth Number”, en cambio, escoge indagar en el potencial contradiscursivo del humor y en la corrosión cultural del *gufeo*. Esta instrumentación subversiva del humor antillano y del vacilón puertorriqueño, el cual, al igual que en el poema de Pietri, fue utilizado también por José Luis González en su célebre cuento “La noche que volvimos a ser gente” (1970), como mecanismo de resistencia de la cultura popular puertorriqueña frente a la opresión social dentro de cultura norteamericana. Esta resistencia emerge en el cuento de González, por ejemplo, a través del dialogo irreverente que mantiene el protagonista con su patrón:

*... Bueno, pues acabé de mirar el periódico y volví rápido a la factoría para empezar el overtime. Entonces el otro foreman, porque el primero ya se había ido, me dice: ¿Qué, te piensas hacer millonario para poner un casino en Puerto Rico? Así, relajando, tú sabes, y vengo yo y le digo, también vacilando: No, si el casino ya lo tengo. Ahora lo que quiero poner es una fábrica. Y me dice: ¿Una fábrica de qué? Y le digo: Una fábrica de humo. Y entonces me pregunta: ¿Ah, sí? ¿Y qué vas a hacer con el humo? Y yo bien serio, con una cara de palo que había que ver: ¿Adiós?... ¿y qué voy a hacer? Enlatarlo para vendérselo a los americanos, que compran cualquier cosa con tal de que venga en lata. Un vacilón, tú sabes, porque ese foreman era todavía más buena persona que el otro. (1993: 130)*

Pero a diferencia de este cuento de González, quien además concluye su relato con una epifanía puertorriqueña que pareciera recuperar la pulsión nostálgica de la literatura del exilio, el poema de Pietri construye una resistencia a este sistema de explotación capitalista por medio de una subversión que procura desconocer la autoridad del mismo, es decir, recuperando esa naturaleza insurrecta que modula las expresiones antillanas del

choteo, la guachafita, el relajo y el vacilón, y la cual Jorge Mañach identificaba como el origen de estas prácticas culturales “nocivas”. Esta subversión, claramente, va más allá de la humorada irreverente que postula el cuento de González por medio de la replica socarrona de su protagonista, ya que en el poema de Pietri configura una verdadera negación del trabajo como *negocio* (neg-otium), es decir, niega la condición productiva de la máquina por medio del humor como ocio, una subversión operada a través de la “felicidad” experimentada por el yo lírico y su disposición ociosa a consumir esta felicidad a expensas del orden estatuido. A su vez, este estado dichoso del ocio promueve la burla y el vacilón frente a la voz del patrón, cuya pregunta inquisidora es acallada por la chanza irreverente con que el último verso clausura el poema y niega cualquier posibilidad de contra-respuesta, cualquier posibilidad de restaurar la condición trasgredida. El formato del chiste, con su brevedad y concisión, y con su naturaleza oral y coloquial, le permite a Pietri desarrollar esta dimensión subversiva del gufeo frente a la condición de subalternidad en la que se debate la cultura niuyorriqueña.

Otro ejemplo de cómo Pietri alcanza esta articulación entre la condición subalterna de la cultura niuyorriqueña y su lúdica y fruitiva potencia contrahegemónica, lo constituye su poema satírico “Suicide note from a Cockroach in a low income Housing Project”, en el cual Pietri adopta la voz de una miserable cucaracha cuya situación ruinosa la lleva a tomar la decisión del suicidio. En este poema Pietri se vale de uno de los elementos residuales y simbólicos de la miseria niuyorriqueña: la cucaracha, tópico literario niuyorriqueño de la degradación con el cual Pietri, a través de un fuerte tono irónico y satírico, expresa los padecimientos de este ser miserable y desfalleciente de hambre, el cual se encuentra sumergido en la pobreza más extrema. Esta condición miserable es escenificada a través de uno de los tópicos espaciales de la identidad niuyorriqueña: los *project*, apartamentos de asistencia social que constituyen el escenario marginal privilegiado para la mayoría de los poetas niuyorriqueños. Pero el humor a través del cual Pietri aborda este espacio marginal y la elección de un insecto estigmatizado, en tanto símbolo de la miseria y pauperización social niuyorriqueña, inscriben a su poema dentro de esa actitud cultural sublevante del gufeo, y establece así un desvío respecto al tratamiento patetizante de la condición subalterna niuyorriqueña que promulgaba Algarín para esta poesía contestataria.

Otro ejemplo de este desvío niuyorriqueño, operado a través del humor corrosivo y la parodización carnalesca, lo representa el poema de Pietri “El Spanglish

National Anthem”. Este poema configura una parodia de los tópicos tradicionales de la literatura puertorriqueña del exilio. Esta tradición del exilio se caracterizaba por el tono nostálgico desde el cual se representa la vida puertorriqueña en Nueva York, siempre observándola con la mirada puesta de reojo en la isla, y dando cuenta de esa pulsión omnipresente por el regreso, como en la famosa canción del compositor puertorriqueño Noel Estrada “En mi viejo San Juan”, himno de esta tradición de la nostalgia insular. Tato Laviera se había ocupado de recuperar estos tópicos canonizados por la música de Estrada, o por la obra de René Marques como hemos visto en su primer poemario, para subvertirlos tanto por medio de la posibilidad (forzada) de la cultura niuyorriqueña de nativizar su puertorriqueñidad portátilmente, tal como expresaba Laviera en su poema “nuyorican”, donde en una interpelación directa a la isla clamaba y reclamaba: “yo soy tu hijo,/ de una migración,/ pecado forzado,/ me mandaste a nacer nativo en otras tierras...” (1985: 53), como así también, por medio de una inversión de la carga negativa que había estigmatizado la experiencia de la diáspora, tal como se observa en el poema de Laviera “migración”, en el que la apelación intertextual directa a Estrada y su famosa composición, le sirve a Laviera para dar cuenta de la nueva relación extraterritorial que une a los niuyorriqueños con la puertorriqueñidad:

*“en mi viejo San Juan”, Calavera cantaba  
sus dedos clavados en invierno, fría noche,  
dos de la mañana, sentado en los stoops  
de un edificio abandonado, suplicándole  
sonidos a su guitarra,  
pero:*

*sus cuerdas no sonaban,  
el frío hacía daño,  
Noel Estrada, compositor,  
había muerto, un trovador  
callejero le lloraba:*

*“cuántos sueños forjé”, Calavera voz arrastrándose,  
notas musicales, hondas huellas digitales  
guindando sobre cuerdas, sacándole música al hielo,  
la fría tempestad*

... (1988: 37)

En este poema, como señala acertadamente Julio Ramos, Laviera explora y desarrolla una relación con la tierra original ya no marcada por la añoranza y la pulsión por el regreso sino a través del tránsito indeciso de su periplo:

*el poema de Laviera genera una serie de intensos desplazamientos. La escritura se inserta entre los versos de la canción y desarticula, con la violencia del encabalgamiento, la sintaxis y el sentido mismo de ambos discursos interpolados. El contrapunteo no escatima la ironía producida por el choque entre dos espacios irreconciliables: por un lado, el paisaje del lugar de origen, tal como lo construye el sujeto melancólico en la canción de Estrada, con sus diosas y palmares; por otro, el espacio urbano de la otra orilla, el East River, con sus aceras y carreteras. (Ramos 2009: 441)*

Pero si en la canción de Noel Estrada, al igual que en la poética puertorriqueña exiliar que impera hasta la década del cincuenta, dominaba la pulsión por el regreso a la patria y el sentimiento de añoranza y melancolía, con la emergencia de la tradición niuyorriqueña, en cambio, se afianza la afirmación de la posición intersticial como nuevo espacio identitario.

A partir de esta nueva tradición, entonces, la canción de Estrada es recuperada por Pedro Pietri en su poema “El Spanglish National Anthem”, en el cual Pietri parodiza este himno de la nostalgia insular y lo vuelve un “himno spanglish” del nuevo intersticio niuyorriqueño. Pietri construye en su poema una parodización que subvierte la cultura del exilio y su telurismo, por medio del humor corrosivo del gufeo niuyorriqueño. En “El Spanglish National Anthem” el exilio surge a partir de las condiciones económicas miserables que expone “el viejo San Juan”, el cual pasa de ser un espacio idealizado que centrífugamente pulsiona el regreso, a ser un espacio centrípeto de expulsión y rechazo de las clases populares:

*En my Viejo San Juan  
They raise the price of pan  
So I fly to Manhattan.  
It was there that I swear*

*Everyone took welfare  
Especially the Latins!*

*To El Barrio I went  
In pursuit of low rent  
In a five room apartment  
Where by neighbors will be  
Puerto Ricans like me  
Dressed in tropical garments.*

*I know  
I know, I know  
I'll miss Puerto Rico  
(Land of de Palm trees)  
And so,  
And so and so  
I'll live in El Barrio's  
(Latin Community)  
... (Pietri, web)<sup>175</sup>*

El uso paródico de la letra de Estrada y de sus estructuras (el estribillo, la rima consonante, etc.) construyen el humor desfachatado que modula la subversión operada por el poema. Es la cultura insular, el “viejo San Juan”, la que configura aquí el espacio de la miseria, el espacio que les niega el pan a sus habitantes y los impulsa al desplazamiento. Este desplazamiento, lejos de configurar un destierro y un proceso de aculturación, consigna, en cambio, la posibilidad de restituir la cultura puertorriqueña extraterritorialmente. De este modo, “el Barrio”, ese espacio transformado y apropiado por la cultura latina migrante, se vuelve un núcleo para la articulación de una nueva identidad fundida en la “tropicalidad” de las guayaberas y la cual, si bien no puede restaurar el paisaje (las “palmas” que extraña el yo poético), sin embargo, se afianza como nuevo espacio comunitario bajo el marcador cultural de lo “latino”, y habilita así la identificación colectiva.

---

175 Este poema está publicado online en el propio sitio web de Pedro Pietri: <http://elpuertoricanembassy.org/el-spanglish-national-anthem/>. Esta página web cuenta además con registros audiovisuales de las performances de Pietri.



Pero la pulsión por el regreso no desaparece, y si bien es parodiada a través de su postergación (“hasta que salgan los números de la lotería”), la isla permanece latente como un espacio prometido de redención frente a las penurias y la marginación experimentada en los Estados Unidos. Poemas como “El Spanglish National Anthem” exponen esa vacilación idiosincrática niuyorriqueña que oscila a través de la tensión entre la aceptación de su nueva situación intersticial y la posibilidad del regreso a las “raíces”. Esta tensión asume en la poesía de Pietri la forma del humor y el vacilón antillanos, de modo tal que el sentimiento de opresión experimentado por las condiciones de marginalidad y explotación cede paso a la irrupción de un tono jocoso, por medio del cual el poema se burla del propio sueño de retorno a la isla, en primer lugar relegándolo a la posibilidad incierta de ganar la lotería, y luego en un verso plagado de este humor desfachatado, mandando todo “al carajo” y expresando así la voluntad de realizar el proyecto de retorno nadando desde El Barrio hasta Puerto Rico:

*I know*

*I know I know*

*I'll reach Puerto Rico*

*(Y live to be ninety three)*

*And so And so*

*Once in Puerto Rico*

*(Won't be a minority)*

*Y Paaaaa'*

*El carajo with the numbers*

*If I can't fly I'll swim*

*Straight from El Barrio*

*Back to Puerto Rico*

*(Island by the sun blessed*

*Island I never left*

*I will settle there next)*

De este modo Pietri cancela la posibilidad efectiva de instaurar el regreso como un proyecto posible de superación de la marginalidad niuyorriqueña, pero posibilita, en

cambio, la latencia de esta pulsión, en tanto vínculo con la cultura maternal de la isla. Es este potencial de resistencia el que se sostiene precisamente a través del humor y la irreverencia antillana con que el yo lírico puede burlarse de su propia nostalgia sin clausurarla definitivamente, instrumentándola como una táctica para sobrevivir a la inclemencia de la vida en la metrópoli.

Distinto es el caso de Tato Laviera, quien decididamente opta por afianzar la posición intersticial de la identidad cultural niuyorriqueña sin necesidad de reponer la pulsión por el regreso, sino por el contrario intensificando su naturaleza híbrida a través de la valoración del concepto de “mixtura”. Esta apuesta decidida de Laviera por la dimensión extraterritorial y transnacional de la identidad niuyorriqueña no oblitera el reconocimiento de su pertenencia cultural puertorriqueña, lo que puede observarse, por ejemplo, en su recuperación de la práctica cultural de la guachafita y el vacilón, un humor socarrón y una disposición desenfadada e irreverente que los puertorriqueños llaman “estar de bachata” y que consiste en desestabilizar los aspectos más serios y dolorosos de la vida diaria a través de la informalidad, la jocosidad, el desenfado, el juego y la juerga, como se observa en el poema de Laviera “praying”, en el cual la condición oprimida y marginal de la clase obrera puertorriqueña da lugar al humor irreverente y corrosivo del gufeo, articulado por medio de la suplica divina que los explotados puertorriqueños dirigen a un Dios hastiado de escuchar sus quejas:

*papa dios está agallao, ya no puede soportar  
los “puerto ricans” están orando overtime  
no dejamos dormir a dios, está volviéndose loco  
[...]  
papá dios got up and said ... “Bendito, they work so  
hard, bendito, they are so passive, i never get  
angry with my worthy faithful subjects, it is  
just that some crazy puerto rican poet is misinforming  
the people, i’m not enfogonao,” papá dios ordered  
a new computerized system to solve the inundation  
problem, but papá dios said to please tell them  
puerto ricans that he’ll listen to their every*

*desire, if they will give papá dios un brakecito,  
concho, “y déjenme dormir. De vez en cuando  
duerman ustedes, por favor.” (1985: 72-73)*

Este humor repone la guachafita como irrisión desfachatada, y se articula en la obra de Laviera con la postulación de una ética insurgente sustentada en esa praxis cultural antillana que condensaba el término “vacilón”. Esta articulación configura una instrumentación política del humor antillano, y ahonda en su potencial contradiscursivo tanto respecto a los esencialismos identitarios como a los poderes opresivos de lo social. Esta potencia contradiscursiva es analizada por Graciela Salto, por ejemplo, a través de los usos del choteo en la crítica cultural cubana y en la obra de autores cubanos como Cintio Vitier cuyo uso de la figura de la “suave risa” como estrategia poética se transforma con el pensamiento de Severo Sarduy en un choteo barroco centrado en su potencia irreverente, y también en un choteo *créole* en la obra de Gustavo Pérez Firmat donde el humor del choteo se conecta con la hibridez identitaria, hasta alcanzar la estética *camp* y el valor denigratorio del simulacro de las formaciones culturales. Este recorrido por los usos y transformaciones del choteo en la crítica cultural cubana lleva a Salto a concluir que

*en este proceso resignificativo, todavía en ciernes, se observa que la propensión a la risa adquiere renovada legitimidad, porque desde líneas de análisis que mucho deben al cambio epistemológico que fascinaba a Sarduy, logra poner en cuestión la unicidad referencial, y en gran medida esencialista, de “lo cubano” (2010: 146)*

Es este potencial contradiscursivo de la risa del choteo y la guachafita el que nutrirá en la poética de Tato Laviera su configuración de una ética niuyorriqueña insurgente por medio de la cultura antillana del vacilón y la politicidad de la jaibería.

#### 5.4.4 *El arte de vacilar: vacilón y jaibería como formas de resistencia*

Estos ejemplos de humor antillano en la poesía niuyorriqueña constituyen, a su

vez, modulaciones de esa cultura antillana que Antonio Benítez Rojo ejemplificaba a través de la figura del *performer*, esa “cierta manera de ser” antillana ligada a la multiplicidad y polirritmia, y en especial, al erotismo y sensualidad de las Antillas como espacio disruptivo y seminal de una pulsión erótica y femenina: “Hay algo poderosamente femenino en esta extraordinaria fiesta: su condición de flujo, su difusa sensualidad, su fuerza generativa” (Benítez Rojo 1989: 38)<sup>176</sup>. Este flujo disruptivo se conecta directamente con esa actitud cultural negra que se expresaba en la cultura del *signifying* y el choteo o la guachafita, una cultura de la irreverencia y el movimiento, de la irreverencia del movimiento, como apunta Gustavo Pérez Firmat (1984) en su lectura del choteo cubano; una cultura cinética que fusiona prácticas subversivas y frutivas como el choteo, la guachafita, la danza y el carnaval.

Esta cultura antillana se constituye sobre la base de toda una serie de desvíos y arteras estrategias de supervivencia/resistencia, todo aquello que Kamau Brathwaite sintetiza con su neologismo afro-antillano *Nam*: “*Nam es man escrito al revés, un hombre de incógnito: el estado del africano bajo la presión/opresión, disfrazado/sumergido a fin de sobrevivir. Pero una estrategia creativa, puesto que nam es una forma de supervivencia de name*” (2010: 22). Este binomio resistencia/supervivencia es el que fundamenta, a su vez, el pensamiento de Édouard Glissant en torno a la “opacidad” de la cultura antillana. Para Glissant la cultura antillana se configura a través de obscuridades, retazos, rodeos, desvíos, subterfugios, silencios velados, todo aquello que constituye la *creolidad* afro-antillana y que configura una cultura de resistencia a través de su indeterminación y difracción constantes; una cultura diaspórica y fugitiva que articula un medio de supervivencia/resistencia a través de su opacidad: “Necesitamos de aquellas obstinadas sombras donde la repetición lleva al perpetuo ocultamiento, que es nuestra forma de resistencia” (Glissant 2005: 14). Esta indeterminación y ambigüedad constituidas en estrategias de resistencia se empalman directamente con esa ética antillana denominada el relajo o el “vacilón” en Puerto Rico, y consiste, como señalamos, en la capacidad de desarticular y desestabilizar las jerarquías y el sistema de dominación, por medio de la

---

176 Arcadio Díaz Quiñones señala acertadamente que esta pulsión hedonista y femenina en el pensamiento de Benítez Rojo, comporta el valor de superación de la violencia y muerte immanente a la Máquina caribeña de la Plantación, legado colonial cuya superación se logra por medio de la plasticidad de las tradiciones polirrítmicas africanas que “transforman la solidez de la Máquina caribeña en materia fluida” (2007: 15); un poder disruptivo y trasgresor expresado en la celebración carnavalizadora: “fiesta que contrarresta las jerarquías de la Plantación, una idealización estética y política: con su erotismo, los ritmos que vienen del fondo ordenan el mundo y lo ponen a salvo de la destrucción” (Díaz Quiñones 2007: 15).

incertidumbre, la plurisemia y ese humor corrosivo que hace vacilar a las potencias de la muerte. Esta vacilación fruitiva subsume la dimensión lúdica, irreverente y diaspórica (entre sus sentidos el verbo “vacilar” privilegia el de su movimiento indefinido) de esta cultura eminentemente popular como la define el propio Laviera en su poema “popular”:

*limbo*  
*limping in circles*  
*still buying time*  
*the indecision of goals*  
*[...]*

*and you're saved by*  
*the mathematical dominoes of*  
*so many puerto rican indecisions*  
*and so many speculations, but*  
*your soul moves in listless*  
*circles turning like the old*  
*man corousel, turning like the*  
*old man carousel. (1985: 86)*

Es la comicidad inherente a este “limbo” de “círculos rengueantes”, “indecisiones” y “especulaciones”, la que constituye el vacilón popular del “hombre calesita” niuyorriqueño, una vacilación incierta y risible que, en definitiva, consiste en la capacidad de tomarse con sorna las duras condiciones de vida y de resistir así a través del humor y la irreverencia, de la irreverencia del humor. El vacilón puertorriqueño es tanto esa capacidad lúdica y fruitiva de tomarse todo para el relajo y flexibilizar así las normas y jerarquías sociales hasta desestabilizarlas, como también es la habilidad para “vacilar”, para eludir los dispositivos de control y normatización por medio de la indeterminación y la ambigüedad<sup>177</sup>.

Así es como esta poesía de base afro-antillana logra a través de estas creaciones

---

177 Esta tradición cultural puertorriqueña del vacilón y su poder subversivo encuentra uno de sus puntos nodales en la poética negrista de Luis Palés Matos. Sobre la trascendencia de este arte puertorriqueño de vacilar en la obra de Palés Matos ver el ensayo de Arcadio Díaz Quiñones *El arte de bregar*, especialmente el capítulo “De cómo y cuándo bregar” (2000: 19-87).

distorsivas y vacilantes plasmar ese devenir revolucionario que las vanguardias históricas intentaron alcanzar por medio de la “reintegración del arte en la praxis vital” (Bürger: 1987), un arte vanguardista desarrollado a partir de este componente antillano carnalesco que, como señalaba Mijail Bajtin (1989) para el caso del carnaval medieval, subvierte los límites entre arte y vida<sup>178</sup>, logrando recuperar la performatividad de la propuesta vanguardista como acto, y superando, de este modo, su mera ritualización como pose, es decir, alcanzando su consumación performativa sin caer en una mera gesticulación de la subversión cultural propugnada por el arte de vanguardia. Pero como bien advierte Gustavo Pérez Firmat (1984: 71), la diferencia entre la subversión de la práctica antillana del choteo y la del carnaval medieval analizado por Bajtin, estriba en que este último se halla circunscripto por un temporalidad prefijada y por un conjunto de normas que lo regulan, mientras que la carnavalización antillana del choteo y la guachafita no encuentra limitaciones, operando por tanto desreguladamente y con un grado de subversión superlativo. No obstante, los procesos de carnavalización que ponen en juego poéticas como las de Tato Laviera muestran la utilidad del modelo de análisis bajtiniano de la carnavalización y la parodia, como herramienta crítica para el análisis literario, pese a lo cual es necesario tener en cuenta esta diferencia consignada por Pérez Firmat, la cual surge del hecho de que la lectura que hace Bajtin del Carnaval y sus usos en la literatura europea difiere de la instrumentación del Carnaval y la carnavalización en la cultura latinoamericana. El Carnaval y su puesta en acto no constituyen para la cultura de América Latina un mero “espectáculo especularizado” del carnaval medieval, por cuanto si bien en la Europa moderna, tal como afirma Bajtin, el carnaval en tanto acontecimiento popular ya ha dejado de existir desde Rabelais en adelante, deviniendo sus reappropriaciones modernas, por consiguiente, en “espectáculo”, un espectáculo en el cual “los contactos se intelectualizan y se formulan en un discurso vacío que preserva los signos (pero sólo los signos) de una situación carnalesca que ya no existe” (Jenny 1974: 21, mi traducción), en la cultura latinoamericana, en cambio, la experiencia lúdica y frutiva del carnaval en tanto acontecimiento popular sigue vigente y es la fuente de numerosas expresiones culturales, especialmente en el área cultural antillana, que se valen de esta potencia popular para sostener sus producciones estéticas. Como señala Emir Rodríguez Monegal

---

178 Como bien advierte Gustavo Pérez Firmat (1984: 71), la diferencia entre la subversión de la práctica antillana del choteo y la del carnaval medieval analizado por Bajtin, estriba en que este último se halla circunscripto por un temporalidad prefijada y por un conjunto de normas que lo regulan, mientras que la carnavalización antillana del choteo y la guachafita no encuentra limitaciones, operando por tanto desreguladamente y con un grado de subversión superlativo.

a propósito del carnaval en la teoría bajtiniana y sus usos en la crítica literaria latinoamericana, las operaciones de carnavalización cultural se encuentran en la base de nuestras raíces culturales y constituyen una experiencia vital y popular todavía vigente en América Latina:

*Desde los orígenes de nuestra cultura, el proceso brutal de asimilación de culturas ajenas, el choque producido por la violenta imposición de un punto de vista cristiano y feudal del mundo y más tarde la masiva importación de otra cultura ajena (la africana, aportada por esclavos), todo esto llevó a formas extremas de carnavalización. Si Cortés fue visto por los aztecas como un avatar de Quetzalcoatl, la Serpiente Emplumada, y los españoles insistieron en identificar en el Nuevo Mundo el Jardín del Edén o el lugar exacto en el que las perdidas tribus de Israel se habían instalado, esas formas de carnavalización recíproca, motivadas por el conflicto de culturas heterogéneas, se convirtieron en la pauta básica de una cultura latinoamericana.*

[...]

*Bakhtin tiene probablemente razón al alegar que el Carnaval (tal como era representado en la Edad Media y en el Renacimiento) ya no existe en Europa a partir de la Edad Moderna. Después de Rabelais, ha perdido para siempre sus rasgos principales de ser a la vez un acontecimiento folklórico y popular. Pero en América Latina, el Carnaval está aún vivo: especialmente en el área del Caribe y en el Brasil. El conflicto y la mezcla de culturas (indígenas, europeas, negras) en estas áreas privilegiadas han impedido que el Carnaval se convirtiese sólo en una institución oficial exclusivamente fiscalizada por el Gobierno. En los ritos de la macumba y el candomblé brasileños, así como en la ñanguería cubana, el espíritu del Carnaval está muy vivo aun hoy. Está también vivo en las festividades oficiales, que no sólo llenan las calles de turistas, sino que tienen raíces en una cultura popular capaz de sostener un espectáculo en que la separación entre los actores y los espectadores esta eliminada. En la época del Carnaval, todos son uno. (1979: 407-08).*

Esta carnavalización popular es la que inscribe la poética lavieriana a través de su conjunción de ritmos afro-antillanos y su tonalidad irreverente y desfachatada, y constituye la base de la disrupción y el gozo que trasmitían versos como los de su

difundido poema “my graduation speech”:

*si me dicen barranquitas, yo reply,*

*“¿con qué se come eso?”*

*si me dicen caviar i digo,*

*“a new pair of converse sneakers”*

*ahí supe que estoy jodio*

*ahí supe que estamos jodíos*

... (Laviera 1979: 17)

La subversión operada por poemas como éste no consiste meramente en la puesta en práctica de una lengua híbrida y subversiva como el *spanglish*, ni tampoco solamente en su capacidad de articular esta lengua con la emergencia y afirmación de una identidad cultural minoritaria y contra-hegemónica como la identidad niuyorriqueña; sino que estas poéticas, que se regodean y se construyen sobre esa desfachatada actitud cultural antillana, proceden a desestabilizar los patrones culturales sobre los que se sostiene la jerarquía socio-cultural, invirtiendo muchas veces su condición subalterna por medio de procedimientos como la ironía, la parodia y la carnavalización; se trata, en definitiva, de la capacidad de estos sujetos marginales de transformar su posición subalterna y de aparente improductividad, en espacios de resistencia a través de la productividad de la guachafita, un humor irreverente que soslaya y trastoca sus carencias y déficits socio-culturales en una verdadera estética contradiscursiva de los restos. Como señala Juan Otero Garabís la micropolítica desplegada por esta actitud cultural antillana del desparpajo encarnada en la guachafita encuentra su potencialidad contradiscursiva, no en su capacidad para confrontar la realidad marginal intentando modificar sus condiciones materiales, sino en su habilidad para eludir por medio del humor su poder disciplinante, creando, de este modo, espacios donde este poder no impida el ejercicio de la voluntad de los sujetos oprimidos (Otero Garabís 2000: 92).

Luis Rafael Sánchez, otro de los interpretes consumados del vacilón puertorriqueño, describía en su texto “La melodía del azar”, la ciudad antillana de Cartegena de indias (parte de la Colombia caribeña), como un espacio dominado por el “hambre voraz” del juego, por el gozo del juego, una cultura lúdica que prolifera en las culturas populares antillanas, entre sus hombres cargados con el peso de la lucha diaria



contra la miseria, no obstante lo cual, se entregan contumaces al placer de buscar una fortuna que pareciera habérseles negado por naturaleza:

*“... juegos escalofriantes, ensoñados atrechos por los que se abandona el grueso barrio de los pobres, juegos histéricos, solicitud de visado para entrar a la ciudad donde la risa no es lujo ni leyenda, juegos paralíticos, el corazón en un hilo precario porque el pesito arriesgado en las patas inmóviles de los caballos plásticos daba bien para un tinto, juegos fracasados, rostros de perdedores que vacían su cansancio mientras contemplan otros rostros de perdedores que vacían su cansancio, juegos hambrientos.” (1985: 48).*

Esta “ciudad de la risa” entregada al placer del juego es la patria de un pueblo, una gente que “lleva en la sangre la pujanza colosal del pueblo; gente que invenciona una picaresca a camino intermedio entre la tragedia y la comedia. Como para resistir, como para no tocar fondo, como para ir tirando mientras el cuerpo aguante, como para sobrevivir, como para no cejar. Porque la cosa es acá y acá es el resuelve” (1985: 48). Este pueblo resiste a través de la risa insensata del azar, resiste entonando una nueva melodía que, lejos de entregarse a la miseria que pareciera imponerse, configura, en cambio, un ritmo irreverente, desfachatado, una melodía que deposita en lo azaroso la potencia insurgente de lo inconcluso y lo insólito y que, sobre todo, da cuenta de la supervivencia de esta cultura popular. Esta resistencia a través de la fruición y el azar, o de la fruición del azar, aparece en el poema de Laviera, “bolita folktale” donde el niuyorriqueño transita el deleite cruento e inquietante del azar para acabar, no en el fracaso de la derrota desesperanzada, sino en la persistencia del placer de esta melodía irresistible y contumaz del juego:

*... three-thirty brooklyn tale took form,  
el mudo rushed into paradise bar,  
two fingers in the air, "el dos,"  
tension in don julio's smile,  
bolita payoffs on number 2 at 8 to 1,  
brooklyn, manhattan, múcura at night,  
don julio had the 927 going,  
bruni the barmaid excited*

*the smell of 1000 "pescados" at stake,  
rounds of "salud, buena suerte, agua  
florida, santa bárbara" crossing  
fingers for number 7 to come out.*

*four-thirty loisaida tale took form,  
el mudo rushed into paradise bar,  
seven fingers in the air, "el siete,"  
don julio's back gleefully showered  
with "aprietos" peeling open bar,  
free drinks, kissing cheeks, many  
payoffs on lucky 7 at 8 to 1,  
el mudo jumping and dancing,  
he took the number, hotel will be paid.*

*five-thirty new york spinal corded,  
celebration turned sour, Pedro el  
Bolitero came in, not feeling ecstatic,  
quickly reminding don julio, the 927  
was for manhattan, he played brooklyn,  
drowning jubilation turned apologetic  
broken pockets lifetiming "ava maría,  
qué mala suerte, por poco, por un hilo,  
no te apures, juega  
combinao la próxima  
vez, la suerte te  
vendrá, ten fe, ya tú verás."*

*six o'clock south bronx tale took form,  
don julio playing 927 for manhattan múcura,  
thinking of a smarter bet, another dream,  
the better odds, inside the sunset of a  
new york city night. (Laviera 1981: 31-32)*

Esta cultura jueguetona constituye la base de la disrupción y el gozo de muchos de los poemas de Laviera, y es la que, en definitiva, configura el tipo de acentuación con que deben ser leídos y experimentados estos poemas concebidos, esencialmente, para ser gozados. Este gozo, insistimos, no debe ser entendido como evasión de las duras condiciones de la realidad, sino como un instrumento a través del cual trasgredir estas mismas condiciones opresivas. La ética desfachatada que Laviera construye a partir de la cultura antillana del vacilón y la guachafita configura así una nueva forma de lucha y resistencia frente al proceso de marginalización de la comunidad niuyorriqueña, estableciendo así un nuevo tipo de politicidad menor para esta tradición, una política que en lugar de la confrontación directa se sostiene en la elusividad de la vacilación, en lo que el propio Laviera llama “el definirse sin definirse”:

*En uno de mis poemas más antologados, quizá político pero no crítico, AmeRícan, rompo la palabra para buscar lo mío, rompo la línea que divide si soy de aquí o de allá, definirse sin definirse. Hablo de la isla y de Estados Unidos, pero sin repudio. Hay una oposición, pero me uno también a otras minorías, porque están también en el medio. Sin atacar, buscando distintos ángulos”. (citado en Ramos Gutiérrez 2011).*

No se trata, por tanto, de una política fundada en los agonismos de las fronteras ni de una “voz de agitación”, tal como define a la lengua niuyorriqueña David Colón (2001: 272), sino de una política que se vale del intersticio instaurado por ese espectro de fronteras y desplazamientos que atraviesan los cuerpos e identidades de los latinos en sus diásporas contemporáneas. Se trata de una política de la frontera, la cual antes que dar por sentados los extremos trazados por ella, opera sobre los mismos como *frontería*, como la piensa Abril Trigo cuando siguiendo a Michel de Certeau señala que

*la frontera es también un locus de transgresión, más espacio que línea, más territorio que mojón, mas inscripción de senderos que registro de catastro, más ámbito de infracciones que marca de contención: frontería. Mas liminaridad que límite, la frontería es un permanente desplazamiento, la inscripción de lugares, múltiples y cambiantes, por sobre la prescripción del Espacio Nacional. (1995:191)*

Esta política de la frontera opera en la poética de Tato Laviera, no sólo sobre esa lengua filosa que subvierte la gramática de las lenguas imperiales y establece un espacio de emergencia para la identidad intersticial niuyorriqueña, una lengua e identidad pluriversal que Laviera subsume a través de su neologismo identitario “AmeRícan” (“speaking new words in spanglish tenements,/ fast tongue moving street corner 'que/ corta' talk being invented at the insistence/ of a smile” (1985: 95)), sino también a través de la configuración de una “epistemología fronteriza” (Mignolo y Tlostanova 2012), un tipo de pensamiento liminar que despliega resistencias a los procesos de asimilación y colonización cultural que recluyen a los puertorriqueños a los márgenes del sistema hegemónico, y el cual es expresado en la poesía de Tato Laviera a través de su *performance* de frontera. Una política instrumentada a través del *ethos* antillano del vacilón, lo que integra esa práctica de la elusión que, señala Arcadio Díaz Quiñones, consituye la “brega” puertorriqueña como arte de la fuga, una táctica para quitarle el cuerpo a cualquier tipo de problema: “No es una forma de ser, es una forma de estar y no estar, un tipo no preciso de lucha, una negociación entre la ausencia y la presencia” (2000: 20)<sup>179</sup>. Esta práctica ambigua y difusa de la brega consiste en esa habilidad para resistir evadiendo que en Puerto Rico se conoce con el nombre de la “jaibería”.

La jaibería designa todo un conjunto de estrategias orientadas a simular una docilidad que, en verdad, encubre solapados mecanismos de resistencia a través del diferimiento, la oblicuidad y la postergación. La jaibería entraña esa particular disposición cultural puertorriqueña (interpretada numerosas veces en la historia intelectual de la isla como fruto de una historia incesante de subordinaciones coloniales e imperialistas) por la cual el puertorriqueño es incapaz de decir no, debido a lo cual debe recurrir a su inteligencia y destreza para, a través de un amplio arsenal de estratagemas, circunloquios y rodeos, alcanzar de un modo diferido y oblicuo sus propósitos. Esta cultura del desvío fue interpretada por el discurso nacionalista en Puerto Rico como signo de la docil y vergonzante sumisión de la idiosincrasia nacional puertorriqueña, tal como puede verse en la célebre obra de René Marqués *El puertorriqueño dócil* (1960) o en la teorización de Antonio Pedreira (1934) sobre el “aplatanamiento” puertorriqueño. Del mismo modo en que Jorge Mañach leía ese carácter irreverente de la cultura cubana del choteo como un signo negativo a corregir, el canon nacionalista puertorriqueño procuraba censurar la actitud sumisa de la cultura

---

179 En el siguiente capítulo desarrollamos con mayor profundidad los alcances de esta cultural puertorriqueña de la brega en la poética de Tato Laviera.

puertorriqueña frente a la dominación. La jaibería puertorriqueña, en cambio, comporta una condición más compleja que la mera docilidad sumisa, por cuanto articula también una exitosa estrategia de resistencia ejercida desde la posición desfavorable del subalterno y valiéndose de los recursos “a la mano”. Se trata de una estrategia política, a partir de la cual la resistencia ya no se comprende como la confrontación o la lucha directa, sino como la sutil subversión de un orden a través de sus propios dispositivos e instituciones:

*Como Doris Sommer argumentaba, ¿Por qué es político sólo resistirse? ¿Nunca funcionan los acuerdos, nunca se hacen concesiones? ¿No hay, tal vez, una política posmoderna que reconozca las tensiones irresolubles como sitios dinámicos de construcción?” También es importante tener en cuenta que puede haber usos puramente cómplices de la jaibería que fallan en promover una agenda colectiva. Sin embargo, la jaibería como forma de crítica cómplice o complicidad subversiva apunta al reconocimiento de estar en una posición desventajosa dentro de un campo particular de poder. Posición no heroica, la jaibería favorece la resistencia por sobre la fuerza física, y privilegia la ambigüedad por sobre la claridad. Aunque se ha confundido con la docilidad, es, en cambio, una activa estrategia de baja intensidad para obtener los máximos beneficios de una situación con el mínimo de sangre derramada. (Grosfoguel, Negrón-Muntaner y Georas 1997: 31, mi traducción)*

Como se ve de esta definición de la jaibería, la misma constituye ese desvío introducido por la poética de Laviera dentro de la tradición contestataria niuyorriqueña. La jaibería es esa táctica política de la literatura menor lavieriana que suplanta el enfrentamiento directo por los medios opacos y arteros de su desvío antillano. Este modo indirecto y diferido de resistencias da cuenta del modo particular en que estas culturas dominadas resistieron a través de los elementos que tenían a mano, y del modo en que estas mismas estrategias les permitieron configurar un discurso y una tradición literaria capaz de dar cuenta de su hibridez identitaria. Estas culturas subversivas trabajan precisamente a partir de la intersticialidad del significante, de ahí que los conceptos de indeterminación en el análisis de Gates (1988) del *signifying* afro-americano, y los de elusividad y movimiento oscilatorio en el análisis de Pérez

Firmat (1984) del choteo cubano, consignan exactamente la misma potencialidad subversiva y disruptiva que la intersticialidad cultural niuyorriqueña pone en escena en poéticas como la de Tato Laviera. En el texto que, a modo de Poética acompañan sus poemas en la antología *Papiros de Babel* (1991), Laviera sostenía: “Mi obra es una mezcla de lenguas: callejera, de club social, chicana, afroantillana, migratoria, política. Espero llegar a la 'lidiavegabajeña'. Estoy explorando ahora la lengua picaresca del folklore puertorriqueño” (1991: 374). Es precisamente esta lengua “picaresca” y “folklórica”, la que consigna la dimensión festiva, lúdica y frutiva de estas culturas de raíz afro-antillana en las cuales se inscribe el humor subversivo del gufeo, la ética insurgente del vacilón y la política de resistencia de la jaibería.

Esta cultura antillana insurgente es la que Héctor Manuel Colón ubicaba como la base de la potencia trasgresora de la salsa, un ritmo afro-antillano transculturado en suelo norteamericano cuya base se nutre, según Colón, del politeísmo del Caribe negro en tanto “pensamiento antiguo” que hace del gozo y la burla la base de su potencia política contrahegemónica:

*La voz dulce, graciosa y melosa del sonero de antes (que señalaba hacia el tenor) no es ya reconocida como la justa. Es necesaria otra forma de decir las cosas, otra forma de asumir el sentir de este nuevo barrio urbano. Y la misma calle que produce al poeta niuyorrican del desplante, produce la irreverente modulación de las vocales del nuevo sonero que otra vez más huele a negro antillano parao. Pero lo característico del nuevo sonero de Salsa no es su agresividad o irreverencia estrictamente, sino el gusto con que expresa éstas. (Y no es que la música guste, sino que nos va enseñando una forma de gustar.)*  
[...]

*Pero cuidado. No volvamos a caer en cómodos reduccionismos. La Salsa no es música de protesta política. Recordemos aquí que existen muchas piezas de Salsa abiertamente reaccionarias en su letra. Porque esto, señores, no son cantos gregorianos, esto es Salsa. Y algunos han querido ser como aquel Papa San Gregorio que inventó aquella sublime y horrenda forma de cantar al unísono a una sola divinidad. Y la Salsa es música para muchas voces, muchos ritmos y muchos dioses. Como música de pueblo afroantillano, sea o no transculturado y asimilado una y mil veces, es música pensada desde nuestro politeísmo afroamericano.*

*Politeísmo no significa tan sólo creer en la existencia de varios dioses. Politeísmo es el no poder creer que existe una estructura unitaria y jerarquizada de dioses. Es el no poder creer en un orden inmutable. Es reconocer una multitud de dioses. Es el poder creer en un orden inmutable. Es reconocer una multitud de dioses sin fundirse en ninguno pues los otros dioses lo destruirían. Les sirve, pero mantiene su distancia. Lo que siempre implica baile y burla ante los dioses. Bailar es buscar un equilibrio, burlarse es saber que en última instancia no existe equilibrio posible alguno.*

*Este antiguo pensamiento, reinterpretado por cada generación desde las calles más diversas, busca siempre jugar con las fuerzas para reproducir la vida, juega con la vida y la muerte, el sexo y la represión, el dolor y el placer. Juega con ellas y jugar es burlarse de ellas y en esta música siempre hay burla, burla al opresor, burla a la mujer sensual, burla al macho. (1985: 48)*

Esta descripción que traza Colón de ese sentir antillano, a través del cual la cultura niuyorriqueña desarrolló su particular *ethos* como táctica de supervivencia, expone la conjunción polimorfa de su legado cultural: polirritmia y politeísmo constituyen, de este modo, distintas caras de una misma y polifacética cultura de la supervivencia, una en la cual el gozo, la burla y el sabor por las potencias vitales del cuerpo, desplegadas en la danza, el canto, el juego y la risa, configuran mecanismos por medio de los cuales estos sujetos atrapados en una red atroz de subordinaciones y silencios logran sobrevivir a diario, haciéndose oír y trasgrediendo las potencias de la muerte. No hay, como señala Colón, agresividad sino “gusto”, un gustar ese desorden burlesco con que se subvierte el desamparo y el dolor, es el gusto por el *gufeo* con que los niuyorriqueños se entregan juguetonamente a los regodeos sensuales y sabrosos del arte antillano del vacilar. Y este sentir antillano trasgresor es el que domina en la poética de Tato Laviera desde sus inicios, desde ese primer poemario publicado en 1979 en el cual Laviera introducía su giro en U, su desvío antillano patente en poemas como “subway song”, donde la representación de la experiencia urbana de la desolación y el desamparo se transforma, paulatinamente, en el descubrimiento íntimo de las potencias antillanas de la identidad niuyorriqueña:

*strange women came down subway stairs  
walking under realism, walking inside*

*the concrete streets*

[...]

*how far? really how far?*

*leaving my innocence on cold stoops*

*why is america confused?*

*why she adapted foreign modes*

*to escape her present reality?*

*why am i left alone as if i were*

*a token outside a telephone boot?*

*slowly beginning to hate the make-up girl*

*a certain nausea ... diarrhea*

*faces not integrating, and me, the between*

*of silent streets in nocturne caves*

*digging deep in faithful sleep i sing:*

*nobody goes to east harlem in the morning*

*nobody goes to the south bronx in the morning*

*east harlem receives the subway with a sad face*

*nobody wants to see beauty in the morning*

*and the building on an emty lot disappears*

*in the darknes of a sunny day.*

*my eyes are closed*

*my eyes are opened to see the dark world*

*inside the above of my eyelids.*

*I found the happy spirits*

*protecting me*

*singing to me*

*goofing with me. (1979: 26-27)*

Este poema, poco difundido en la obra de Laviera, condensa a la perfección el



desplazamiento ejercido por su poética dentro de la tradición niuyorriqueña. Lo que en un principio es la representación de una experiencia urbana cotidiana como es el viaje matinal en el subte de Nueva York, experiencia generalizada de las clases trabajadoras en el inicio de sus jornadas laborales, se convierte a lo largo del poema en la experiencia íntima de un viaje a través de la historia cultural niuyorriqueña: desde su experiencia alienante de la metrópoli hasta su superación por medio del reconocimiento de su herencia antillana. Ya desde su título el poema de Laviera integra estos dos campos experienciales privilegiados de la historia niuyorriqueña, la ciudad representada aquí por uno de sus símbolos tecno-industriales como el subte, y la cultura antillana introducida a través de su cultura musical por medio de la apelación al canto. Los versos iniciales refuerzan el valor trasgresivo de este viaje en subte que, como señalamos, desplegará el valor de un viaje a través de la historia cultural niuyorriqueña. De este modo, la entrada al subterráneo se vuelve un movimiento trasgresor que conduce a los sujetos de esta mañana neoyorquina por “debajo del realismo” y por “dentro de las calles de concreto”. Esta *catábasis* urbana introduce su carácter trasgresivo, no sólo por simbolizar el escrutamiento profundo de esta experiencia de la realidad moderna a través de su inmersión en el espacio constituido por las calles y el concreto, sino también por medio de la apelación a su dimensión literaria y estética, a través de la referencia al “infrarealismo” de este viaje poético, el cual, por un lado lo emparenta con la trasgresión vanguardista del surrealismo (cuyo sentido original de supra-realidad queda ambiguamente invertido en la traducción española) y que, por el otro, lo relaciona con la estética realista por medio de su radicalización trasgresiva, al traspasar sus límites espaciales introduciéndose todavía más allá, hasta el interior mismo de lo real. Esta indagación en la experiencia niuyorriqueña de lo real es continuada por el poema, a través del sentido de desolación y alienación representado en la voz poética de este yo lírico que se pregunta (retóricamente merced a su aislamiento y soledad, pero también en una interpelación dirigida al lector en tanto interlocutor) por su condición alienada en medio de la anónima muchedumbre que lo rodea sin posibilidad de vínculo alguno, objetivándolo como un signo más de la escenografía urbana, un cartel perdido en medio de esta cosificación alienada de la vida metropolitana: “how far? really how far?/ leaving my innocence on cold stoops/ why is america confused?/ why she adapted foreign modes/ to escape her present reality?/ why am i left alone as if i were/ a token outside a telephone boot?”.

Esta experiencia desoladora de la ciudad y su alienación cotidiana cede paso en

el poema al reconocimiento del yo, el viaje, entonces, se desplaza interiormente y la voz lírica vuelca su mirada hacia sí misma, lenta y sutilmente se reconoce dejando así paso al canto de su antillanidad: “faces not integrating, and me, the between/ of silent streets in nocturne caves/ digging deep in faithful sleep i sing”. Así, el yo lírico de “subway song” alcanza el fin de su viaje en el reconocimiento y afianzamiento de su identidad intersticial, junto con su capacidad de resistir las fuerzas opresivas de lo real por medio de su historia antillana, esa que emerge latente en los versos finales cuando mientras “nadie quiere ver la belleza de la mañana” y la ciudad “desaparece en un baldío”, el yo lírico encuentra el final del camino encontrándose a sí mismo: “I found the happy spirits/ protecting me/ singing to me/ goofing with me”.

Esta apelación final a la religiosidad afro-antillana, presente en toda la obra lavieriana, como veíamos, por ejemplo, en sus poemas “santa bárbara” y “orchard beach y la virgen del carmen”, significa el reconocimiento del legado antillano de la identidad niuyorriqueña como instancia de superación de las potencias opresivas de la realidad niuyorriqueña, pero como el poema de Laviera deja claro, esto no significa una pulsión de regreso hacia la cultura original de Puerto Rico y el Caribe, sino la aceptación consciente de la condición intersticial y transcultural niuyorriqueña, condición híbrida que “subway song” explicita y asienta por medio de su referencia al “entremedio” que define a este yo lírico (faces not integrating, and me, *the between/* of silent streets), y por medio del modo en que el final del poema instauro su lugar de enunciación en la oscilación incierta del parpadeo, esa mirada que vacila entre la mirada interior de su espiritualidad antillana y la mirada de lo real-exterior, sin clausurar ninguna sino reafirmando este intersticio en el cual la voz poética se instala para asumir su identidad.

**“Mixturao” (2008): El epílogo de la poética de Tato Laviera**

### 6.1 *Mixtura, colofón y epílogo: los desafíos de la cultura latina en el siglo XXI*

El último libro de poesía publicado por Tato Laviera en el año 2008, *Mixturao*, significó su retorno a la escena literaria, tras veinte años desde la aparición de su penúltimo poemario *Mainstream Ethics* en 1988. Durante estos veinte años, Laviera no dejó nunca de intervenir en el campo literario niuyorriqueño a través de las numerosas performances poéticas, eventos literarios y conferencias que dio a lo largo de estos años de transición desde el siglo XX al XXI. De hecho, entre los años 2005 y 2006 publicó en la revista “Afro-Hispanic Review”, editada por la Universidad Vanderbilt y dirigida por William Luis (autor de varios trabajos sobre la poesía de Laviera y autor además de la introducción de *Mixturao*), once poemas a modo de anticipo de lo que sería su último libro. En 2005 Laviera publicó cinco de los poemas que integran este último poemario, bajo el título “Selections from *Mixturao*”; mientras que en 2006 volvió a publicar otra selección de seis poemas más (de los cuales sólo “madrugada” no integraría *Mixturao* en 2008), con el título “Selections from *Mixturao Review*”. Este anticipo es importante por las modificaciones que introdujo Laviera en la edición definitiva de sus poemas en 2008, como veremos más adelante, pero además es muy significativo por el hecho de que en el último anticipo del año 2006, Laviera consignará su futuro poemario con el

título de “Mixturao Revisitado”<sup>180</sup>, lo cual ahonda en el sentido epilógico que esta obra posee como colofón de la trayectoria y de la poética lavieriana, tal como analizaremos en este capítulo.

Ahora bien, pese a estos anticipos publicados un par de años antes de la edición final de *Mixturao*, el largo silencio que introduce ese blanco editorial, que separa *Mainstream Ethics* de este último libro, está cargado de significados densos para la obra lavieriana, por cuanto permiten vislumbrar las transformaciones flagrantes de la cultura latina durante este período finisecular y su eclosión mass-mediática. Esto se vuelve evidente con la gran difusión de obras latinas en el siglo XXI, ahora premiadas por las instituciones hegemónicas de la cultura norteamericana, las cuales hicieron un lugar en su tradicional canon blanco, anglosajón y monolingüe a estas nuevas expresiones, anteriormente silenciadas bajo el estigma de su subalternidad marginal, y ahora celebradas por medio del nuevo aura comercial de la moda de lo “latino”. Estas transformaciones del campo cultural trasvasaron incluso las fronteras estadounidenses, instalando un desplazamiento que invirtió el sentido de la Historia cultural niuyorriqueña, y produjo que su tradición literaria ejerciera así influencias en la cultura puertorriqueña insular<sup>181</sup>, resultado directo de la continuidad y vigencia de esta tradición

---

180 El término inglés *review* tiene varias traducciones posibles, significa tanto “revista” como “revisión” y “reseña”, sentidos que giran todos alrededor del movimiento retrospectivo de repasar aspectos previos con el fin de compendiarlos y aportar una nuevo sentido a partir de esta nueva mirada otra, lo cual nos llevó a inclinarlos por la traducción más libre pero al mismo tiempo más abarcadora de toda constelación de sentidos, de “revisitado”.

181 Esta inversión en el sentido de las influencias culturales, ejercidas entre la cultura subalterna y la cultura hegemónica, da cuenta del sentido bidireccional de los procesos de la transculturación, tal como lo demostró Fernando Ortiz en el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ortiz demuestra este doble sentido en su ensayo, a través del análisis de los mecanismos transculturales ejercidos por la cultura europea con el consumo del tabaco. Este doble sentido demuestra que las transformaciones culturales afectan a ambos extremos de la ecuación, más allá de las jerarquías establecidas. Esto no significa, en lo absoluto, que esta jerarquía implícita no sea determinante durante el proceso de transculturación, merced a su capacidad de imponer condiciones y forzar asimilaciones a través de sus dispositivos de poder. De aquí surgen, en parte, las críticas del intelectual peruano Antonio Cornejo Polar al tono celebratorio con que ciertos sectores de la crítica cultural y literaria asumen categorías operativas como “transculturación”, “mestizaje” o “hibridez”. No obstante, estas jerarquías no obturan el hecho de que el fenómeno transcultural afecta a los dos polos de la relación, por lo cual “desde esta concepción articuladora de hegemonía, como movimiento totalizador incesantemente destotalizador, como despliegue permanente de una crisis, es factible admitir que tanto la cultura hegemónica como las culturas subalternas experimentan un proceso analéctico del cual todas (aunque en distinto grado) salen modificadas” (Trigo 1995: 185). Habiendo hecho esta distinción, debemos señalar que no entra dentro de nuestros objetivos dar cuenta detallada de los efectos que este fenómeno de transculturación, operado por la literatura niuyorriqueña, ha promovido en las culturas hegemónicas (fundamentalmente, la cultura norteamericana y puertorriqueña insular). Más allá de esto, podemos señalar algunos rasgos de este sentido transcultural, como es la emergencia de nuevas influencias “niuyorriqueñas” en la cultura insular puertorriqueña, como se ve, por ejemplo, en la apertura exitosa de una sede del *Nuyorican Poets Café* en San Juan, o la imposición de una moda de lo latino en la industria cultural norteamericana, lo cual, pese a la maniobra evidente de cooptación y mercantilización, también sugiere la influencia efectiva que esta cultura, ahora plenamente visibilizada, comienza a evidenciar en el seno de la cultura hegemónica de los Estados Unidos.

literaria, pero también, de los alcances transnacionales de la industria cultural en una era de globalización del capital. Una transformación del campo cultural niuyorriqueño que se coronó con la fundación en Puerto Rico, durante el siglo XXI, de una sede del *Nuyorican Café* en San Juan. Este hecho expone, a su vez, las transformaciones experimentadas por el *Café* desde fines del siglo XX, y su proceso de “comercialización” de la mano de la entrada de Bob Holman al mismo, tal como veremos más adelante.

El último libro de Laviera aparece así, en medio de una escena literaria muy diferente de la que lo vio nacer en la década del setenta, al calor de las luchas y reivindicaciones sociales de las minorías en los Estados Unidos. Estos cambios marcados dan la pauta de la pausa prolongada que la poética lavieriana necesitó para aprehender la nueva coyuntura del momento, y encontrar, de este modo, el lugar preciso desde el cual insertar nuevamente su voz poética. La poética relacional que Laviera fue construyendo desde fines de la década del setenta se asentó en un trabajo profuso con la cultura afro-antillana en tanto legado niuyorriqueño. Este sistema rizomático de tradiciones articuladas a través de una red de relaciones se sostenía, como hemos visto, en el sustrato afro-antillano y diaspórico de sus componentes. De este modo, Laviera configuró una estrategia de supervivencia/resistencia que reponía esos conceptos que Édouard Glissant identificó como la *Relación* y el *Détour*. Ahora bien, como señalaba el propio Glissant, estas operaciones culturales constituyen instrumentos defensivos, y por tanto, configuran instancias que se revelan perimidas si no son articuladas con una superación ulterior que las integre dentro de un proceso afirmativo: “El Rodeo (Détour) no conduce a ninguna parte cuando su astucia originaria no encuentra las condiciones concretas para su superación” (Glissant 2005: 53). Esta superación será abordada por la poética de Tato Laviera a partir de *Mixturao* (2008). En este último libro Laviera apuesta, decididamente, por el afianzamiento de una identidad que ya no se restringe a la cultura niuyorriqueña sino que ahora se afirma en su dimensión “latina”, en tanto articulación de un conglomerado de culturas diaspóricas y minoritarias que, a través de su integración dentro de una poética relacional, logrará desarticular las categorizaciones que escinden lo latino de lo latinoamericano.

Esta integración relacional de la cultura latina constituye un proyecto análogo a la propuesta del crítico puertorriqueño José Quiroga y su categoría de lo “Latino American”, como instrumento crítico con el cual superar tanto la escisión entre la cultura latina en los Estados Unidos y la cultura latinoamericana, como la

subalternización de Latinoamérica en el campo de las ciencias sociales, es decir, superando la oposición entre Latinoamérica como objeto de estudio y Occidente (o los Estados Unidos) como proveedor de teorías para el estudio de estas prácticas culturales. Del mismo modo, la poética asentada por Laviera en *Mixtura* consignará la emergencia exitosa de una identidad pluriversal de lo latino, identidad capaz de integrar la cultura niuyorriqueña con las demás culturas latinoamericanas diaspóricas en los Estados Unidos, y a su vez, con la macro-cultura latinoamericana continental, a partir de esa cualidad integradora de la Relación antillana descrita por Édouard Glissant. Esta integración continuará operando su eje de cohesión en la negritud como núcleo basal de su carácter popular; una negritud que emerge desde el mismo arte gráfico de la portada de este poemario, la cual introduce una pintura cuya figura central representa a un negro rodeado por un paisaje voluptuoso de colores y trazos que acentúan el imaginario africano como núcleo privilegiado de significación para la poética lavieriana<sup>182</sup>. El desvío afro-antillano de la poética lavieriana, por tanto, será continuado en este último libro por medio de un compendio de su trayectoria previa, compendio instrumentado a través del valor cohesivo y meta-poético de su función *epilodal*, en tanto voz última que prolonga y completa la totalidad histórica del proyecto lavieriano.

El poema “Latino” constituye un ejemplo claro de esta función epilodal desplegada por *Mixtura*, por cuanto configura una muestra de la lucidez extrema de Laviera para captar la nueva situación de la cultura latina de los Estados Unidos, sus desplazamientos, sus problemas y desafíos, y el modo en que Laviera responde a los mismos. En “Latino” Laviera expone la evolución histórica que evidenció este proceso de cooptación de lo latino por parte de la industria cultural, a través de su característico tono desfachatado, su retórica fruitiva y su contrahegemónica politicidad táctica. Este proceso histórico configuró un desplazamiento de la cultura latina desde los márgenes del sistema cultural hegemónico hacia un nuevo centro apostasiado por su reificación como moda. Es esta confiscación de la latinidad la que promueve los versos del poema de Laviera y la que es confrontada en sus versos finales a través del tono admonitorio de los mismos:

*We are from here*

*Bred to win*

*Family's ambition*

---

182 Ver la imagen número 3 del anexo final.

*Aspirations upward*  
*Mobility adelante*  
*Centers of advancement*  
*Alluring mixtures*  
*Healthy-looking razas*  
*Societal experimenters*  
*Multi-rhythmic embracers*  
*Musically popping top charts*  
*Blending gracefully*  
*Limited economic*  
*Power operators*  
*Struggling at bottom*  
*Ladder entry points*  
*Concluding that our pride*  
*Cannot seetle for crumbs*  
*Hand-me downs so*  
*We don't open your eyes*  
*We never close them* (2008: 7)

Este poema permite vislumbrar varias cuestiones relativas al momento cúlmine de la trayectoria poética lavieriana y su proyecto político-cultural. En primer lugar, nos enfrentamos con una afirmación celebratoria de la latinidad, asentada en la confirmación plena de la solidez y fortaleza de esta identidad en pleno siglo XXI. Lo latino es construido a través de la primera persona del plural con que inicia el poema, identidad pluriversal afirmada a través de la positividad del campo léxico de estos primeros versos (*win, ambition, Aspirations, upward, Mobility, adelante, advancement*). Esta afirmación celebratoria se instaura desde la aserción identitaria del locus enunciativo, inscripto por este yo poético colectivo. Los seis primeros versos insisten en acentuar el tono asertivo y vehemente de esta identidad cultural latina, ahora plenamente asentada en la cultura norteamericana y atravesada por la pujanza poderosa de su crecimiento exponencial y su nueva visibilidad. Pero esta afirmación identitaria, no obstante, no reifica la heterogeneidad de sus componentes constitutivos, sino que ahonda en la integración comunitaria a partir de una experiencia frutiva liderada por los ritmos antillanos y su influjo colectivo (*Multi-rhythmic embracers*). Pero al mismo



tiempo, y merced a la potencia intersticial de la ambigüación y polisemia de la poética menor lavieriana, en estos versos celebratorios se oye además otra voz, una que invierte la carga asertiva por medio de la ironía que denuncia y revela la Historia de cooptación de esta identidad cultural y su cosificación como mercancía dentro de una industria cultural. Así, los versos iniciales pueden ser releídos como repetición de los tópicos estereotipados por el mercado y su “moda latina”, y entonces, el polirritmo antillano deja de operar como instancia contradiscursiva para volverse un fenómeno comercial, magistralmente inscripto por Laviera en la consecución de los versos: “Multi-rhythmic embracers/ Musically popping top charts”. En estos dos versos, de la “integración multi-rítmica” que repone el legado antillano como base cultural por medio de su tradición musical, se pasa a la “explosión” comercial de esa misma tradición en la música *pop* (inscripta polisémicamente ya en el verbo onomatopéyico “popping” -explotar como una burbuja-, lo que refuerza su sentido metafórico de “explosión” comercial a través de una metáfora bélica difundida en el léxico de la industria cultural, tal como se ve, por ejemplo, con su análogo *boom*), y en los listados de sus “éxitos comerciales” (*top charts*). Esta inversión simultánea del sentido del poema es acentuada por Laviera en los versos siguientes, a través de su referencia directa a la colateralidad de la entronización “ascensional” de la cultura latina como producto de consumo, junto con su inmanente sujeción marginal introducida por los versos: “Limited economic/ Power operators/ Struggling at bottom/ Ladder entry points...”, en los que el campo léxico se desplaza, ahora definitivamente, hacia la realidad social de la cultura latina, enfatizando la perennidad de su subordinación económica y social, es decir, su marginalidad “real”. De este desplazamiento, léxico, semántico y cultural, surge la consiguiente ambigüedad demoníaca<sup>183</sup> del ilusorio “ascenso” contemporáneo de la cultura latina, simbolizado por la figura de la “escalera” (*ladder*), cuyo doble sentido permite tanto sugerir el ascenso como el descenso. El poema concluye así, con una lúcida advertencia y una vehemente proclama respecto al presente y al futuro de la cultura latina. Una proclama que, en virtud de la muerte precipitada de Laviera, resuena hoy como su epitafio: “Concluding that our pride/ Cannot seetle for crumbs/ Hand-me downs so/ We don’t open your eyes/ We never close them”.

Este poema se vuelve un ejemplo claro de la función epilogal ejercida por este

---

183 La frase pertenece a Walter Benjamin, quien la usa en su ensayo *El capitalismo como religión* para referirse a la demoníaca ambigüedad del vocablo alemán, *Schuld*, tanto culpa como deuda. Ambigüedad demoníaca que late en el uso que hace Laviera de la polisemia en este poema, y ambigüedad que también se registra en otros ejemplos de la poesía niuyorriqueña, como vimos en nuestro tercer *excursus*.

postrimero poemario lavieriano, carácter epilógico que se configura, principalmente, a través de dos procedimientos textuales que introducen una novedad en la poética lavieriana: el uso de mayúsculas y la apelación a la intertextualidad, por medio de la configuración de *Mixtura* como “hipertexto” de la poética lavieriana, entendida ésta en su conjunto como el “hipotexto” de esta relación intertextual. En cuanto al primero, es notorio el cambio introducido por Laviera en *Mixtura* respecto al uso de las mayúsculas, procedimiento que ocupa un lugar destacado en su obra previa pero precisamente por su empleo inverso: en los cuatro poemarios anteriores a *Mixtura* el uso de mayúsculas es prácticamente inexistente, salvo algunas excepciones en ciertos nombres propios y en el uso de versos escritos íntegramente en mayúscula como signo gráfico de su relevancia y exaltamiento textual. Esta “minusculización” ortográfica de la poesía lavieriana (aquí sí funcionaría la categoría de “literatura minúscula” que proponía Juan Flores pero sólo para este aspecto puntual de la poética lavieriana)<sup>184</sup> que sobresalía, por ejemplo, en el uso de los pronombres en inglés contraviniendo la normativa gramática, era significativa respecto a la concepción política del pensamiento de Laviera y su propuesta poético-política para resistir la asimilación y opresión a través de una promiscua heterogeneidad híbrida. De allí que el rechazo al uso de las letras capitales por parte de Laviera, en sus cuatro primeros poemarios, posea un sentido y un valor que exceden lo formal, para integrarse dentro una propuesta política mayor, sobre todo si se tiene en mente la importancia que el pensamiento anglosajón otorga a las mayúsculas como signo de autoridad, lo que se refleja en su uso obligatorio dentro de la gramática tanto para los pronombres personales –instancia fundacional y garante de la autoridad lingüística del enunciado– como en el rol paratáctico de los títulos cuya posición dominante es reforzada por la mayúscula inicial de cada palabra –instancia constativa de las jerarquías estatuidas en y por la gramática.

Ahora bien, ya en pleno siglo XXI el último libro de Laviera pareciera restaurar el orden gramatical y la presencia habitual de las mayúsculas, atendiendo a su uso “correcto” en los títulos de los poemas, en los inicios de oración y en “casi” todos los aspectos normatizados por la corrección gramatical, y enfatizamos aquí el “casi” porque las excepciones a este uso, inscriptas en *Mixtura*, vuelven a ser muy significativas respecto a la cosmovisión lavieriana y su propuesta poética. Pero antes de analizar estas excepciones hay que dar cuenta del por qué, si es que hay uno, del cambio notorio en el

---

184 Ver mi reflexión previa en el capítulo anterior sobre esta categoría y sus desventajas frente a la de “literatura menor” propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari.

uso de mayúsculas en la obra de Tato Laviera. Consideramos que este cambio está directamente asociado al cambio del lugar enunciativo desde el cual se proyecta la voz poética de Laviera en el siglo XXI, dentro del campo cultural de la literatura latina de los Estados Unidos. Este cambio de *locus* de enunciación es producto de transformaciones ostensibles dentro del campo cultural estadounidense de fines del siglo XX y principios del XXI, a partir de la centralización de la cultura latina, que de ocupar un lugar marginal y carecer de visibilidad dentro del marco de la cultura hegemónica, ahora pasa a ocupar un lugar privilegiado, producto de su inserción como nuevo producto y marca registrada dentro de la industria cultural norteamericana. Esta transformación notoria, como veremos, tiene enormes implicancias para la literatura latina, y por ende para este último libro de Laviera, el cual emerge dentro de este nuevo campo literario-cultural muy diferente del de los setenta cuando comenzó su trayectoria al calor de las luchas y el compromiso con las políticas emancipatorias de las minorías. Ahora bien, el modo en que, a nuestro juicio, esto se articula con el uso de mayúsculas en la poética de *Mixturao* radica en el hecho de que ahora la cultura latina (como veremos más adelante la propuesta de Laviera en este último poemario desplaza el acento desde lo niuyorriqueño hacia lo latino) se encuentra en el centro de la escena, y así, pasa del silenciamiento marginal de sus inicios a una sobre-codificación y mass-mediaticización que la vuelven un símbolo mayúsculo de la industria cultural norteamericana contemporánea. De allí que, en *Mixturao*, Laviera sienta la necesidad de poner en juego y tensión el uso de mayúsculas y minúsculas para dar cuenta de la tensión de fuerzas que atraviesan, en este momento, a la cultura latina, atrapada entre la des-politización de su reificación comercial y la re-politización de su condición contrahegemónica. Esta tensión se vuelve evidente en la oscilación entre las mayúsculas y minúsculas en poemas como “nideaquinideallá”, el cual, a diferencia de los veintinueve poemas restantes del libro, no está escrito con la mayúscula inicial (y no por el solo hecho de ser un neologismo conformado por el uso de una palabra-cofre o palabra compuesta, tal como lo demuestra el poema “Encimitadelinglés”, que repone el mismo procedimiento y, no obstante, incluye la mayúscula inicial). Esta tensión se cristaliza en las estrofas inicial y final, y apela a la dinámica entre letra/cultura capital y letra/cultura menor o minúscula:

*de qué I know yo sí sé*  
*backnforth here soy de aquí*

*regreso dicen y qué what*  
*aterricé o acá o allá*  
... (2008: 4)

En esta estrofa inicial Laviera da cuenta, a través del uso gramaticalmente correcto de la mayúscula del pronombre de primera persona, de la afirmación flagrante de este nuevo *locus* de enunciación, ya no marginal sino plenamente visible, el cual, no obstante, se afianza en el poema a través de la vacilación constitutiva de su condición diaspórica e híbrida. Este tono vehemente de afirmación, inscripto por la exaltación mayúscula de la primera persona, será transformado a lo largo del poema a través del juego pendular de vacilaciones al que hemos hecho referencia, el cual concluirá en la exclamación final de la irreductibilidad de esta híbrida identidad latina que afirma su condición (y por tanto su *locus* de enunciación) todavía subordinada dentro del entramado social norteamericano, y consecuentemente, vindica su política insurgente a través de esta hibridez irreductible que niega su sujeción afirmando su elusiva condición intersticial y sin “mayúsculas”:

...  
*nideaquinideallá*  
*escribelo junto*  
*sin letra mayúscula*  
*gracias* (2008: 4-6)

Junto a este uso de las mayúsculas y minúsculas en un juego de vacilaciones, hay otro procedimiento central en la composición de *Mixtura* que es el de la intertextualidad, procedimiento que integra múltiples modulaciones de las cuales varias son utilizadas con profusión en el último poemario de Laviera, especialmente aquella que Gerard Genette denominó la *hipertextualidad* de la prolongación epilógica.

En su célebre obra, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), Genette analizaba y clasificaba las múltiples formas que asumía la transtextualidad en la literatura. Esta transtextualidad es definida por Genette como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otro texto” (1989: 9-10). La crítica literaria generalmente utiliza, en este sentido, el término “intertextualidad”, el cual para Genette constituye uno de los cinco tipos de transtextualidad: intertextualidad, paratextualidad,

metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. La hipertextualidad, uno de los procedimientos más utilizados por Laviera en su obra, designa “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)” (Genette 1989: 14). Entre operaciones intertextuales se encuentran la “parodia” (transformación del tema manteniendo el estilo bajo un régimen lúdico o satírico), el “travestimiento” (transformación del estilo elocutivo manteniendo los aspectos esenciales del hipotexto bajo un régimen satírico o burlesco), la “transposición” (transformación temática y estilística dentro de un régimen serio) y la “prolongación” o “continuación” (continuación argumental y estilística de una obra inacabada). Estos cuatro procedimientos intertextuales nos servirán para analizar el uso que hace Tato Laviera de la intertextualidad en su obra, y especialmente, en su último poemario, poniendo especial énfasis en el procedimiento de la “prolongación epilodal”, por cuanto *Mixtura* (último libro publicado en vida por Laviera) configura el epílogo de su Poética y compendia a modo de colofón los aspectos que hicieron de la misma un hito y una singularidad excepcional dentro de la literatura niuyorriqueña y latina de los Estados Unidos, al tiempo que da cuenta de los cambios acaecidos y los avatares de la cultura latina, por medio de la ambiciosa proyección de su poética, que, trascendiendo el campo de la cultura niuyorriqueña y latina, busca ahora integrarse en el marco continental de lo latinoamericano.

La prolongación consiste en una transformación hipertextual configurada por un mismo autor (diferenciada por tanto de la “continuación”, cuya condición alógrafa permite distinguirla del autografismo de la prolongación, en la terminología expuesta por Genette). Esta clase de operación hipertextual apenas es nombrada por Genette en su estudio y es definida, escuetamente, como aquella operación cuya función canónica es “exponer brevemente una situación (estable) posterior al desenlace” (1989: 256), tras lo cual Genette brinda el ejemplo de *La Fin de Robinson Crusoe*, de Michel Tournier, cuyo análisis lo conduce a la conclusión de que la obra de Tournier constituye, en verdad, un anti-epílogo que “nos enseña la imposibilidad de todo epílogo, autógrafo o alógrafa: nunca se visita dos veces la misma isla” (1989: 257). No obstante esta desestimación expuesta por Genette, la noción de prolongación epilodal como operación hipertextual será extremadamente útil para el análisis del último libro de Tato Laviera, en función de la relación intertextual que el mismo establece con la totalidad de su obra precedente en tanto expresión epilodal de su Poética.

Un epílogo es el compendio de una obra, etimológicamente es la palabra ulterior,

la razón final que precede y completa el discurso. En el caso de *Mixtura* esta función epilodal se acentúa por el lapso prolongado que separa esta palabra final de las precedentes. Los veinte años que separan el penúltimo poemario de Laviera, *Mainstream Ethics* (1988), de *Mixtura* constituye no sólo el interregno en que su Poética se afianzó definitivamente dentro del canon niuyorriqueño, sino también el tránsito de la cultura latina desde la invisibilidad de los márgenes hacia la centralidad del mercado. Esta razón ulterior consignada por Laviera en 2008, no sólo afirma la solidez de esta identidad constituida, que en 1979, cuando publicó su primer libro, aún era puesta en duda por el *mainstream* norteamericano, sino que, a su vez, esta palabra final comprende una celebración de los logros de una lucha de más treinta años, y también la “prolongación” de esta lucha a través de la insistencia en los valores “menores” de esta política cultural latino-estadounidense. De allí que el último libro de Laviera permita ser leído como un epílogo a una profusa obra que alcanzó a situarse en la cima de una tradición cultural que vio modificada, a lo largo de su trayectoria, la naturaleza de sus tácticas políticas y persistir en su supervivencia y resistencia ineludibles.

Ahora bien, la intertextualidad desplegada por Laviera no es un rasgo exclusivo de su último poemario, por lo cual no reviste un carácter novedoso en tanto recurso literario, aunque como veremos, su uso en *Mixtura* es “esencialmente” novedoso a partir de su función hipertextual epilodal. La apelación a la intertextualidad, como recurso literario para su poesía, es algo que ya aparece desde el primer libro de Laviera y que resulta un recurso destacado, tal como se desprende del mismo título que Laviera da a su ópera prima. Dicho título, como hemos señalado, entabla un diálogo intertextual con la obra de René Marqués *La carreta*, y establece, a partir de este carácter dialógico intertextual, el *incipit* del desvío antillano (este desvío, dentro del marco de la operatoria intertextual y siguiendo la terminología propuesta por Genette, consistiría en una transformación hipertextual del hipotexto marquesiano por medio de su “trasvestimiento”<sup>185</sup>), instaurado por la poética lavieriana, tanto respecto a la tradición

---

185 El concepto de “trasvestimiento” en Genette designa una transformación hipertextual que introduce cambios estilísticos manteniendo, el tema del hipotexto dentro de un régimen satírico. Estos cambios de estilo acarrear, en el caso de la obra de Laviera, la inversión de la carga negativa asociada a la diáspora puertorriqueña, presente en el hipotexto marquesiano, por lo que el tema se mantiene pero con una significación completamente distinta, orquestada a través de esta inversión del valor y del trasvestimiento del estilo serio por el tono lúdico y burlesco de su lengua poética. De todos modos, la adscripción a estas categorías genettianas no es completa sino parcial, debido al hecho de que las mismas son muchas veces confusas, merced a su laxitud y escueta definición teórica, lo que a veces Genette compensa con su profusa ejemplificación literaria. Ésta es la razón por la cual, muchas veces, una obra literaria participa e integra varias de estas categorías hipertextuales genettianas, no obstante lo cual, las mismas resultan útiles

puertorriqueña insular encarnada por figuras como la de Marqués, como respecto a la propia tradición niuyorriqueña en la cual la obra de Laviera se inscribe. Esta apelación intertextual a la tradición literaria puertorriqueña se suma a las numerosas y diversas formas en que Laviera utiliza la intertextualidad a lo largo de su obra. Recurso intertextual que abarca y fusiona varias de las categorías descritas por Genette en su clasificación de los procedimientos hipertextuales<sup>186</sup>, los cuales van desde la cita intertextual, la alusión paródica o el travestimiento satírico, hasta la prolongación epilodal, procedimiento central de la intertextualidad constituida en *Mixtura*, tal como veremos en este capítulo.

El modo en que Laviera integra estos recursos intertextuales puede ser ejemplificado con su poema “excommunication gossip”, publicado en su primer poemario de 1979. En este poema Laviera da rienda suelta al tono de denuncia de la primera generación niuyorriqueña, pero el procedimiento a través del cual opera esta denuncia consigna la singularidad de su desvío antillano. “Excommunication gossip” expresa los padecimientos de la comunidad y la resistencia de la misma a la opresión, a través de la parodización de la discursividad religiosa del catolicismo, presente en el poema no sólo a nivel temático sino también por medio de la inscripción de citas intertextuales que reponen el *Kyrie eleison*, expresión común de la liturgia cristiana y uno de los formas más antiguas del canto gregoriano, cuya estructura tripartita es inscrita en el poema por medio de la cita directa:

...

*if it is everlasting life*

*heaven or salvation*

*you seek, don't cry in heaven*

*when you find out the lord*

*discriminated against minorities*

*if it is racism on earth*

---

para el análisis de los fenómenos intertextuales, teniendo siempre en cuenta la no excesiva rigurosidad de sus límites taxonómicos. Para un estudio de estas categorías teórico-analíticas y sus problemas taxonómicos en la obra de Gerard Genette, ver el artículo de Francisco Quintana Docio, “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica” (1990).

186 Como indicamos anteriormente, la clasificación genettiana no es estrictamente rigurosa ni clara, por lo cual la obra de Laviera (como la gran mayoría de las obras literarias que recurren a la intertextualidad) utiliza una variedad de recursos que aparecen en sus poemas integrados y fusionados de maneras diversas. El propio Genette, consciente de esta permeabilidad literaria, reconoce en su estudio que “no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas” (1989: 17).

*encountered, there's a special place  
for you in heaven, the official  
laundromatician for virgin mary's  
silk kotexes.*

*benditoizing the ingenious lord  
who kept you secure thinking  
about the sacred blessings  
bestowed on them by a host*

*me caso en la hostia  
me caso en la hostia  
divina esa que trajo  
muchos edificios fríos  
pero el padre vivía en  
la rectoría, y había mucha  
agua caliente, y había mucha  
agua caliente.*

[...]

|                       |                      |
|-----------------------|----------------------|
| <i>muchas basuras</i> | <i>kyrie eleison</i> |
| <i>muchos robos</i>   | <i>kyrie eleison</i> |
| <i>mucho frío</i>     | <i>kyrie eleison</i> |

|                      |                        |
|----------------------|------------------------|
| <i>sin educación</i> | <i>christe eleison</i> |
| <i>sin viviendas</i> | <i>christe eleison</i> |
| <i>sin patria</i>    | <i>christe eleison</i> |

|                   |                      |
|-------------------|----------------------|
| <i>orando</i>     | <i>kyrie eleison</i> |
| <i>con hambre</i> | <i>kyrie eleison</i> |
| <i>sin nada</i>   | <i>kyrie eleison</i> |

[...]

*OREMUS*



*may the sentiments  
of the people rise  
and become espiritistas  
to take care of our religious  
necessities.....  
y echar brujos de fufú y  
espíritus malos a los que  
nos tratan como naborías  
y esclavos.....  
and sentence them to hang  
desnudos tres días en orchard  
beach, pa que yemayá le saque  
sus maldades (1979: 23-25).*

Como se aprecia inmediatamente, el principio constructivo del poema es la intertextualidad con un hipotexto religioso, configurado a partir de citas textuales de la liturgia cristiana y la parodización del discurso religioso católico. Dicha parodización se efectúa por medio de la transformación del culto a la pobreza como preceptiva redentora en una irreverentemente falseada salvación que se descubre ilusoria, y también a partir del travestimiento satírico con que se desacraliza esta falsa ideología cristiana, por medio del humor burlesco presente en el mismo título del poema (“chusmerío de excomunión”) y en versos como “me caso en la hostia”. Allí, se configura esta desacralización burlesca y este travestimiento del discurso y el pensamiento religioso católico a través de la relación homofónica con el coloquial y difundido insulto popular. A su vez, el final del poema oscila entre la parodia burlesca de la prédica cristiana del rezo (ideología falseada como hemos visto anteriormente) y la transposición seria de esta discursividad religiosa por medio de su transformación sincrética a partir de la apelación a la religiosidad espiritista afro-antillana, expresión religiosa de una espiritualidad popular reivindicada por Laviera en tanto parte del acervo cultural niuyorriqueño y empoderada por su potencia vital, tal como hemos analizado en capítulos anteriores.

Por su parte en *Mixtura* encontramos este mismo uso de la hipertextualidad con

el hipotexto religioso en su poema “El Difunto”, donde Laviera, a través de un humor desacralizante fundado en el tono dialógico y popular de su lengua poética, trabaja con el “Padrenuestro”, oración cristiana por excelencia y de uso extendido en la cultura popular católica. En “El Difunto” Laviera construye una estructura quiasmática en la que la columna derecha consigna la oración del Padrenuestro íntegramente, mientras que la columna izquierda funciona como contrapunto de esta voz cristiana litúrgica. La ceremonia cristiana de la misa funeraria constituye el espacio común que alberga ambas voces escindidas por medio de la estructura quiasmática del poema. Es quiasmo consigna un ritmo de contrapunto que alterna la oración del Padrenuestro con la voz del yo lírico, la cual se dirige a un interlocutor ficticio al que describe los integrantes del funeral, mientras responde a su turno a cada verso del Padrenuestro con una descripción hilarante de las miserias de cada uno de los asistentes. De este modo, la estructura hipertextual del poema apela más al humor irreverente y desfachatado propio de la tradición antillana, y acentuado por lo profano de esta voz coloquial frente a la solemnidad de la voz litúrgica, que a una desacralización explícita del hipotexto religioso.

Como se aprecia en este poema, el recurso literario de la intertextualidad es utilizado profusamente por Laviera en su último poemario, a través de varios de sus diversos procedimientos con el fin de articular este compendio y prolongación de su Poética presente en esta postrimera obra epilodal. Es cierto que estos recursos intertextuales atraviesan toda su obra, en menor o mayor medida, pero en *Mixtura* los mismos se acentúan y cobran un valor especial al configurar el procedimiento privilegiado para la enunciación de la Poética relacional lavieriana y la voz epilodal con que la misma es compendiada. Por ejemplo, la intertextualidad aflora en la obra lavieriana a través de las alusiones a una multiplicidad de figuras heterogéneas diseminadas a lo largo de toda la obra de Tato Laviera, y, a través de las cuales, él mismo conformó un canon que, no obstante su divergencia, se cohesionan a partir de la reticular estructura relacional que Laviera montó sobre la base de una misma condición popular. En un repaso de estas alusiones intertextuales encontramos nombres como Pablo Neruda, Anne Sexton, Felipe Luciano, Rafael Cortijo, Jorge Brandon, Langston Hughes, Sandra María Esteves, Julia de Burgos, Alicia Alonso, John Lennon, Miriam Makeba, Juan Boria, Luis Pales Matos, Nicolás Guillén, Noel Estrada, Ismael Rivera, Bobby Capó, José Luis González, Clemente Soto Vélez, Rubén Blades, Willy Colón,

Celia Cruz, Tito Puente, Pablo Milanés y Juan Luis Guerra<sup>187</sup>. Además, el uso difundido de la intertextualidad en la obra lavieriana incluye operaciones paródicas, tal como hemos visto en el poema “excommunication gossip”, y también transposiciones como las operadas en los poemas “three-way warning poem” y en “Spanglish Carta”.

En “three-way warning poem”, publicado en *AmeRícan* (1985), por ejemplo, Laviera efectúa una operación hipertextual que permite contemplar el procedimiento de articulación que diagrama su Poética relacional. Este poema establece una relación directa con la obra del puertorriqueño José Luis González, relación paratáctica explicitada a través de la dedicatoria del poema a González, con la cual Laviera encabeza el mismo, y que es reforzada por la relación hipertextual establecida a partir de la alusión al cuento de González “En el fondo del caño hay un negrito” (1950)<sup>188</sup>:

---

187 El orden en que enumeramos estas figuras, citadas por Laviera en su obra poética, responde al propio orden de aparición de las mismas en sus poemas. Muchas de ellas no corresponden a escritores sino que también abarca, en su gran mayoría, a cantantes, músicos y bailarines de extrema importancia en la historia de la música antillana, especialmente puertorriqueña. La inclusión de los mismos, dentro del espectro de alusiones intertextuales de la poesía de Tato Laviera, obedece al hecho de que, si bien las producciones estéticas de estas figuras no constituyen textos en sentido estricto, no obstante, sus respectivas obras han configurado un discurso básicamente antillano y latinoamericano, con el cual la poesía de Laviera establece un diálogo vinculante y esencial para la articulación de su singularidad dentro del campo cultural niuyorriqueño y latino. Por otro lado, las teorías de la intertextualidad no han dejado de reparar en las relaciones prolíficas que el discurso literario ha mantenido con otros discursos artísticos a lo largo de toda su historia, ejemplo de ello es la categoría “interdiscursividad” propuesta por el semiólogo italiano Cesare Segre (1984), la cual daba cuenta de la relaciones semiológicas existentes entre un texto literario y las demás artes. Esta intertextualidad no sólo subyace, en el caso de la relación establecida entre estos músicos y la poesía de Laviera, en la hipertextualidad que puede establecerse entre las letras de las composiciones musicales y los poemas, sino, especialmente, en la relación esencial que, como hemos visto, la poética lavieriana mantiene, por ejemplo, con los ritmos y la propensión somático-fruitiva de la tradición musical antillana. En cuanto a la extensión de esta lista, la misma da cuenta de la amplitud del proyecto lavieriano y su Poética relacional, configurando una constelación heterogénea que integra a las tradiciones literarias niuyorriqueña (Felipe Luciano, Jorge Brandón, Sandra María Esteves), puertorriqueña insular (Julia de Burgos, Juan Boria, Luis Palés Matos, José Luis González, Clemente Soto Vélez), norteamericana minoritaria (Anne Sexton, Langston Hughes) y antillana/latinoamericana (Luis Palés Matos, Nicolás Guillén, Pablo Neruda); junto con las tradiciones musicales antillana (Alicia Alonso, Noel Estrada, Ismael Rivera, Bobby Capó, Rubén Blades, Celia Cruz, Pablo Milanés, Juan Luis Guerra), latina de los Estados Unidos (Willy Colón, Tito Puente) y anglosajona (John Lennon); y también a la tradición cultural africana (Miriam Makeba).

188 “En el fondo del caño hay un negrito” aparece por primera vez en la revista *Asomante* (Vol. VI, No. 3, 1950) y luego como relato inicial del libro de González, *En este lado* (1954). En la primera versión, el niño del relato se llamaba Macarín, nombre que se transforma en Melodía en 1959, con la publicación del cuento en *Cuentos puertorriqueños de hoy* (1959), antología compilada por René Marqués. El cuento relata la historia de una familia puertorriqueña pauperizada, la cual vive en los arrabales de la ciudad en una zona pantanosa y completamente anegada, cercana a una autopista, desde la que los transeúntes contemplan la miseria de las periferias urbanas modernas. El relato concluye con la muerte (insinuada) del niño menor de la familia ahogado en el “caño” (canal de esta vivienda precaria sobre el pantano), tras ser atraído por una imagen que pareciera ser su reflejo en el agua. Esta estructura narrativa apela intertextualmente al mito de Narciso y González lo repone para indagar en los procesos de conformación de la conciencia nacional puertorriqueña. Para un análisis del cuento de González desde esta clave psico-social de la identidad puertorriqueña, ver el capítulo “En el fondo del caño hay un negrito de José Luis González: Una lectura sicoanalítica” del libro de Luis Felipe Díaz *Modernidad literaria puertorriqueña* (2005).

|                      |                                |                             |
|----------------------|--------------------------------|-----------------------------|
| 1. <i>sin nombre</i> | 2. <i>sin nombre the first</i> |                             |
| <i>en</i>            | <i>ste</i>                     |                             |
| <i>el</i>            | <i>reo</i>                     |                             |
| <i>fon</i>           | <i>type</i>                    |                             |
| <i>do</i>            | <i>pu</i>                      |                             |
| <i>del</i>           | <i>er</i>                      |                             |
| <i>nu</i>            | <i>to</i>                      |                             |
| <i>yo</i>            | <i>rri</i>                     |                             |
| <i>ri</i>            | <i>que</i>                     |                             |
| <i>can</i>           | <i>ño</i>                      |                             |
| <i>hay</i>           | <i>sí</i>                      |                             |
| <i>un</i>            | <i>yes</i>                     |                             |
| <i>pu</i>            | <i>we</i>                      |                             |
| <i>er</i>            | <i>can</i>                     |                             |
| <i>to</i>            | <i>cut</i>                     |                             |
| <i>rri</i>           | <i>you</i>                     |                             |
| <i>que</i>           | <i>all</i>                     |                             |
| <i>ño</i>            | <i>in</i>                      | (1985: 49) <sup>189</sup> . |

Por medio de su estructura quiasmática, el poema de Laviera dialoga y polemiza, tanto con la obra literaria como ensayística de José Luis González, corrigiendo por un lado, la omisión flagrante de la realidad niuyorriqueña presente en el difundido ensayo de González *El país de cuatro pisos* (1980), y apelando hipertextualmente, por el otro, a su cuento “En el fondo del caño hay un negrito”. Al mismo tiempo, en la columna derecha del poema, y tras haber reivindicado la puertorriqueñidad extraterritorial de la cultura niuyorriqueña, Laviera denuncia y desafía al imaginario esencialista y estereotipado de la identidad puertorriqueña que niega su historia diaspórica. Esta alusión hipertextual a la obra de José Luis González opera una transformación (esencial en el poema de Laviera), a través de la cual el negrito del cuento “En el fondo del caño hay un negrito” se vuelve un niuyorriqueño, y, consecuentemente, el drama identitario y social (tematizado, originalmente, respecto a la identidad nacional puertorriqueña y la experiencia social del período histórico de transición de una sociedad eminentemente rural, como la sociedad puertorriqueña del treinta, a una sociedad progresivamente industrializada, por medio de la política demográfico-económica conocida como “Operación manos a la obra”), se transforma en el poema de Laviera, por medio de esta transposición, en una indagación de la problemática identitaria niuyorriqueña introducida por el fenómeno de la diáspora, consecuencia directa de ese proceso socio-

---

189 Obsérvese la bivalencia de estos versos finales (“Todos podemos ser parte” o “podemos cortarlos por dentro”) en los cuales la “advertencia” vindicativa, que Laviera dirige a González en su poema, introduce tanto la trascendencia de la cultura niuyorriqueña para la identidad puertorriqueña moderna, como el poder disruptivo que la primera comporta para esta última.

histórico al que apelaba el cuento de González. Esta transposición intertextual operada por Laviera interviene, así, en el campo de la cultura puertorriqueña insular, apelando a la reconocida figura de José Luis González, con el fin de restituir la presencia silenciada de la cultura puertorriqueña diaspórica. Este objetivo también es repuesto, como hemos visto, por críticos como Arcadio Díaz Quiñones (1993) con su postulación de las roturas de la memoria puertorriqueña y, especialmente, por Juan Flores con su crítica a la incompletud de la difundida lectura que hizo José Luis González de la cultura puertorriqueña en su ensayo *El país de cuatro pisos*, en el cual, pese al valor de su reivindicación de la presencia afro-puertorriqueña, González solapa completamente la trascendencia de la cultura niuyorriqueña en la estructuración de la cultura puertorriqueña contemporánea<sup>190</sup>. Por otro lado, el poema de Laviera introduce otro tipo de relación hipertextual, configurada a partir de la cita implícita en el título de su poema. Éste último remite a otro poema suyo publicado en *La carreta made a U-turn*, “el moreno puertorriqueño (a three-way warning poem)”, lo que permite ejercer sobre ambos una lectura en pliegue o reversible, es decir, tanto analéptica como prolépticamente<sup>191</sup>. En “el moreno puertorriqueño (a three-way warning poem)”, Laviera indagaba en la experiencia alienante de la identidad negra dentro de las sociedades blancas. Esta “triple advertencia” sostenida por el poema pareciera estar dirigida hacia esa cultura hegemónica, que en la sociedad norteamericana se condensa bajo el acrónimo WASP, y cuya hegemonía opresiva se hace patente por medio de la ubicuidad absoluta de su dominio, incluso en las representaciones de la (sub)alteridad como es el caso en el poema de Laviera, donde una telenovela sobre sujetos negros es interpretada por actores blancos que “falsean” y laceran la alienada identidad negra del yo lírico:

|                                     |                           |
|-------------------------------------|---------------------------|
| <i>qué voy a ser yo como moreno</i> | <i>ay baramba bamba</i>   |
| <i>puertorriqueño. preguntar</i>    | <i>suma acaba</i>         |
| <i>¿Dónde está mi igualdad?</i>     | <i>quimbombo de salsa</i> |
| <i>viendo novelas sobre morenos</i> | <i>la rumba matamba</i>   |
| <i>esclavos, sin poder ver un</i>   | <i>ñam ñam yo no soy</i>  |

190 Flores señala en su ensayo “The Puerto Rico that José Luis González built” (1993: 61-70), lo sorprendente que resulta este silencio flagrante por parte de González, siendo éste uno de los primeros escritores puertorriqueños en introducir la realidad niuyorriqueña en el discurso literario de la isla.

191 Esta reversibilidad, en tanto lectura no-lineal ni secuencial sino rotativa, constituye lo que la crítica Cristina Piña (2005) denomina, a propósito de la poética de la escritora argentina Amelia Biagioni, un “principio de lectura reversible”.

|   |                                   |
|---|-----------------------------------|
| <i>moreno en la pantalla. la</i>        | <i>de la masucamba</i>            |
| <i>la negra dorotea, el nené mingo,</i> | <i>papiri pata pata</i>           |
| <i>papá cortijo, la morenita to-</i>    | <i>loíza musaraña</i>             |
| <i>masa, todos son blancos dis-</i>     | <i>bembón ay no canta</i>         |
| <i>frazados, haciendo papeles sin</i>   | <i>el cañonero es de acero</i>    |
| <i>vida, haciéndose burla de mi</i>     | <i>las puertas arrebatan</i>      |
| <i>presencia, tratando de asimilar</i>  | <i>changó cambió color</i>        |
| <i>mi color negroide para mejorar</i>   | <i>es de la raza cumbamba</i>     |
| <i>la raza. ¿qué pienso yo?</i>         | <i>si no me quieres mi compay</i> |
| <i>¿qué pensarán mis compañeros?</i>    | <i>te echaré flores</i>           |
| <i>les pregunto yo, ¿soy yo igual</i>   | <i>sin abundancia</i>             |
| <i>o soy yo todavía esclavo?</i>        |                                   |

*ñam ñam yo no soy*  
*de la masucamba*  
*ñam ñam yo no soy*  
*de la masucamba* (1979: 60)

El poema, como señalamos, permite una lectura múltiple a partir de sus relaciones intertextuales y a partir también de su estructura triple. Ésta última, por medio de la disposición gráfica de los versos, materializa su composición triádica y permite una lectura dividida entre la columna izquierda, que tematiza esta cuestión identitaria relativa a la alienación del negro dentro de las sociedades blancas; y la columna derecha, que inscribe una lengua poética anclada en la tradición afro-antillana. Tradición presente tanto en la música antillana, a la cual se apela intertextualmente por medio de la referencia a la “masucamba” (que repone la composición “La mazucamba” de Orlando de Rosa e interpretada, entre otros, por Celia Cruz), y también a través de la referencia a la figura de Rafael Cortijo por medio de la onomatopeya “cumbamba” (que apela a la canción de Cortijo “Prucutú cumbamba”); como a través de la poesía negrista que consignan los versos de la estrofa final, tradición cuyo epítome lo constituye la figura de Luis Palés Matos, y al cual el poema repone intertextualmente por medio de los versos onomatopeyizantes, de clara resonancia afro-antillana, que proliferan en la obra palesiana y que aluden, específicamente, al poema de Palés “Ñam-ñam” (1937). Esta tercera y última parte del poema apela a la poesía palesiana a través del verso

estribillado con que se refuerza, contradictoriamente, una identidad negra, tanto por medio de la repetición de la interjección antropofágica del poema palesiano “Ñam-ñam”, como por medio de la negación de esta identidad bajo la figura del ritmo de la masucamba antillana. La afirmación contradictoria de esta identidad afro-antillana surge, precisamente, de la condición alienante que la misma ocupa en el seno de las sociedades blancas, alienación que, como hemos señalados en el capítulo anterior, constituyó el objetivo de la lucha descolonial y emancipatoria del movimiento antillano de la *Negritude* bajo la figura de Aimé Césaire y su continuidad en el pensamiento de Frantz Fanon.

El otro poema en que Laviera recurría al procedimiento de la transposición hipertextual era “Spanglish carta”, publicado en *Mixtura*, y el cual Laviera nuevamente dedica a José Luis González, como había hecho en “three-way warning poem”:

*In the fondo of a new york city blackout  
i read your stories time  
and  
time again dos negritos cucándome  
mi búsqueda allá adentro  
en el bajo hundido manhattan  
papote sat on the stop  
en el bajo hundido fanguito  
melodía gateaba su famoso baquiné  
... (2008: 41)*

Este poema repone una conjunción de recursos intertextuales que grafican, plenamente, la trascendencia que estos procedimientos poseen en el mecanismo compositivo de *Mixtura*. “Spanglish carta” alude a la obra de González, al igual que lo hacía “three-way warning poem”, por medio de la paratextualidad inherente a la dedicatoria y a través de la alusión hipertextual de sus versos iniciales, que una vez más remiten al cuento “En el fondo del caño hay un negrito”. Pero esta vez acentúan y complejizan la hipertextualidad, aumentando sus hipertextos, por cuanto el primer verso del poema de Laviera conjuga una apelación doble que integra, junto al cuento mencionado, otro célebre relato de González: “La noche que volvimos a ser gente” (1970). Este cuento se

revela como otro hipotexto más por medio de la referencia al “apagón neoyorquino”, escena final del relato de González. Esta relación intertextual con la obra de González se vuelve explícita en el segundo verso del poema. Allí, a través del tono interlocutivo configurado desde el título, bajo la apelación, también, al formato discursivo epistolar, y por medio del uso de la segunda persona del singular, Laviera reconoce la lectura de los cuentos de González como *background* del poema: “In the fondo of a new york city blackout/ i read your stories ...” (2008: 41). “Spanglish carta” no sólo repone los cuentos de José Luis González como hipotextos sino que, además, evidencian la función compositiva que cumple la intertextualidad como recurso literario privilegiado en *Mixtura*. Este poema de Laviera se construye sobre la base de las apelaciones y referencias hipertextuales, tanto con la obra de González, como con su propia obra previa. La remisión a su obra previa se expande por todo el poema a través de la cita directa de versos sueltos de sus poemas anteriores. Así la primera estrofa consigna, tras la alusión a los cuentos de González, una cita del verso inicial del poema de Laviera, “even the he knew” (“papote sat on the stoop”), el cual, como ya señalamos en el primer capítulo, era identificado por el propio Laviera como su primer poema, y a su protagonista, “papote”, como una figura épica asociada a sus orígenes literarios. Laviera procede a fusionar los dos hipertextos con los que trabaja su poema intertextualmente, de modo tal que “los dos negritos”, papote y melodía, se concentran en este espacio heterotópico que funde al barrio niuyorriqueño de la poética lavieriana con los arrabales puertorriqueños del cuento de González; y así es cómo el yo lírico descubre a ambos negritos como el fin de su “búsqueda”, imagen que con-funde las referencias hipotextuales en una sola figura. Ésta, a su vez, atrae provocativamente (“cucándome mi búsqueda allá adentro”) al sujeto lírico hacia ese espacio subterráneo y pantanoso (“bajo hundido fanguito”), el cual repone el “caño” trágico de uno de los cuentos de González, fusionándolo con los márgenes niuyorriqueños del primer poema lavieriano (“bajo hundido manhattan”).

Esta compleja fusión intertextual, que el poema acentúa en el plano de la lengua por medio del *spanglish* y su promiscua hibridez interlingüística, es proyectada a lo largo de todo el poema. De este modo, se continúa fundiendo el hipotexto relativo a la cuentística de González con la obra previa de Laviera, y se configura, así, un nuevo sujeto poético dual que ahora, directamente, es nombrado con su doble onomástico “papote melodía”. Un sujeto híbrido que integra las identidades puerto/niuyorriqueñas y que atraviesa el espacio marginal del arrabal puertorriqueño, confundido con ciertas



notas que lo transforman en el margen del barrio niuyorriqueño, notas que se insertan en el poema a partir del campo léxico lavieriano presente en toda su poética anterior. Esta fusión intertextual resulta más evidente para un lector habituado a la poesía lavieriana, a través de lo cual se vuelve posible reponer una constelación lexical que remite al universo poético de esta obra. De esta manera, términos como: “che che colé”, “condená”, “dance”, “addiction”, “piñones”, “luquillo”, “velloneras”, “borinquen”, “negreza”, “disparatero”, “prietos”, “sancocho”, “cocolo”, “molleto”, etc. reaparecen una y otra vez en el poema, reescribiéndolo a través de la remisión a la obra previa de Laviera e integrando así este nuevo espacio intertextual híbrido, a caballo entre el arrabal insular puertorriqueño y el barrio niuyorriqueño de los márgenes, con toda la poética relacional lavieriana. Lo que hace Laviera en “Spanglish carta” es reescribir el cuento “En el fondo del caño hay un negrito”, transformando al negrito en la imagen del sujeto escindido que representa la identidad intersticial niuyorriqueña y transformando el final trágico de este drama puertorriqueño en una nueva “tercera/triple advertencia”<sup>192</sup>, respecto a la vigencia, persistencia, resistencia y supervivencia de la cultura niuyorriqueña por sobre las voces y fuerzas que la niegan y pretenden silenciarla. Así es como el poema continúa con la enumeración patética y acelerada de la tragicidad inherente a este negrito abandonado, por todo y por todos (aquí en lugar de agente antropofágico como aparecía en el poema “el moreno puertorriqueño”, a través de la recuperación hipertextual de la interjección palesiana del “ñam”, aparece ahora como objeto/bocado, bajo la imagen pasiva de la deglución inscripta por los sonidos “glup glup”)<sup>193</sup>, construyendo un ritmo *in crescendo* que, sin embargo, es interrumpido por regulares quiebres rítmicos (la sincopación afro-antillana una vez más) inscriptos a través de la emergencia del verso estribillado, “papote sat on the stoop”. Éste, al tiempo que repone el hipertexto lavieriano, da cuerpo al desplazamiento operado por el poema,

---

192 La importancia de este guarismo (del que, consciente o inconscientemente, hemos dado cuenta en las estructuras que atraviesan esta tesis) para la poética lavieriana consiste, no sólo en que a partir de la relación intertextual que hemos descripto este poema conforma un tríptico con “el moreno puertorriqueño (a three-way warning poem)” y “three-way warning poem”, sino que además los versos de “Spanglish Carta” (“patria somos culpables/ melodía soy negrito tres veces”), construyen, tanto a partir del padecimiento de esta muerte miserable por parte de papote-melodía, como del sufrimiento martirológico de papote y su remisión crística en el poema “jesús papote”, una referencia bíblica a la figura de Cristo, a partir de la trascendencia del número tres en la Biblia, ya sea tanto en la Santísima Trinidad del Espíritu Santo como en el padecimiento de un Cristo negado tres veces. Esta referencia intertextual a la figura crística es algo no poco común en la poesía niuyorriqueña, como hemos visto en los capítulos anteriores, y a su vez, la trascendencia del tres como guarismo especial es también una constante de la cultura antillana como hemos sugerido anteriormente, en las referencias a Fernando Ortiz y su “santísima trinidad cubana” compuesta por el azúcar-tabaco-ron, y en Palés Matos como la trinidad “deliciosa” de las potencias antillanas: “puta, ron y negro”.

193 Ver la transcripción completa del poema en el anexo final.

desde la tragedia nacional puertorriqueña hacia el canto vindicativo de la resistencia y supervivencia niuyorriqueña:

...  
*melodía papote descalzos on stoop*  
*of an abandoned building*  
*José Luis González hundió a melodía*  
*en su fondo me fui a buscarlo*  
*read him twenty times upon*  
[...]

*But you inspired us into*  
*penhood introspection*  
*and we bestow upon you*  
*an african chegüigó*  
*Don José Luis González*  
*reminding you that*  
*en el fondo del nuyorican*  
*definitivamente*  
*hay un puertorriqueño*  
*Gracias.* (2008: 42-43)

Esta última advertencia intertextual dirigida a la cultura puertorriqueña, a través de la figura de José Luis González (y los poderes hegemónicos simbolizados por figuras canónicas como la de González en Puerto Rico), introduce una repetición y una diferencia que configura la función epilodal de *Mixtura* como compendio y completamiento. Repetición de la advertencia y de la figura elegida como interlocutor, repetición que completa la tríada anunciada en el origen (“el moreno puertorriqueño (a *three-way warning* poem)”) y refuerza la vindicación niuyorriqueña postulada frente a la cultura puertorriqueña insular. Diferencia porque, mientras en la década del setenta la batalla por la identidad niuyorriqueña se daba en un escenario agonal de confrontaciones que exigían la interpelación directa, y durante la década del ochenta, cuando esta identidad había ganado un incipiente lugar en ese escenario, éste debía ser afianzado por medio de la reivindicación permanente; ahora, en el siglo XXI, cuando la

cultura latina se ha vuelto insoslayable en la sociedad norteamericana, la apelación hipertextual se ejerce desde la posición ganada, y la vehemencia de esta certeza, en lugar de hacerlo desde la urgencia acuciante y la necesidad, lo hace desde el centro del escenario. Diferencia porque, mientras antes la advertencia se inscribía en el seno de una confrontación que exigía la interpelación abierta, ahora la advertencia se vuelve agradecimiento, reconocimiento de la posibilidad de aprehender la tradición insular para ejercer, a través de ella, rodeos y transculturaciones que evidencien la creatividad productiva de la cultura niuyorriqueña. La figura de González se vuelve así, en “Spanglish Carta”, tanto sujeto de una “inspiración” confirmada por su apelación hipertextual, como objeto de una “transformación” que vuelve a su negrito un niuyorriqueño, diferencia introducida por esta serie de repeticiones distorsivas.

De este modo, la dinámica establecida entre repetición y diferencia en la tríada compuesta por los poemas “el moreno puertorriqueño” (1979), “three-way warning poem” (1985) y “Spanglish Carta” (2008), a partir de esta multiplicidad de referencias intertextuales que hemos analizado, expone las transformaciones acaecidas en el campo social de la cultura latina en los Estados Unidos y los cambios que estas transformaciones introdujeron en la enunciación poética por parte de Laviera.

Señalábamos al principio de este capítulo la importancia que le otorga Laviera a los recursos intertextuales en este último poemario. Estos recursos aparecen como procedimiento compositivo privilegiado en varios de los poemas que componen el libro, y su centralidad queda en evidencia, todavía más claramente que en cualquiera de estos ejemplos que hemos estado analizando, en el poema “Bilingüe”. Allí, en un ejercicio poético cuyos mecanismos hipertextuales repiten lo visto anteriormente, Laviera apela al reconocido bolero “Olas y arena” de la cantante y compositora puertorriqueña Sylvia Rexach (nacida, como Laviera, en Santurce). Rexach es citada directamente en una estrofa introductoria y su letra aparece íntegramente en la columna izquierda del poema, mientras que en la columna derecha, y nuevamente por medio del quiasmo como estructura, Laviera apela a su propia obra anterior en tanto “traducción” del hipotexto de Rexach, es decir en tanto “repetición y diferencia”, estructurada a partir de la introducción de citas intertextuales de sus poemas previos como “palm tree in spanish figurines” (1979), “sand” (1981) y “just before the kiss” (1981):

*exploring and dissecting*  
texto bilingüe

definiendo canción  
*nacional sylvia rexach*  
olas y arenas  
*with standard poetic spanglish*

soy la arena  
que en la playa está tendida  
envidiando otras arenas  
que le quedan cerca al mar  
eres tú la inmensa ola  
que al venir  
casi me toca  
pero siempre  
te devuelves hacia atrás  
las veces que te derrama  
sobres arenas humedecidas  
ya creyendo  
que esta vez  
me tocarás  
al llegarme  
tan cerquita  
pero luego te recoges  
y te pierdes  
en la inmensidad  
del mar

*finely grained crystals*  
*sea-polished*  
*weightless granules*  
*in a sensual cocktail planted...*  
*smoothly naked grounds*  
*cha-cha-turned sharp curves*  
*palm tree spanglish figurines*  
*inviting her olas y arenas*  
*pasando my boricua hands*  
*riding breezes*  
*por tu open bosom*  
*tidal waves mistress*  
*tu luna yearnings*  
*arriving madrugada's solemnity*  
*pregnant many periods*  
*virgin fragility*  
  
*into my canela brown sugar-*  
*coated bomboncitos*  
*melting deliciously ...*

soy la arena  
que en la playa tendida  
vive sola su penar  
eres ola  
que te envuelves  
en la espuma  
y te disuelves

*allá in your open pores*  
*i receive your luscious lips*  
*buscándote borinquen*  
*your cinnamon-powdered*  
*tongue mi tierra*  
*somos siete millones*  
*en múltiples*

|                               |  |
|-------------------------------|--|
| en la bruma                   | <i>fronteras lingüísticas</i>                    |
| a l e j á n d o t e m e m á s | <i>ya no nos cabe una sola lengua</i> (2008: 28) |

En este poema, el quiasmo a través del cual se opera el trabajo intertextual introduce un juego especular entre la tradición puertorriqueña insular, encarnada por la figura de Rexach y su retórica de la exuberancia tropical, y la tradición niuyorriqueña, encarnada por la propia obra lavieriana compendiada como traducción, es decir, como repetición y diferencia. Se postula así la idea de que toda traducción implica una rescritura, y de igual modo, entonces, la idea de que la cultura niuyorriqueña no se aleja de sus orígenes puertorriqueños sino que los traduce, precisamente, reescribiéndolos.

Por otro lado, hay en la obra de Laviera un uso singular del procedimiento hipertextual de la prolongación epilodal, cuyo ejemplo podemos encontrar en el poema “chorna” de *AmeRícan* (1985). Allí, como vimos en el capítulo anterior, Laviera apela intertextualmente a la obra de Luis Palés Matos y su célebre figura poética Tembandumba de la Quimbamba, imaginando a esta negra antillana (glorificada por la poesía palesiana en base a su sensual resistencia somática al logos occidental) como una “tatarabuela” niuyorriqueña, celebrada ahora como imagen fundacional de esta estirpe cultural híbrida y diaspórica, por medio de la prolongación hipertextual del poema palesiano y su transformación (no paródica ni satírica sino bajo un régimen serio que no anula el ludismo y el gozo jocoso de la poesía antillana sino que lo potencia con un fin absolutamente serio como hemos visto), en tanto epílogo de la poesía antillana de Palés, en una imagen fundacional de la cultura intersticial niuyorriqueña y su legado antillano:

...

*she was a tatarabuela ..... fourth generation*  
*she was bisabuela ..... third generation*  
*she was abuela ..... second generation*  
*she was madre ..... first generation*  
*she had them in two lands*  
*she had them in spanish*  
*she had them in english*  
*she had them black and white*  
*she had them duplicated with beautiful women ...* (1985: 68)

“Chorna” funciona como epílogo de la obra palesiana, repone la identidad cultural antillana configurada por Palés Matos en su poética negrista, y al mismo tiempo, transforma esta tradición epitomizada por Palés, a través del completamiento de la historia de Tembandumba y su legado diaspórico y transcultural en la cultura niuyorriqueña.

La función central que ocupa en *Mixturaos* la intertextualidad, y especialmente la hipertextualidad epilógica, en tanto transformación por medio de la prolongación y completamiento de la obra lavieriana, no sólo se ve en estos poemas que reponen intertextual y explícitamente obras previas, sino también en la insistencia por compendiar, a modo de colofón y con una vocación de condensación y afianzamiento, los ejes sobre los que Laviera construyó su singular poética niuyorriqueña durante las décadas del setenta y el ochenta, es decir, sobre ese eje triple que hemos propuesto como base analítica y a partir del cual avanzaremos, nuevamente, en este capítulo: la lengua, la política y la ética.

## 6.2 Trabalenguas enmixturaos: *el interlingüismo latino como lengua poética*

En cuanto a la dimensión lingüística, *Mixturaos* dedica varios de los poemas que componen el libro a reafirmar la vigencia y potencia de este interlingüismo gestado a partir del *spanglish* y ya afianzado, en el siglo XXI, como un marcador identitario de esta tradición literaria latina. Pero no como recurso para la “tropicalización” del inglés, como señalaba Frances Aparicio (1997), sino como la lengua literaria de esta nueva identidad híbrida asentada por décadas de generaciones migrantes latinoamericanas y sus respectivas producciones culturales. Una lengua sostenida a través de la copulación múltiple y promiscua de una amplia variedad de registros a su alcance. Un interlingüismo visceral que vocaliza los cruces simultáneos, indeterminados e incesantes entre lo popular y lo letrado, lo oral y lo escriturario, lo corporal y lo discursivo, todas ellas tensiones constitutivas de esta híbrida identidad latina y sus singulares expresiones poéticas; lo que Tato Laviera compendia en su poema “Word”, con el cual abre *Mixturaos*, y donde define estas lenguas latinas como las “absolutamente sensoriales materializaciones escriturarias” de la palabra:

*“Poetry was meant to be heard*

*Poetry was meant to be read”*

*Indomitable companions*

*Interactions*  
*Simultaneously*  
*Quivering reader*  
*Fullest sensorial*  
*Written realizations*

*“Poetry was meant to be read”*  
*Silent reading internality*  
*Between eye-of-I*  
*Involved in total*  
*Self-absorption*  
*Capturing intellect*  
*Treasures pleasures*  
*Orgasmic intonations*  
*Dignified silence*  
*Intimately touching*  
*At innermost*

*“Poetry was meant to be Heard*  
*Spoken word*  
*Oral transmission*  
*Listener exposed to*  
*Vocabularies*  
*Ear’s timpani*  
*Exploration vowels*  
*Consonants physically*  
*Muscling personal*  
*Voices integrated*  
*Stimulated tonalities*  
*... (2008: 3)*

No es casual que Laviera elija este poema para iniciar su último libro. El carácter metapoético de “Word” funciona como compendio de la concepción que Laviera posee de la poesía, una concepción que se vale de la condición intersticial de su identidad cultural para postular su naturaleza doble. Esta condición dual transita, placenteramente,

entre dos sistemas culturales como el de la tradición escrituraria, intelectual y letrada en la que, ahora en pleno siglo XXI, la literatura latina definitivamente ha encontrado un lugar, y por otro lado, la tradición popular, performativa y oral que involucra al cuerpo como instrumento experiencial privilegiado. Y también, este poema inaugural vuelve visible los dos públicos que esta tradición literaria ha sabido construir para sus obras: el lector, es decir, el público habitual de la literatura en tanto “bellas letras”, lector habituado a la codificación gráfica de la *littera* (letra) y su “Silent reading internality/ Between eye-of-I/ Involved in total/ Self-absorption/ Capturing intellect...”, y el público popular (aunque ahora también masivo) del recitado o la *performance*, ese espectador ávido de la experiencia física del poeta y su “Spoken word/ Oral transmission/ Listener exposed to/ Vocabularies/ Ear’s timpani/ Exploration vowels/ Consonants physically...”. Como hemos señalado en el segundo capítulo, el público que construyó esta tradición como interlocutor durante la década del setenta estaba integrado tanto por los miembros de su propia comunidad, como por los integrantes de los sectores hegemónicos de la sociedad norteamericana. Ahora bien, ciertamente durante la década del setenta y, cuanto menos, hasta bien entrada la década del ochenta, la proporción de este público era bastante desigual, siendo prácticamente la totalidad de los consumidores de esta poesía los propios integrantes del colectivo latino y algunos de sus pares escritores. Merced al esfuerzo denodado de difusión de instituciones trascendentales en la historia de la literatura latina, como la editorial Arte Público Press de la Universidad de Houston (en la cual Laviera publicó toda su obra y cuyo director, Nicolás Kanellos, fue uno de los principales promotores de esta literatura marginal), y especialmente gracias a la transformación del campo cultural norteamericano y su acogida fervorosa de la literatura latina durante fines de los ochenta y toda la década del noventa, este público se vio ampliado exponencialmente (con la consecuente redituabilidad de la literatura latina y su promoción de nuevas figuras), pero, por sobre todo y fundamentalmente, se vio ampliado en su componente social, proyectándose así hacia ese lector estándar construido por el mercado literario a través de sus políticas editoriales. Es a partir de esta transformación significativa que el poema, con el que Laviera abre su último libro, debe ser leído como un texto cuya función epilodal no subyace, solamente, a su prolongación analéptica de su obra previa, sino también en la constatación proléptica del nuevo rumbo que ha tomado la literatura latina y frente al cual esta postrimera voz poética se asienta, como declaración de principios.

Otro poema de *Mixturao* en el que Laviera insiste en la afirmación de esta



lengua constituida es su poema “Encimitadelinglés”

*encimitadelinglés, nené*  
*apabullando sus tonalities*  
*con el keeping-up*  
*five hundred palabras*  
*they invent every week*

*encimitadelinglés, nené*  
*intimately touching*  
*caressing her limb's existence*  
*playing with her letras*  
*manipulándola out of*  
*her english-only*  
*ignorancia*

*encimitadelinglés, nené*  
*la*  
*com*  
*puta*  
*dora*  
*tenfingering me e-mailing me*  
*under around underneath*  
*her teclas*  
*wet*  
*me*  
*mojo*  
*into her microchips*  
*into her macro-soft telas*  
*into her hard wares*  
*telecom-municating me*  
*electrically wiring me*  
*wet-me-mojo enfermito*  
*soy cortejo of her*

Esta exaltación de la lengua literaria latina, “encimital del inglés”, articula la potencialidad infinita de los nuevos medios tecnológicos digitales, disponibles en el siglo XXI para la creación y difusión de la escritura latina, junto con la vigencia y el poder insurgente de su subversiva creatividad lingüística, la misma que le permite “apabullar” con sus tonalidades y con las “quinientas palabras que inventa por semana”. Esta creatividad desbordante le permite a la lengua latina situarse por “encima” del inglés, en una relación que trasciende las asimetrías inmanentes por medio de la promiscuidad, al momento en que en ese “encima” se revela un montaje con una carga libidinal: es el spanglish montándose al inglés, “intimately touching/ caressing her limb's existence/ playing with her letras/ manipulándola out of/ her english-only/ ignorancia”. El pronombre enclítico singular femenino del verbo “manipular” introduce, unos versos más adelante, la figura de la “computadora”. Metáfora por un lado del inglés como unidad monolingüe hegemónica (presente ubicuamente en el monopolio industrial de ese comercial universo tecnológico-digital del *software*, el *hardware*, la *internet*, etc. cuya propia terminología revela, explícitamente, la hegemonía del inglés sobre este nuevo universo material y mediático), y por otro lado, personificada como la figura femenina de esta relación libidinal configurada por el poema. Una prosopopeya que se refuerza por medio de la disgregación de la palabra “computadora”, en un juego textual (presente ya en su poema de 1985 “praying”: “dele luz a mi vida, la com puta dora/ tiene corto circuito...” (1985: 72)), que escinde sus sílabas en versos progresivos y refuerza la personificación libidinal de este otro par del montaje promiscuo que construye el poema. De este modo, el yo lírico exalta su relación con esta lengua monolítica e ignorante (“com” la “puta” de “dora”), por medio de la lasciva fruición de las copulaciones promiscuas que el spanglish latino pone en escena, ahora ya en el siglo XXI, a la luz plena de la cultura hegemónica: “under around underneath/ her teclas / wet/ me/ mojo/ into her microchips/ into her macro-soft telas/ into her hard wares”<sup>194</sup>.

En *Mixtura*, Laviera insiste en los valores contradiscursivos de esta lengua

---

194 Los versos originales configuran un juego de palabras intraducible al español, a través el cual Laviera separa los términos tecnológicos de este universo digital contemporáneo, como “hard-ware” o “soft-ware”, en una actitud lúdica que, al mismo tiempo, simboliza la posibilidad creativa de las lenguas poéticas latinas de desarticular y jugar gozosamente con las lenguas hegemónicas.

poética. Lengua que ahora ya no se reduce al localismo niuyorriqueño de sus orígenes, sino que se reconoce “latina”, parte de una identidad mayor y con una heterogeneidad y riqueza mayor al mismo tiempo. Pero los valores de esta lengua siguen siendo los mismos que Laviera ponía en primer plano en 1979 con su primer libro: la libertad creativa del hibridismo, la potencia insurgente de su insumisión a las normas de la gramática, de la estandarización y de la asimilación cultural, y el enorme placer sobre el que se funda esta resistencia creativa cuya base y empoderamiento siguen abrevando en las raíces negras de su legado antillano, tal como se desprende de la acentuación afro-antillana que vibra en ese neologismo escogido por Laviera para titular su último poemario: *Mixturao*. Esta obra epilodal, por tanto, compendia y celebra la supervivencia y resistencia de la lengua poética latina, una lengua fusionada y fundada en los deleites y sabores de la multiplicidad de tonalidades y registros que la constituyen y que expresan la hibridez de su identidad cultural. Esta nueva latinidad lingüística es construida y empoderada en *Mixturao* en su dimensión “continental” y “hemisférica”, como se ve en el poema que Laviera le dedica al español. Éste, a diferencia del poema “spanish” que le había dedicado en 1985 en *AmeRícan*, está titulado aquí en español y consigna la pertenencia del español para la cultura latina. Es al español de los latinos y a sus creativas, gozosas y resistentes “enmixturaciones” al que Laviera dedica su poema, y no al español peninsular hispanicista, al que interpelaba en el poema de 1985 y al cual ahora integra, como uno más, dentro esta multiplicidad que constituye su *interlingua* continental:

*ahora nuestra piel esquinillera  
te adoba with palabras migrantes  
en el hemisferio cross-roots fertilizing  
sueños podridos stitched inside  
Singer machines.*

*now, we, gente de sangre gorda  
metiéndole miedo a tu real academia  
española cucándote con millones  
de palabras continentales trabalenguas  
enmixturadas cocinándose en asuntos  
hemisféricos combinando lingüísticas*

*en proporciones humanas.*

*el español sagrado es una frontera jíbara  
indígena con modismos dichos negristas  
criollismos mitologías de melaza manteca  
españolizada interlingüe con betún  
... (Laviera 2008: 20)*

“Español” muestra, claramente, el cambio operado por Tato Laviera en *Mixturao* como epílogo de su poética, a través de la repetición y la diferencia. La concepción política, lingüística y literaria de su lengua poética continúa plenamente vigente y se afianza por medio de la repetición de los mismos elementos con los cuales procedió a constituir la, desde la década del setenta. Pero al mismo tiempo, esta repetición entraña una diferencia condensada en los avatares de la cultura latina en la historia de los Estados Unidos, diferencia que se compendia en “Español” por medio de la proyección continental de la poética lavieriana. Ésta ahora integra, bajo una híbrida identidad latina transnacional y extraterritorial, tanto al español puertorriqueño insular, traído en las “guaguas” de los obreros migrantes y convertido a través de este proceso diaspórico en una lengua fronteriza dinámica (“el español sagrado es una frontera jíbara”); como el español vernáculo de la tradición afro-antillana y su creolización lingüística (“indígena con modismos dichos negristas/ criollismos mitologías de melaza manteca/ españolizada interlingüe con betún”), y finalmente, también integrando bajo su influjo transculturador al español peninsular y su historia de conquistas y mixturas (sobre todo estas últimas, las cuales se vuelven fuente de empoderamiento para la lengua latina):

*el español sagrado sucursal de invasión de árabes y gitanos  
experimentos enmixturados like the twenty-  
seven dialectos you speak España conquistadora  
you took the gold leaving us powerless  
forcing our imperialistic caudillo struggles  
to reconstruct your traditional European lengua  
creating our western hemispheric tongue.*

*but alas i love you Spanish*  
*half of my lengua*  
*part of my tongue*  
*i'm gonna fight for you siempre i am*  
*your humble son*  
*qué tragedia*  
*qué contra*  
*dic ci ón.* (2008: 20-21)

La repetición es repuesta nuevamente aquí por medio de la remisión intertextual al poema “spanish” de 1985. Esta intertextualidad, como hemos señalado, constituye el procedimiento compositivo privilegiado de este último poemario lavieriano, lo cual se hace evidente si se observan las pequeñas variaciones que Laviera introdujo entre la versión definitiva de “español” y la versión que, a modo de anticipo, publicó junto a otros poemas de *Mixturao* en los dos números consecutivos de la revista “Afro-Hispanic Review”.

Con el título “Selección de *Mixturao*”, Laviera anticipaba en 2005 su último poemario, a través de la publicación de cinco poemas: “Español”, “Tesis de Negreza”, “Spanglish”, “Bilingüe” y “Mixturao”; y un año después, en 2006, completaba este anticipo publicando otros seis poemas bajo el título “Selección de *Mixturao Review*”, de los cuales sólo “madrugada” no sería incluido en *Mixturao*. Sin ninguna intención de adentrarnos en un análisis de estas variaciones a partir del modelo de la crítica genética ni mucho menos, haremos mención a lo significativo de algunas de las variaciones más notorias entre estas dos instancias textuales, por cuanto las mismas resultan trascendentes para comprender la importancia que Laviera le otorgó al recurso de la intertextualidad en el proceso compositivo de su última obra. Ejemplo de esta importancia y de la preponderancia de la intertextualidad como procedimiento es la introducción de las comillas, cursivas y negritas que proliferan en la versión definitiva de 2008 y que no aparecían, o lo hacían mínimamente, en los poemas publicados en las selecciones de 2005 y 2006. Estos marcadores textuales funcionan, en *Mixturao*, como índices gráficos de la polifónica presencia textual de discursos “otros”, los cuales son introducidos intertextualmente para construir el valor epilodal de *Mixturao* respecto a la obra lavieriana previa. Otra variante que ejemplifica esta importancia otorgada a la intertextualidad es la transformación de algunos versos, como el del poema “Español”

en su primera versión de 2005: “el español sagrado sucursal de entremaneo”. Éste, en la versión final de 2008, es convertido en “el español sagrado sucursal de invasión de árabes y gitanos”, donde resuena intertextualmente la referencia a la contaminación árabe de la lengua española presente en “spanish” de *AmeRícan*. Se refuerza así la apelación hipertextual a este poema de 1985, la cual se vuelve explícita en los versos finales que reponen, a modo de cita, los versos de “spanish”: “one of my lenguas, part of my tongue,/ I’m gonna fight for you, i love you/, spanish,/ i’m your humble son” (1985: 33). Este recurso hipertextual transforma, así, el final de “Español” en una repetición de los valores postulados en “spanish” respecto a la concepción poética lavieriana, y al mismo tiempo, configura una diferencia introducida por el agregado en “Español” de los versos “qué tragedia/qué contra/ dicción”, por medio de los cuales y a través del humor característico de su poesía, Laviera reafirma la politicidad contradiscursiva de la lengua latina y de la identidad cultural por ella expresada.

Otro poema que compendia este valor político contradiscusivo de la lengua latina es “Spanglish”, en el cual Laviera celebra la potencia transgresiva del interlingüismo presente en la consolidación del *spanglish* como lengua poética:

*pues estoy creando spanglish  
bi-cultural systems  
scientific lexicographical  
inter-textual integrations  
two expressions  
existentially wired  
two dominant languages  
continental abrazándose  
en colloquial combate  
en las aceras del soil  
imperio spanglish emerges  
control pandillaje  
sobre territorio bi-lingual  
las novelas mejicanas  
mixing with radiorocknroll  
condimented cocina lore  
immigrant/migrant*

*nasal mispronouncements*  
*baraja chismeteos social club*  
*hip-hop prieto street salsa*  
*corner soul enmixturando*  
*spanish pop farandula*  
*standard english classroom*  
*with computer technicalities*  
*spanglish is literally perfect*  
*spanglish is ethnically snobbish*  
*spanglish is cara-holy inteligencia* (2008: 26)

Más que un desplazamiento “entre” diversas lenguas, o la intervención de una lengua “dentro” de otra, lo que expone este *summum* de la Poética lavieriana es la interferencia productiva que ejerce esta promiscuidad lingüística latina, configurando, de este modo, la gestación emergente de un interlingüismo sostenido, no ya en la clausura atemporal de la norma y su sistema gramatical, sino fundado en la potencia generativa de la(s) lengua(s) latina(s). Esta interlingua latina es una lengua eminentemente popular y anclada en la dinámica vital de su oralidad, es decir, en las transformaciones permanentes e inmanentes al “habla”, en el sentido axiomático que le daba el pionero de la sociolingüística William Labov (1994), en tanto proceso de variabilidad lingüística inherente al habla de todos los individuos en la sociedad. Este sentido popular y coloquial de la lengua es el que Laviera potencia como la base de su propia poética. Es ese interlingüismo innovador, prolífico y astuto a través del cual estas comunidades sobrevivieron a las condiciones más hostiles desde los márgenes, y el cual Laviera enuncia por medio de la maraña polifónica “bochinchosa” de este interlingüismo vernáculo y coloquial, como en los “Callejerismos” de la lengua latina en el poema homónimo:

*ÓYEME lenguas comunitarias no me echas*  
*la culpa yo soy una simple recogedora bochinchosa*  
*comentando libremente lo que tú sabes*  
*no te atreves a decir públicamente pero lo*  
*hablas privadamente así que tranquilo*  
 ... (2008: 57)

Este interlingüismo polifónico y callejero configura el panamericanismo delirante con el cual Laviera, en su poema “Social talk”, representa, a través de su característico humor corrosivo e irónico, tanto una parodia de la doctrina imperialista estadounidense sobre el resto del continente, desarrollada a lo largo del siglo XX; como de la proyección continental y trasnacional de la lengua latina:

*Panamericanismo*

*Con qué se come eso*

*Pues es un pana amigo de América*

*Es un pan de revoltillo ham & eggs*

*No lo toques brother, eso es*

*Comunismo castrista in disguise*

*Te van a velar*

*Panamericanism*

*Son los Knights of Columbus italiano*

*Offshoot national holiday para*

*Amerigo Vespuci*

*Algo que tiene que ver con los*

*Prietos de África en el Caribe*

*Es un bakery americano en el*

*East Village*

*Un movimiento de universidades*

*For the lecture circuit*

*Pan es bread de América pero qué*

*Diablo es un nism ten cuidao eso*

*Tiene raíz de socialism te van a velar*

*Es el nuevo airline de Pan Am*

*Un movimiento de lingüistas aburridos*

*Las naciones unidas food stamps*

*O algo por el estilo*

*Una escuela de parachutes*

*Una boring palabra*



Esta lengua latina trasnacional y transgresora, que celebra Tato Laviera en *Mixtura*, configura así un testimonio de la vigencia triunfal de la cultura latina en el siglo XXI. Una cultura, cuya supervivencia y resistencia ante la opresión y las intemperies de la vida, se patentiza en la persistencia y el poder enorme de sus “trabalenguas enmixturados”.

### 6.3 Política y mercado en la literatura latina del siglo XXI: la re-politización niuyorriqueña

*Mixtura*, por tanto, debe ser leído como el epílogo de esta poética gestada a lo largo de más de treinta años y reafirmada en el siglo XXI, por medio de la re-acomodación de sus fundamentos atento a la coyuntura socio-histórica del campo cultural contemporáneo. *Mixtura* repone, de este modo, la obra previa de Tato Laviera, no sólo por medio de las citas y apelaciones intertextuales que, hemos visto, configuran su estructura compositiva, sino además porque en él se articula la evolución del movimiento niuyorriqueño y de la cultura latina dentro de la historia socio-cultural de los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. *Mixtura* consigna el colofón de un proceso que alcanzó a situar a la cultura de la diáspora latinoamericana en los Estados Unidos dentro del mapa cultural norteamericano, y que, tras haber alcanzado esta posición luego de arduas batallas, transformó su discurso acorde a este nuevo *locus* enunciativo.

Desde la década del noventa, la cultura latino-estadounidense se posicionó definitivamente en el campo cultural norteamericano, de la mano del éxito comercial de fenómenos musicales como el rap y hip-hop de grupos como Cypress Hill y Kid Frost;

---

195 El segundo verso repone intertextualmente, una vez más, la obra previa de Laviera, al constituir una cita directa de su poema de 1979 “My graduation speech”. Allí se parodiaba la construcción estigmatizante del déficit cultural de estos sujetos interlingües, procedimiento textual que Laviera vuelve a reponer en este poema como mecanismo de subversión de significaciones imaginarias, como la del “panamericanismo” postulado por la política exterior estadounidense en el siglo XX, el cual es invertido irónicamente bajo la amenazante sospecha de su comunismo/socialismo velado.

de las baladas y rancheras *tex-mex*<sup>196</sup> de ese ícono pop latino-estadounidense representado por Selena Quintanilla; de la música tropical, históricamente ligada a la ciudad de Nueva York y comercializada internacionalmente durante este período a través de la difusión de figuras legendarias como Celia Cruz o el grupo El Gran Combo (originado en el combo de Rafael Cortijo), y nuevas estrellas como Gloria Estefan o Marc Anthony; y de la música latina en general como nuevo producto del mercado y la industria cultural norteamericana, e internacionalizado a través de la promoción mass-mediática de esta nueva moda. Precisamente, por medio de esta política comercial se produjo la proyección internacional de la cultura latina de los Estados Unidos, la cual si bien construyó un producto exotizado para su inserción dentro de la demanda comercial del mercado cultural, también fue fruto del crecimiento exponencial y la presencia, ahora insoslayable, de una comunidad latina desbordante en creatividad y productividad cultural, junto con un público nada despreciable para estos productos culturales de extracto eminentemente popular. Este fenómeno “latino” de fines del siglo XX se cristalizó plenamente con ese verdadero acontecimiento cultural que constituyó la muerte trágica de la cantante tex-mex Selena Quintanilla, y su posterior entronización como ícono de la cultura popular latino-estadounidense, junto con el subsecuente fenómeno y éxito comercial alcanzado en el mercado con su comercialización.

Este “boom” latino dentro del mercado cultural norteamericano se conecta, por un lado, con la reorganización del campo cultural, acaecida durante la segunda mitad del siglo XX y orquestada en función del desarrollo acelerado de las nuevas tecnologías de promoción mercantil y consumo (García Canclini 1990); por otro lado, con una fuerte política mercadotécnica orientada a construir un nuevo objeto de consumo por medio de la creación de una moda de lo “latino”. Esta literatura latina, reposicionada ahora en el centro de la escena *mainstream* ya desde la década del ochenta y, definitivamente, durante los noventa, se componía de autores de procedencia muy diferente a la de esos escritores de extracción proletaria y popular que en los sesenta y setenta inscribían su obra dentro de las luchas sociales contrahegemónicas de sus comunidades. Señala Nicolás Kanellos que los autores representativos de esta “nueva ola” latina<sup>197</sup> de fines de los ochenta “provenían no de los barrios, calles, prisiones y

---

196 Este neologismo designa esa zona fronteriza híbrida de la cultura chicana asentada entre los estados del sudoeste estadounidense (principalmente Texas, de ahí el nombre) y el territorio septentrional mexicano.

197 Kanellos utiliza aquí el término “hispanicos”, el cual por las razones que hemos expuesto en la introducción de nuestra tesis preferimos utilizar para la literatura de la primera generación exiliar o migrante

movimientos estudiantiles sino de los programas creativos de las universidades, siendo todos monolingües en inglés tanto escrito como hablado” (2003: 23).

Así es como en 1990 no resultó del todo sorprendente que, por primera vez, el prestigioso premio Pulitzer fuera otorgado a un escritor latino como Oscar Hijuelos por su novela *The Mambo Kings Play Songs of Love*. El éxito de esta novela, escrita por un neoyorquino hijo de inmigrantes cubanos, y centrada, a su vez, en la historia de dos músicos arribados desde Cuba a Nueva York en busca de fama y reconocimiento, fue total e ilimitado. En parte debido a “la promoción más fuerte de la historia de un libro hispánico, por parte de una editorial grande” (Flores 2000: 167, mi traducción), pero también debido a un cambio extremadamente significativo: la literatura latina de fines del siglo XX y del siglo XXI ha modificado, en gran parte, su interlocutor privilegiado. Éste, si antes se constituía por su propia comunidad y en segunda instancia por el “público general”, es decir por los sectores WASP dominantes de la sociedad norteamericana, ahora, en cambio, lo hace mayoritariamente dirigiéndose hacia el *mainstream*; lo que se vuelve evidente en la primacía casi absoluta del inglés por sobre el español (incluso en su versión interlingüe del *spanglish*), en el tono no confrontativo de su estilo, y de modo más notorio aún, como señala Gustavo Pérez-Firmat, en la novedosa necesidad de incluir glosas a su discurso:

*La razón principal de esto [la pérdida del acento latino] es que, generalmente, los escritores latinos no escriben para un público latino. Todas esas descripciones de comidas extranjeras y rituales étnicos que llenan las páginas de las novelas étnicas dejan claro que el lector presupuesto es alguien que nunca ha comido mofongo o ha apaleado un burro de papel maché (2003: 139).*

La existencia de este público extenso, al cual novelas como *The Mambo Kings Play Songs of Love* logran abordar, da cuenta del éxito de la política comercial de la industria cultural y su consolidación de un mercado firme, capaz de consumir este nuevo producto cultural. Esto redundó en esa conversión descrita por Juan Flores y operada desde la década del noventa en los Estados Unidos por la cual, el “multiculturalismo”, lejos de constituir una trasgresión de la hegemonía cultural monolingüe y anglosajona, fue inscripto por la “esfera pública” corporativa que se vale de la realidad multicultural como un modo de apuntar al mercado de consumo y a la cultura del gusto” (Flores 1993: 212). Claramente, novelas como la de Hijuelos, o más actualmente obras como

las de los dominicanos Julia Álvarez o Junot Díaz (este último ganador también de un Pulitzer en 2008 por *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*), o la obra de la mexicano-estadounidense Sandra Cisneros, poco tienen en común con la tradición niuyorriqueña y con muchas de las expresiones originales de la literatura latina en los Estados Unidos<sup>198</sup>. Pero más allá de estas diferencias, lo que permiten vislumbrar estas multipremiadas y comercialmente exitosas figuras literarias latinas del cambio de siglo, son los cambios ostensibles acaecidos en la historia de esta literatura. Una literatura que pasó de los bordes solapados de un campo cultural blanqueado por los patrones WASP, a ocupar, hacia fines del siglo XX, el centro de la escena y la agenda cultural norteamericana, reflejando así su insoslayable presencia dentro del mapa cultural norteamericano, y dejando ver la heterogeneidad de su multicultural y polifacética historia migrante en los Estados Unidos.

Como señala Juan Flores, el premio Pulitzer obtenido por la novela de Hijuelos en 1990 no significó una novedad respecto a la literatura latina en sí, literatura cuya presencia en los Estados Unidos se remonta hasta la época de la colonia hispánica en el sudoeste norteamericano. Lo que resulta novedoso de este hecho, en cambio, es la transformación del campo literario y cultural que este acontecimiento evidencia: por un lado, la posibilidad de inscribir este tipo de literatura dentro del *mainstream* estadounidense, manteniendo su condición “saludable” (es decir sin corromperlo infectándolo con una otredad patógena), y por el otro lado, y desplazando la perspectiva hacia el otro extremo, la transformación de esta tradición por medio de la asimilación de su condición marginal y contestataria en una versión “étnica” cooptada por la cultura hegemónica y sus aparatos ideológicos de industrialización cultural (Althusser 1988):

*Lo que es nuevo en el período post-Pulitzer, de hecho, no es tanto la escritura en sí, que ha tendido a continuar adelante con las preocupaciones temáticas y estilísticas de los años anteriores, sino la noción prevaleciente de una literatura latina susceptible de ser premiada con un Pulitzer -es decir, una literatura de los latinos de Estados Unidos compatible con la dimensión “saludable”*

---

198 En su análisis de la novela de Hijuelos, y a la luz de estas transformaciones del campo cultural latino, Juan Flores se detiene en estas diferencias notorias para señalar que muchos latinos, lejos de sumarse a los elogios exitistas de *The Mambo Kings Play Songs of Love* denunciaban, en cambio, “que el libro (y su insidiosa versión cinematográfica) sólo repetía y reforzaba algunos de los más irritantes estereotipos de lo latino” (2000: 167, mi traducción). Sobre las diferencias profundas entre este nuevo canon literario latino de fines del siglo XX y principios del XXI y los movimientos fundadores de la literatura niuyorriqueña y chicana, ver el capítulo “Life Off the Hyphen. Latino Literature and Nuyorican Traditions” del libro de Flores *From Bomba to Hip Hop* (2000)

*prescrita para la vida estadounidense, una literatura que, con todo su juego sobre las diferencias culturales, encaja convincentemente con los “estándares de los modales y la virilidad estadounidense”. La entronización de The Mambo Kings Play Songs of Love proclamó la ascendencia de una literatura latina que, no obstante su nostalgia por la vieja cultura y su resentimiento por la nueva, es marcadamente asimilacionista respecto a la sociedad estadounidense y su cultura, apartándose así de la posición contestataria y confrontativa característica de gran parte de la escritura de los autores latinos en el pasado (Flores 2000: 169-70)*

El último libro de Laviera da cuenta de esta transformación, pero no por pertenecer a esta nueva literatura latina “premiable” por su exitosa asimilación al *mainstream* de la cultura hegemónica, sino más bien porque el lugar de enunciación desde el cual mantiene la politicidad insurgente de su poética da cuenta de estas transformaciones del campo cultural, en los procedimientos y recursos que escoge para epilogar este proyecto inconcluso pero plenamente vigente. El éxito alcanzado por la literatura latina dentro de la sociedad y cultura norteamericanas no es el de la igualdad social, perseguida por sus proyectos políticos emancipatorios, sino el de la visibilidad social, rasgo no menor pero todavía muy lejano de los objetivos políticos y sociales proyectados por esta cultura subalterna y resistente. Que estos ejemplos de éxito comercial y asimilación, condensados en las figuras de Hijuelos, Díaz y Cisneros (por citar los nombres de mayor envergadura), constituyan la cara más visible de la literatura latina contemporánea, no quita el hecho de que parte importante de esta literatura continúa inserta en sus orígenes contestatarios y contrahegemónicos. Pero, claramente, el lugar desde el cual postulan su voz insurgente es otro muy diferente al que ocupaban durante la década del setenta, cuando, en un barrio radicalmente periférico como el Lower East Side, los poetas niuyorriqueños montaron el *Nuyorican Poets Cafe* como espacio de resistencia frente al silenciamiento y la opresión socio-cultural. Este Cronotopo experimentó, a lo largo de los años, una transformación notoria con el creciente éxito del *Cafe* dentro del nuevo mercado cultural de los noventa y con el apogeo de los *poetry slam* a lo largo de todos los Estados Unidos<sup>199</sup>. Pero la poética de Tato Laviera, lejos de exponer una asimilación a la cultura hegemónica, evidencia, por

---

199 Esto es lo que Harald Zapf llamaba la imposición del “estilo MTV” que la influencia de Bob Holman le imprimió al *Nuyorican Café*.

el contrario, un cambio en las estrategias literarias escogidas para continuar modulando su voz contrahegemónica. De este modo, *Mixtura* se configura en el epílogo de una obra que atravesó triunfal y excepcionalmente la evolución histórica de la poesía niuyorriqueña, sin resignar su compromiso social y político, ni caer en la tentación del mercado y su nueva “etiqueta” latina del siglo XXI.

Esta reificación comercial de la literatura latina introdujo un proceso de des-politización, tal como señala Juan Flores: “Lo que es ‘nuevo’ en la escritura latina reciente, y la revela como una categoría de marketing comercial, es que busca ser apolítica” (2000: 174). Esta des-politización no sólo fue resultado de la política comercial y mercadotécnica de la industria cultural, sino también de cierto sentido de derrota y desesperanza que cundió en las generaciones siguientes, ahora menos estimuladas por el fragor de la lucha que sus congéneres precedentes, como señala el propio Flores, respecto a la relación contradictoria de escritores de los noventa como Abraham Rodríguez con la tradición anterior:

*Con sus ataques de furia juvenil que arremeten en muchas direcciones, no sólo hacia sus colegas “escritores spick”<sup>200</sup>, Rodríguez está anunciando su sentido de pertenencia a una nueva generación literaria. Los años ochenta y noventa son los nuevos tiempos, delimitados socialmente frente al período anterior, específicamente frente a los años niuyorriqueños, en virtud del atemperamiento del movimiento político y cultural de los años sesenta y setenta y la concluyente frustración de todas las esperanzas de igualdad e independencia puertorriqueña. (2000: 186)*

Pero la obra de Laviera, como la de las generaciones actuales de escritores niuyorriqueños (Willie Perdomo, María Teresa “Mariposa” Fernández, Emanuel Xavier, e incluso el propio Abraham Rodríguez<sup>201</sup>) supera esta des-politización y cooptación por

---

200 El término *spik* o *spic* es utilizado de forma denigratoria para referirse a los sujetos inmigrantes de origen hispanoamericano, de donde surge este vocablo que deforma, abreviándola, la palabra *hispanic* para consignar así el carácter deficitario, a nivel lingüístico, de esta cultura estigmatizada por los sectores hegemónicos de la sociedad norteamericana.

201 La poesía niuyorriqueña continúa, actualmente, a través de autores como los que hemos mencionado, los cuales públicamente manifiestan su identificación con esta tradición. Más allá de que para algunos críticos como Frances Aparicio (1993) no pueda hablarse de poesía niuyorriqueña por fuera del corpus estatuido por Algarín y Piñero en los setenta, estos poetas se identifican a sí mismos como “niuyorriqueños”, estableciendo una filiación y continuidad explícita con esta tradición literaria. Esta continuidad no implica, por supuesto, una repetición idéntica de aquel período fundacional, por el simple hecho de que el campo cultural en el que se insertan estos poetas ha cambiado ostensiblemente, pero no obstante estos cambios, estos poetas procuran mantener incólume el carácter contradiscursivo y su

parte del mercado y la cultura hegemónica estadounidense, reivindicando su pertenencia a la tradición niuyorriqueña contradiscursiva, y continuando, consecuentemente, con su carácter político insurgente.

De esta diferencia, entre las expresiones literarias latinas asimiladas y aquellas que procuran continuar su política insurgente, se desprende la condición dual de esta tradición literaria durante el siglo XXI. Se produce así una situación no analógica ni de identidad, como en cualquier producción cultural, entre los postulados ideológico-discursivos presentes en estos textos, performances, declamaciones, etc. y lo que efectivamente ocurre en la realidad socio-histórica de las comunidades a las que estos discursos representan. La literatura latina de las décadas del sesenta y el setenta, cuando se afianza e institucionaliza esta tradición, constituyó un movimiento fuertemente entrelazado a los intereses sociales de su comunidad, por medio de la articulación política de sus producciones culturales en tanto instrumentos de intervención social y lucha emancipatoria, como hemos visto. Este articulación permitió establecer una relación de identidad entre los medios de representación de esta comunidad y la auto-imagen que la misma producía de sí en tanto identidad subalterna e insurgente, es decir, que de la condición oprimida de la comunidad latina se deducía, a su vez, la marginalidad de sus expresiones artísticas, y de esta subalternidad social surgía la politicidad insurgente de su literatura contestataria. Pero las construcciones identitarias que las literaturas latinas producían por medio de sus discursos, claramente, mediaban la realidad a través de las proyecciones políticas e ideológicas inmanentes a su propia discursividad. Como señala Sergio Mansilla Torres, “aquello que llamamos ‘identidad cultural’, en su dimensión discursivo-ideológica, contiene una constelación de significados que no se agotan en la instrumentalidad fáctica cotidiana” (2006: 132), por lo cual, en gran medida, estas identidades insurgentes latinas o niuyorriqueñas se sostuvieron, precisamente, en ese sistema de discursos que las confirmaban y verbalizaban (cf. Anderson 1993, Castoriadis 2007). Ahora bien, esta relación entre los discursos literarios latinos y la identidad cultural por los mismos postulada se vuelve

---

compromiso político-social con la comunidad. Por ejemplo, en el caso de Rodríguez, pese a su “desilusión” frente a los proyectos emancipatorios de los setenta, su obra introduce una línea de continuidad con el movimiento niuyorriqueño, como se ve por ejemplo, en la fuerte relación que entabla la primera novela de Rodríguez *Spidertown* (1993) y esa novela fundacional niuyorriqueña que fue *Down These Mean Streets* (1967) de Piri Thomas. Para un estudio de estas contemporáneas generaciones poéticas niuyorriqueñas, ver el capítulo “Life Off the Hyphen. Latino Literature and Nuyorican Traditions” del libro de Flores *From Bomba to Hip Hop* (2000). Hay además un estudio que promete dar cuenta de la continuidad de la tradición niuyorriqueña hasta la fecha, cuyo autor es el poeta y crítico puertorriqueño Urayoán Noel: *In Visible Movement. Nuyorican Poetry from the Sixties to Slam* anunciado para su publicación por la editorial de la universidad de Iowa, el corriente año.

todavía más problemática con el pasaje del siglo XX al XXI, debido a este proceso que hemos destacado de visibilización y cooptación de la cultura latina como nuevo producto de la industria cultural hegemónica norteamericana. Es debido a estas transformaciones radicales que obras como *Mixtura* deben ser leídas en pliegue, como señalamos, analéptica y prolépticamente, en virtud de su necesidad de compendiar una obra ya asentada dentro de la tradición niuyorriqueña y proyectada ahora hacia la tradición latina, por medio, tanto de la celebración de la pervivencia de esta cultura subalterna, como también por medio de la necesidad de afianzar un rumbo que se enfrenta ahora a otros “desvíos”. Estos desvíos, lejos de constituir una táctica política de resistencia como en la obra de Laviera, designan los mecanismos ideológico-discursivos por medio de los cuales la literatura latina cae bajo el peso de la exotización y la des-politización a la que la arrastran las fuerzas socio-culturales del mercado por el cual ha sido atrapada.

Esta bivalencia, crucial para la historia contemporánea de la cultura latina de los Estados Unidos, es la que vibra y potencia los poemas del último libro de Tato Laviera, y es la que guía, por ejemplo, los versos de su poema “Callejerismos”, donde además de la celebración del interlingüismo oral, coloquial y popular constitutivo de la lengua latina, emerge la advertencia perspicaz de esta nueva realidad dual. Esta nueva realidad latina, lejos de haber modificado su condición subordinada y marginal, en verdad la invisibilizó bajo la nueva luz enceguedora de su eclosión mediática. De aquí surge el tono de denuncia de “Callejerismos”:

*... no entiendo cómo Santana se hace millonario  
con la canción de tito Puente “Oye Cómo Va” cuando  
los mexicanos ni los chicanos no saben bailar  
cha-cha-chá pero Selena la del tex-mex era la  
más chula del mundo esa tenía capacidad de  
competir con la J Lo los nuyorican bailan  
como los prietos los chicanos son indios pero  
no bailan los dominicanos bailan  
salsa a lo izquierdo no vamos a Washington  
Heights a bailar merengue toda la boring noche  
pero los boricuas no tienen un hit de bomba y  
plena en la radio pero su gran folklore*



*sigue sobreviviendo en las paradas, la calle, el colegio, el hogar  
 la bachata compite con la salsa y el tex-mex  
 Juan Luis Guerra el rey de los estudiantes universitarios  
 hasta el presidente del colegio salió bailando  
 el dichoso merengue ÓYEME callejerismos así  
 por el estilo perdónenme pero como no tengo  
 show de radio ni televisión tengo que hablar ligero  
 y atoloquedá sintonícense mañana en cualquier  
 esquina para el próximo comentario de la gran  
 no-tengo-la-lengua-escondida la fabulosa ÓYEME,  
 por favor cómprenme este tape por veinte pesos. (2008: 58-59)*

A diferencia de la moda consum(i)ada en la música de Santana, o en el cuerpo de Jennifer López (J Lo), la poesía niuyorriqueña de Laviera “no tiene un hit” ni “un show de radio o televisión”, sino que continúa inserta en esa tradición contrahegemónica que busca revelar la opresión del orden estatuido, y se vale así de este nuevo lugar de enunciación impuesto por la moda latina, para vocalizar con mayor ímpetu aún la vigencia, tanto de su lugar subalterno como de su híbrida cultura de resistencia. Y así pasamos al segundo eje de este epilogo compendio instaurado por *Mixtura*: la política.

*Mixtura* constituye un epílogo perfecto de la dimensión política de la poética lavieriana, por cuanto revela la condición subalterna de su cultura por medio de poemas que dan voz a esta realidad marginal. Tal es el caso de “Militant”, en el cual expresa los estragos de las drogas, el alcohol y la falta de futuro en los jóvenes latinos, o “Consignas in Brutality”, poema dedicado a Anthony Báez y su trágica muerte, a través del cual Laviera da voz al reclamo de justicia frente a la tragedia de este latino que en la víspera de navidad de 1994 fue asesinado por la policía de Nueva York, en un caso de violencia policial que conmovió no sólo a su comunidad sino a toda la sociedad norteamericana. Pero, al mismo tiempo, junto a estos poemas en los que la política ocupa el lugar del dolor y la necesidad de dar voz a los silencios impuestos por la muerte, *Mixtura* integra poemas como “Tesis de Negreza”, “nideaquinideallá” o “Southwest Border Trucos”, donde la resistencia a estas potencias tanáticas se ejerce a través de los rodeos, elusiones y di-versiones de la política lavieriana del desvío.

El primero de estos poemas, “Tesis de Negreza”, se construye sobre la base del procedimiento hipertextual de la transposición, proceso que consiste en la

transformación bajo un régimen serio (de allí que deba encuadrarse dentro de la clasificación genettiana como una “transposición”) de otro discurso, en este caso la renombrada composición musical de Bobby Capó “El negro bembón”, salsa guaracha hecha célebre en la década del sesenta por Ismael Rivera y por Rafael Cortijo y su Combo. La letra de “El negro bembón” versa sobre la desgracia de un negro puertorriqueño asesinado por su estigma racial. El poema de Laviera recupera la letra de Capó a través de citas intertextuales que inician cada estrofa y son acompañadas de versos, que a modo de traducción, transforman la canción en una indagación profunda de la identidad cultural negra. Esta indagación transforma la canción guarachera de Capó y su lúdico acercamiento, a la problemática racial en Puerto Rico, en una “tesis” que deconstruye la discursividad tradicional sobre el negro desde el tiempo de la colonia hasta la era moderna, para mostrar esta historia de subalterización y opresión, al tiempo que la integra en un presente marcado por la impetuosa y altiva defensa de una identidad insurgente, lo que el poema enuncia como la “defensa raza alta bravía”:

*“mataron al negro bembón”*

*negrito cocolo llamado prieto*

*alborazado blah blah blah*

*“mataron al negro bembón”*

*ambujo separación*

*indistinguida blah blah blah*

*“hoy se llora noche y día”*

*nos dicen que somos*

*calpa mulato iguales blah blah blah*

*porque al negrito bembón*

*cambujos somos unidos*

*en este hemisferio chino*

*no existe el racismo blah blah blah*

*“todo el mundo lo quería”*

*coartado burla insensitiva blah blah blah*

*“porque al negrito bembón”*  
*chumbo pueblo antipatía blah blah blah*

*“todo el mundo lo quería”*  
*churusco entonces pues:*

*“y llego la policía”*  
*cimarrón defensa raza alta bravía*  
[...]

*“le toco la mala suerte”*  
*falucho sangre roja mezclada*

*“de hacer la investigación”*  
*jíbaro de congoloses chupetes*  
*labios de erección grandiosa*  
... (2008: 22-25)

El poema compone a dos voces y con un ritmo contrapuntístico la dimensión marginal y subalterna del negro en tanto sujeto oprimido por la sociedad hegemónica (en la canción el negro bembón muere asesinado, precisamente, por ser negro, por exhibir a través de su cuerpo mulato la marca identitaria de su “negreza”, condensada en sus gruesos labios<sup>202</sup>), y por otro lado, configura su naturaleza insurrecta en la traducción poética de cada verso intertextual, traducción por medio de la cual la canción de Capó se actualiza reconstruyendo una historia tanto de opresión como de resistencia. Ambos lados de la identidad negra están condensados y signados por el cuerpo: es el cuerpo del negro, o lo negro del cuerpo (en este caso sus labios) lo que, por un lado, lo vuelve objeto de opresión, humillación y muerte; y por el otro, lo que constituye una reivindicación de su identidad negra, ostentada y proclamada a través de las cursivas con que se inscriben, en el poema, los distintos nombres con que se designó a los negros en la historia cultural latinoamericana: signos destacados en el poema a través de las cursivas y, a su vez,

---

202 La bamba, además de una lengua africana bantú, designa a los labios carnosos comunes en los sujetos de raza negra.

significantes que ofician como *shifters* para el contrapunto de voces que estructura su cadencia. De este modo, la “tesis de negreza” de Laviera expone que la identidad negra conjuga la situación de opresión y marginalidad junto con la potencia subversiva latente en su propio cuerpo a través de su dimensión erótico-fruitiva.

Este trabajo de Laviera con la corporalidad e identidad cultural negra, no sólo se sostiene a partir del contrapunto con la tradición musical encarnada por Bobby Capó, sino también con la tradición negrista a través de la figura del cubano Nicolás Guillén, cuya extensa y profusa obra poética se inicia, precisamente, con su poema “Negro Bembón”. Esta obra de Guillén, a la cual el poema alude también intertextualmente, constituye un esfuerzo por abordar y resolver la problemática del negro y su cultura en la sociedad cubana durante las décadas del veinte y el treinta. A la publicación, por parte de Guillén, de diversos artículos periodísticos sobre el problema del negro en Cuba y su auto-negación cultural (Achúgar 1988), le sucede la publicación en 1930 de ese hito literario que significó la aparición de su poemario *Motivos de son*, donde procede a revalorizar la cultura afro-cubana, estableciendo las bases de su identidad cultural en los ritmos afro-antillanos del son cubano. El poemario de Guillén se abre con su poema “Negro bembón”, en el cual esta revalorización cultural del negro se opera a través de la inscripción de su lengua popular como registro poético y a través de la inversión de la estigmatización socio-cultural impuesta sobre su corporalidad. Así, el poema de Guillén insiste en la afirmación del cuerpo negro como marcador identitario, de modo tal que lo que era estigma social, “la bamba”, se sacraliza poéticamente en tanto auto-afirmación identitaria<sup>203</sup>:

*¿Po qué te pone tan brabo,  
cuando te disen negro bembón,  
si tiene la boca santa,  
negro bembón?*

*Bembón así como ere  
tiene de to;  
Caridá te mantiene,*

---

203 Sostiene, a su vez, Hugo Achúgar (1988) que esta nominación de la bamba negra como “santa” trabaja con la desarticulación del discurso del otro sobre la identidad negra. De este modo, el yo lírico pregunta asombrado e irónicamente, en el poema, el por qué del enojo del negro, mudando la figura del negro agresivo por la del negro santo.

Tal como puede apreciarse, entonces, el poema de Laviera establece un diálogo intertextual con la letra de Bobby Capó y también con la poesía de Nicolás Guillén, diálogo a través del cual Laviera recupera las operaciones textuales y poéticas con que Guillén procuraba subvertir la estigmatización cultural del negro en las Antillas, e inscribe así su poética dentro de esta tradición afro-antillana representada por las figuras de Palés Matos y Guillén. Si en “Negro bembón” la auto-negación identitaria del negro era superada, apelando a una inversión de la carga negativa impuesta sobre su corporalidad estigmatizada, del mismo modo en el poema de Laviera, el negro bembón aparece tanto como la víctima que muere asesinada por su estigmatización racial, como aquel cuyos labios dejan de ser el signo de su desgracia para volverse, en cambio, “suculentos”, transformándose así en el negro de “labios de erección grandiosa” y “besos volcánicos”. Un sujeto cuya identidad cultural emerge a partir de la potencia erógena y frutiva de su cuerpo, corporalidad que, al tiempo que se vuelve marca identitaria a partir de esta dimensión erótica, también entraña una potencia subversiva y contradiscursiva, deviniendo así en la “bemba escopeta” y la “bemba gloriosa”. Así es cómo el poema de Laviera pasa de las “internas calenturas” y “cachondos coloreados”, al “cimarrón defensa raza alta bravía”, ese negro antillano insurrecto que va a “sacar la lengua para limpiarte/ de tus sutiles prejuicios”. Y no hay, en verdad, pasaje alguno de una dimensión de la identidad cultural negra a otra, sino que ambas conforman los dos lados de una única y misma moneda. Es el Jano bifronte de la “negreza” según Laviera, una dualidad constitutiva que entrelaza, a lo largo de todo el poema, la historia de opresión y sometimiento de esta identidad cultural junto con la reivindicación de su corporalidad, ahora empoderada a través de su potencial libertario: la “bemba que nunca había escondido”.

La tesis expuesta por Laviera configura, por medio de este ritmo contrapuntístico, una identidad cultural centrada en la potencia subversiva y erótica del cuerpo negro, recuperando así una tradición afro-antillana presente ya en los albores de las letras puertorriqueñas, como se ve, por ejemplo, en la obra del poeta mulato puertorriqueño Luis Felipe Dessus (1875-1920). En la obra de Dessus se condensa el mestizaje cultural propio de la identidad nacional puertorriqueña, al tiempo que emerge el elemento afro-descendiente de esta identidad, elemento históricamente solapado y silenciado por la historiografía y el canon literario puertorriqueños. Dessus da cuenta,

en sus poemas, de la dimensión insurrecta de los negros puertorriqueños y de su conflictiva posición dentro del entramado social y cultural de la colonia. La identidad afro-puertorriqueña en Dessus se condensa en la sensualidad y lujuria de su dimensión somática, tal como se ve, por ejemplo, en los versos de su poema “Indiana”:

*Yo soy indio y africano:  
borincano,  
donde razas muy ardientes confluyeron:  
soy la vida, soy la llama:  
mis abuelos no me dieron  
ni perfiles ni colores  
seductores;  
pero escucha: las cadenas  
que a mis razas humillaron,  
en las venas  
rabia y fuego le dejaron.*

*Toma un beso castellana,  
rudo y virgen cual mi agreste selva indiana.  
Es mi sol, el antillano:  
pon tu mano  
nivea y dura como el mármol, en mi frente  
abrasada por el fuego.  
Tu alma siente  
sed de amores ardorosos;  
yo me entrego  
siempre esclavo,  
pero bravo,  
a tu lúbrico deseo,  
a tu ardiente devaneo.*

*Sé mi esclava:  
son mis besos, como lava,  
lujuriosos, abrasantes;*

*con mis brazos,  
fuertes lazos  
formaría yo en tu cuello  
que de nieve es un destello,  
mientras miro  
cuando exhalas un suspiro,  
que tu pecho se levanta,  
y con vivo desenfreno,  
el volcán que hay en tu seno  
ruge y canta...* (en Morales 1981: 36-37)

Aún cuando la lengua poética de Dessus continúe apegada al modernismo puertorriqueño, este poema deja ver el sutil modo en que el poeta configura la naturaleza subversiva de este elemento residual de la cultura nacional puertorriqueña. El negro del poema de Dessus logra invertir, a través de la sensualidad de su cuerpo, la relación de dominación que caracteriza a su estrato racial dentro del entramado cultural colonial, marcado en el poema por la relación con la joven castellana. Este negro pasa así de su condición subalterna como objeto de explotación, a volverse objeto de deseo y sujeto de dominación erótica, incluso a través de una insinuante apelación a la potencia insurgente de su cuerpo erotizado que, de sus abrazos fogosos y lascivos, llega al linde de la violencia insurrecta del estrangulamiento (con mis brazos,/ fuertes lazos/ formaría yo en tu cuello). Tanto en el poema de Dessus, como en el de Laviera, esta corporalidad negra constituye la base del pasaje desde una subjetividad subordinada y silenciada hacia la configuración de una identidad cultural afro-puertorriqueña. De este modo, en el poema de Dessus la suma de “indio y africano” resulta en la esencia de la puertorriqueñidad, el “borincano”; mientras que en el poema de Laviera los labios pronunciados del negro pasaban de ser marcas de estigmatización y muerte, a constituir “la bamba patriótica”.

Otro poema de *Mixturao* que repone esta politicidad latina fundada en la di-versión frutiva lo constituye “Southwest Border Trucos”, donde el drama de la inmigración ilegal en la frontera del sudoeste estadounidense y la condición oprimida de los mexicanos, es representado a través de un humor corrosivo. En este poema Laviera evidencia cómo la lengua de estos sujetos desposeídos se vuelve un arma de resistencia frente al aparente despojo total al que se los condena. El poema comienza reivindicando

la cultura mexicana de los Estados Unidos frente a la marginalización y opresión económico-social a la que se la relega:

*When you see mexicanos*  
*Progressing in your barrios*  
*Working for los coreanos*  
*Cooking for all New Yorkers*  
*Pressing laundry garments*  
*Winning international marathons*  
*Receiving two dollars an hour*  
*Undocumented non-card misery*  
*Remember they represent*  
*A free independent nation*  
*Thirty million largest Latino population*  
*Nachos, salsa, burritos, guacamole*  
*Mariachi, national folklore Taco Bell.*

*When you see mexicanos ilegales*  
*Selling fruit and flowers in all kinds of weather*  
*Bow your head*  
*To a formidable free nation*  
*To a great Latino people*  
*To a great Hispano nation*  
*La voz de Aztlán speaking in deed!*  
... (2008: 8)

Este inicio muestra el carácter dual de la realidad socio-cultural latina del que hemos dado cuenta anteriormente, y el cual se halla íntegramente entrelazado con el doble movimiento de la politicidad poética lavieriana: la condición subordinada de la comunidad latina y la voz poética que la revela denunciándola, y por otro lado, la pervivencia resis-



tente de esta identidad cultural y la voz celebratoria que la aclama y da cuenta de su poder subversivo. Así, estos mexicanos “ilegales” sometidos a la “miseria indocumentada y sin credenciales”, son los mismos ante los cuales el yo poético se “inclina en reverencia”, celebrando el hecho de que conforman una “formidable nación libre”. Esta aparente libertad contradictoria se desprende de la “astucia migrante”, que los versos siguientes del poema exaltan y celebran por medio del humor fruitivo con que el yo poético da cuenta de las mil y un maneras de trasgredir las interdicciones y silencios que estos sujetos, en apariencia impotentes, ejercen a través de su insumisa sabiduría liminal:

“Estoy celebrando la migra *deftness*, Chuy,  
Pues ahorita te cuento, cuate,  
Somos *five-hundred-year-old* dueños  
*Of United States territories*, pinche güey.  
*We have over fifty percent español*  
*Linguistic ownership west of the Mississippi*, ese.  
*We owned the west-oeste before Thirteen*  
*Colonies gringos’ imperialist western expansion*  
*Militaristically illegally annexed us*, carnal.  
[... ]

“*But, what the hell*, carajo, *we cross* el  
Río Grande veinte y cuatro horas *a day* a comer los  
*McDonalds at university pizzerias*, macho. *We*  
*Offer daily tours to potential immigrants*. Les  
Llenamos los papeles del *Social Security*. *We have*  
Cincuenta maneras *to penetrate backnforth*, primo.

“Le metemos *sleeping pills* en las fajitas de guacamole,  
Adobamos el *lime* de las coronas con *horny ingredients*  
Picantes para que se les paren los chingues.  
Rentando cuartos, *we press their*  
Uniformes *with green pepper* ajillos calientes  
Pa’ que se rasquen las nalgas *to complain and bitch with the*

*Sun's heat and leave media hora tempranito, carnalito.*

*"We have bachillerato trasnocheros trucos de  
Apache y si nos agarran in the U.S. of A they just  
Send us across to our frontera suburban squatters.*

*"But ultimately sabemos que Nuevo México,  
Texas, California, Arizona y Colorado  
Are always nuestras tierras. We come-enter a  
Nuestro gusto, con ganas. Estas  
Fronteras son mexicanos, de México, compadrito.  
Ajúa, cholo, chale, ese no la chingues.  
Canta, gallito cross without concern  
Nuevo México es terreno de Pancho Villa."*

Estos son los "trucos" de la frontera, las habilidades distorsivas y arteras de estos sujetos subalternos que, no obstante su posición desventajosa, han logrado sobrevivir a las inclemencias del desamparo y la opresión, por medio de la astucia inherente a su condición fronteriza e híbrida. Vemos, entonces, cómo la lengua poética latina se vuelve el instrumento privilegiado para ejecutar esta palabra vedada como una palabra velada, como trucos de una cultura resistente celebrada por Laviera en su creatividad y vitalidad.

El otro poema de *Mixtura* que expone esta política de resistencia artera y creativa es "nideaquinideallá", en el cual la subversión del orden opresivo estatuido es ejercida a través de la hibridez e intersticialidad de la identidad cultural latina. Este poema se vuelve una imagen perfecta de la densidad epilógica que este último libro de Tato Laviera cumple dentro de su obra. "Nideaquinideallá" subsume y compendia la totalidad de los elementos a través de los cuales Laviera desarrolló, a lo largo de su trayectoria literaria, la naturaleza insurrecta de la identidad niuyorriqueña: el carácter contradiscursivo de su resistencia frente a los poderes hegemónicos; la reivindicación de su condición extraterritorial, en tanto fundamento de una hibridación cultural entendida no como déficit, sino como ventaja para su resistencia; la afirmación de su naturaleza diaspórica y su carácter intersticial, en tanto núcleos de su elusiva política de indeterminación, ambigüedad y plurisemia; y finalmente, la postulación de una ética

insurgente. Todos estos fundamentos basales de la Poética lavieriana son epilogados en *Mixturao* y se ven condensados en “nideaquíndeallá”:

*de qué I know yo sí sé  
backnforth here soy de aquí  
regreso dicen y qué what  
aterricé o acá o allá*

*my first name is de aquí  
my last name is de allá  
my last name is nideaquíndeallá  
yet-to-be defined  
evolucionario hybrid*

*backnforth here soy de aquí  
cannot be defined  
cannot be categorized  
cannot be pasteurizao  
cannot be homogenizao  
[...]*

*My middle name is de allá  
constant anti-nuyorican  
anti-latino born wedlock  
on u.s. soil bilingual  
problemas not me anymore  
we in all of us ustedes  
siempre malnobrándonos  
we fight not to be brainwashed  
so se acabó el relajo  
stop mental disenfranchisement  
my last new latest name:*

*nideaquíndeallá*

*impossible to blend*  
*impossible to categorize*  
*impossible to analyze*  
*impossible to synthesize*  
*our guerilla cultural camouflage*  
*survival linguistic construction*  
*at emergency moment's notice*  
*complex afirmaciones parametric*  
*principles fermenting*  
*secretive universal*  
*garabatopandegato*  
*continental yearnings*  
*complex jeringonza*  
*de mi hablar*

*nideaquinideallá*  
*escribelo junto*  
*sin letra mayúscula*  
*gracias* (2008: 4-6)

El inicio del poema recupera el mismo humor irónico con el que Laviera abría otro de sus más emblemáticos poemas, “my graduation speech”, un humor que apela al supuesto déficit lingüístico y cultural de estos sujetos migrantes que oscilan en la incertidumbre de la heteroglosia. Mientras que en “my graduation speech” Laviera ironizaba sobre la supuesta incapacidad de estas culturas diaspóricas para acceder a la lengua y al conocimiento (“i don’t know if ‘m coming/ o si me fui ya/ si me dicen barranquitas, yo reply/ ‘¿con qué se come eso?’” (1979: 17)), en este último poemario reafirma la potencia corrosiva y subversiva del humor y la ironía como tácticas políticas de resistencia. Esta resistencia es operada a través del procedimiento de la inversión, inherente al uso de la ironía como recurso retórico, y se completa, a su vez, por medio de la aserción de esta identidad cultural latina, ahora asentada plenamente en el siglo XXI. La doble negación, lúdica y risible, presente en el neologismo escogido por Laviera para titular su poema, no sólo trabaja sobre ese movimiento elusivo de la vacilación y la indeterminación de las culturas diaspóricas, sino que además se

desarrolla por medio de su inversión afirmativa. Es decir que, la doble negación “ni-ni” implica a su vez una doble afirmación impuesta por la aserción del espacio intersticial desplegado entre las refutaciones polares de sus extremos: la cultura niuyorriqueña y latina no es de “aquí” ni de “allá”, sino de “aquí” y “allá”, simultáneamente, de ahí que las negaciones del título se vuelvan aserciones plenas en la primera estrofa. Esta aserción transforma el juego irónico en una sentencia vindicativa de la naturaleza intersticial del entremedio latino: “de qué I know yo sí sé/ backnforth here soy de aquí/ regreso dicen y qué what/ aterricé o acá o allá”. De este modo, el vacilar se vuelve vacilón, y del movimiento incierto que ironizaba, cómicamente, los estigmas de la cultura hegemónica en “my graduation speech”, pasamos ahora a la afirmación, lúdica pero vehemente, de este intersticio vacilante como imagen de una identidad constituida.

Esta identidad latina, ahora celebrada en su afianzamiento, configura una identidad que, lejos de haberse integrado armónicamente dentro de la cultura norteamericana, continúa ocupando un rol subalterno y, consiguientemente, procura continuar ejerciendo una resistencia fundada en su corrosiva hibridez identitaria. Este carácter contrahegemónico se verbaliza, potentemente, en la estrofas siguientes de “nideaquinideallá”, en las cuales, tras la afirmación vindicativa del inicio, el yo poético insiste en el carácter inasimilable e indómito de esta identidad frente a las fuerzas coercitivas que pretenden reducir su alteridad amenazante “pasteurizándola”, profilaxis infructuosa frente al poder desbordante de su subversión: “cannot be defined/ cannot be categorized/ cannot be pasteurizao/ cannot be homogenizao”. Y la base de este poder subversivo subyace, una vez más, en la condición popular y negra de su legado cultural, tal como se desprende de la acentuación afro-puertorriqueña de las sufijaciones –ao, con las cuales Laviera remata sus versos. Por otro lado, el poema continúa insistiendo en la dualidad constitutiva de esta cultura afirmada sobre la base de su adquirida visibilidad, pero aún recluida a una posición subalterna de subordinación y opresión, como se vuelve patente en la insistencia del poema por vocalizar los infortunios cotidianos de estas clases oprimidas. Sin embargo, la fuerza de estos versos no surge del patetismo de esta denuncia, sino que eclosiona en la afirmación de su capacidad de resistencia, y así es como de la “miseria del dólar-por-hora” (“nuestros padres wrinkled/ foreheads peso of dollar-/ an-hour miseria” (2008: 4)) y las “manos en carne viva” (“our uncles and tías/ flesh-skinned manos” (2008: 4)), la voz se desplaza hacia la reivindicación orgullosa de su hibridez constitutiva y sus “muchos gorros para usar”: “offspring of indigenous dialectics/ to many hats to wear/ too little time to square/ que vida what a

life” (2008: 5)<sup>204</sup>. No hay, entonces, síntesis mestiza de una identidad latina amalgamada a través de sus diversos componentes étnicos, sino una afirmación de su hibridez constitutiva en tanto heterológica conjunción de una multiplicidad incierta. Una identidad pluriversal y dinámica que repone la intersticialidad propia de estas culturas de la diáspora, sin buscar una síntesis homogeneizante, sino validando como base de identificación la indeterminación y lo inacabado de su condición intersticial. Así es como el poema desplaza al yo poético hacia una voz colectiva que procura dar cuenta de esta identidad híbrida y promiscua, por medio de la ambigua conjunción de los pronombres personales y su trasgresión de las categorizaciones esencializadoras: “My middle name is de allá/ constant anti-nuyoricán/ anti-latino born wedlock/ on u.s. soil bilingual/ problemas not me anymore/ we in all of us ustedes/ siempre malnobrándonos”. Aquí, nuevamente, la negación se vuelve afirmación por medio de la inversión operada por el humor lúdico y por la lógica contra-dictoria desplegada por el pensamiento descolonizador de esta poética. La identidad latina construida por este poema reposa en la imposibilidad de ser subordinada a las tradicionales categorías identitarias, imposibilidad que, como señala el propio poema, constituye el arma más potente para su persistente resistencia. Esta identidad latina “imposible de analizar”, conforma así su politicidad insurgente, a través de la “guerrilla camuflada” en las vacilaciones incesantes de su lengua y su cultura inasimilables.

#### 6.4 *Un ethos latino(americano): entre lo latino y lo americano en la obra de Tato Laviera*

Este binomio resistencia/supervivencia que modula la cultura latina es el que fundamentaba, a su vez, el pensamiento de Édouard Glissant en torno a la “opacidad” cultural antillana. Para Glissant, la cultura antillana se configura a través de obscuridades, retazos, rodeos, desvíos, subterfugios, silencios velados, todo aquello que constituye la *creolidad* afro-antillana y que configura una cultura de resistencia a través de su indeterminación y difracción constantes. Esta cultura diaspórica y fugitiva se articuló así como un medio de supervivencia/resistencia por medio de su opacidad: “Necesitamos de aquellas obstinadas sombras donde la repetición lleva al perpetuo

---

204 Esta metáfora de los múltiples “gorros” de la identidad niuyorriqueña/latina ya era utilizada por Laviera en la entrevista que le realizó William Luis en 1992, “From New York to the World: An Interview with Tato Laviera”

ocultamiento, que es nuestra forma de resistencia” (Glissant 2005: 14). Esta indeterminación y ambigüedad constituidas como estrategias políticas se empalman, directamente, con esa ética antillana denominada el “relajo” o el “vacilón” en Puerto Rico, y consistente, como hemos visto, en la capacidad de desarticular y desestabilizar las jerarquías y el sistema de dominación estatuido. El vacilón es tanto esa capacidad lúdica y frutiva de tomarse todo para el relajo y flexibilizar así, hasta desestabilizarlas, las normas y jerarquías sociales, como así también, es la habilidad para “vacilar”, para eludir los dispositivos de control y normatización por medio de la indeterminación y la ambigüedad, es decir, para instituir una identidad a partir de ese espacio intermedio plurisémico e indefinible con que Homi Bhabha (1994, 2002) caracteriza a las culturas poscoloniales y diaspóricas.

La poesía de Laviera busca, a través de esta ética vacilante, constituir una identidad cultural capaz de resistir los embates asimilacionistas que la encierran en esa trampa mortal entre lo anglosajón wasp y lo criollo puertorriqueño insular. De este modo, Laviera construye una identidad transitoria, capaz de resistir a partir de la dislocación múltiple de su im-pertenencia. Esto es lo que el crítico Arnaldo Cruz-Malavé observa como la relación fundacional de la tradición niuyorriqueña con lo abyecto (en términos de Julia Kristeva), es decir, con eso otro perturbador e íntimo y no extraño. Una relación fundada en la imposibilidad de trascender esa abyección y la empresa consiguiente por aceptarla, y entregarse así a la fundación de una identidad porosa en tanto instrumento de resistencia:

*Los textos fundadores de la escritura nuyorican, diría yo entonces, comentan con insistencia esa condición porosa, 'traidora' de lo puertorriqueño, pero no tanto para superarla como para autorizarse, para encontrar, dentro de ella, vías de resistencia y validación (Cruz-Malavé 1997: 330)*

Este potencial contradiscursivo y subversivo se sostiene, precisamente, a partir de la naturaleza intersticial y diaspórica de esta identidad cultural. Este espacio del entremedio, desde el cual y sobre el cual se sostiene el discurso poético-identitario de Laviera, es de por sí una acción política, una pulsión política, en tanto y en cuanto, lleva al sujeto ubicado allí a enfrentarse al problema de la multiplicidad, la diferencia y los nexos entre las lenguas y espacios que lo atraviesan, y a enfrentar el hecho de que su posición intersticial, lejos de abstraerlo del entramado de relaciones de poder, no hace

sino volverlo consciente de su dinámica y del imperativo de tomar parte en ella.

Esta política contrahegemónica configura, como hemos visto, una ética insurgente fundada a partir del legado afro-antillano del vacilón y el relajo, una ética que se promueve como instancia de resistencia por medio de la acentuación frutiva de sus mixturas, lo que Laviera enfatiza en *Mixturao* con el título escogido para este último libro y para el poema homónimo a través del cual compendia su *ethos* “mixturao”.

...

***we-who** create continental music*

*elaborate universal jazz*

*hythmic tonalities*

*vallenato oilings*

*gospel-rap soulings*

*brazilian portuguesa*

*bonito bolero*

*mayan songs soothing*

*quebeckian hard rock*

*patois saging*

*andino cumbias*

*world-wide tango curvings*

*merengue - calypso*

*mating-mixing dancing*

*three by four cubanities*

*with the firm footings of azteca*

*who are you english?*

*which U.S. ethnic slang*

*do you speak?*

*we-who peace in continental*

*inter-mixtures mutualities*

*do hereby challenge*

*united states isolationism*

*anti-immigrant mono-lingual*

*constitutional bullets*



*declarations telling us to*  
*"speak only english or die*  
*love it or leave it"*  
*spelling big stick carcass*  
*translations universally excluded*  
*multi-lingual multi-cultural*  
*expressions need not to apply*  
*who are you english?*  
*which U.S. ethnic*  
*slang do you speak?*

*so enter our multi-lingual*  
*frontiers become a sharing*  
*partner maybe then I might*  
*allow you the privilege*  
*to call me a tremendous*  
*continental "MIXTURAO."* (2008: 29-30)

Aquí Laviera da cuenta de la consciencia de la identidad latina, la cual emerge en la primera persona del plural como sujeto colectivo integrado dentro de un “engranaje hemisférico continental”, y el cual comparte “comunitariamente estrategias lingüísticas en humanas proporciones”. Esta integración no constituye una síntesis mestiza que armonice la heterogeneidad en una unidad cohesiva, sino que configura una identidad mixta para este entramado divergente. Esta identidad latina de las mixturas es la que “cocina a fuego lento las jergas entre sí”, congregándolas bajo la condición actual de su hibridez y reterritorializando su extraterritorialidad diaspórica, a través de la dimensión somático-fruitiva de su(s) lengua(s). La poética lavieriana reterritorializa la función primaria de la lengua como órgano, intensifica su objeto apetente por medio de la insistencia en el deleite sensual de las confusas e inmoderadas uniones de lo latino como multiplicidad irreductible. Así es como “Mixturao” prosigue celebrando: el “canto mejicano enigmático”, el “habla-ese chicano”, los “caribeñismos creoles”, los “oscuros mensajes negroides”, y las “contorsiones africanas”, conjugados bajo la polirritmia del jazz, ballenato, góspel, bolero, rock, cumbia, tango, merengue, calipso, etc. multiplicidad heterogénea que la identidad latina integra a través del legado antillano de

la danza: “mixturante baile en apareamiento/ tres por cuatro cubanidades/ con los pasos firmes de aztecas”.

La poesía de Laviera pone en juego en *Mixturao* un proceso disruptivo que, como lo demuestra Arnaldo Cruz-Malavé, logra superar, a través del ritmo sincopado de la tradición africana, “la sintetización de las transferencias culturales en un solo código, asegurando, así, la supervivencia de la negociación misma, de ese contrapunto que es en la obra de Laviera el proceso de asimilación” (2002: 15, mi traducción). Esta estrategia configura un “sincopamiento” cultural. La síncopa como estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo se articula, en la poesía de Laviera, con la síncopa retórica, figura consistente en la supresión de sonidos dentro de una palabra, lo que la poética lavieriana opera muchas veces por medio de las lenguas populares afro-antillanas y su inscripción de los registros coloquiales: las sufijaciones –ao e –ío, cuya operación lingüística consiste en el debilitamiento y supresión de la intervocal /d/. Este conjunto de estrategias rítmicas y retóricas constituyen una política de resistencia a la asimilación, ejercida por medio de la disrupción de los patrones de estandarización. Esta política sincopante es articulada con su dimensión somática por Catherine Clement en su ensayo *La Syncope: Philosophie du ravissement* (1990). Allí, Clement la define integrando la dimensión rítmico-musical de la síncopa con la acepción biológico-medicinal del “síncope” como “muerte aparente”, como una estrategia consistente en la interrupción de la predictibilidad. Interrupción y disrupción que, como vislumbra Doris Sommer, es apropiada fructíferamente por el pensamiento poético de Tato Laviera y por la subversión sincopante de su propuesta “amerriqueña”, en la cual la supresión y deformación de los acentos estándares da como resultante “una metáfora providencial: AmeRíca transforma lo que en inglés y español es sólo una palabra en una *mot juste* en spanglish” (Sommer 1998: 173, mi traducción). Esta “palabra justa” es justa, precisamente, por su capacidad de hacer justicia nombrando con justeza lo que pareciera innombrable, esos desplazamientos culturales presupuestos en la “intraducibilidad” de las culturas latinas de los Estados Unidos. La nueva universalidad “amerriqueña” postulada por Laviera introduce, de este modo, una concepción de la traducción que articula, a través de su interlingüismo promiscuo y transcultural, “una guerra flexible y pragmática de posiciones que mantienen al universalismo y lo particular en una improvisación contrapuntística” (Sommer 1998: 174, mi traducción).

Esta recuperación de la rítmica contrapuntística latinoamericana (la del contrapunto, el son, la payada, etc.) es la que le permite a Laviera transgredir la

sintetización y reificación de la identidad cultural niuyorriqueña, manteniendo la ambigüedad e indeterminación de su condición intersticial. Esto es lo que Homi Bhabha, a través de la metáfora de Renée Green de la “escalera”, concibe como el poder desjerarquizador de las identidades intersticiales y su hibridación cultural: “La escalera como espacio liminal, entre-medio de las designaciones de identidad, se torna el proceso de la interacción simbólica, el tejido conectivo que construye la diferencia entre lo alto y lo bajo, entre negro y blanco. Este pasaje intersticial entre identificaciones fijas abre la posibilidad de una hibridez cultural que mantiene la diferencia sin una jerarquía supuesta o impuesta” (2002: 20). Esta intersticialidad en Laviera es lo que lleva a Yolanda Martínez-San Miguel (2008), siguiendo a Judith Butler, a hablar del carácter “ilegible” de la poética de Tato Laviera, ilegibilidad (o inclasificabilidad) que resulta de su resistencia a someterse a las normativas que regulan los dispositivos identitario-culturales, comúnmente aplicados a los latinos en los Estados Unidos. La red de significantes que configuran las categorías identitarias construidas bajo patrones fijos de etnicidad se enfrentan al dilema de fijar, bajo un término de una laxitud tan amplia como “lo latino”, la multiforme y proteica identidad de una cultura en permanente tránsito. En este punto, la obra de Tato Laviera apela, nuevamente, a la cultura *creole* de las Antillas, cuyas lenguas, como señala Glissant, no se sostienen en la síntesis sino en la difracción y el olvido parcial:

*Además de esta obligación de ejercer rodeos a las cosas, la lengua creole posee otra obligación interna: la de renovarse a sí misma cada vez en base a una serie de olvidos. Olvido, es decir, integración de aquello de lo que se parte: la multiplicidad de lenguas africanas, por un lado, y la de las europeas por el otro, y finalmente, la nostalgia por los restos caribeños de todo esto. (2006: 69)*

Laviera procede a asentar así, en *Mixturao*, una tradición relacional a partir de ese espectro divergente de tradiciones culturales y literarias a través de las cuales se desarrolló su obra: la literatura latina, la literatura antillana, la literatura norteamericana y la literatura latinoamericana. El canon de influencias que Laviera configura en entrevistas, declaraciones, y sobre todo, en sus propios poemas, arma esta tradición relacional a partir de nombres como: Luis Palés Matos, Juan Boria, Jorge Brandon, Nicolás Guillén, Nicomedes Santa Cruz, Ismael Rivera, Felipe Luciano, Alurista, José Montoya, Rolando Hinojosa y Langston Hughes, entre otros. Este sistema inscribe a la

figura de Tato Laviera dentro de una Relación múltiple, lo que el propio Laviera designa como las “cinco gorras” de su identidad cultural:

Creo que tenemos cinco gorras; usamos el sombrero Hispano que responde a América Latina; usamos el sombrero del Caribe que nos une a la negritud; usamos el sombrero Niuyorriqueño que nos une a la sociedad actual; usamos un sombrero Puertorriqueño que nos une a nuestro país, Puerto Rico; y usamos el Latino que nos une a esta nación. Llevamos todos esos sombreros (en Luis 1992: 1027, mi traducción).

Los cruces entre estas tradiciones que la poética de Laviera pone en escena dan cuenta, no sólo de la posición intersticial del propio Laviera en este sistema rizomático de pertenencias, influencias, rupturas y desvíos, sino también del sistema “relacional”, en términos de Glissant, que se establece entre estas poéticas. Poéticas relacionales que permiten confluir prácticas subversivas como las del *signifying* afro-americano de poetas como Laurence Dunbar, Ralph Ellison o Ishmael Reed, con la subversión poética de Luis Felipe Dessus o la guachafita de Luis Rafael Sánchez y del propio Palés Matos en Puerto Rico; una poética que configura en su flujo discontinuo y rizomático una tradición migratoria que, como señala Julio Ramos, se va armando “con la misma experiencia que el flujo migratorio despliega en su movimiento” (2009: 438). La poesía de Tato Laviera configura esta poética de la relación a partir del sustrato común de su negritud insurgente. Y de esta negritud que Laviera recuperó de su legado antillano emerge la condición inasimilable e “intraducible” de la identidad latina constituida en su poesía. Esta identidad intraducible tiene su correlato en la “innominabilidad” de la misma, la cual, como señala Jorge Duany para el caso niuyorriqueño, surge del hecho de que estas identidades no poseen un nombre definido que las identifique. Vacilación ontológica que se inscribe en la pluralidad de traducciones existentes para nombrarlas: “los críticos ni siquiera pueden ponerse de acuerdo en un término común para referirse a los puertorriqueños de los Estados Unidos. Las ponencias para la Conferencia de la Asociación de Estudios Puertorriqueños celebrada en San Juan en 1996 sugería las siguientes alternativas: Neo-Rican, Nuyorican, Niuyorrican, *nuyorriqueño*, puertorriqueño continental, puertorriqueño de los Estados Unidos, boricua, diasporiqueño, e incluso el curioso neologismo de Tato Laviera *AmeRícan* –pero nunca esa mezcla entreguionada, puertorriqueño-estadounidense” (2002: 28). Esta resistencia

de la poética lavieriana debe ser entendida en el mismo sentido en que Paul De Man (2003) concibe la *indecibilidad* como “resistencia a la teoría”, indecibilidad consistente en la incapacidad de determinar un sentido unívoco para el significado textual, lo cual De Man ejemplifica con el poema de John Keats *The Fall of Hyperion*. Allí, la ambigüedad semántica del título es analizada por De Man a partir de la “indeterminación” de la posición figurada o literal, tanto del nombre propio como del verbo, a través de la cual se vuelve imposible decidir cuál de los significados posibles es el que posee el sentido del texto. Es, precisamente, esta “indecibilidad” en la cual De Man encuentra una resistencia a la teoría, en tanto “resistencia a la dimensión retórica o tropológica del lenguaje” (2003: 662), y la que permite comprender el carácter intraducible de la poesía de Tato Laviera. El interlingüismo visceral de esta poesía no permite ser sometido a una significación monológica que traduzca la ambigüedad, la polisemia y la polirritmia de esta lengua poética a un código monolingüe, precisamente, porque esta poética surge de su resistencia a las traducciones efectuadas por la asimilación cultural.

Esta hibridez inasimilable e intraducible constituye lo que hemos dado en llamar la “promiscua lascivia” de la poética de Tato Laviera, el apetito inmoderado por la mezcla y lo confuso, la posibilidad de las lenguas y las identidades de entrar en copulaciones múltiples y productivas, el inglés rompiendo el español y viceversa, los ritmos africanos fusionándose con la salsa y el hip hop, el encuentro prolífico de los colectivos minoritarios, una insistencia por englobar lenguas, identidades, nacionalidades, colores, ritmos; una multiplicidad y una mixtura que se propagan a través del movimiento frutivo y sensual de la danza, práctica y expresión corporal de una cultura antillana transculturadora. Esta propensión a la multiplicidad y la mixtura en Laviera funde la heterogeneidad cultural americana, a partir de sus componentes minoritarios, aproximándose así a la mixtura latinoamericana exaltada por el poeta peruano Nicomedes Santa Cruz (“*Indoblanquinegros/ Blanquinegrindios/ y Negrindoblancos*” (1971: 104))<sup>205</sup>, figura cuya influencia en la poética de Laviera, con su tradición afro-hispánica y su recuperación de los ritmos africanos traídos por los esclavos negros, es reconocida por el propio poeta<sup>206</sup>. Esta voluntad por integrar el amplio espectro cultural de la identidad latinoamericana se ve, claramente, en este

---

205 Mixtura identitaria condensada en la imagen que traza Laviera de Luis Palés Matos, en su poema homenaje al maestro puertorriqueño: “un negrindio sureño, rascacielo de mulato,/ patología criolla, ogun-ochun de barrio” (1981: 66)

206 En Ochoa, Edna. “Tato Laviera: un poeta puertorriqueño en Nueva York” [Entrevista], 2009.

último poemario publicado por Laviera, en el cual su poética niuyorriqueña se funde ya plenamente con poemas dedicados a la cultura chicana, como “South West Border Trucos”, o “Puerto Rico’s Chupacabras”. Allí, a través de la figura popular del folklore mexicano, se explora la cultura puertorriqueña contemporánea por medio del humor irreverente y el desparpajo antillano de la guachafita. Esta voluntad integradora modula la voz poética de *Mixturao* y da cuenta de la instancia de afianzamiento de la identidad latina en los Estados Unidos, a partir de la cual la voz poética de Laviera puede proyectarse hacia la búsqueda de una integración continental que la incorpore, desde esta nueva frontera americana, con la herencia cultural latinoamericana. Así, en *Mixturao* Laviera alcanza el otro extremo de este nuevo mapa cultural, por ejemplo, en poemas como “Sur Americano”, en el cual extiende su voz hasta la última frontera del mapa americano, no como mera referencia temática, sino como un espacio cultural a ser aprehendido en sus raíces compartidas y sus vínculos perdurables. El mismo título del poema da cuenta de este acercamiento: en lugar de buscar acceder a una cultura ajena, lo que redundaría en el uso del locativo “sudamericano” propio del español de esta región, Laviera procede a operar una transculturación lingüística que, por medio del calco sintáctico, apela a esta región “sur americana” como un espacio cultural capaz de ser integrado dentro de un mapa heterotópico que abarca, desde la salsa de los barrios latinos de Nueva York, hasta la el tango en la Argentina:

*Pulpo de expresiones tango bonito boleros cumbias*  
*Andinas vallenatos salseros pulmones bellezas*  
*Mujeres aclamadas universo literatura al alto*  
*Majestuoso se traduce sus luminas raíces*  
*Inmediatamente a dar luz guerrilleros campesinos*  
*Institucionalizando nuevos estados armados*  
*Océanos montañas todavía naturales la pobreza*  
*Epidémica embajada de militantes revolucionarios*  
*Visionarios abogando colores indígenas*  
*Con cien dialectos regionales*  
*Rodeando la exclusividad sociedades media*  
*Alta intelectual avanzada distinguido desarrollo*  
*Potencial cuando el dólar se convierta en pan*  
*Americano sólo una moneda como Europa.*

... (2008: 12)

Esta identidad mixturada condensa, de este modo, la dimensión extraterritorial que dio origen a la cultura niuyorriqueña en el siglo XX y la proyecta hacia todo el continente, una identidad cultural que bajo la promiscuidad gozosa de la transculturación y la hibridez logra ahora, en el siglo XXI, reivindicar su dimensión latinoamericana por fuera de **la** lengua, **el** territorio, **la** etnia o **la** nación.

### 6.5 Bregando con la hibridez latinoamericana

Ante la desesperanzada voz de Antonio Cornejo Polar en “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes” (1997), texto escrito en la postrimería de la muerte del crítico peruano, Julio Ramos arguye una mirada alternativa del presente latinoamericano, en la cual la *mundialización* implacable (como lo fuera la modernización en el continente), y la desterritorialización implicada en la flexibilización del capitalismo tardío y sus procesos de movilidad y desplazamiento de fronteras, no necesariamente tiene que conducir a la muerte del latinoamericanismo como disciplina y campo de conocimiento, sino que puede introducir, en cambio, la posibilidad de una renovación:

*Sin embargo, tales dislocaciones no necesariamente implican la clausura o disolución del proyecto latinoamericanista. Por el contrario, podría pensarse que la porosidad de las categorías territoriales en este momento autorreflexivo del campo posibilita la construcción de nuevas aperturas, nuevos espacios de reflexión que por el reverso de cualquier clausura responden a nuevas contradicciones y luchas. (2000: 197)*

Es, precisamente, esta reapertura de lo latinoamericano que renueva sus contradicciones y luchas, la que promueve la poética epilodal de Tato Laviera en *Mixtura*. Una latinoamericanización que revela los silenciamientos y solapamientos de sus

traslaciones, que reintegra el carácter transcultural de los orígenes de esta cultura que nunca cesó de exhibir esa historia desgarrada y esa “perenne transitoriedad de los propósitos” de la que daba cuenta Fernando Ortiz, y a la que hacíamos mención en la introducción de esta tesis. Esta cultura latinoamericana se reconoce a sí misma por fuera de las categorías territoriales y las construcciones monolíticas, que la contemporaneidad moderna vio sucumbir ante el avance arrasador de la flexibilización y mundialización del capital y los saberes. Esta imagen repone la disquisición que hacía Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) durante la década del ochenta, en su lectura de la literatura latinoamericana y su enfrentamiento a la potencia avasallante de la modernización, enfrentamiento que como señalaba el crítico uruguayo, o bien podía conducir a un repliegue condenado al fracaso dada la magnitud del adversario, o bien podía procurar resistir por medio de hábiles estrategias como la desplegada a través de la plasticidad creativa de sus innovaciones transculturales. Es esta capacidad creativa de resistencia latinoamericana la que repone la poética de Tato Laviera hacia el final de su obra, como integración cúlmine de estas culturas diaspóricas que, desgajadas de sus territorios de origen, no dejaron nunca de intervenir su latinoamericanidad, sino que, por el contrario, procedieron a transformarla extraterritorialmente por medio de una Poética de la relación y la mixtura.

Esta identidad latino(americana) mixturada es celebrada por Tato Laviera en *Mixturao*, en virtud de su pervivencia y resistencia a lo largo de décadas de silenciamiento y opresión, una cultura insurgente que, si bien aún continúa ocupando una posición subalterna dentro del sistema dominante, ha logrado, sin embargo, resistir exitosamente los embates asimilacionistas de las culturas hegemónicas. La latinidad compendiada gozosamente por Laviera en *Mixturao* constituye el éxito de la mixturación no homogeneizante, la mixturación como multiplicidad irreductible cohesionada bajo ese núcleo polirrítmico de base popular que Laviera comenzó a poetizar en 1979 y del cual hemos venido hablando a lo largo de estas páginas. Este epílogo lavieriano conforma así un “arte de bregar”, una brega que, como señala Arcadio Díaz Quiñón, condensa “otro orden de saber, un difuso método sin alarde para navegar la vida cotidiana, donde todo es extremadamente precario, cambiante o violento” (2000: 20), una brega que *Mixturao* levanta en tanto imagen epilógica de la potencia estética y política de la cultura y la literatura latinas. Esta Poética celebra así la continuidad de una tradición cultural y su resistente pervivencia, junto con su proyección hacia el resto del continente a partir del vínculo establecido por la



experiencia compartida de la hibridez como privilegiada estrategia de resistencia.

La categoría de “cultura híbrida” propuesta en la última década del siglo pasado por Néstor García Canclini para su análisis de la cultura latinoamericana, nos resulta útil para pensar esta dinámica entre la situación de subordinación social de la cultura latina de los Estados Unidos y su resistencia creativa. García Canclini desarrolló un análisis de las culturas urbanas populares y sus expresiones artísticas en el marco de los procesos migratorios y las transformaciones sustanciales acaecidas en Latinoamérica a fines del siglo XX, marco que le permitía indagar en las nuevas modalizaciones culturales latinoamericanas y su hibridación de las clásicas estructuras oposicionales entre lo tradicional-moderno, culto-popular, hegemónico-subalterno, etc. Ahora bien, esta dinámica híbrida no borra todas las escisiones jerárquicas ni las vuelve plenamente indiferenciadas, como se observa en las críticas y reparos expuestos por Antonio Cornejo Polar frente a la teoría de la hibridez, y el peligro de que su aceptación acrítica solape las asimetrías reales de las relaciones de poder<sup>207</sup>. Pero no obstante estos reparos, por demás criteriosos, la teorización sobre la hibridez cultural resulta imprescindible para pensar las dinámicas culturales en Latinoamérica durante el pasaje del siglo XX al XXI.

Es con esta cultura híbrida de la modernidad latinoamericana y su “heterogeneidad multitemporal” (García Canclini 1990) que la poética latina postulada y celebrada por Tato Laviera en *Mixtura* puede ser articulada como expresión latinoamericana, a través de esa Poética relacional que Laviera fue configurando a lo largo de su trayectoria literaria, y que ahora en el siglo XXI emerge como una identidad híbrida en reclamo de su latinoamericanidad. Esta identidad cultural reclama así su extraterritorial pertenencia a una latinoamericanidad pensada por fuera de los núcleos territoriales, lingüísticos y monolíticos, y por fuera de ciertas institucionalizaciones de esta discursividad telúrico-identitaria, como es el latinamericanismo en tanto campo disciplinar del pensamiento *de y desde* Latinoamericana<sup>208</sup>. El proyecto latino(americano) postulado por la Poética de Laviera lleva así adelante el desafío

---

207 Esta crítica de Cornejo Polar aparece en su última intervención crítica previa a su muerte en 1997 “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas”, presentada *in absentia* en la Convención nacional de LASA en marzo dos meses antes de su muerte. El ensayo fue publicado ese mismo año en la *Revista Iberoamericana*. por su parte Néstor García Canclini dio cuenta de las críticas de Cornejo en un artículo publicado en 1999 en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* titulado “Entrar y salir de la hibridación” donde valora la advertencia del crítico peruano pero defiende su propuesta teórica sin enmiendas significativas.

208 Sobre el debate respecto al latinamericanismo y sus implicancias dentro del campo de los estudios culturales y literarios, ver el ensayo de Julio Ramos “Genealogías de la moral latinoamericanista: el cuerpo y la deuda de Flora Tristán” (2000)

planteado por García Canclini para el arte latinoamericano del siglo XXI y su necesidad de “reelaborar con una mirada geométrica, constructiva, expresionista, multimedia, paródica, nuestros orígenes y nuestro presente híbrido” (1990: 125); reconstruyendo así una latinoamericanidad que, lejos de resistir por medio de su identidad monológica, se articula, en cambio, como espacio de vacilaciones creativas y fronteras multilingües, espacio que emerge en la poesía de Laviera como la conformación de “un tremendo MIXTURAO continental”:

...  
*so enter our multi-lingual  
frontiers become a sharing  
partner maybe then I might  
allow you the privilege  
to call me a tremendous  
continental "MIXTURAO."*

Esta nueva tradición latino(americana) se arma través de ese heterogéneo canon de influencias que Laviera elaboraba en sus entrevistas, declaraciones, etc. y también, por supuesto, en sus propios poemas, una suerte de ajiaco, siguiendo la metáfora antillana propuesta por Fernando Ortiz (1963), a partir del cual Laviera construye su híbrida latinoamericanidad.

Esta posibilidad de repensar y rearticular lo latinoamericano por fuera de su territorialidad, es decir por fuera de ese núcleo de significancia privilegiado por la tradición como “origen”, configura la aporía fundamental del latinoamericanismo vernáculo enfatizada por Julio Ramos en su ensayo *Genealogías de las moral latinoamericanista*, donde a partir de la figura paradigmática de José Martí y su escritura exiliar, Ramos destaca esa constante latinoamericana marcada por “la distancia insalvable entre el origen y la temporalidad de la palabra, su desplazamiento constitutivo, la *ausencia fundacional*, frecuentemente ligada al exilio o la migración, que sitúa al sujeto fuera de las fronteras de la tierra natal –y de la lengua materna- cuyas esencias, paradójicamente intenta nombrar” (2000: 192); mostrando así cómo la extraterritorialidad niuyorriqueña, antes que constituir un obstáculo para su integración latinoamericana no expone sino su pertenencia más íntima, ese “pan americano” a través del cual la poética lavieriana transforma la imposición imperial norteamericana

sobre el continente, en un alimento para la conjunción frutiva de sus pueblos:

*Panamericanismo*

*Con qué se come eso*

*Pues es un pana amigo de América*

*Es un pan de revoltillo ham & eggs ... (2008: 64)*

Vemos, por tanto, como esta Poética relacional desplegada por Tato Laviera durante más de treinta años, desde los inicios marginales de la tradición niuyorriqueña hasta su visibilización latina en el campo cultural norteamericano del siglo XXI, alcanza así a llevar adelante ese proyecto lanzado por Arcadio Díaz Quiñones y su apuesta por “descolonizar” el imaginario puertorriqueño “bregando” desde el mismo interior de la lengua y la identidad puertorriqueñas, es decir, “abrirse espacio en una cartografía incierta y hacerle frente a las decisiones con una visión de lo posible y deseable” (Díaz Quiñones 2000: 21). Este arte latinoamericano de bregar constituye la habilidad de la poesía de Tato Laviera de transitar los obstáculos y bifurcaciones de lo real, es el modo en que esta obra superó, por ejemplo, la encrucijada planteada a la literatura latina durante el siglo XXI y su debate entre la visibilidad ganada a través del mercado y su desarme e inocua inoculación, es la capacidad de compendiar treinta años de historia cultural repitiendo una diferencia que plantea desafíos y vislumbra salidas para el presente, es la inteligencia poética para celebrar, a través de la sensorialidad somática y su dimensión frutiva, la vitalidad de una cultura sin anular su potencia política subversiva, sino más bien potenciándola por medio de sus tácticas divergentes (el *détour* antillano, la *jaibería* puertorriqueña), o como señala Néstor García Canclini (1990), por medio de la configuración de ese “poder oblicuo” ejercido por medio de la hibridez cultural.

Este contra-poder oblicuo de la poética lavieriana constituye así una brega, término que posee una dimensión corporal y sexual esencial para la politicidad insurgente de la poesía lavieriana. El verbo “bregar”, de uso extendido y polisémico en Puerto Rico, además de la definición formal estándar “luchar”, designa ese trabajo afanoso en las disquisiciones más habituales de la vida, es el “meter mano” del que habla Arcadio Díaz Quiñones (2000), el cual posee también una connotación sexual de uso coloquial que asocia este “manoseo”, y la “frotación” inserta en la etimología del término, con la “lucha” entablada entre los cuerpos y su brega durante el encuentro

sexual. Esta dimensión corporal del arte de bregar se halla plenamente integrada en la brega poética lavieriana, una brega que se potencia en la profusión promiscua y lasciva de las mixturas, los contactos, las multiplicidades y el embrollo sensual y gozante de la con-fusión de los cuerpos, ese “revolú que nos identifica” diría Arcadio Díaz Quiñones (1993: 145), un revolú que la poesía de Laviera vuelve muchas veces “revolcón” como en su poema “velluda: allitereted y eslemabo”, donde la fusión lasciva del yo poético en ese tú figurado por la mulata, concluía en la penetración cúlmene como instancia de con-fusión en el espacio acogedor del sexo femenino.

Un arte de bregar que, en definitiva, la obra de Tato Laviera lleva adelante extraterritorializando y recuperando la tradición cultural afro-antillana para operar con ella un desvío con el cual subvertir el encierro de antiguos y nuevos colonialismos, alcanzando, de este modo, esa instancia superadora de la dinámica implícita entre el Regreso (*Rétour*) y el Desvío (*Détour*), que Édouard Glissant vislumbraba como el horizonte del discurso antillano y su necesidad de “llegar a ser integralmente lo que somos, de manera que el *Détour* ya no se mantenga como una técnica indispensable de existencia, sino que se ejecute quizá como un modo de expresión” (2005: 56). Es, por tanto, a través de esta expresión antillana que la obra de Tato Laviera logra bregar con la hibridez de su latinoamericanidad y proyectar así su identidad cultural por sobre las fronteras que escinden al inglés del español, al centro del imperio de sus márgenes coloniales, y a la diáspora de sus orígenes. Esta brega poética expresa así una nueva forma extraterritorial de identificar lo latinoamericano y logra problematizar y expandir, en última instancia, los límites geopolíticos y culturales de esa cartografía imaginaria llamada *América Latina*.

## **Conclusiones: un hogar posible**

*... my eyes are closed  
my eyes are opened to see the dark world  
inside the above of my eyelids.*

*I found the happy spirits  
protecting me  
singing to me  
goofing with me.*

Tato Laviera

Estos versos de Tato Laviera que encabezan, a modo de epígrafe, estas palabras finales pertenecen al poema “subway song”, publicado en *La carreta made a U-turn*. Este poema anticipa el modo en que encontraría la muerte a Laviera, más de treinta años después, protegido por su espíritus orishas, cantando, jugando y riendo aún por sobre la muerte silente. El 1 de noviembre de 2013, día de todos los santos o día de los muertos, Tato Laviera abrazó la muerte. No murió como mueren los que simplemente dejan de ser sino que transformó su poesía en memoria, como esa fecha popular y festiva que eligió para que su voz siguiese vibrando por siempre. El *día de los muertos* no es la rememoración occidental doliente y meditativa de los fieles pecadores de la liturgia cristiana (*día de todos los santos*), sino su transculturación latinoamericana. Es la jornada festiva en que los muertos vuelven ataviados con sus mejores y esplendorosas ropas, para esa procesión gozosa que entrona a la Muerte junto con la renovada vitalidad de los niños, como en el México profundo que atestigua esos ritos anteriores al pecado,

la ofensa y la espada. La Catrina, la calavera garbancera que ríe vestida de fiesta en el cuadro de Diego Rivera, repone a la Dama de la Muerte de los zapotecas<sup>209</sup>, configurando así una ancestral celebración transcultural que, lejos de ser la imagen dolorosa de una ausencia, constituye, en cambio, la consagración festiva de un eterno regreso.

Es, precisamente, para vencer a los poderes de la muerte como silenciamiento, que la poesía de Tato Laviera forjó y consolidó, a lo largo de su trayectoria literaria, una tradición del desvío y la fruición para las letras niuyorriqueñas. La obra de Laviera, eminentemente popular, surgió en el seno de la cultura niuyorriqueña bajo una historia atravesada, tanto por las experiencias profundas de la pobreza, el frío y las heridas del desamparo, origen de su dimensión contestataria, como por la profusión vital de la música, el baile, el humor y el jugueteo sensual y pícaro del pueblo niuyorriqueño. Esta obra forjó así una nueva tradición del desvío y la fruición, volviendo al territorio antillano de Puerto Rico en busca de las potencias vitales de su cultura negra. La poesía de Laviera volvió a su país natal sin pretender apelar al sustrato telúrico como garantía identitaria del origen, sino buscando la vitalidad de sus culturas populares, y al mismo tiempo, extraterritorializándolas como fuente de empoderamiento de la identidad niuyorriqueña. De este modo, su obra integró una antillanidad marcada por la diasporicidad como discontinuidad identitaria, la música como polirritmia disruptiva por medio del sincopamiento, la danza como propensión lasciva al movimiento, y el humor como irrisión desfachatada y sublevante. Estas prácticas culturales antillanas se articularon en la poesía lavieriana con otras modulaciones de la cultura popular, tales como el *signifying* o los *poetry slams* y *jam sessions* característicos de la cultura afro-americana, una heterogeneidad integrada bajo el denominador común de su negritud: “Así te guste o no, si sos un escritor caribeño no escribís en versos blancos, sino que lo haces en versos negros” (Laviera 1997: 81).

Esta negritud fue configurada por la poética de Tato Laviera a través de la extraterritorialidad identitaria de la tradición cultural niuyorriqueña, una extraterritorialidad que los niuyorriqueños habían desarrollado a través de su historia diaspórica y su necesidad de constituir una identidad que diese cuenta de su condición intersticial, ese entrelugar tensado entre la cultura anglosajona de los Estados Unidos y la cultura puertorriqueña. De la extraterritorialidad niuyorriqueña, como posibilidad de erigir una identidad por fuera del territorio y el monolingüismo, surge la modulación

---

209 Ver la figura número 4 en el anexo final.

lavieriana que repuso el legado antillano de su identidad cultural. Esta extraterritorialidad desarrollada por la poesía de Laviera no tenía necesidad de apelar a la nostalgia por el regreso, sino que instrumentaba la diasporicidad antillana como acervo cultural, como la historia de una identidad gestada en los movimientos transculturales incesantes que, a partir de la experiencia colonial y el desgarró esclavista, las Antillas proyectaron hasta sus diásporas contemporáneas, como una línea de continuidad marcada por el pulso centrífugo. Es, entonces, a través de esta modulación de la extraterritorialidad como desvío antillano, que la poética de Laviera potenció la negritud niuyorriqueña en tanto instrumento de resistencia, resistencia tanto a los procesos de asimilación cultural impuestos por la sociedad hegemónica y sus instituciones, como a la marginalización y subalternización que se le imponía merced a su alteridad inasimilable. Una identidad inasimilable que fue instrumentada por la poética lavieriana como una estrategia para sobrevivir a la intemperie de la vida moderna en las grandes metrópolis.

Esta resistencia estratégica instauró así una modulación singular de la extraterritorialidad niuyorriqueña, extraterritorialidad que fue reconfigurada por la poética lavieriana a través de procesos parciales y discontinuos de desterritorializaciones y reterritorializaciones culturales: *desterritorialización* de una antillanidad niuyorriqueña que trascendía el archipiélago, para recomponerse como posesión transportable, como equipaje para esa identidad cultural que los sujetos llevan consigo en sus periplos y sus nomadismos contemporáneos, lo que Julio Ramos enunciaba como las “raíces portátiles” que construyen los poemas de Laviera. Esta antillanidad que se lleva auestas fue configurada en la poética de Laviera, a su vez, a través de una *reterritorialización* somática instrumentada por medio de la dimensión frutiva de su lengua y su potencial contradiscursivo, restaurando así la territorialidad primaria de la lengua, su dimensión corporal y su función logo-erótica.

El *logo-eroticismo* (Pérez Firmat 2003) de la poética lavieriana se sostiene en las relaciones profusas entre Eros y Logos, relaciones que no sólo exponen la dimensión somática de una lengua encarnada y ese gusto lascivo por la promiscuidad copulativa con la cual conjuga registros, prosodias, ritmos, acentos y sentidos heterogéneos bajo un solo flujo poético; sino que, también exponen la emergencia de una *episteme* alternativa que ya no se funda en el imperio absoluto del *logo-centrismo* occidental, sino en una nueva epistemología corpo-política (Mignolo y Tlostanova 2012), en tanto agenciamiento de un nuevo saber/sabor constituido a través de una lengua, una cultura y



una identidad, en las que el cuerpo se vuelve centro y fundamento de la experiencia y del conocimiento de ella derivado. Este nuevo conocimiento, gestado en el cuerpo y su goce, le permitió a Laviera desarrollar una política emancipatoria del conocimiento, una política que promueve la vitalidad y el placer encarnados en esos cuerpos que bailan, cantan y gozan en los poemas de Laviera, y que enfrentan así a la Muerte y sus silencios. De este modo, los *jammeos*, las *performances* y los ritmos frutivos de la cultura popular niuyorriqueña no revisten en la poética de Tato Laviera, tan solo, el valor oposicional del ocio como reverso de la productividad material del trabajo, ni tampoco consignan un valor negativo como mera evasión, sino que se vuelven, en cambio, núcleos y densidades semánticas que subvierten la lógica capitalista del cuerpo como máquina productiva y objeto de explotación, a través del derroche excesivo de toda esta energía somática dilapidada en el gozo extático de sus prácticas culturales. Este es el derroche que ejemplificaba, magistralmente, Héctor Manuel Colón con los *trepas* niuyorriqueños, un derroche cuya prodigalidad excesiva constituye la base de la potencia contradiscursiva de la extraterritorialidad estatuida por la poesía lavieriana a partir de su desvío antillano.

Esta política emancipatoria se erigió como una nueva táctica contradiscursiva para la poesía niuyorriqueña, táctica que fue desplegada por la obra de Tato Laviera a través de la hibridez estratégica de su desvío. Esta táctica opera desde la aparente debilidad inscripta en la marginalidad y la condición “deficitaria” niuyorriqueña para transformarla, en cambio, en una posición ventajosa desde la cual ejercer una resistencia a la subalternización de su cultura; una resistencia ejercida en los niveles mínimos de la praxis vital: en la cotidianidad lingüística, en el humor con el cual se afronta la jornada, en el goce diario. Una micropolítica a partir de la cual Laviera configuró la condición menor de su literatura (Deleuze y Guattari), y a partir de la cual se valió para construir una lengua poética capaz de subvertir los dispositivos sociales que subordinaban su identidad cultural, por ejemplo, a través de la corrosión del *gufeo* como medio de invertir el dolor del despojo en la carcajada impertinente; o a través de la creolización de una lengua que invierte por medio de su humor y su uso irónico el imaginario-estigma de su impotencia cultural en la potencia disruptiva de su creatividad ilimitada. Esta poética insurgente le permitió a Laviera expresar así la pervivencia de la cultura niuyorriqueña y su capacidad de sobrevivir por medio de la “extranjería” de su intraducibilidad, aquello que Homi Bhabha concebía como la puesta en escena de las diferencias culturales postuladas por las identidades intersticiales, cuya supervivencia se

sostiene en una traducción siempre inconclusa, siempre pospuesta como deseo, como sueño:

*Si la hibridez es herejía, entonces blasfemar es soñar. Soñar no con el pasado o el presente, no con el presente continuo; no es el sueño nostálgico de la tradición, ni el sueño utópico del progreso moderno: es el sueño de la traducción como supervivencia, tal como traduce Derrida el tiempo del concepto benjaminiano de la supervivencia de la traducción como sur-vivre, vivir en las fronteras. (2002: 272)*

De este sueño surge la micropolítica lavieriana, una política menor que opera traduciendo los extremos entre los que se debate su intersticialidad por la emergencia de nuevos espacios identitarios, espacios que posibilitan la supervivencia *en y desde* sus fronteras. Esta poética configura así una identidad cultural que, lejos de intentar resolver su condición subalterna negando su hibridez, apuesta, en cambio, a acentuar la misma a partir de sus valores liminares, haciéndose eco de esa sabiduría popular ancestral que encuentra en lo que hay a mano la salida para las encrucijadas diarias, eso que la poesía de Laviera tradujo como la “forma” (niuyorriqueña) de ser antillano, vacilando entre el aquí y el allá, entre las fronteras inciertas de un “nideaquinideallá”.

Se trata, entonces, de una verdadera política de las fronteras (Johnson 2003), una política que opera sobre los desplazamientos e intersticios de un espectro de fronteras porosas, entre las cuales se debate y sobrevive la cultura niuyorriqueña. Estos desplazamientos por los bordes de la epistemología y la cultura occidental fueron llevados adelante por Laviera a través de su desvío antillano, superando así el agonismo contestatario de la tradición niuyorriqueña. Por otro lado, esta nueva tradición del desvío y la fruición que estableció la poética lavieriana introdujo una nueva relación con la cultura puertorriqueña, una relación marcada ya no por la pulsión del regreso, o la nostalgia como el dolor impuesto por la imposibilidad del mismo, sino recuperando la antillanidad y las raíces africanas de la puertorriqueñidad. La conflictiva relación de los niuyorriqueños con la nación puertorriqueña surge, precisamente, del hecho de que en las identidades intersticiales donde las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad son negociadas a través de su propio proceso de configuración, es este mismo proceso el que enajena cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o una tradición “recibida”, con lo cual la relación de los niuyorriqueños con los “orígenes”

y la “tradición” debía conducir, irremediabilmente, a una lucha por el sentido. Esta lucha fue resuelta por Laviera recuperando aquellos elementos de la tradición puertorriqueña que constituyen el carácter extraterritorial, diaspórico y sinérgico de su pertenecía cultural antillana, elementos marginales y residuales dentro de una tradición cultural marcada, primero por el legado hispánico, y luego por el anexionismo norteamericano; elementos que son, precisamente, aquellos que subvierten la lógica y la historia colonial y asimilacionista de Puerto Rico. Este giro “des-colonial” es descrito por Walter Migonolo y Nadina Tlostanova (2009) como la voluntad de “desprenderse” de la Modernidad, en el sentido en que la colonialidad del Ser y el Conocimiento están constituidas en, y no derivadas de, la Modernidad. De allí, que esta estrategia de resistencia cultural desplegada por la poética lavieriana y su hibridismo no constituya, ni más ni menos, que lo que Néstor García Canclini definió como los modos de “entrar” y “salir” de la Modernidad para las culturas latinoamericanas de fines del siglo XX, una estrategia cultural desarrollada por medio de la capacidad de estas culturas de asumir “las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización” (1990: 288).

El desvío prodigioso que instauró la obra poética de Laviera no lo alejó nunca de la tradición cultural en la que surgió, si no que, como hemos visto, transformó a la misma a través de su prodigalidad, su desborde excesivo y frutivo, gestado a través de la cultura popular antillana y ese vitalismo esencial a la apuesta política que realizó esta poética frente a los poderes hegemónicos. Durante la década del setenta, cuando esta obra iniciaba su trayectoria, las culturas hegemónicas de los Estados Unidos y de Puerto Rico eran confrontadas por la literatura niuyorriqueña como agentes opresivos que negaban su identidad cultural por medio de la censura y sus intentos de volver inocua esta alteridad radical. Pero la nueva tradición postulada por el desvío poético lavieriano configuró, en cambio, una identidad cultural que no se autfiguraba a sí misma como un otro para la confrontación de ese enemigo estatuido por las culturas hegemónicas nacionales, sino que explotó el potencial identitario de su condición intersticial como instrumento político de resistencia y, a su vez, como instrumento de configuración espacial de una nueva morada posible. Como instrumento político, por medio de su interdicción de las posiciones monolíticas, es decir, no instrumentando la intersticialidad niuyorriqueña como *no-lugar* desde el cual impugnar la jerarquía sobre la que se construye la hegemonía y la subalternización, sino más bien, potenciando, en cambio, su condición híbrida en tanto *entre-lugar*, en tanto espacio liminar capaz de subvertir los esencialismos que construyen las identidades por medio de su diferenciación radical. Y

como instrumento de construcción de nuevos espacios habitables, a través de la capacidad de estas identidades intersticiales de transformar el monolingüismo y las posiciones monolíticas bajo el pulso de una transculturación incesante, que desplaza así la escisión espacial divisoria de la alteridad hacia el intersticio como espacio de congregación colectiva, como ese espacio liminar que vuelve morada al umbral. Este umbral niuyorriqueño configura una territorialidad fronteriza que congrega una constelación de términos, conceptos e imágenes caros a la niuyorriqueñidad, en virtud de su circulación alrededor de la historia extraterritorial niuyorriqueña y su lucha por establecer un espacio habitable. Así, la poesía de Tato Laviera configura un nuevo umbral de la morada, umbral en cuya historia y etimología encontramos la convivencia y contigüidad del *lumbral* (primer escalón de la puerta de entrada), el *limen* (acceso), el *lumen* (luz) y la *lumbre* (fuego y centro) como núcleos reunidos alrededor de ese foco ígneo e iluminador del *hogar*.

Este nuevo hogar niuyorriqueño centrado sobre los umbrales de su frontera (Trigo 1995) no se sostiene, no obstante, en la falsa síntesis armónica del mestizaje sino en la apertura vacilante e indeterminada de la multiplicidad que vibra en su naturaleza intersticial, en la juntura velada de la primera persona del plural del español: *nos-otros*, nos los otros, nos que alcanzamos al otro con-fundiéndonos en él, volviendo inocua la diferencia que nos separa para acentuar, en cambio, la partícula incierta que nos une, esa *différance* derridiana que difiere el significado de la diferencia para posibilitar el lugar provisorio en que convivimos ambiguamente, con esa ambigüedad a través de la cual *sobrevivir* no es subsistir, sino vivir por *sobre* la muerte, por entre sus fronteras, como vive la poesía de Tato Laviera más allá de la muerte y acompañada por sus “espíritus protectores”, esos que todavía siguen cantando, jugando y “goofeando” con nosotros. Y es en este juego vital, que la poesía de Laviera alcanzó su puertorriqueñidad y su latinoamericanidad como niuyorriqueño, restaurando el latinoamericanismo no como identidad cultural definida, sino como proyecto inconcluso, como rostro de esa transculturación ininterrumpida, ese flujo incesante que Fernando Ortiz descubrió en el origen de la cubanidad y el cual actualmente persiste alterando sus rumbos y sus hojas de ruta, pero con la misma vigencia desde hace quinientos años, como la apertura infinita de lo latinoamericano en tanto proyección constante de un pueblo por-venir, no porque no exista aún sino porque existe sin cesar, sin fijar nunca su carta de ciudadanía. Es esta latinoamericanidad incesante la que alcanza la poesía de Tato Laviera, la misma que ahonda en su condición utópica como proyección vehemente del porvenir.

## **ANEXO I – POEMAS**

*the africa in pedro morejón*

slowly descending, as if from the clouds above,  
thinking of africa, i find myself enthralled!  
rhythmic africanism swell and dwell inside  
the fingers of my cuban mambo eyes.

the african rhythms i hear are native, native  
from my cuban land, it is as if my guaguancó  
was shipped to africa, when it was the other  
way around, but nevertheless all my colors are the same.

i hear the merengue in french haiti  
and in dominican blood,  
and the guaracha in yoruba,  
and the mambo sounds inside the plena  
so close to what i really understand,  
sometimes i think  
that cuba is africa,  
or that i am in cuba and africa at the  
same time, sometimes i think africa  
is all of us in music,  
musically rooted way way back  
before any other language.

yes, we preserved what was originally african,  
or have we expanded it? i wonder if we have  
committed the sin of blending? but i also hear  
that AFRICANS love electric guitars clearly mis-  
understanding they are the root,  
or is it me who is primitive?  
damn it, it is complicated.

i had a dream that i was in africa,  
it took me along time  
to find the gods inside  
so many moslems and christians,  
but when i did, they were the origin of everything!  
then i discovered bigger things,  
the american dollar symbol,  
that's african;  
the british sense of royalty, that's african;



the colors in catholic celebrations,  
that's african; and ...  
ultimate ... listen here ... closer ...  
come on ... closer ... ssshhhhh ...  
two whites can never make a black ...  
two whites can never make a black ...  
two whites can never make a black ...  
but two blacks, give them  
time ... can make mulatto ...  
can make brown ... can make blends ...  
and ultimately ... can make white.

óyeme consorte, pero no repita esto,  
porque si me coge el klu klux klan  
me caen encima con un alemán  
me esparrachan con una swastika  
y me cortan la cabeza. pero, es verdad:  
dos blancos no pueden hacer un prieto.

i went to africa and all of it seemed cuban,  
i met a cuban and all of him was african,

this high-priest, pedro, telling me all of this  
in front of an abandoned building.

*para ti, mundo bravo*

in the final analysis  
i am nothing but a historian  
who took your actions  
and jotted them on paper

therefore making you  
the source, the strength,  
the base of my inspirations

in the final analysis  
i know that the person  
in this society most  
likely to suffer ...

is you, out there  
sometimes living the  
life of a wandering nomad  
to taste the breadcrumbs  
of survival ...

one thing though,  
if we ever meet  
and you overpower me,  
i would mention a book  
by dostoevsky which  
you have not read

and don't think because i passed  
the evening junior high school  
exam that i am more educated  
than you

i still have plenty of room  
to grow, check me out  
and straighten me ...  
don't cliché me ...  
i might get angry now

but in the final analysis  
i'll appreciate it, thank you.



jorge brandon

poetry is an outcry, love, affection,  
a sentiment, a feeling, an attitude,  
a song.

it is internal gut expressing intimate  
thoughts upon a moment's experience.

poetry is the incessant beauty called  
a person by an action that takes form.

the smell of sand in water digging moon  
the loving smile.

poetry is the mountain, the recital,  
the reaction, the desire, to feel  
right in wrong, to taste bitter  
memory, to praise death, to mourn,  
to call.

poetry, oh, poetry:

beautiful novels in short lived prose.

long live your concise aristocracy!

long live your detailed concrete forms!

long live the people who espouse you!

long live sentiments of love!

long live unending desires, on and on  
forever on:

poetry poetry

a poeta called

the soul!

*palm tree in spanglish figurines*

slowly, as in son montuno,  
she erases frustrated tears  
from face to hand ... she dances ...

natural coconut rhythms  
swaying soul essences  
and latino salsa all  
intertwine within her

ocean eyes followed  
her bolero-slow sensual movements  
in cha-cha turned sharp curves,  
a mysterious cult  
inside the feelings of  
ancestral bomba and plena

the maunabo indian emerged from her hips

piñones was her face setting

eyes looking for turtle eggs  
mouth tasting cangrejos  
in madrugada's solemnity

ocean eyes followed  
interacting      within  
screaming      above  
searching      underneath  
her latin dance  
her escape from the  
tear that collapsed  
into daylight's hands  
creating happiness



*a message to our unwed women*

tears dri p quietly cutting your  
face temporarily

eyes SWOLLEN NOSE a long voyage of sufrimiento

tears roll d o w n ..... and you cry so deep ly  
so hurt

about to give birth and the lover refuses  
and your father accuses  
and your friends  
con esa mirada

tears dri p quietly in the dark room  
you sleep

tears are there in the morning  
that morning  
when you walked down  
the tenements up  
the streets to la bodega

"adiós, ¿y cuándo  
te casastes?"

and they gave you  
the half mirada  
and you bit the tears  
from showing up

you walked knowing eyes were talking  
eyes were following  
eyes were criticizing

"look at .....  
she was such a good girl"  
as if your life had stopped  
as if you dropped an atom bomb  
as if you had to walk in shame  
as if  
as if  
as if

tears suddenly stopped  
in the most majestic manner  
that pleased only yourself  
you quietly said:

"i am now a true woman  
my child will not be called  
illegitimate  
this act was done with love  
with passion  
my feelings cannot be planned  
i will not let their innocence  
affect me  
i will have him, coño,  
because i want him  
because i feel this breast  
of life consoling  
my hurt, sharing my grief,  
if anybody does  
not accept it  
que se vayan pal ... me entienden  
pal ... lo oyen  
pal ... me escuchan."

the sun radiated  
the streets became alive  
"to give birth A LA RAZA  
is the ultimate that i can  
ever give."



### *palm tree in spanglish figurines*

slowly, as in son montuno,  
she erases frustrated tears  
from face to hand . . . she dances . . .

natural coconut rhythms  
swaying soul essences  
and latino salsa all  
intertwine within her

ocean eyes followed  
her bolero-slow sensual movements  
in cha-cha turned sharp curves,  
a mysterious cult  
inside the feelings of  
ancestral bomba and plena

the maunabo indian emerged from her hips

piñones was her face setting

eyes looking for turtle eggs  
mouth tasting cangrejos  
in madrugada's solemnity

ocean eyes followed  
interacting within  
screaming above  
searching underneath  
her latin dance

her escape from the  
tear that collapsed  
into daylight's hands  
creating happiness

### *the congas mujer*

a new woman was born!  
her outstretched hands  
carried the echoes  
of madness to far away ears  
oppression and love merged  
pain and happiness fused  
cuchifritos and books raped each other  
america the beautiful woman  
also was a prostitute in disguise  
all prostitutes became mary magdalenes  
the complete change  
the ultimate despojo of oppression released  
machismo and respect confronted each other  
the sound has been ignited!  
the motor running at great speed!  
hand-powered attitudes driving powerfully!  
driving onto the physical self!  
destroying it, constructing . . .  
a new woman! a new woman . . .  
she shouted, and danced, and cried openly  
without any hesitation  
without any fear  
making everyone deal with her  
a new woman! a new woman!  
beyond the criticism of the people  
to the true self  
the self that cried independence!  
the self that analyzed calling major surgery!  
the self that looked at man admiringly, not possessively  
the self that is the self that is the self that is



## santa bárbara

entramos, todo está preparado  
la música de changó era la luz del día.

entramos, a la fiesta espiritual  
a lo rojo  
a lo santa bárbara.

baila baila dale vueltas  
indios se levantan de su genocidio  
negros se despiertan en sus espíritus  
voces de las velas empiezan a hacer  
dibujos espirituales en mis ojos.

hay algo, sí, hay algo, algo  
el vino está preparado, los cigarros se encienden  
los santos se levantan a hacer fiesta  
todo está preparado.

y martina  
y el angel de la casa  
se transforma en un indio bugués  
y la señora de la casa está vestida de blanco,  
rojo previene en nuestras vidas.

despojos algunos suaves  
algunos fuertes  
algunos incrédulos

despojos en guayama  
y la gente se levanta  
esperando si santa bárbara  
desciende de su trono  
y cambia color a lo  
negro coroso negroide.

dolores me vio sentirme incrédulo  
yo no creía, no, yo no creía  
pero había algo, y dolores se despojó  
como una princesa taina, su cuerpo desnudo  
con esa fuerza, dios mío, con esa fuerza,  
esa fuerza, esa fuerza, esa fuerza que

rompe la rapidez del viento  
y me hace sentir sudor  
y me hace escupir lágrimas  
alborotadas.

cogí un suspiro, paré de respirar  
las venas se me querían salir,  
dolores y martina se inspiraban,  
me acosté al lado de una pared sobre  
la puerta, cerré los ojos,  
los abrí un poquito  
las luces se veían pequeñas  
empecé a moverme, moverme, moverme,  
no sé por qué, ahí supe que me iban  
a despojar, me concentré, levanté las manos . . . y me fui

bailé como guarionex  
recité como juan borias  
canté como ismael

alguien real maravilloso  
me tocó mi íntimo ser  
creo que fue ELLA  
extendiéndose las manos.



# AmeRícan

we gave birth to a new generation,  
AmeRícan, broader than lost gold  
never touched, hidden inside the  
puerto rican mountains.

we gave birth to a new generation,  
AmeRícan, it includes everything  
imaginable you-name-it-we-got-it  
society.

we gave birth to a new generation,  
AmeRícan salutes all folklores,  
european, indian, black, spanish,  
and anything else compatible:

AmeRícan, singing to composer pedro flores' palm  
trees high up in the universal sky!

AmeRícan, sweet soft spanish danzas gypsies  
moving lyrics la española cascabelling  
presence always singing at our side!

AmeRícan, beating jibaro modern troubadours  
crying guitars romantic continental  
bolero love songs!

AmeRícan, across forth and across back  
back across and forth back  
forth across and back and forth  
our trips are walking bridges!

it all dissolved into itself, the attempt  
was truly made, the attempt was truly  
absorbed, digested, we spit out  
the poison, we spit out the malice,  
we stand, affirmative in action,  
to reproduce a broader answer to the  
marginality that gobbled us up abruptly!

AmeRícan, walking plena-rhythms in new york,  
strutting beautifully alert, alive,  
many turning eyes wondering,

AmeRícan, admiring!  
defining myself my own way *any way many*  
ways Am e Rícan, with the big R and the  
accent on the !

AmeRícan, like the soul gliding talk of gospel  
boogie music!

AmeRícan, speaking new words in spanglish tenements,  
fast tongue moving street corner "que  
corta" talk being invented at the insistence  
of a smile!

AmeRícan, abounding inside so many ethnic english  
people, and out of humanity, we blend  
and mix all that is good!

AmeRícan, integrating in new york and defining our  
own destino, our own way of life,

AmeRícan, defining the new america, humane america,  
admired america, loved america, harmonious  
america, the world in peace, our energies  
collectively invested to find other civili-  
zations, to touch God, further and further,  
to dwell in the spirit of divinity!

AmeRícan, yes, for now, for i love this, my second  
land, and i dream to take the accent from  
the altercation, and be proud to call  
myself american, in the u.s. sense of the  
word, AmeRícan, America!



### praying

papá dios está agallao, ya no puede soportar los "puerto ricans" están orando overtime no dejamos dormir a dios, está volviéndose loco con las comiquerías de nosotros, siempre chavándole la vida, papá dios está prendió, los "puerto ricans" están "overloading the circuits with numerous requests" te lo juro, créemelo, yo te lo advertí, lo escribí, papá dios está enfogonao, deme esto, consígame aquello, dele luz a mi vida, la com puta dora tiene corto circuito, las operadoras "complaining" a la supervisora, "qué diablo" hablan esas viejas, rezan el rosario, murmurando como hormigas, their spanish is unintelligible, they pray too fast" dios-te-salve-maría-llena-eres-de-padre-nuestro-gloria-al-padre-y-a-las-galletitas-y-el-chocolate-caliente-amén, we don't understand.

the angels brought a lawsuit to the supreme court of heaven, protesting puerto rican prayers "we cannot pick up their signals, them puerto rican ladies, they pray non-stop, when they pray, they pray for everybody, their prayers are overflowing their allotted time, and it's working against you, papá dios, we cannot answer their prayers, they must be wondering, 'how come papá dios does not reply?' they are taking over the english channels, we cannot identify the items, judge strictly for yourself, look at this daily sample, just those pentecostals alone are driving the holy spirit insane, all they want is transformations, transformations, we're not coming down on them puerto rican bodies, those crazy people are praying themselves into our jobs, all they want are crazy indian angels to come down, to assist some crazy spiritualist, and we don't understand those native dialects, papá dios, please change the laws."

papá dios got up and said . . . "Bendito, they work so hard, bendito, they are so passive, i never get angry with my worthy faithful subjects, it is just that some crazy puerto rican poet is misinforming the people, i'm not enfogonao," papá dios ordered a new computerized system to solve the inundation problem, but papá dios said to please tell them puerto ricans that he'll listen to their every desire, if they will give papá dios un brakecito, concho, "y déjenme dormir. De vez en cuando duerman ustedes, por favor."



## **Spanglish Carta**

*(to José Luis González)*

In the fondo of a new york city blackout  
i read your stories time  
and  
time again dos negritos cucándome  
mi búsqueda allá adentro  
en el bajo hundido manhattan  
papote sat on the stoop  
en el bajo hundido fanguito  
melodía gateaba su famoso baquiné.

Arrabal impressions urban  
barrio che che colé puente-bridge  
crossing from 106<sup>th</sup> street  
boulevard a cuadras de la universidad  
de puerto rico todos miramos into el  
botecito martín peña filthy infested  
alleluia waters spermed putrid residues  
comiéndose y tragándose sunday  
garbage impuridades absorbiéndose  
totalmente condená a muerte  
buscando an illusion como cristo  
reflections three days old  
una melodía se asoma en el fondo  
el estomaguito soon to be filled with  
aperitivos of waste.

El negrito se asoma  
al caño órgano de sonidos  
se entrega looking for dance  
plena boat en el miedo del caño  
at the center an addiction  
in martín peña death cursing  
from his grave "quién diablos  
dio mi nombre a esta gran miseria"  
no salty piñones alcapurrias  
no luquillo beach jueyes  
no el yunque service road pasteles



melodía papote eating nada  
 comiendo impurities vellonerías  
 screams firecrackers cuerpecito  
 swimming drowning debajo la  
 tierra fanguito de borinquen  
 what a lovely national treasure  
 infected with negreza ambulante  
 la miseria ate him up  
 la patria no lo rescató no se asustó  
 de este descaro of all ages  
 ni agueybaná ni los españoles  
 ni los espíritus prietos se compadriaron  
 papote sat on the stoop  
 melodía solamente lives  
 inside puerto rican folklore  
 borinquen se esconde  
 mientras que el negrito gulp gulp  
 tragaderos for patches in the asses  
 melodía gulp gulp gulps estereotipos  
 patria somos culpables  
 melodía soy negrito tres veces  
 vaccinated in lengua prieta  
 negroide mulatto of no stars  
 spanglish ebonic disparatero  
 physical expressions linguistically  
 crippled with no skies ahorcado  
 en el fondo fundillo del hoyo fango  
 clay urinario no room to breathe  
 fósiles arqueológicos  
 sancocho cacadero  
 eating sopa de microbios  
 papote sat on the stoop  
 negrito melodía cocolo prieto  
 molleto desaparecido infierno  
 trabalengüero misinformed  
 blown-up hijo of advanced insularism  
 melodía papotes descaltos on stoops  
 of an abandoned nationhood

José Luis González hundió a melodía  
 en su fondo me fui a buscarlo  
 read him twenty times upon  
 the first encounter  
 me compadriastes  
 my creative fuentes born  
 y poetic dialogue accelerated  
 como novio en el altar i awaited  
 your latest pronouncements  
 to masticate into your phrasings  
 even then siempre nos cucabas  
 criticisms of my non-linguistic nada  
 non-validating me  
 are you a crucible?  
 how many reseñas discursos  
 classroom discussions phd positional  
 papers inspiring careers with your  
 marxist pronouncements  
 from mexican exilio philosophically  
 advanced universal polemics  
 national implants  
 managerial utopias  
 país de cuatro pisos excluding  
 papote-melodías  
 fraternities of humanity.  
 But you inspired us into  
 penhood introspection  
 and we bestow upon you  
 an african cheguigó  
 Don José Luis González  
 reminding you that  
 en el fondo del nuyorican  
 definitivamente  
 hay un puertorriqueño.  
 Gracias.

## Callejerismos

ÓYEME lenguas comunitarias no me eches  
la culpa yo soy una simple recogedora bochinchosa  
comentando libremente todo lo que tú sabes  
no te atreves a decir públicamente pero lo  
hablas privadamente así que tranquilo  
no saques cuchillas ni me des mal de ojo  
no me culpes ni me llesves a la corte  
no me acuses de estereotiparlos  
como insensitiva pero la lengua que  
no es mía comentando que los cubanos  
y sus amigos puristas como Jerry Gonzales  
el trompetista siempre con la misma vaina  
y que Cuba es el centro de la salsa pero  
los puertorriqueños son los mejores  
arreglistas han mantenido la salsa por  
muchos años también son la universidad  
de soneros salvaron la salsa como Frankie Ruiz  
suave nueva música raíces farándula amor  
con percusión ÓYEME Rubén Blades  
trató y que un crossover con lírica de nueva  
canción para ser actor y abogado para perder  
las elecciones de panamá pero concho todavía  
es el compositor número pedro navaja nos  
hace falta su combinación con Willie Colón  
todos sabemos que el merengue es el baile  
preferido en los salones de baile en Puerto Rico  
existe un catálogo de bochinchas se coge  
la noche entera El Canario dando  
complaint que la puertorriqueña Olga Tañón  
se gana los Emmy dominicanos muchos no  
saben que los Mambo Aces Roberto Roena  
fueron los primeros en hacer coreografía con  
los coristas no se apuren que yo soy equal



opportunity comentadora de las novelas mexicanas lloronas con actores de quinta clase todos tienen guilles de cantante de sexta categoría pero la Thalía la que se casó con Mottola el jefe de Sony Records la que se quitó dos costillas y tiró bomba por visitar a la diva María Félix en el cementerio sin conocerla está en Nueva York para competir con la diva absoluta number one J Lo personalmente los boricuas acusan a Celia Cruz por no apoyar a Andy Montañez porque los cubanos de Miami no lo dejaron cantar porque él visitó a Pablo Milanes en Cuba por eso es que Gloria Estefan no canta en Puerto Rico todos sabemos que la mejor salsa del mundo se baila por los Puerto Ricans en Orchard Beach pero el merengue es el baile número uno de Latinoamérica simplemente porque uno nace bailando merengue no hay que quitar los pies de la pista ÓYEME pero la balada pop esa y los nuyorican raps se ganan los Emmy platinum como Ricky nenudo partido yo no entiendo cómo Santana se hace millonario con la canción de Tito Puente "Oye Cómo Va" cuando los mexicanos ni los chicanos no saben bailar cha-cha-chá pero Selena la del tex-mex era la más chula del mundo ésa tenía capacidad de competir con la J Lo los nuyorican bailan como los prietos los chicanos son indios pero no bailan los dominicanos bailan salsa a lo izquierdo no vamos a Washington Heights a bailar merengue toda la boring noche pero los boricuas no tienen ni un hit de bomba y plena en la radio pero su gran folklore sigue sobreviviendo en las paradas, la calle, el colegio y el hogar

la bachata compite con la salsa y el tex-mex Juan Luis Guerra el rey de los estudiantes universitarios hasta el presidente del colegio salió bailando el dichoso merengue ÓYEME callejismos así por el estilo perdonenme pero como no tengo show de radio ni televisión tengo que hablar ligero y atoloquedá sintonícense mañana en cualquier esquina para el próximo comentario de la gran no-tengo-la-lengua-escondida la fabulosa ÓYEME, por favor cómprenme este tape por veinte pesos.

## Social Talk

Panamericanismo  
Con qué se come eso  
Pues es un pana amigo de América  
Es un pan de revoltillo ham & eggs  
No lo toques brother, eso es  
Comunismo castrista in disguise  
Te van a velar  
Panamericanism  
Son los Knights of Columbus italiano  
Offshoot national holiday para  
Amerigo Vespucci  
Algo que tiene que ver con los  
Prietos de África en el Caribe  
Es un bakery americano en el  
East Village  
Un movimiento de universidades  
For the lecture circuit  
Pan es bread de América pero qué  
Diablo es un nism ten cuidao eso  
Tiene raíz de socialism te van a velar  
Es el nuevo airline de Pan Am  
Un movimiento de lingüistas aburridos  
Las naciones unidas food stamps  
O algo por el estilo  
Una escuela de parachutes  
Una boring palabra  
No es un hit.



# chorna

*tembandumba*, now an elder,  
gracefully watched the time:

"tatarabuela" her son calling her  
"tatarabuela" her grandson calling her  
"tatarabuela" her great-grandson calling her  
"tatarabuela" her great grandson  
her fourth generation was born, calling her  
all of us calling her today "tatarabuela!"

*tembandumba*, now an elder,  
gracefully watched the time:

she was a tatarabuela . . . . . fourth generation  
she was bisabuela . . . . . third generation  
she was abuela . . . . . second generation  
she was madre . . . . . first generation  
she had them in two lands  
she had them in spanish  
she had them in english  
she had them black and white  
she had them duplicated with beautiful women.

*tembandumba*, now an elder,  
gracefully watched the time:

"tatarabuela" her great-great grandson-tataranieto  
turned sixteen, the generations called  
him macho-macho, bear children, macho.  
her great great grandson-chorno,  
her fifth generation was born, calling her  
all of us calling her today "CHORNA!"

*tembandumba*, now an elder,  
tembandumba, chorna, mulata construction  
elegantly walking, shaking forever youthful,  
time and time and time and time again!

# thinking

muerte, el respirar suspira  
muerte, careciendo lágrimas  
muerte, tempestad infinita  
muerte, tú tienes las llaves  
muerte, tú tienes las llaves  
del pensar que no conozco  
por eso te espero  
por eso te peleo  
por eso te odio

muerte, tú tienes las llaves  
y yo, como veo lo que siento  
y yo, como siento lo que no veo  
yo, como siento lo que no veo  
como siento lo que no veo  
siento lo que no veo  
lo que no veo  
que no veo  
no veo  
veo

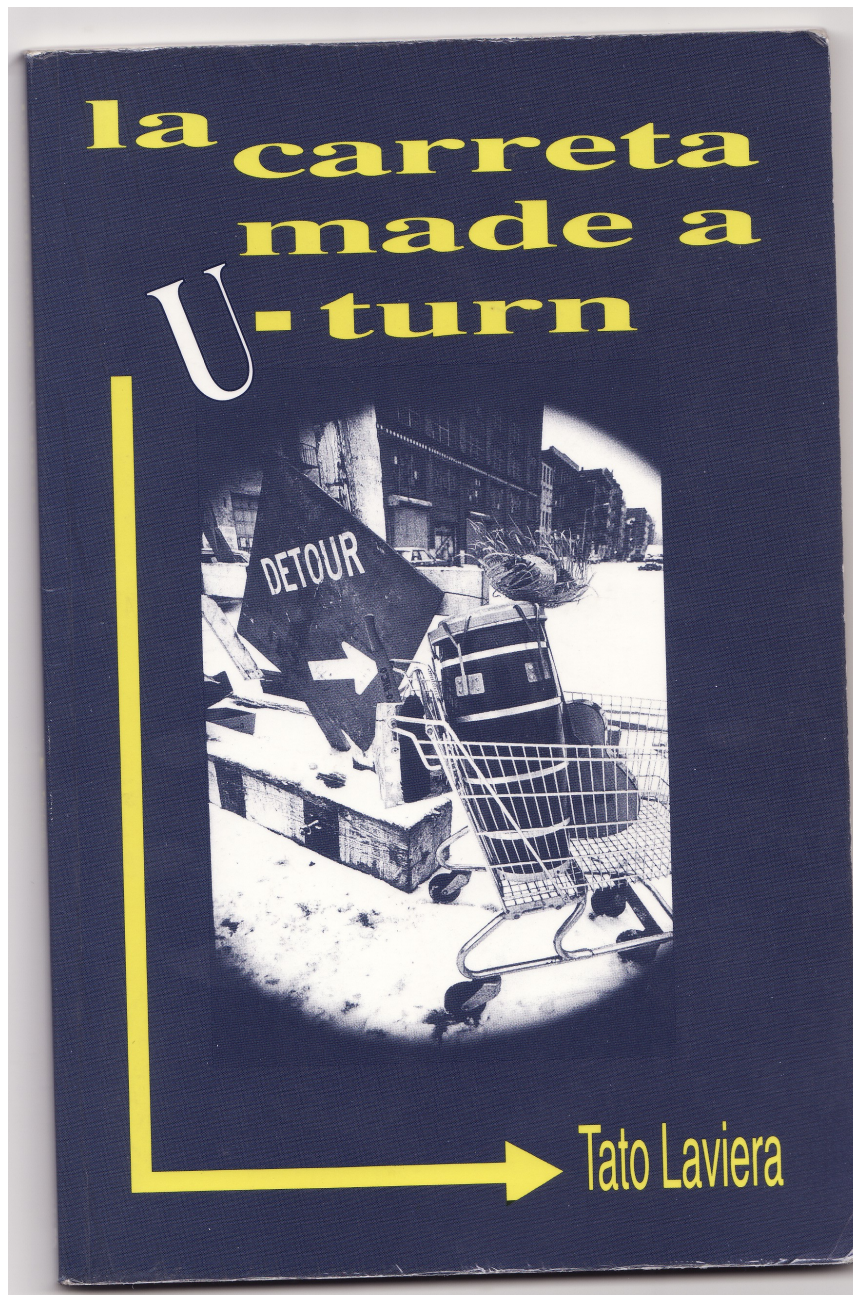
eo,  
o o o u a e i o  
siento  
sonidos  
así  
que  
vendré  
regresaré  
de nuevo  
en  
al  
go

muerte, un perro  
se para  
me mira  
me mira  
lo siento

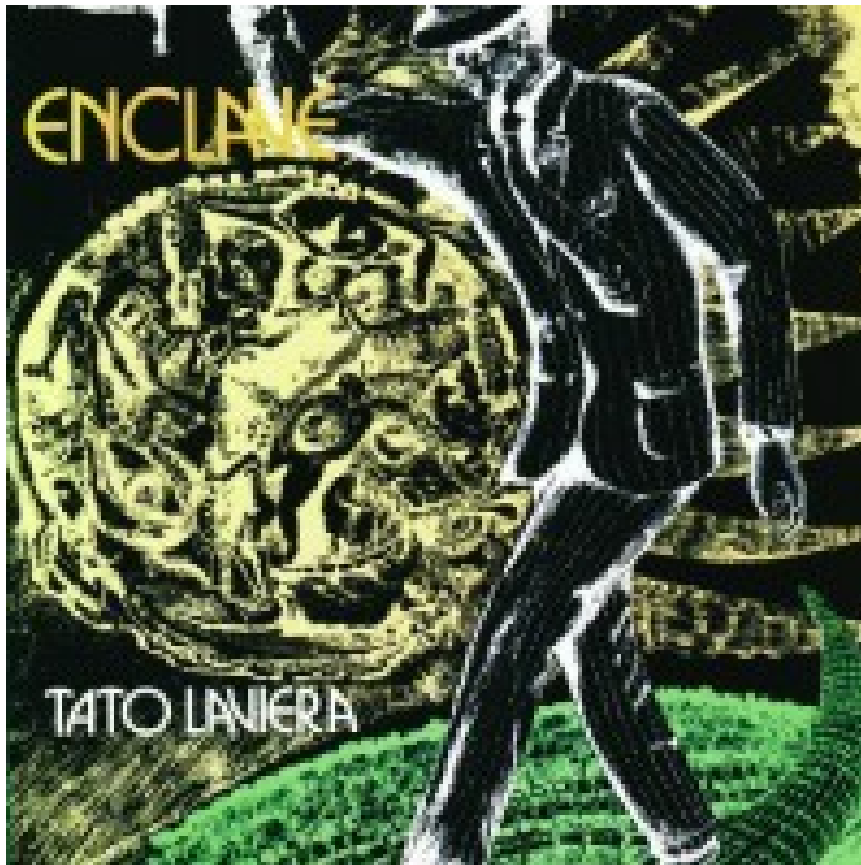


## ANEXO II – IMÁGENES

### 1. LA CARRETA MADE A U-TURN (1979)

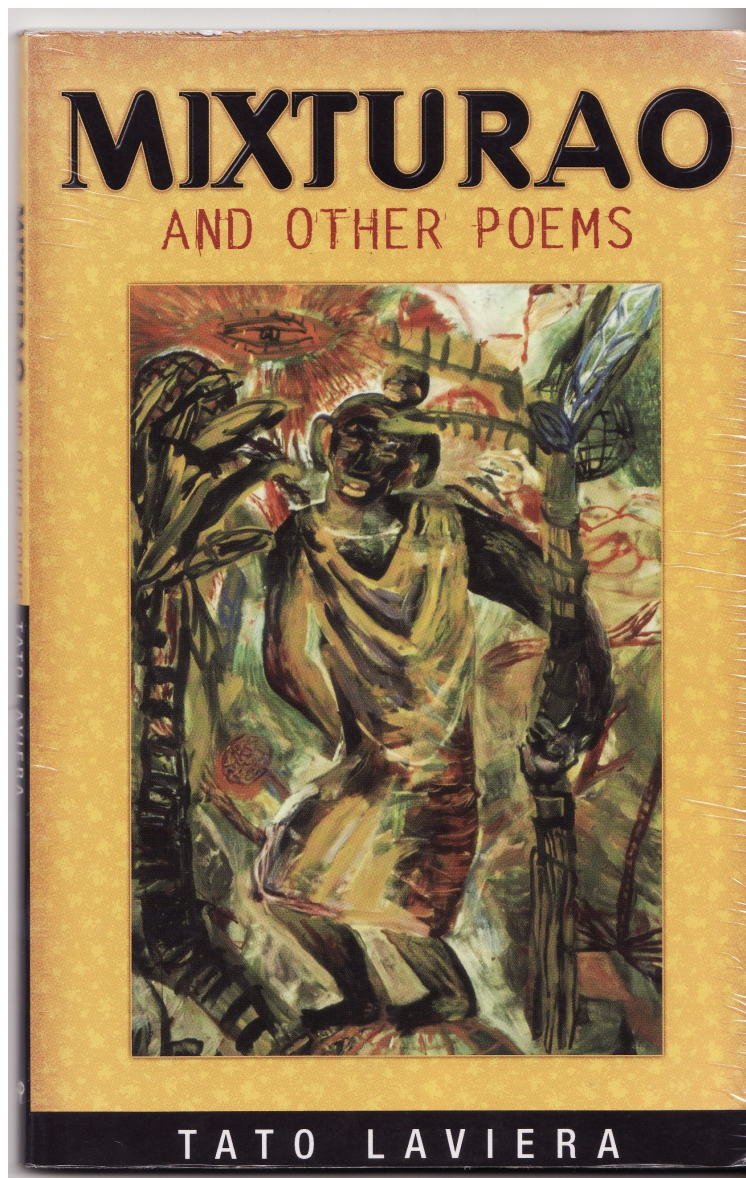


## 2. ENCLAVE (1981)





**3. MIXTURAO (2008)**





#### 4. SUEÑO DE UNA TARDE DOMINICAL EN LA ALAMEDA CENTRAL (1948)



## **Bibliografía**

## FUENTES PRIMARIAS

### 1- TATO LAVIERA

- Laviera, Tato. (1979). *La carreta made a U-turn*. Houston: Arte Público Press.  
---. (1981). *Enclave*. Houston: Arte Público Press.  
---. (1985). *AmeRícan*. Houston: Arte Público Press.  
---. (1988). *Mainstream Ethics (ética corriente)*. Houston: Arte Público Press.  
---. (2008). *Mixturao*. Houston: Arte Público Press.

### 2- POESÍA NIUYORRIQUEÑA

- Algarín, Miguel. (1978). *Mongo affair: poems*. Nueva York: Nuyorican Poet's Café.  
---. (2009). *Survival Supervivencia*. Houston: Arte Público Press.  
Algarín, Miguel y Holman, Bob (eds.). (1994). *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Café*. Nueva York: Henry Holt.  
Algarín, Miguel y Piñero, Miguel (eds.). (1975). *Nuyorican poetry: an anthology of Puerto Rican words and feelings*. New York: Morrow.  
Esteves, Sandra María. (1980). *Yerba buena*. Nueva York: Greenfield Review Press.  
---. (1984). *Tropical Rains: A Bilingual Downpour*. Bronx, Nueva York: African Caribbean Poetry Theater.  
---. (1990). *Bluestown Mockingbird Mambo*. Houston: Arte Público Press.  
Hernández Cruz, Víctor. (1969). *Snaps*. Nueva York: Random House.  
---. (1973). *Mainland Poems*. Nueva York: Random House.  
---. (1976). *Tropicalization*. Nueva York: Reed Cannon & Johnson.  
---. (1982). *By Lingual Wholes*. San Francisco: Momo's Press.  
---. (1989). *Rhythm, Content and Flavour*. Houston: Arte Público Press.  
Pietri, Pedro. (1973). *Puerto Rican Obituary*. Nueva York / Londres: Monthly Review Press.  
---. (1979). *Invisible Poetry*. Nueva York: Downtown Train Publications.  
Piñero, Miguel. (1980). *La Bodega Sold Dreams*. Houston: Arte Público Press.

## ANTOLOGÍAS Y OBRAS LITERARIAS CITADAS

- Arce de Vázquez, Margot et al. (eds.) (1968) *Lecturas puertorriqueñas de poesía*. Sharon: Troutman Press.  
Babín, María Teresa. (1973) *Borinquen : an anthology of Puerto Rican literature* edited Nueva York: Knopf.  
Barradas, Efraín y Rafael Rodríguez (eds.). 1980. *Herejes y mitificadores: muestra de poesía puertorriqueña en los Estados Unidos*. Río Piedras: Huracán.  
Bradford, Lisa y Fabián Iriarte (comp.) (2008) *Usos de la imaginación*. Mar del Plata: EUDEM.  
Carrero, Jaime. (1964) *Neo-Rican Jetliner*. San German: Universidad Interamericana.

- Colón, Jesús. (1961) *A Puerto Rican in New York, and other sketches*. Nueva York: Mainstream Publishers
- Césaire, Aimé. (1966) *Aimé Césaire: Choix de textes, bibliographie, portraits, fac-similés*. Paris: Pierre Seghers.
- de Andrade, Oswald. (1981) *Obra escogida*. Caracas: Fundacion Biblioteca Ayacucho.
- Guillén, Nicolás. (2004) *Obra poética*. Tomo I. La Habana: Letras Cubanas.
- González, José Luis. (1954) *En este lado México: Los presentes*.
- . 1993. *Historia de Vecinos y Otras Historias*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Gómez, Alma, Cherrie Moraga y Mariana Romo-Carmona. (1983) *Cuentos: Stories by Latinas*. New York: Latham.
- Horno Delgado, Asunción. (1989) *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings* Massachusetts: Univ of Massachusetts Press.
- Hijuelos, Oscar. (1989) *The Mambo Kings Play Songs of Love*. Nueva York: HarperCollins.
- López- Adorno, Pedro (ed.). (1991) *Papiros de Babel: Antología de la poesía puertorriqueña en Nueva York*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Lauter, Paul (ed.) (1990) *The Heath Anthology of American Literature*. Massachusetts: Heath and Co.
- LaVonne Brown Ruoff y Jerry W. Ward, Jr. (eds.) (1990) *Redefining American Literary History*. Nueva York: MLA.
- Matilla Rivas, Alfredo e Yván Silén (eds.). (1972) *The Puerto Rican Poets: Los poetas puertorriqueños*. Nueva York: Bantam
- Marqués, René. ([1954]1968) *La carreta: drama en tres actos*. San Juan: Editorial Cultural.
- . (1959) *Cuentos puertorriqueños de hoy*. San Juan: Club del Libro.
- . (1975) *La mirada*. Río Piedras: Antillana.
- Morales, Jorge Luis. (1981). *Poesía afroantillana y negrista: Puerto Rico, República Dominicana y Cuba*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico
- Moraga, Cherrie y Gloria E. Anzaldúa (eds.). (1981) *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women*. Austin: Persephone
- Pales Matos, Luis. (1978) *Poesía completa y prosa selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Sánchez, Luis Rafael. 1994. *La guagua aérea*, San Juan: Editorial Cultural.
- Santa Cruz, Nicomedes. (1971) *Ritmos negros del Perú*. Buenos Aires: Losada.
- Santiago, Roberto. (2009) *Boricuas: Influential Puerto Rican Writings - An Anthology*. Nueva York: Random House
- Rivera, José Eustasio. ([1924]1985) *La vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Thomas, Piri. (1967) *Down These Mean Streets*. Nueva York: Signet.
- Turner, Faythe (1991) *Puerto Rican Writers at Home in the USA*. Seattle: Open Hand Pub.
- Vega, Bernardo. (2002) Cesar Andreu Iglesias, (ed.) *Memorias de Bernardo Vega. Contribución a la historia de la comunidad puertorriqueña en Nueva York*. Río Piedras: Huracán

## FUENTES SECUNDARIAS

### 1- TEORÍA

- Agamben, Giorgio. (1998) *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos
- Anderson, Benedict. (1993) *Comunidades imaginadas*. Mexico: FCE
- Aristóteles. (2009). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- . (1990). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Bajtín, Mijail. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. México: Alianza.
- . (1989) *Teoría y Estética de la novela*, Madrid: Taurus,
- Bauman, Zygmunt (2000) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Benjamin, Walter. [1921] *El capitalismo como religión*. Enrique Foffani y Juan Ennis (eds.) MIMEO.
- . ([1934] 1998). “El autor como productor”. En: *Tentativas sobre Brecht : Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- . 2007. “Para una crítica de la violencia”. En: *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar.
- Bhabha, Homi. 1994. “Between Identities”. En: Benmayor, Rina y Andor Skotnes (eds.) *Migration and identity*. Oxford: Oxford University Press: 183-198.
- . 2002 *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bourdieu, 2000. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama
- . 2002. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor
- Bürger, Peter. (1987) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Castoriadis, Cornelius. 2007. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Cicerón. (1999). *El orador perfecto*. México: UNAM.
- Chatterjee, Partha (2006) *La nación en tiempo heterogéneo*. Buenos Aires: Siglo XXI - CLACSO.
- Clément, Catherine. (1990) *La Syncope: Philosophie du ravissement*. Paris: Grasset.
- Connor, Catherine. (2000) “Hacia una teoría social de espectador aurisecular”. En: Louise, Barbara y Anita Mujica (eds.) *El texto puesto en escena: estudios sobre la comedia del Siglo de Oro*. Londres: Tamesis: 3-13.
- De Certeau, Michel. (2000) *La invención de los cotidianos. Las artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana-ITESO.
- De Man, Paul. ([1986] 1990) *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. 1990. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, Gilles. ([1977] 1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos
- . (1988). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- . (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques. (1989) *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Du Bois, William. ([1903] 2008) *The Souls of Black Folk*. Maryland: Manor.
- Fanon, Frantz. (1973) *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas.
- Foucault, Michel. ([1978] 1992) *Microfísica del poder*. Buenos Aires: La Piqueta
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

- Gatens, Moira. (1996) *Imaginary Bodies. Ethics, power and corporeality*. Nueva York: Routledge.
- Genette, Gerard. (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Glissant, Édouard. ([1981] 2005) *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila.
- . 2006. *Poetics of Relation*. Michigan: Michigan University Press.
- Guattari, Félix. (1976) "Micro-política del deseo". En: Leclaire, S., Lévy, D. y Sollers (eds.) *Locura y sociedad segregativa*. Barcelona: Anagrama: 53-74.
- Guha, Ranajit (1988) "Preface". En: Guha, R. y G. Spivak (eds.). *Selected Subaltern Studies*. Nueva York: Oxford University Press: 35.
- Hall, Stuart. (1990) "Cultural Identity and Diaspora". En Rutherford, Johnathan (ed.). *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart.
- Labov, William. (1994) *Principles of Linguistic Change. Volume I: Internal factors (Language in Society 20)*. Oxford: Blackwell.
- Meylaerts, Reine (2006) *Heterolingualism in - and Translation* Leuven: Benjamins.
- Mouffe, Chantal. (1999) *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- . (2007) *En torno a lo político*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ong, Walter. ([1982] 1987) *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, Fernando. ([1940] 1963) *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Rancière, Jacques. (2004) "The Politics of Literature". *SubStance*, 103(33-1): 10-24.
- Said, Edward. (1985). *Orientalism*. Londres: Routledge and Kegan Paul
- . ([1993] 1996) *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sartre, Jean Paul. (1967) *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Schmitt, Carl ([1932] 2006) *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza Editorial.
- Steiner, George. (2002) *Extraterritorial*. Madrid: Siruela.
- Taylor, Diane. (2011) *Estudios avanzados de performance*. México: F.C.E.
- Vianu, Tudor. (1967) *Los problemas de la metáfora*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Williams, Raymond. (2003) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión

## 2- CRÍTICA

- Abrahams, Roger D. (1962) "Playing the Dozens." *The Journal of American Folklore: Symposium on Obscenity in Folklore*. 75(297): 209-220.
- Achugar, Hugo (1988). "El discurso de los otros y el discurso de nosotros: Guillén, populismo y nacionalismo en los años 30". Mimeo.
- Alcoff, Linda Martín. (2010) "Latino vs. Hispanic: The politics of ethnic names" *Philosophy Social Criticism* (31): 395-407.
- Álvarez Martínez, Stephanie. (2006) "¿Qué, qué?! – Transculturación and Tato Laviera's Spanglish poetics". *Centro Journal*, XVIII/2, 25-47.
- Alt, André. (2009) *Nuyorican Poetry: Identity and Representation*. Manoa: University of Hawaii.
- Anzaldúa, Gloria. (1987) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

- Aparicio, Frances. (1986) "Nombres, apellidos y lenguas: la disyuntiva ontológica del poeta hispano en los Estados Unidos". *The Bilingual Review*. 13(3): 47-58.
- . (1988) "La vida es un Spanglish disparatero: Bilingualism in Nuyorican Poetry". En Genevieve Fabre (ed.) *European Perspectives on Hispanic Literature of the United States*. Houston: Arte Público Press: 147-160.
- . (1993) "On Multiculturalism and Privilege: A Latina Perspective". PCMA Working Paper #41 The Program on Conflict Management Alternatives at the University of Michigan.
- . (1994). "On Sub Versive Signifiers: U. S. Latina/o Writers Tropicalize English"
- . (1998) "Whose Spanish, Whose Language, Whose Power?: Testifying to Differential Bilingualism". *Indiana Journal of Hispanic Literatures* (12): 5-25.
- . (2013) *The Routledge companion to Latino/a literature*. Nueva York: Routledge
- . (2014) "Recordando a Tato Laviera (1951-2013)". *Contratiempo*. <<http://contratiempo.net/2013/12/recordando-a-tato-laviera-1951-2013/>>
- Arnoux, Elvira. "La glotopolítica: Transformaciones de un campo disciplinario". *Lenguaje: Teoría y prácticas. Primer Simposio en la Maestría en Ciencias del Lenguaje 1999*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Educación, 2000. 15-42.
- Arnedo, Miguel. 2001. "Afrocubanista poetry and Afro-Cuban performance". *The Modern Language Review*, 96(4): 990-1005.
- Azank, Natasha (2012) *The Guerilla Tongue: the Politics of Resistance in Puerto Rican Poetry*. Massachusetts: University of Massachusetts
- Barradas, Efraín. (1998) *Partes de un todo: ensayos y notas sobre literatura puertorriqueña en los Estados Unidos*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Benavente Morales, Carolina. (2010) "'Traducir en el espacio criollo: sobre el diálogo Kamau Brathwaite / Édouard Glissant". En: Salto, Graciela (ed.) *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica* Buenos Aires: Corregidor.
- Benítez-Rojo, Antonio. (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva post-moderna*. Hanover: Editores del Norte.
- Bernabé, Mónica. (2012) "Las fronteras vacilantes del relato antillano. Para una teoría de la transculturación". En: Salto, Graciela (ed.) *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el Caribe*. Buenos Aires: Biblos.
- Beuchot, Mauricio. (1998) *La Retórica como pragmática y hermenéutica*. Barcelona: Anthropos.
- Binder, Wolfgang. (2003) "Celebrating Life: The AmeRícan Poet Tato Laviera". En: Tato Laviera. *AmeRícan*. Houston: Arte Público Press.
- Blount, Marcellus. (1992) "The Preacherly Text: African American Poetry and Vernacular Performance." *PMLA* 107 (3): 582-593.
- Bonfiglio, Florencia, (2012) *Travesías de la religación en el siglo XX: apropiaciones de La Tempestad de Shakespeare en la literatura latinoamericana y caribeña*. Tesis de doctorado por la Universidad de Buenos Aires.
- Bruce-Novoa, Juan (1985) "Una cuestión de identidad: ¿Qué significa un nombre? Chicanos y Riqueños". En: Rodríguez de Laguna, Asela (ed.). *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*. Río Piedras: Huracán.
- . (1994) "Dialogical Strategies, Monological Goals: Chicano Literature". En: Arteaga, Alfred. (ed.) *An Other Tongue. Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Durham: Duke University Press: 225-246.
- Bousquet, David. (2010). *DUB POETRY. Une étude de l'oralité dans les poèmes de Jean Binta Breeze, Linton Kwesi Johnson et Benjamin Zephaniah*. Strasbourg: Université de Strasbourg.

- Cabanillas, Francisco, (2004) "Tato Laviera". En: West-Duran, Alan (ed.). *Latino and Latina writers*. 2 vols, Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- . (2004b) "Entre la poesía y la música: Víctor Hernández Cruz y el mapa musical nuyorican"
- Carbón Sierra, Amaury (2006) "José Martí y su aplicación al castellano de los principios de uso correcto de la Latinitas". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 97(1-2): 164-171.
- Cohen, Robin. (1996) "Diasporas and the Nation-State: From Victims to Challengers", *International Affairs*, 72/3, 507-520.
- Colón, Héctor Manuel. (1985) "La calle que los marxistas nunca entendieron". *Comunicación y Cultura en América Latina*. (14): 81-94.
- Cornejo Polar, Antonio. (1997) "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes". *Revista Iberoamericana* LXIII,(180): 341-344.
- Coursil, Jacques. (2004) "Le Détour par la Négritude". <<[http://www.coursil.com/bilder/3\\_language/Literature/le%20d%E9tour%20par%20la%20n%E9gritude.pdf](http://www.coursil.com/bilder/3_language/Literature/le%20d%E9tour%20par%20la%20n%E9gritude.pdf)>>
- Cruz-Malavé, Arnaldo. (2002) "Colonial figures in motion: globalization and translocality in contemporary Puerto Rican Literature in the United States". *Centro Journal*, XIV(2): 5-25.
- . (1995) "Towards an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature". En: Bergmann, Emilie L. (ed.) *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Duke: Duke University Press.
- . (1997) "¡What a tangled web...! Masculinidad, abyección y la fundación de la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos". *Revista de crítica literaria latinoamericana* (45): 327-340.
- Dash, Michael. (2006) "In Search of the Lost Body: Redefining the Subject in Caribbean Literature". En: Ashcroft, B., Griffiths, G y Tiffin, H (eds.) *The post-colonial studies reader*. Londres: Taylor & Francis.
- Dávila Gonçalves, Michelle. (2009) "Syncopated Rhythms: Music in Contemporary Puerto Rican Literature," Salem State College, Salem, MA,.
- De Costa, Miriam. (1976) "Canebrake and Cotton Field: Thematic Parallels between Afro-Hispanic and Afro-American Poetry". *South Atlantic Bulletin*, 41(4): 74-85.
- Deaver, William. (2004) "Miguel Piñero". En: West-Duran, Alan (ed.). *Latino and Latina writers*. 2 vols, Nueva York: Charles Scribner's Sons: 951-70.
- Díaz, Luis Felipe. (2005) *Modernidad literaria puertorriqueña*. San Juan: Isla Negra Editores.
- Díaz Carrión, Samuel. (2014) *Our Nuyorican Thing: The Birth of a Self-Made Identity* Nueva York: 2Leaf Press
- Díaz Quiñones, Arcadio. 1982. *El Almuerzo en la Hierba*. San Juan: Ediciones Huracán.
- . (1991) "Puerto Rico. Cultura, memoria y diáspora" en Nueva sociedad, 116, 153-158.
- . (1993) *La memoria rota*. Río Piedras: Huracán.
- . (2000) *El arte de bregar y otros ensayos*. San Juan: Ediciones Callejón.
- . (2006) *Sobre los principios Los intelectuales caribeños y la tradición*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- . (2007) "Caribe y exilio en La isla que se repite de Antonio Benítez Rojo". *Orbis Tertius*, XII(13): 4-20.
- de Oto, Alejandro. (2011) "Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial". *Tabula Rasa* (15): 149-69.



- Domínguez Miguela, Antonia. (2003) “‘Kalahari’ or the Afro-Caribbean Connection: Luis Palés Matos’ Tuntún de pasa y grifería and Tato Laviera’s La carreta made a U-turn.” *Revista Electrónica American@* 1 (1): 1-22.
- . (2009) *Pasajes de ida y vuelta: geografías de la identidad en la narrativa puertorriqueña de Estados Unidos*. Tesis de Doctorado por la Universidad de Huelva.
- Dorra 1997 “¿Grafocentrismo o fonocentrismo”. Perspectivas para un estudio de la oralidad”. *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Ed. Ricardo J. Kaliman. Vol. I. Tucumán: Univ. Nacional de Tucumán. 56-73
- Duany, Jorge. (2002) *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- . (2003) “Nation, migration, identity: the case of Puerto Ricans”. *Latino Studies* 1, 424-444.
- . (2008) “La nación en la diáspora: las múltiples repercusiones de la emigración puertorriqueña a los Estados Unidos”. *Revista de Ciencias Sociales* (17): 118-153.
- Duchesne Winter: 2009 “Presentación: Puerto Rico Caribe”, *Revista Iberoamericana*, LXXV/229, 933-941.
- Esterrich, Carmelo (2009). “Edenes insostenibles: el campo de la ciudad en la intencionalidad cultural de los cincuenta”. *Centro Journal* XXI(1): 181-199.
- Esteves, Sandra María. (1985) “Ambivalencia o activismo desde la perspectiva poética de los nuyoricans”. En: Rodríguez de Laguna, Asela (ed.), *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*. Río Piedras: Huracán: 195-202.
- Faysall, Yasif Ahmad y Sadequr Rahman. (2013) “Edward Said’s Conception of the Intellectual Resistance”. *American Journal of Humanities and Social Sciences*. 1(4): 236-243.
- Fernández Retamar, Roberto. ([1971] 2005) *Todo Caliban*. Bogotá: Átropos.
- Feuser, Wilfred. (1976) “Afro-American Literature and Negritude”. *Comparative Literature*, 28 (4): 289-308.
- Figueiredo, Euridice. (2002). “Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau”. En: Pizarro, Ana (comp.) *El archipiélago de fronteras externas*. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago: 33-59
- Flores, Juan. (1993). *Divided borders: essays on Puerto Rican identity*. Houston: Arte Público.
- . (1997) *La venganza de Cortijo: y otros ensayos*. Río Piedras: Huracán.
- . (2000). *From bomba to hip hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Nueva York: Columbia University Press.
- . (2010). “Tato(ao): la poética del Eye Dialect.” *Katatay* VI (8): 157-160.
- Foffani, Enrique. (2005) “Tato Laviera: el poeta sobre la cuerda floja” *Katatay* I (1-2): 82-86.
- Galván, Valentín. (2011) “Tres lobos ¿o una manada de lobos? Guattari, Deleuze y Foucault”. *A Parte Rei* (75): 1-16.
- Garabís, Juan Otero. (2000) *Nación y ritmo: “descargas” desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón
- Gaztambide, Antonio. (2003) “La invención del Caribe a partir de 1898 (Las definiciones del Caribe, revisitadas)” *TIERRA FIRME* XXI(82): \_
- Gates, Henry Louis (1988) *The signifying monkey: a theory of African-American literary criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- González, Aníbal. (1988) “La (sín)tesis de una poesía antillana: Palés y Spengler.” *Cuadernos Hispanoamericanos* (451-452): 59-72.

- González, José Luis. (2004) *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Huracán.
- González Echevarría, Roberto. (1997) "El Contrapunteo y la literatura". *Inicio* 37(29): 185-195.
- Grosfoguel, Ramón. (2003) *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a Global Perspective*. Berkeley: University of California Press
- Grosfoguel, Ramon, Frances Negron-Muntaner y Chloe S. Georas. (1997) *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Harlow, Barbara. (1987) *Resistance Literature*. Nueva York. Methuen.
- Hernández, Carmen Dolores. 1997. *Puerto Rican voices in English: interviews with writers*. Westport, Connecticut: Praeger.
- Indich, Ana. (2001) "Nuyorican Baroque: Pepón Osorio's Chucheries", *Art Journal* 60/1, 72-83.
- Jenny, Laurent. (1974) "Le discours du Carnaval". *Litterature* (16): 19-36
- Jitrik, Noé. (1985) "Literatura y política en el imaginario social". México, Colegio de Ciencias y Humanidades, Unidad Académica de los Ciclos Profesional y de Posgrado, UNAM.
- Kanellos, Nicolas. (1985) "Canto y declamación en la poesía nuyoriqueña", *Confluencia* (1/1): 102-106.
- . (1988) "Introducción" a *Mainstream Ethics*. Houston: Arte Público Press: 3-6.
- . (1994) (ed.) *Handbook of Hispanic Culture in the United States*. Houston: Arte Público Press
- . (1996) *The Hispanic American almanac: a reference work on Hispanics in the United States*. Detroit: Gale.
- . (2003) *Hispanic Literature of the United States: A Comprehensive Reference*. London: Greenwood Press.
- . (2011) *Hispanic Immigrant Literature: El Sueño del Retorno*. Austin: University of Texas Press.
- Kanellos, Nicolás y Helvetia Martell. (2000) *Hispanic Periodicals in the United States, Origins to 1960: A Brief History and Comprehensive Bibliography*. Houston: Arte Público Press.
- Kane, Daniel. (2003) "Bob Holman, the Poetry Project and the Nuyorican Poets Cafe". En: Kane, Daniel (ed.) *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*: 203-208.
- Kutzinski, Vera. (1993) *Sugar's Secrets: Race and The Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. (2009). *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora* Minneapolis/London: University of Minnesota.
- Lauria, Daniela. (2007) "La nueva política lingüística panhispánica de la RAE y la AALE: entre el discurso y la práctica (el Diccionario Panhispánico de Dudas)". <<[www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/.../publi\\_art\\_doc\\_inv.html](http://www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/.../publi_art_doc_inv.html)>>
- Lazú, Jacqueline y Marisol Negrón. (2000) "Language in dialogue: reflections on the 4th International Congress of the Puerto Rican Studies Association". *Centro Journal* XII(1): 117-123.
- Lemus Sarmiento, Aura (2006) *Espanglish. Un Estudio Sociolingüístico*. Mémoire de Master. Paris: Université de La Sorbonne.
- Lipski, John M. (2001) "From bozal to boricua: Implications of Afro-Puerto Rican Language in Literature". *Hispania*. 84(4): 850-859.

- López, Edrik. (2005) "Nuyorican spaces: mapping identity in a poetic geography". *Centro Journal*, XVII/1, 202-219.
- López-Adorno, Pedro (ed.). (1991) *Papiros de Babel: Antología de la poesía puertorriqueña en Nueva York*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- López-Baralt, Luce. 1985. "La guaracha del Macho Camacho: saga nacional de la 'guachafita' puertorriqueña". *Revista Iberoamericana* (130-131): 103-123.
- López Baralt, Mercedes. 1997. *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*. San Juan: Editorial Plaza Mayor,
- . 2005. *Para decir al Otro: Literatura y antropología en nuestra América*. Vervuert: Iberoamericana.
- Ludmer, Josefina. 1985. "Las tretas del débil". En González, P. E. y Ortega, E. (eds.) *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán: 47-54.
- Luis, William. (1992) "From New York to the World: An Interview With Tato Laviera" [Entrevista], *Callaloo* 15(4): 1022-1033.
- . (2001) *Dance between two cultures: Latino Caribbean literature written in the United States*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- . (2009) "Afro-Latino Identity and the Poetry of Tato Laviera". *Review Literature and Arts of the Americas* 05(78): 31-4.
- Maglia Vercesi, Graciela. (2005) "Estéticas de resistencia en la poesía del Caribe afrohispanico", *Cuadernos de Literatura* X(19): 67-84.
- Mele, Christopher. (2000) *Selling the Lower East Side: culture, real estate, and resistance in New York City*. Minnessota: University of Minnesota Press
- Mansilla Torres, Sergio. (2006). "Literatura e identidad cultural". *Estudios Filológicos*. (41): 131-143.
- Mañach, Jorge. (1969 [1928]) *Indagación del choteo cubano*. Miami: Mnemosyne.
- Mansour, Mónica. (1973) *La poesía negrista*. México: Era
- Martínez Diente, Pablo. (2006). "'Words Without Borders': A. Bilingual Conversation with Tato Laviera". *Afro-Hispanic Review* 25(2): 151-58.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. (2000) "Bitextualidad y bilingüismo: reflexiones sobre el lenguaje en la escritura latina contemporánea". *Centro Journal*, XII/1, 19-35.
- . (2003), "Narrativas bilingües/bitextuales: escenas de lo intraducible en la escritura Latina contemporánea". En Carmen Ruiz Barrionuevo, et al. (eds.) *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 389-397.
- . (2008) "Boricua (Between) Borders: On the Possibility of Translating Bilingual Narratives". En: Stavans, Ilan (ed.) *Spanglish*. Westport: Greenwood Press: 72-87.
- . (2009) "Nuyoricans y negropolitanos: Diáspora y racialización en Puerto Rico y Martinica", *Revista Iberoamericana*, LXXV/229, 1223-1242.
- Martínez Wood, Jamie (ed.) (2007) *Latino Writers and Journalists* Infobase Publishing
- Mason Grem, Jennifer. (2003) *Paredes y puertas: el nuyorican poets cafe y la poesía preformativa*. Tesis de Maestría por la University of Georgia.
- Marqués, René. (1960) *El puertorriqueño dócil: literatura y realidad psicológica* Río Piedras: Antillana
- Matilla, Alfredo. (1973) "The Broken English Dream: Poesia puertorriquena en Nueva York." En: Zavala, Iris y Rafael Rodríguez (eds.) *Libertad y critica en el ensayo político puertorriqueño*. Río Piedras: Puerto: 427-43.
- Méndez Rodenas, Adriana. (2002) *Cuba en su imagen: historia e identidad en la literatura cubana*. Madrid: Verbum.

- Mendieta-Lombardo Eva y Cintron Zaida. (1995) "Marked and Unmarked Choices of Code Switching in Bilingual Poetry". *Hispania* 78(3): 565-72.
- Mignolo, Walter. (1982) "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana*. (118-119): 131-148.
- Mignolo, Walter y Nadina Tlostanova. (2012) "Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia". *Revista Ixchel. Asociación de Literatura Comparada en América Central y el Caribe*. <<  
<http://www.revistaixchel.org/volumen-i/teoria-literaria/47-habitar-los-dos-lados-de-la-frontera-teorizar-en-el-cuerpo-de-esa-experiencia.html>>>
- Mohr, Eugene. (1982) *The Nuyorican Experience: Literature of the Puerto Rican Minority*. Westport: Greenwood Press.
- Morales, Ed. (2002) *Living in Spanglish: The Search for a Latino Identity in America*. Nueva York: St. Martin's Griffin.
- Morris, Andrea E. (2008) "Performing Dance/Writing Dance: Embodiment and the Question of Female Agency in Afro-Antillean Poetry and Culture". *Revista de Estudios Hispánicos* (42): 391-414.
- Noya Elsa. (2004) *Leer la patria: estudios y reflexiones sobre escrituras puertorriqueñas*. Córdoba: Alción.
- Negrón-Muntaner, Frances. (2004) *Boricua Pop: Puerto Rico y la latinización de la cultura estadounidense*. Nueva York: New York University Press.
- Ochoa, Edna. (2009) "Tato Laviera: un poeta puertorriqueño en Nueva York" [Entrevista]. *Archipiélago*, 17(64): 31-33.
- Otero, Jaime. (2004) "De Bogotá a Rosario. La lengua española y la política regional de España en América Latina", DT N° 36-2004..
- Otero Garabís, Juan. (2000) *Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo* ([1934] 1969) Río Piedras: Edil
- Pérez, Rolando. (2005) "What is "Minor" in Latino Literature". *MELUS*, 30(4): 89-108.
- Pérez Firmat, Gustavo. (1984) "Riddles of the Sphincter: Another Look at the Cuban Choteo", *Diacritics* 14 (4): 67-77.
- . (2003) *Tongue Ties: Logo-eroticism in Anglo-Hispanic Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Phillips, Lawrence. (1998) "Lost in Space: Siting/citing the in-between of Homi Bhabha's *The Location of Culture*" *Jouvert: A Journal of Postcolonial Studies* (2.2): 1- 14. <<  
<http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v2i2/PHILLIP.HTM>>>
- Pizarro, Ana (comp.) (2002). *El archipiélago de fronteras externas*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.
- . (ed.) (2013) *América Latina: Palavra, literatura e cultura. Vanguardia y Modernidad*. San Pablo: Unicamp.
- Poblete, Juan (ed.) (2003). *Critical Latin American and Latino Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Poteat, William. (1972) "George Steiner: the Extra- Territorial Critic". *Soundings* 45(4): 421-37.
- Pujante, David. (2003) *Manual de retórica*. Madrid: Castalia.
- Quintana Docio, Francisco (1990). "Intertextualidad genética y lectura palimpséstica". *Castilla: Estudios de literatura*, (15): 169-182.
- Quintero Rivera, Ángel. (1998) *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI

- Quiroga, José. (2000) *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. Nueva York: New York University Press.
- Rama, Ángel. ([1982] 2004) *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI
- Ramos, Julio. ([1989]2009) “Migratorias”. En: Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana: 431-444.
- . (1993) “Cuerpo, lengua, subjetividad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 19(38): 225-37.
- . (2002). “Genealogías de la moral latinoamericanista: El cuerpo y la deuda de Flora Tristán”. En: Mabel Moraña (ed.) *Nuevas perspectivas desde-sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh: 185-208.
- Ramos Gutiérrez, Diana. (2011) “La palabra adecuada: entrevista al poeta nuyorican Tato Laviera”. Periódico Conboca. <<<http://www.conboca.org/2011/12/08/la-palabra-adecuada-entrevista-al-poeta-nuyorican-tato-laviera/>>>.
- Ramos-Perea, Roberto. *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros*. San Juan: LEA, Ateneo Puertorriqueño.
- Rener, Frederick M. (1989) *Interpretatio: language and translation from Cicero to Tytler*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Riefköhl, Raúl (1981) “La guaracha del Macho Camacho: Texto de ruptura”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* IX (10): 241-52
- Rincón, Carlos. (1989) “Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XV(29): 25-38.
- Rivera Casellas, Zaira. (2011) “La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres.” *Cincinnati Romance Review*, (30): 99-116.
- Rodó, José. ([1900] 2010) *Ariel*. Montevideo: Claudio García.
- Rodríguez, Emilio Jorge 1991 “Oralidad y poesía caribeña”. *Wani* (9): 15-25.
- Rodríguez Monegal, Emir (1979) “Carnaval/Antropofagia/Parodia”. *Revista Iberoamericana* XLV(108-109): 401-12.
- Rodríguez de Laguna, Asela (ed.). (1985) *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*. Río Piedras: Huracán.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. (2002) *Caribeños*. San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Saloy, Mona Lisa. (1994) “African American Oral Traditions in Louisiana”. <<[http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles\\_Essays/creole\\_art\\_african\\_am\\_oral.html](http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles_Essays/creole_art_african_am_oral.html)>>.
- Salto, Graciela (ed.) (2010) *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica* Buenos Aires: Corregidor.
- . (ed.) (2012 ) *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el Caribe*. Buenos Aires: Biblos.
- Sánchez, Luís Rafael. (1985) “La fatal melodía del azar”. Periódico ABC. Madrid, 12 de octubre.
- Sánchez González, Lisa. (2001) *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora*. Nueva York: New York University Press.
- Sancholuz, Carolina. (1997) “Literatura e identidad nacional en Puerto Rico [1930-1960]”. *Orbis Tertius*, 2/4: 151-168.
- . (2002-2003) “La construcción del área cultural caribeña: los aportes de Édouard Glissant a partir de *Le discours antillais*”, *Orbis Tertius*, 8/9, 101-111.
- . (2010) *Mapa de una pasión caribeña: lecturas sobre Edgardo Rodríguez Juliá*.

- Buenos Aires: Dunken.
- Sandoval Sánchez, Alberto. (1997) "Puerto Rican Identity Up in the Air: Air Migration, Its Cultural Representations, and Me —Cruzando el Charco". En: Grosfoguel, Ramon, Frances Negron-Muntaner y Chloe S. Georas. (eds.) *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 189-208.
- Scavino, Dardo (2012). *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Schwartz, Jorge. (2002) *Las Vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: F.C.E.
- Seda Bonilla, Eduardo. (1973) "El problema de la identidad de los nuyoricans". *Avance* (Julio de 1973): 50-57.
- Segre, Cesare (1984) "Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo nella poesia" *Teatro e romanzo*: 103-118.
- Silva, María Guadalupe. (2009) "Del insularismo al meta-archipiélago". En: Manzoni, Celina (ed.). *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Jaén: Alcalá: 95-112.
- Sommer, Doris. (1998) "Cortez en las Cortes. El valor ético-jurídico de la traducción". *Ética & Cine* 3(3): 29-41.
- Somers-Willett, Susan. (2009) *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Michigan: University of Michigan Press.
- Sollor, Werner. (1986) *Beyond Ethnicity. Consent and Descent in American Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Stavans, Ilan. (1995) *The Hispanic Condition: Reflections on Culture and Identity in America*. Nueva York: Harper Collins
- . (2004) *Spanglish: The Making of a New American Language*. Nueva York: Harper Collins.
- . (2008) *Spanglish*. Westport: Greenwood Press.
- Suk, Jeannie. (2003) *Postcolonial Paradoxes in French Caribbean Writing: Césaire, Glissant, Condé*. Oxford: Oxford University Press.
- Thompson Lanny (2002) "Representation and Rule in the US Imperial Archipelago: Cuba, Puerto Rico, Hawaii, and Philippines under U.S. Dominion after 1898". *American Studies Asia* 1(1): 3-39.
- . (2010) *Imperial Archipelago: Representation and Rule in the Insular Territories under US Dominion after 1898*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Tibón, Giutierre. (1975) *Historia del nombre y de la fundación de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tineo, Gabriela. (1994) "Poéticas y políticas : literatura e identidad cultural en Puerto Rico. Diálogo con Arcadio Díaz Quiñones". *Celehis* (3): 211-226.
- . (1996) "Entre las preguntas y las crónicas: repensado la identidad puertorriqueña". *Celehis* (6-7-8): 619-626
- . (1999) "Ciudadanía y liminalidad". *Celehis* (11): 235-248.
- . (2010) *En nuestra quimera ardiente y querida. Refundar la puertorriqueñidad en Luis Rafael Sánchez*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de la Plata (Eduulp).
- Trigo Abril, Jorge (1995). "Frontería: Liminalidad: Transculturación: Para una hermenéutica de la neomodernidad posturuguaya". *Estudios* 3(5): 173-198.
- Valdés García, Félix. (2004) "El Caribe: integración, identidad y choteo". *Utopía y Praxis Latinoamericana* 9(27): 49-60.

- Vargas-Ramos, Carlos. (2006). *Settlement Patterns and Residential Segregation of Puerto Ricans in the United States*. Nueva York: Centro de Estudios Puertorriqueños.
- Vázquez, David. "Jesús Colon and the Development of Insurgent Consciousness" (2009).
- Valle, José Del. (2005) "La lengua, patria común: Política lingüística, política exterior y el post-nacionalismo hispánico". En: Roger Wright y Peter Ricketts (eds.) *Studies on Ibero-Romance Linguistics Dedicated to Ralph Penny Wright*. [Delaware]: Juan de la Cuesta Monographs (Estudios Lingüísticos no.7): 391-416.
- Vazquez Graciana. (2008) "La lengua española, ¿Herencia cultural o proyecto político-económico? Debates en el Congreso literario hispanoamericano de 1892". *Signos* 41(6): 81-106.
- Velasco, Fabiola. (2007) "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición". *Presente y Pasado. Revista de Historia*. 12(23): 139-153.
- Villagómez, Rosita E. (2005) *El silenciamiento del sujeto de origen africano en las letras puertorriqueñas del siglo XIX*. Tesis doctoral por la Universidad de Florida.
- Villanueva Collado, Alfredo. (1982) "Filí-Melé la esquiva: símbolo y mujer en la poesía de Iván Silén y Luis Palés Matos" *Revista Chicano-Riqueña* X(4): 47-54.
- Wagley, Charles (1957) "Plantation America: A Culture Sphere". En: Rubin, Vera. (ed.) *Caribbean Studies*. Washington: University of Washington Press: 3-13.
- Weate, Jeremy. (2000) "Fanon, Merleau-Ponty and the Difference of Phenomenology". En: Bernasconi, Robert (ed.) *Race*. Massachussets: Blackwell: 169-181.
- West-Durán, Alan (ed.). (2004) *Latino and Latina writers*. 2 vols, Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Zapf, Harald. (2006) "Ethnicity and Performance: Bilingualism in Spanglish Verse Culture". *Amerikastudien/AmericanStudies*. 51(1): 13-27
- Zimmerman, Marc. (1992) *U.S. Latino Literature: An Essay and Annotated Bibliography*. Chicago: March/Abrazo Press.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE CONSULTA

- AA. VV. (2007) *Guide to the Pedro Pietri Papers*. Archives of the Puerto Rican Diaspora. Centro de Estudios Puertorriqueños. Hunter College, CUNY.
- AA. VV. (2007) *Dossier: Puerto Rico y el Caribe en perspectiva*, Sancholuz, C. (ed.) en *Orbis Tertius*, XII/13.
- Anaya, Rudolfo A. y Francisco Lomeli (eds.) *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland*. Albuquerque: Academia/El Norte.
- Aparicio, Frances R. y Hernandez Cruz, Victor. (1989/1990) "Salsa, Maracas, and Baile: Latin Popular Music in the Poetry of Victor Hernandez Cruz", *MELUS*, 16/1, 43-58.



- Arteaga, Alfred. (ed.) (1994) *An Other Tongue. Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Durham: Duke University Press.
- Badiane, Mamadou. (2006) "La representación de la mujer en el negrismo y la négritude".
- Benítez-Rojo, Antonio. (2001) "Música y Literatura en el Caribe", *Horizontes*, 1/84, 13-28.
- Benmayor Rina y Skotnes Andor (eds.). (1994) *Migration and identity*. Oxford: Oxford University Press.
- Bigler, Ellen. (2006) "In search of America: Latina/os (re)constructing the U.S.A." *Revista da FAEBA*, 15/25, 227-238
- Brathwaite, Edward Kamau (1993) *Roots: Essays in Caribbean Literature*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Brown, Monica. (1998) *Delinquent Citizens: Nation and identity in Chicano/a and Puerto Rican urban narratives*. Tesis de Doctorado por la Universidad de Ohio.
- . (1998) "Neither Here Nor There: Nuyorican Literature, Home, and the American National Symbolic". *JSRI Working Paper #42, The Julian Samora Research Institute, Michigan State University, East Lansing, Michigan*.
- Cabanillas, Francisco (2006) "España desde la poesía nuyorican", *Espéculo. Revista de estudios literarios*,
- Caracol-Barreto, Taína. B. (2005) "Aesthetics of exile: the construction of Nuyorican identity in the art of El Taller Boricua". *Centro Journal*, XVII/2, 6-21
- Cato, Jason W. (2001) "Altered Subjectivities, between Borders: Speaking Silences with Irigaray and Kristeva", *Agora*, 2/2. < <http://glasscock.tamu.edu/agora/winter01/CatoFinal.PDF>>.
- Clifford, James. (1994). "Diasporas" en *Cultural Anthropology*, 9/ 3, 302-338.
- Colón, Eliseo R. (1998) "Lo inacabado, las fronteras, los tránsitos: práctica teórica y crítica cultural", *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 4, 259-274
- Cruz-Malavé, Arnaldo. (1981) "Teaching Puerto Rican Authors: Modernization and Identity in Nuyorican Literature" *ADE Journal* (91): 45-51.
- Domínguez Miguela, Antonia (1999) "Tropicalizing the other's culture and language in latino/a literature" en *Proceedings from the 23rd AEDEAN International Conference* (León 1999)
- Duany, Jorge. (2003) "Puerto Rican, Hispanic or Latino? Recent debates on nacional and pan-ethnic identities" en *Centro Journal*, XV/2 256-267
- Fernandez, Roberta (ed.). (1994) *In Other Words: Literature by Latinas of the United States*. Houston: Arte Público
- Fernández Bravo, Álvaro., Garramuño, Florencia. y Sosnowsky, Saúl (eds.). (2003) *Sujetos en transito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza.
- Fernández Olmos, Margarite. (1989) *Sobre la literatura puertorriqueña de aquí y de allá: aproximaciones feministas*. Santo Domingo: Editora Alfa y Omega.
- Fezzardi, Claudia (2004) *Las dos islas de Puerto Rico: metrópoli, género e identidad entre La carreta de René Marqués y el teatro nuyorican*. Ponencia leída en el congreso de *Latin American Association* (Las Vegas-Nevada, octubre de 2004)
- Flores, Juan. (1981) "Keys to Tato Laviera", en Tato Laviera. *Enclave*. Houston: Arte Público Press.
- . (2004) "Creolité in the 'Hood: Diaspora as Source and Challenge". *Centro Journal*, XVI/2, 282-293.
- García, Ofelia y Milagro Cuevas. (1995) "Spanish Ability and Use Among Second-Generation Nuyoricans". En Silva- Corvalán, C. (ed.). *Spanish in Four Continents*:



- Studies in Language Contact and Bilingualism*. Washington: Georgetown University Press.
- Glissant, Édouard. (2004) "Créolisation, identités, relation dans la caraïbe", *Anales del Caribe*, 2004.
- Gómez, A. Daniel. *El discurso latinoamericano del exilio: extraterritorialidad y novela en argentina y cuba desde los años setenta*. Disertación de Doctorado por la Universidad de Pittsburgh.
- González, David. (2010) [Entrevista a Tato Laviera, "Poet Spans Two Worlds, but Has a Home in Neither"] *The New York Times*, febrero de 2010.
- . (2010) [Entrevista a Tato Laviera, "A Homecoming in a New Home"] *City Room*, mayo de 2010.
- Graf, Marga (2001) "Roots of Identity: The National and Cultural Self in *Présence Africaine*" *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 3.2 <<http://doc-s.lib.purdue.edu/clcweb/vol3/iss2/5>>
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1983) *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- . (1984) "Pedro Henríquez Ureña y la historiografía literaria latinoamericana" *Casa de las Américas* XXIV(144): 3-14.
- Hall, Stuart. (1993) "Negotiating Caribbean Identities", *New Left Review*, 209, 3-14.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1973) *Ensayos*. La Habana: Casa de las Américas
- . (1978) *Las Corrientes literarias de América Hispana*. México: Fondo de Cultura Económica, 4ta reimpresión.
- Johnson, David E y Scott Michaelsen (comps.) ( 2003) *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa
- La Fountain-Stokes, Lawrence. (2006) "La política queer del espanglish". *Debate feminista* 17/33, 141-53.
- Lamming, George. (2003) "Myths in the Caribbean", *Anales del Caribe*, 2003.
- Lecercle, Jean-Jacques. (2002) *Deleuze and language*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Lipski, John M. (2005) "Code-switching or Borrowing? No sé so no puedo, decir, *you know*" en Sayahi, Lotfi y Westmoreland, Maurice (eds.) *Selected Proceedings of the Second Workshop on Spanish Sociolinguistics*. Somerville: Cascadilla Proceedings Project.
- López, Magdalena. (2005) "Desterritorialización de la identidad y contracultura: el filme Piñero y la problematización del proyecto niuyorriqueño", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 13 < <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v13/Lopez.htm>>.
- López- Adorno, Pedro "Making the decolonized visible: Puerto Rican poetry of the last four decades" en *Centro Journal*, XVIII/1, 5-23.
- Luis, William. (2008) "Tato Laviera: Mix(ing) t(hro)u(gh) ou(t)", en Tato Laviera. *Mixturao..* Houston: Arte Público Press.
- Maldonado-Denis, Manuel. (1969) *Puerto Rico: una interpretación histórico-social*. México: Siglo XXI
- Manzoni, Celina. "Díaspóra, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea". *Working Paper. University of Texas: Researcher Works*.
- Martínez Montiel, Luz María. (1999) "Presencia africana, oralidad y transculturación", *Oralidad* 10/1999, 28-32.
- Michaelsen, Scott y Johnson David E. (eds.) (2003) *Teoría de la Frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Mignolo, Walter. (1996) "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área" en *Revista Iberoamericana: 1939-*

- 2002 *Antología Conmemorativa*, Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre 2002, 847-864
- . "Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos", *Estudios: revista de investigaciones literarias* 11, 11-32.
- Milán-Ramos, J. Guillermo. (1999). "La "continuidad" entre oralidad y escritura como efecto ideológico" en Soto, G. (ed.) *Discursos para el cambio*. Santiago: Universidad de Chile y Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Mininberg, Emeshe Juhász. (2001) "Puerto Rico y las fronteras de la identidad nacional estudios recientes sobre cultura y poder", *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 7/3, 197-217.
- Mohr, Nicholasa. (2006) "The Big Apple and the Manhattan Mango: Symbols of Nuyorican Nostalgia". *Multicultural Review*, 15/2, 37-39.
- Moore, Joan. (1997) "Latina/o Studies: The Continuing Need for New Paradigms", *JSRI Occasional Paper #29*, Michigan, Michigan State University.
- Mujcinovic, Fatima. (2001) "Hybrid latina identities: critical positioning in-between two cultures", *Centro Journal*, XIII/1, 45-59.
- Negrón Goldbarg, Rosalyn y Negrón, Wilneida. (2009) "Negotiating Latina/o Ethnicity in NYC: Social Interactions and Ethnic Self- Presentation". *Diálogos Latinoamericanos* 16, 35-57.
- Oboler, Suzanne. (1995) "Etnicidades no exílio: identidades cindidas ; a literatura latina dos Estados Unidos". *Revista brasileira de ciências sociais*. 10/29, 85-101.
- Orozco-Mendoza, Elva F. (2008) *Borderlands Theory: Producing Border Epistemologies with Gloria Anzaldúa*. Tesis de Maestría por Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, Virginia.
- Ostria González, Mauricio. (2002) "Poesía y oralidad". *Acta Literaria* 27, 67-75.
- . (2001) "Literatura oral, oralidad ficticia". *Estudios Filológicos* 36, 71-80
- Otero Garabís, Juan. (2009) "Esquinas y/o encrucijadas: una mirada al caribe urbano en música y literatura", *Revista Iberoamericana*, LXXV/229, 933-941.
- Peña-Jordán, Teresa. (2005) *Cuerpo político del deseo: literatura, género e imaginario geocultural en cuba y puerto rico (1863-2000)*. Disertación de Doctorado por la Universidad de Pittsburgh.
- Pimentel, Felipe. (2000) *Re-imagining the Puerto Rican Nation? Shifting Identities in Late Modernity*. Ponencia presentada en 2000 Meeting of the Latin American Studies Association.
- Perez, Richard. (2005) "Transamerican imaginaries, archival revelations: The current state of Latino/a literary theory". *Centro Journal*, XVII/2, 248-265.
- Perloff, Marjorie. (1999) "Cultural liminality / aesthetic closure? : the "interstitial perspective" of Homi Bhabha", *Literary Imagination*, 1/1, 109-25.
- Pountain, Chris. (2007) "Spanglish: myths and realities", *Vida Hispánica*, 35, 14-18.
- Said, Edward. (2001) *Reflections on exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sánchez, Marta Ester. (1985) *Contemporary Chicana Poetry a Critical Approach to an Emerging Literature*. Berkely: University of California Press.
- Sassen, Saskia. (2002) "Towards Post-National and Denationalized Citizenship", *Handbook of Citizenship Studies*, 277-291.
- Rama, Angel. (2004) *La ciudad letrada*. Santiago de Chile, Tajamar Editores.
- . (2006) *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Antología, prólogo y notas de Pablo Rocca con la colaboración de Verónica Pérez. Montevideo, Trilce.

- Rebollo-Gil, Guillermo. (2004) *The new boogaloo: nuyorican poetry and the coming Puerto Rican identities*. Thesis for Graduate School, University of Florida
- Rodríguez García, Marilí. (2009) “Doble lengua y doble conciencia en algunos poemas de Red Beans (1991) y Panoramas (1997) de Víctor Hernández Cruz”. Ponencia leída en el *Congreso 2009 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos* (Río de Janeiro, 2009).
- Rúa, Mérida. (2001) “Colao Subjectivities: PortoMex and MexiRican Perspectiva on Language and Identity”, *Centro Journal*, XIII/2, 117-133.
- Sheller, Mimi. (2003) “Oraliteracy and Opacity: Resisting Metropolitan Consumption of Caribbean Creole”, Ponencia publicada por el Departamento de Sociología de la Universidad de Lancaster <<http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/soc126ms.pdf>>.
- Simounet, Aima. (2008) “Delegitimizing oppressive culture: the voice of counter-discourse in Umpierre’s poetic work”. *Centro Journal*, XX/1, 22-35
- Torres-Padilla, José L. (2002) “When ‘I’ became ethnic: ethnogenesis and three early Puerto Rican diaspora writers”. *Centro Journal*, XIV/2, 181-197.
- Torres Rivera, Edil (2005) “Liquid Identity: A Nonlinear Approach to the Understanding of the Puerto Rican Identity”. *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology*. 39/1, 107-116.
- Urayoán, Noel. (2009) “Towards a (¡Tuerza!) Translanguage Latin/o/american Poetics”. Conferencia leída en el *Colloquium of Poetry and Poetics – Vanderbilt University* (febrero de 2009 – Nashville).
- Vertovec, Steven. (2005) “The Political Importance of Diasporas”, *COMPAS. Working Paper 13, University of Oxford*. <<http://www.migrationinformation.org/feature/display.cfm?ID=313>>.
- Wangüemert, María Caballero (2001) “La isla que se repite: Puerto Rico y su representación literaria”. AA.VV. *La Isla Posible*, Lérída: Universidad de Lerida: 127-132.
- West-Duran (2005) “Puerto Rico: the pleasures and traumas of a race”. *Centro Journal*, XXVII/1, 46-69.