

## LA VIDA EN LOS MÁRGENES

---

*El mundo de las drogas ocupa un lugar central en la poética desarrollada por la primera generación literaria de puertorriqueños diaspóricos. De enorme potencial contestatario, estas manifestaciones culturales se constituyeron como verdaderos nichos de resistencia frente a los poderes marginalizantes del mainstream estadounidense de la segunda mitad del siglo XX.*

### PRESENTACIÓN Y SELECCIÓN DE ALEJO LÓPEZ

La diáspora puertorriqueña a los Estados Unidos posee varias fases pero es el éxodo masivo de puertorriqueños luego de la segunda guerra mundial el que constituye el núcleo de la cultura *nuyorican* o niuyorriqueña. La poesía niuyorriqueña, expresión literaria de esta cultura puertorriqueña diaspórica, emerge como una tradición literaria con una fuerte impronta contradiscursiva producto de su condición subalterna dentro del entramado de la sociedad estadounidense hegemónica. Entre las décadas del cuarenta y el cincuenta del siglo XX los puertorriqueños emigrados a los Estados Unidos (concentrados especialmente en la ciudad de Nueva York y sus alrededores) comenzaron a elaborar un discurso identitario centrado en el desplazamiento y en su condición extraterritorial. Esta nueva tradición cultural adoptó el discurso poético como un medio de supervivencia dentro del entorno hostil de la sociedad norteamericana. La poética niuyorriqueña expresaba en sus orígenes el fin del sueño del emigrado puertorriqueño de asimilarse a la cultura WASP<sup>1</sup> norteamericana, y consignaba, a su vez, el valor contestatario de una cultura que enfrentaba los poderes marginalizantes de la sociedad y la cultura estadounidenses hegemónicas y su presión asimilacionista, deviniendo de este modo en una verdadera Poética de resistencia.

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<sup>2</sup> 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. La opresión laboral, cultural y social que exponen los poetas de esta primera generación literaria revela la estigmatización de la cultura niuyorriqueña dentro de la sociedad estadounidense bajo el imaginario de su déficit cultural, su pauperidad inmanente y su criminalidad endógena. Esta marginalidad estigmatizante se vuelve, sin embargo, con la poesía niuyorriqueña un marcador identitario que no sólo funciona en estos poemas como elemento patético de denuncia y exhortación insurgente, sino que también es reapropiado como nuevo rasgo de su identidad cultural híbrida. De este modo la violencia y el crimen, por ejemplo, funcionarán en poéticas como la de Miguel Piñero, co-fundador y figura tutelar junto con Miguel Algarín de esta tradición literaria, como instancias vindicadas en tanto expresiones culturales de un nuevo *ethos*, una ética niuyorriqueña insurgente que reclama su posición marginal como nuevo índice identitario y como instrumento de resistencia social y cultural. De igual modo, las experiencias urbanas de la drogadicción y el narcotráfico ocupan un lugar central en estas poéticas descarnadas que abordan la cotidianidad de la vida en los guetos metropolitanos modernos. En principio, estas experiencias de lo que podría denominarse la *narco-cultura* de las grandes urbes modernas fueron representadas a través de la recurrencia estereotipada de su analogía con el crimen y el *Lumpenproletariat*, analogía omnipresente en el género autobiográfico que proliferó en la literatura latino-

estadounidense de las décadas del sesenta y el setenta por medio de obras que giraban alrededor de la dura supervivencia de la vida en los márgenes en una secuela de relatos entre los que se encuentran la paradigmática *Down These Mean Streets* (1967) y *Seven Long Times* (1974) de Piri Thomas, *Run Baby Run* (1968) de Nicky Cruz, *Nobody's Hero* (1976) de Lefty Barreto, y la novela paródica de Ed Vega *The Comeback* (1985), cuya parodización de esta tradición autobiográfica da cuenta de la profusión y extensión de la misma. Pero al mismo tiempo, esta experiencia, central para la cultura niuyorriqueña, fue representada también en la obra de poetas como Miguel Piñero, Georgie López, Sandra María Esteves, Shorty Bón Bón o Tato Laviera (autores que integran a modo de muestra representativa esta antología de poesía niuyorriqueña) desde diversas perspectivas y con tratamientos divergentes, pero por medio de un enfoque que, a diferencia de la cruda narrativización documental recurrente en las autobiografías difundidas en el período, introducía una mirada alternativa a la compleja cuestión de las drogas en sus dimensiones judiciales (como delito), fiduciarias (como economías alternativas frente a la pauperización social), éticas (como instancias factuales de un nuevo *ethos*) y somáticas (como fuerzas que intervienen sobre los cuerpos de la comunidad en tanto agentes de agresión o de resistencia). Este complejo nudo de articulaciones fue abordado por la poesía niuyorriqueña como un instrumento al servicio de una verdadera poética de la resistencia. La poesía niuyorriqueña logró de este modo abordar los diversos factores que componen la experiencia social de la droga y el delito, experiencia marginal al servicio de un discurso contrahegemónico que se invierte en la obra de estos poetas como una nueva estrategia de supervivencia/resistencia. Héctor Manuel Colón, por ejemplo, ejemplificaba estas estrategias por medio de la práctica niuyorriqueña del “trepa”, praxis cultural presente en los *jammes*<sup>3</sup> 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 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.<sup>4</sup>*

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 ritmo afro-antillanos logran transgredir 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, fructivo 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 enorme potencial político de estas poéticas de resistencia. 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 logró ejercer mecanismos de resistencia a través de tácticas sutiles y procedimientos velados, por medio de los cuales consiguieron sobrevivir a las agresiones cotidianas de la vida en la intemperie moderna.

Entre estos procedimientos podemos encontrar desde simples figuraciones, empero no por eso menos potentes, de los agentes que intervienen en el negocio de la droga en los guetos metropolitanos, como en el poema “About los Ratones” del jovensísimo Georgie López que a la edad de nueve años publica en la antología fundacional del movimiento niuyorriqueño *Nuyorican Poetry: An Anthology of Words and Feelings* (1975), este poema que consigna hasta

qué punto la cultura de las drogas y el narcotráfico impregna la cotidianidad niuyorriqueña indistintamente de la edad de sus miembros. En “About los Ratonés”, el joven López da cuenta de las funestas consecuencias del narcotráfico, condición nefasta que el yo poético enuncia a través del agonismo entre sí mismo figuradamente como el Gato-justiciero y los Ratonés-Dealers, juego de persecuciones que devela la violencia inmanente de un discurso tensado por la “guerra” cotidiana en la que se juegan la vida los hombres y mujeres de estos márgenes urbanos. Esta misma retórica agonística emerge en la poesía de Sandra María Esteves, autora representativa de la perspectiva femenina dentro de esta primera generación niuyorriqueña, y en cuyo poema “A sleepless night” las noches insomnes del gueto deambulan entre la muerte latente de la “sobredosis” y la “guerra” cotidiana contra el dolor lacerante. Tanto en la poética de López como en la de Esteves, la guerra diaria de la vida en el margen configura la naturaleza agonística de esta tradición contestataria tensada entre la denuncia patética y descarnada, la proclama vindicativa y la exhortación imperiosa al combate. Por otro lado, la poesía niuyorriqueña también consigna voces como la de Miguel Piñero, quien expresa en poemas como “La metadona está cabrona” la dimensión corporal del dolor en esta cultura de la adicción, al mismo tiempo que revela la cruda soledad de esta experiencia individual del adicto en medio de una sociedad que lo condena como un paria o un enfermo atrapado en una red infinita de inculpaciones, red que lo somete al “dopaje” tanto por fuera como por dentro de la “ley”. Otro procedimiento recurrente de la poesía niuyorriqueña es la apelación al humor, un humor ácido y corrosivo como el que atraviesa el poema “A Junkie’s Heaven” de Shorty Bón Bón, en el que la salida frente a la condición degradada y degradante de la adicción y la marginalidad consiste en la ilusión de un cielo prometido en el cual los ángeles se revelan “adictos” y Cristo es un “borracho”, versión hilarante que expone a través de una cruel risa la falacia de cualquier futuro promisorio, así en la tierra como en el “cielo”. Este trabajo paródico con la religión cristiana es también una constante en los poetas de la primera generación niuyorriqueña, funcionando por medio de analogías y parodias desacralizantes que refuerzan tanto la figura doliente del mártir para la identidad subalterna niuyorriqueña, como la función subversiva de su parodización de los discursos hegemónicos. Miguel Piñero, por ejemplo, apela a la figura de Cristo para dar cuenta de la identidad niuyorriqueña en su poema “Jitterbug Jesus”, donde introduce a la figura de Jesús Rodríguez, un Cristo niuyorriqueño que nace bajo el paraguas del gueto y sus “cucarachas” “ratas”, “botellas rotas”, etc., un drogadicto cuya gloria y aura consiste en ser un paria llamado a ser “coronado como el Rey de los drogonés”. Finalmente, un procedimiento menos difundido, pero cuya potencia contradiscursiva se revela exponencialmente superlativa por cuanto recupera ese poder extático que enunciaba Héctor Manuel Colón a propósito de los trepaos niuyorriqueños, es el que encontramos en los poemas de Tato Laviera, figura insoslayable de la tradición niuyorriqueña y autor de poemas donde la integración de la cultura somática de la danza y la música popular antillanas configura una práctica capaz de transgredir la marginalización y la violencia impuesta sobre los cuerpos de estos sujetos subalternos, entre ellas la que atañe al conflictivo mundo de las drogas. Así, por ejemplo, en su poema “the new rumbón”, este nuevo rumbo/procedimiento emerge en medio de un escenario marginal donde la irrupción del ritmo antillano de la salsa y la cadencia sincopada de las congas transgrede cada uno de los dispositivos sociales que violentan estos cuerpos frágiles expuestos a una intemperie cultural que les cae encima<sup>5</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>6</sup> que quite el dolor del hambre.

Vemos, por tanto, cómo el mundo de las drogas, en todas sus diversas y complejas facetas, ocupa un lugar central en la poética desarrollada por la primera generación literaria niuyorriqueña, la cual se ocupó de poner en primer plano la centralidad de esta experiencia omnipresente para la vida en los márgenes: volvió visible el enorme potencial contradiscursivo de esta cultura, como partes de una verdadera poética de la resistencia.

**GEORGIE LÓPEZ**  
**About los Ratones**<sup>7</sup>

Los ratones venden las drogas  
las cojen –las usan– se meten las agujas  
sucias  
Las usan en el Bronx  
se meten la coca como se meten en los clubs de  
billar  
they play nodding out pool  
they are behind the eight ball  
georgie lopez va a ser el DDT contra  
los ratones  
se meten en los basements  
con una ganga de yerba y coca  
Los ratones les venden a los viejos y  
las viejas y a los Young people like  
me, georgie lopez  
pero georgie lopez es el DDT contra  
los ratones  
yo soy el rat poison que se mete en las  
esquinas de las esquinas de las calles  
oh man, yeah, man sí there are mucho rats  
and we need more cats  
los gatos will tener una guerra contra los  
ratones very soon  
yo sé, yo sé, porque yo soy  
georgie lopez DDT contra los  
Ratones

**SANDRA MARÍA ESTEVES**  
**A sleepless night**<sup>8</sup>

A sleepless night  
another o.d.  
o sleepless night  
a hanging too  
and more  
the war goes on

A sleepless night again  
a sleepless night again

O sleepless night  
I want to fight  
this pain that bites  
inside of me  
and scream out loud  
that I am proud  
o sleepless night  
stay away from me

O rising Sun  
o rising Sun  
shine on me  
a woman tree  
paint my skin  
with your grow  
and fight  
the sleepless night away

A sleepless night  
a sleepless night  
a sleepless night again . . .

**SHORTY BÓN BÓN**  
**A Junkie's Heaven**<sup>9</sup>

His sacrifice was not in vain  
Though he died because of an abscessed  
Brain  
A junkie dreamt  
Of his lament  
When I die  
I shall go to a land  
Where the cocaine is clean  
And I'll smoke my pot only when it's  
At the darkest of green  
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  
Yes, come to my heaven where all  
The junkies walk free...and  
Remember all you potheads out  
There  
The smoke is on me . . .

**MIGUEL PIÑERO**  
**Jitterbug Jesus**<sup>10</sup>

Tiempos is longin' lookin'  
for third world laughter  
to break out like a pimple on the face  
of a pimp  
of youthful  
latino eyes that chase el ritmo del güiro  
en lo vagones del tren on school mornin'  
shoutin' broken spanish dream  
–si tũ cocina como tu mamá

como hasta el pegao  
 jitterbuggin' in wrinkled  
 worn out jeans  
 bailando new found pride in bein' nuyoricano ...  
 on their piss stained streets  
 where teens meet in head on collision  
 claimin' colors on concrete cemetary slums  
 slums that vomit screamin' rumblin' tongues ramblin'  
 for a crust of welfare cheese ...  
 here in this aroma of arroz y habichuela-tostones-  
 pasteles ...  
 two triple culture lovers meet/embrace  
 &  
 tremblin' hands lift pleated shirt — break an elastic  
 band.  
 in this cocaine drenched hallway  
 that has passed broken wine bottles & broken bulbs  
 & broken homes  
 & broken souls & the two lovers meet/reach out for  
 each other  
 under the view of a million cucarachas  
 their pulsing bodies vibrate droppin' droplets of  
 sweat petals a river of nourishment for the rats  
 scurryin'  
 across cracked mural walls  
 graffiti screamin' profanity  
 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 ...

### La metadona está cabrona<sup>11</sup>

Constipated mind, castrated feeling,  
 invaded being by pain,  
 bones ache.  
 Got to go downtown, underground,  
 no Metadona around.  
 Me siento solo, loco, Socorro.  
 La Metadona está cabrona,  
 Ain't no sintch, Methadone is a bitch.

But then there's always the wine

when waitin on line  
 for the holy water that'll ease your mind.  
 brush aside the concept of time,  
 lo cojo con take it easy.

Hey, my main man,  
 there's a new program,  
 they don't care they'll put you on welfare  
 and feed you that bitter orange drink  
 you'll swallow from that little plastic bottle.

&  
 Come aboard the Metadona Train.  
 Hey, it's so bossbetter than horse con cocaine.  
 Feel the synthetic need  
 legalized O.D.  
 Don't you see que la Metadona está cabrona?  
 Ain't no snitch, Methadone is a bitch.

What's the difference,  
 six days you nod out on stoop.  
 The seventh you nod out on your therapy group.  
 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 and signed, on the dotted line  
 to an agreement of shame, who's to blame but you?  
 You motherfuckin' lame.  
 Oye que lío te buscaste mi pana.  
 Tu no sabe que la Metadona está cabrona?

Out on the street  
 You claim to be a revolutionary  
 who'll appear on color T.V.  
 after you git your signal, a telephone jingle  
 and social reentry.

You wans't cool fool  
 porque yo te vi on T.V.  
 as you smiled and styled with your probation  
 offering apoloization for the nation's program  
 of genocidation, computerization.  
 &  
 next to mention, with no hesitation  
 a manifestation  
 a dead man's declaration  
 that you were no longer on drugs  
 but  
 on  
 medication...

**TATO LAVIERA**  
**the new rumbón**<sup>12</sup>

congas congas congas  
congas congas congas

desperate hands need a fix from  
the healthy skin of the congas  
congas the biggest 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 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 congas  
tecata's milk gets warmed  
broken veins leave misery  
hypodermic needles melt  
from the voodoo curse  
of the conga madness

the congas clean the gasses  
in the air, the congas burn out  
everything not natural to our people

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



\* **Alejo López** es doctor en Letras y docente en la cátedra Literatura Latinoamericana II de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad Nacional de La Plata). Becario del CONICET en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Ha publicado diversos artículos y capítulos de libro sobre literatura latinoamericana y niuyorriqueña en medios especializados nacionales e internacionales. Su tesis doctoral se centró en la producción poética del escritor niuyorriqueño Tato Laviera, a partir de la dimensión extraterritorial y afro-antillana de su obra.

<sup>1</sup> Las siglas WASP son el acrónimo que designa a la cultura hegemónica norteamericana: White Anglo-Saxon Protestant.

<sup>2</sup> Flores, Juan. *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston, Arte Público Press, 1993.

<sup>3</sup> El neologismo *jameo* designa los encuentros informales (del inglés *jam*) desarrollados, generalmente, en espacios públicos en los que a través de los ritmos percusivos heredados de las raíces afro-antillanas de la cultura niuyorriqueña, los *jameadores* entran en un trance gozoso que los recluye de los embates lacerantes de una cotidianeidad marcada por la pauperización, el desempleo, la drogadicción, el racismo y la experiencia cruenta del desamparo.

<sup>4</sup> Colón, Héctor Manuel. "La calle que los marxistas nunca entendieron" en: *Comunicación y Cultura en América Latina*. México, 1985, p. 90.

<sup>5</sup> Esta imagen del cuerpo niuyorriqueño es deudora directa del concepto desarrollado por Walter Benjamin ("Para una crítica de la violencia" en: *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires, Terramar, 2007) del *blosses Leben*, la pura vida de una subjetividad desamparada en su mera corporalidad frente a los poderes tanáticos de lo social.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Publicado en Algarín, Miguel - Piñero, Miguel (eds.). *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings*. New York, Morrow, 1975, p. 41.

<sup>8</sup> Publicado en: Esteves, Sandra María. *Yerba buena*. Nueva York, Greenfield Review Press, 1980.

<sup>9</sup> Publicado en: Algarín, Miguel - Piñero, Miguel (eds.). *Ob. cit.*, p. 83.

<sup>10</sup> Publicado en: Piñero, Miguel. *La Bodega Sold Dreams*. Houston, Arte Público Press, 1980.

<sup>11</sup> Publicado en: Algarín, Miguel y Piñero, Miguel (eds.). *Ob. cit.*, pp. 65-66.

<sup>12</sup> Publicado en: Laviera, Tato. *La Carreta Made a U-turn*. Houston, Arte Público Press, 1979.