

## ***Para ti, mundo bravo: vida y muerte del poeta Tato Laviera (1950-2013)***

**By Alejo López**

El 1 de noviembre de 2013, día de todos los santos o día de muertos, el gran poeta niuyorriqueño<sup>i</sup> Tato Laviera abrazó la muerte mudando así su voz en memoria, como esa fecha popular y festiva en que se marchó de esta vida. El día de muertos no es la rememoración doliente y meditativa de los fieles pecadores sino 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. Así, 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 configurando, de este modo, una ancestral celebración transcultural que lejos de ser la imagen dolorosa de una ausencia constituye la consagración festiva de un eterno regreso.

La obra poética de Tato Laviera configura uno de los puntos más altos de la tradición literaria niuyorriqueña, tradición afianzada durante la década del setenta en los Estados Unidos a partir de figuras como Miguel Piñero, Miguel Algarín, Pedro Pietri o Sandra María Esteves. La poesía de Laviera se reconoce niuyorriqueña, por un lado, por su identificación con ese nuevo sentido identitario de una puertorriqueñidad extraterritorializada que el movimiento niuyorriqueño puso en escena<sup>ii</sup>, y por otro lado, por el alto grado de compromiso hacia su comunidad y hacia las luchas y reivindicaciones sociales que ésta llevaba adelante. El pasaje de la cultura puertorriqueña de la diáspora hacia la cultura niuyorriqueña, es decir, desde el desgarramiento inicial que significó el exilio forzado por las fuerzas económicas del colonialismo norteamericano junto con la política vernácula puertorriqueña, especialmente durante las décadas del cuarenta y el cincuenta, hasta la neoculturación creativa, innovadora y disruptiva que significó la transculturación<sup>iii</sup> niuyorriqueña y su hibridación de la condición (ya no nacionalidad) puertorriqueña, es ejemplificado, probablemente mejor que en cualquier otro lado, en poemas de Laviera como “melao”, poema en el cual por medio del humor irónico y paródico de sus jocosas tonalidades afro-antillanas<sup>iv</sup> Laviera expresa este pasaje generacional a través del binomio compuesto por las figuras de “melao” y melaíto”, padre e hijo respectivamente:

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

melaio remembered he was criticized  
back in puerto rico for speaking  
arrabal black spanish  
in the required english class

melaio knew that if anybody  
called his son american  
they would shout puertorro  
in english and spanish  
meaning i am puerto rican  
coming from yo soy boricua  
i am a jíbaro  
dual mixtures  
of melaio and melaíto's  
spanglish speaking son  
así es la cosa papá (ME 27)

Lo que exponen padre e hijo en este poema de Tato Laviera son las líneas de continuidad y ruptura que atraviesan la historia cultural niuyorriqueña. Si Melao, cuyo nombre construye en la sufijación afro-antillana -ao y por medio de la estrategia lingüística del *eye dialect*<sup>v</sup> la imagen de una fusión heterogénea de elementos dispares, la sabrosa melaza intercultural que inaugura la primera generación exiliar puertorriqueña, su hijo, Melaíto, simboliza ahora la “plena”<sup>vi</sup> condición intersticial niuyorriqueña tensada entre lo hispano-caribeño y lo anglo-estadounidense<sup>vii</sup>. El poema de Laviera se encarga, no sin una dosis fuerte de humor e ironía, de exponer la continuidad (pese a las supuestas diferencias generacionales) que se evidencia entre ambos extremos de la historia niuyorriqueña. 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 que van 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 híbrida identidad cultural niuyorriqueña. Esta hibridez lingüística es objeto de censura y críticas en el barrio de Melao y Melaito debido, precisamente, al “disparate” sonoro que supone esta promiscuidad lingüística, censura que 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” 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 insular). 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”, los que construyen esta diferencia, una 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. El descubrimiento de Melao lo conduce entonces 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 las nuevas identidades intersticiales que ella configura. Así es como Melao y Melaito hacia el final del poema son capaces de gritar “puertorro” para reafirmar su puertorriqueñidad diaspórica, tanto “en español como en inglés” merced a esta nueva identidad extraterritorial y este nuevo interlingüismo frutivo capaz de saborear la cadencia múltiple de sus consecutivas y “duales mixturas”<sup>viii</sup>. Esta es la epifanía niuyorriqueña desarrollada por Laviera en su poema y el desafío final que el mismo consigna asentándose sobre ese “spanglish speaking son”, es decir, sobre estas nuevas generaciones de una patria desterritorializada en su diáspora y reterritorializada en la materialidad frutiva de sus nuevas experiencias culturales, nuevos sab(o)eres que resuenan en la figura de Melaito, tanto “hijo” como “son” de esta nueva musicalidad niuyorriqueña.

La politicidad de esta Poética se sustenta no sólo en su capacidad de resistir los mandatos hegemónicos de la asimilación cultural impuesta sobre las minorías dentro de la sociedad norteamericana, sino también, y aquí es donde cobra especial relevancia obras como las de Tato Laviera, en la superación de esta condición agonística por medio de la gestación de una lengua cuya potencia política se constituye a través de su dimensión frutiva, en tanto táctica de una política cultural sostenida en la capacidad subversiva que ejercen estos acentos y ritmos distorsivos dentro de las lenguas establecidas. Esta táctica política escogida para enfrentar las fuerzas opresivas que apremian a la cultura niuyorriqueña, lejos de significar una renuncia al valor contestatario de denuncia de esta poética, introdujo, en cambio, la posibilidad de enfrentar las condiciones de marginalidad y subalternidad a través de una ética subversiva capaz de constituir una identidad cultural centrada en el gozo lascivo de su hibridez y su potencialidad distorsiva.

Esta afirmación identitaria de la cultura niuyorriqueña se construye en la poesía de Laviera, especialmente, por medio de la validación de su acervo antillano como marcador identitario, recuperando, por ejemplo, prácticas como las del “trepao”, esa cultura musical popular de raíz afro-antillana que Héctor Manuel Colón definió como la experiencia frutiva y sanativa de los ritmos antillanos en tanto medio de resistencia a 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 azarosa en su imprevisibilidad, constituida por el “treparse” con que los niuyorriqueños se abstraen de la marginalidad y la opresión social durante esos encuentros musicales percusivos denominados el *jамmeo*, encuentros informales (*jam*) desarrollados generalmente en espacios públicos, en los que a través de los ritmos percusivos sincopados de raíz africana los trepadores entran en un trance gozoso que los recluye de los embates opresivos de la realidad cotidiana. Colón identifica estos “trepasos” con los *jammeos* de salsa en los barrios y parques de Nueva York, donde los rumberos niuyorriqueños logran entrar en un trance extático capaz de “sanar” las heridas sociales:

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 son 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. (89-90)

Este trance extático, frutivo y sanador es el mismo que configuran los poemas de Laviera a partir del desvío afro-antillano que su poética inaugura para la tradición literaria niuyorriqueña, son las congas de su poema “the new rumbón”, instrumentos capaces de curar el dolor de los adictos a través de sus ritmos sanadores:

... 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... (LC 53)

Esta tradición musical introducida por los ritmos antillanos le permite a la subjetividad marginada niuyorriqueña evadir así su reclusión subalterna por medio de la trasgresión frutiva de su experiencia corporal y sensual del espacio y el tiempo, un marco espacio-temporal que se

dilata bajo el influjo extático de la danza y el canto permitiendo así superar, por ejemplo, la opresión del tiempo laboral en las sociedades capitalistas. Esta cultura somático-fruitiva se conjuga con esa praxis cultural antillana lúdica e irreverente que en Cuba se conoce como “el choteo”, y en Puerto Rico como “la guachafita”, y a la cual los niuyorriqueños transculturaron a través del neologismo “el gufeo”. Se trata de la articulación entre la cultura corporal de la danza antillana con esa práctica irreverente del humor corrosivo y la actitud displicente del relajó antillano, ambas expresiones abrevan en la misma cultura popular caribeña de raíz africana y se entrelazan no sólo a través de la dimensión somática del gozo propuesto y proyectado por ambas, sino también por medio de esa esencial búsqueda insurgente de trasgredir y abolir el orden estatuido en tanto sistema de imposición y sumisión, opresión y clausura que el baile y la risa buscan traspasar. Estas prácticas culturales constituyen articulaciones de un conocimiento popular anclado en la necesidad de resistir las condiciones opresivas de la vida diaria a través de un polimorfismo vital capaz de subvertir esa opresión sin la necesidad de la confrontación directa sino a través de medios indirectos y diferidos como la danza, el canto y la risa:

... 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. (Cólón 48).

Esta expresión antillana irreverente es la que introduce la poesía de Tato Laviera en la tradición niuyorriqueña para desarrollar su particular *ethos* subversivo en tanto táctica de supervivencia, una táctica en la cual el gozo por las potencias vitales del cuerpo desplegadas en la danza, el canto, el juego y la risa configuran los mecanismos por medio de los cuales estos sujetos atrapados en una red atroz de subordinación y silencio logran sobrevivir haciéndose oír y trasgrediendo las potencias de la muerte. No hay, como señala Colón, agresividad sino gusto, un degustar ese desorden burlesco con que se subvierte el desamparo y el dolor, es ese gusto por el *gufeo* con que los niuyorriqueños se entregan juguetonamente a los regodeos sensuales y sabrosos del arte antillano de vacilar.

Este arte de vacilar constituye una estrategia de resistencia configurada a partir de la ética antillana del “relajo” o el “vacilón”, la cual consiste en la capacidad de desarticular y desestabilizar las jerarquías y el sistema de dominación con el que se somete a estas culturas subalternas por medio de la incertidumbre, la plurisemia y el humor corrosivo que hace vacilar a las potencias de la muerte, una vacilación vital y fruitiva que 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 carousel, turning like the  
old man carousel. (A 86)

Es la comicidad inherente a este “limbo” de “círculos rengueantes”, “indecisiones” y “especulaciones” la que constituye el vacilón popular de este “hombre carrusel” niuyorriqueño, una vacilación incierta y risible que, en definitiva, consiste en la capacidad de tomarse con sorna las duras condiciones de vida y resistir a través del humor y la irreverencia, de la irreverencia del humor. Como señala Juan Otero Garabís (86-87) a propósito de esa gran novela de la guachafita puertorriqueña que es *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez, 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 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 polisémico e indefinible con que Homi Bhabha (*Between Identities; El lugar de la cultura*) caracterizaba a las culturas poscoloniales y diaspóricas.

Es este sentir antillano trasgresor el que domina y distingue la obra 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 transformaba paulatinamente en el descubrimiento íntimo de las potencias antillanas latente en la propia 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 empty lot disappears  
in the darkness 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. (LC 26-27)

Este poema, poco difundido y trabajado por la crítica literaria abocada al estudio de 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 moderna 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 transgresivo de este viaje en subte que, como señalamos, constituirá 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 cotidiana mañana neoyorquina por “debajo del realismo” y por “dentro de las calles de concreto”. Esta *catábasis* urbana introduce su carácter transgresivo no sólo por simbolizar el escrutinio 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 “infra-realismo” de este viaje poético, viaje que, 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 el prefijo -sub) y que, por el otro, lo relaciona con la estética realista por medio de su radicalización al traspasar sus límites espaciales introduciéndose todavía un poco más allá, por debajo y 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 en un signo más de la escenografía urbana, como un cartel perdido en medio de esta cosificación alienada de la vida metropolitana. Esta experiencia desoladora de la ciudad y su alienación cotidiana cede paso en el poema al

reconocimiento del yo, y de este modo el viaje se desplaza interiormente y la voz lírica vuelca su mirada hacia sí misma, merced a lo cual lenta y sutilmente se reconoce dejando paso a su antillanidad a través del canto: "... *digging deep in faithful sleep i sing*" (LC 27). Así es como el yo lírico de "subway song" alcanza el fin de su viaje en este reconocimiento y afianzamiento de su identidad 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 los "edificios desaparecen en un terreno 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*" (LC 27). Esta apelación final a la religiosidad caribeña (presente en toda la obra de Laviera) significa el reconocimiento del legado afro-antillano de la identidad niuyorriqueña como instancia de superación de las potencias opresivas de la realidad. Pero, tal como el poema deja claro, esto no restituye una pulsión de regreso hacia la cultura original de Puerto Rico y el Caribe, sino la aceptación consciente de la condición intersticial y transcultural de la identidad niuyorriqueña, condición híbrida que el poema explicita y asienta por medio de su referencia al "entremedio" que define al yo lírico y al modo en que los versos finales instauran su lugar de enunciación en la oscilación incierta del parpadeo, esa visión 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 híbrida y clamar su vitalidad.

Y es, en definitiva, para lograr habitar esta "oscuridad del mundo" que los grandes poetas como Tato Laviera siguen cantando más allá de y contra la muerte, como en "para ti, mundo bravo" ese poema con el cual en 1979 se abrió un primer libro que todavía hoy, más de treinta años después, continúa resonando su fuerza vital por sobre la muerte:

... 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. (LC 13)

## Bibliografía

- Bhabha, Homi. "Between Identities". *Migration and Identity*. Eds. Rina Benmayor y Andor Skotnes. Oxford: Oxford University Press, 1994. 183-198. Impreso.
- . *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. Impreso.
- Colón, Héctor Manuel. "La calle que los marxistas nunca entendieron". *Comunicación y Cultura en América Latina*. 14 (1985): 81-94. Impreso.
- Duany, Jorge. *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002. Impreso.
- Flores, Juan. *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público Press, 1993. Impreso.
- . *From Bomba to Hip Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Nueva York: Columbia University Press, 2000. Impreso.

- . "Tato(ao): la poética del Eye Dialect". *Katatay*, VI 8 (2010): 157-160. Impreso.
- Hernández, Carmen Dolores. *Puerto Rican Voices in English: Interviews with Writers*. Westport, Connecticut: Praeger, 1997. Impreso.
- Laviera, Tato. *La carreta made a U-turn*. Houston: Arte Público Press, 1979. Impreso.
- . *Enclave*. Houston: Arte Público Press, 1981. Impreso.
- . *AmeRícan*. Houston: Arte Público Press, 1985. Impreso.
- . *Mainstream Ethics*. Houston: Arte Público Press, 1988. Impreso.
- . *Mixturao*. Houston: Arte Público Press, 2008. Impreso.
- López, Alejo. "La fruición de lo múltiple: la retórica de la impureza en la poesía de Tato Laviera". *Anclajes* 16/2 (2012): 19-37. Impreso.
- Mañach, Jorge. *Indagación del choteo cubano*. Miami: Mnemosyne, 1969. Impreso.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987. Impreso.
- Otero Garabís, Juan. *Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón, 2000. Impreso.
- Piñero, Miguel. *La Bodega Sold Dreams*. Houston: Arte Público Press, 1980. Impreso.
- Sánchez, Luís Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. Impreso.
- Valdés García, Félix. "El Caribe: integración, identidad y choteo". *Utopía y Praxis Latinoamericana* 9/27 (2004): 49-60. Impreso.

---

<sup>i</sup> El neologismo spanglish *nuyorican* es traducido al español de diversos modos, entre los cuales se encuentran: *nuyorriqueño*, *neorriqueño*, *niuyorrican* o *niuyorriqueño*. Optamos por esta última traducción en virtud de su proximidad homofónica con el original spanglish. La homofonía ocupa un lugar central en las construcciones lingüísticas del spanglish, el cual en virtud de su desnormatividad léxica y sintáctica posibilita esta profusión de traducciones, no obstante lo cual, tal como señala Jorge Duany, el único término incapaz de dar cuenta de esta identidad cultural es "puertorriqueño-estadounidense": "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, diásporriqueño, e incluso el curioso neologismo de Tato Laviera *AmeRícan* –pero nunca esa mezcla entreguionada, puertorriqueño-estadounidense" (Duany, 2002, 28)

<sup>ii</sup> Para un estudio de la gestación y evolución del movimiento literario *niuyorriqueño* y su dimensión identitaria, ver los ensayos de Juan Flores *Divided borders: essays on Puerto Rican identity* (1993) y *From Bomba to Hip Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity* (2000).

<sup>iii</sup> Los términos "neoculturación" y "transculturación" que utilizamos en este trabajo remiten al célebre y difundido trabajo del antropólogo cubano Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), donde Ortiz define este crucial fenómeno de la transculturación latinoamericana como un "proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste 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" (96).

<sup>iv</sup> Este humor irónico y corrosivo se inscribe dentro de lo que los *niuyorriqueños* llaman el "gufeo" (del inglés *to goof*, "pavear", "bobear") y es característico de la obra de poetas *niuyorriqueños* como Tato Laviera, Pedro Pietri o Víctor Hernández Cruz, un tipo de humor que abreva en la tradición antillana del relajo y el vacilón, cuyas modulaciones humorísticas e irreverentes corresponden a lo que en Cuba se conoce como "choteo" y en Puerto Rico como la "guachafita". A través de este carácter irrespetuoso y sarcástico del choteo y la guachafita los negros

---

antillanos lograban resistir y trasgredir la subordinación de la que eran objeto bajo el sistema colonial, invirtiendo a través de la burla y la ironía la jerarquía instaurada entre amo y esclavo, al tiempo que por medio de lo que Jorge Mañach en su célebre ensayo *Indagación del choteo cubano* (1928) llamaba la “parejería” del choteo, estos sujetos subordinados nivelaban, discursiva y culturalmente, las relaciones de poder que los sometían, logrando así intervenir el espacio público por medio de esta estrategia política irreverente. Sobre estas prácticas culturales afro-antillanas subversivas ver el citado ensayo de Jorge Mañach y el trabajo de Félix Valdés García, “El Caribe: integración, identidad y choteo” (2004).

<sup>v</sup> El uso de la sufijación -ao en la poética de Tato Laviera ha sido estudiado por Juan Flores quien encuentra en esta sufijación un potencial trasgresor a partir de lo que él identifica como el uso del *eye dialect*: “*el uso de ortografías no estandarizadas (ortografías consideradas incorrectas) para crear el efecto de un hablante dialectal*”, práctica lingüística y poética que Flores concibe 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*” (*Tato(ao)* 159-160).

<sup>vi</sup> En referencia también al ritmo antillano de la plena y su importancia dentro de la cultura puertorriqueña, sentido destacado por el propio poema de Laviera.

<sup>vii</sup> Hacemos referencia con este concepto de identidad intersticial a las teorizaciones de Homi Bhabha (*Between Identities; El lugar de la cultura*) respecto a lo que denomina las identidades del entremedio (*in between*), identidades situadas en un espacio intersticial subversivo por cuanto niegan y escapan por medio de la ambigüedad y la ambivalencia a la asimilación entre las categorías identitarias y los conceptos de pureza, origen o tradición.

<sup>viii</sup> Respecto a este interlingüismo fructivo de la lengua poética niuyorriqueña, ver mi artículo “La fruición de lo múltiple: La retórica de la impureza en la poesía de Tato Laviera”.