

# Ritmo y reencantamiento en la poesía negra de Tato Laviera<sup>1</sup>

Alejo López

## El reencantamiento del mundo: de Max Weber a Georges Bataille

Lo sagrado es precisamente comparable a la llama que destruye el bosque consumiéndole.  
Georges Bataille (1998: 56).

La consabida tesis weberiana del *desencantamiento* del mundo moderno implica tanto el proceso de pérdida de la condición “mágica” del mundo pre-moderno, que subyace al propio término que Weber utiliza para denominar este proceso global secularizante (*Entzauberung*), como el propio proceso de racionalización progresiva de la cultura occidental bajo el capitalismo moderno:

La intelectualización y racionalización crecientes *no* significan, pues, un creciente conocimiento general de las condiciones generales de nuestra vida. Su significado es muy distinto; significan que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se *quiera se puede* llegar a saber que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos e imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser *dominado mediante el cálculo y la previsión*. Esto quiere decir simplemente que se ha excluido lo mágico del mundo (1972: 199-200, subrayados en el original).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este trabajo es una deriva originada en mi artículo de 2019, “Piel negra, versos negros, ritmos negros: polirritmia, sincopamiento y antillanidad en la obra de Tato Laviera” (*Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas*, Vol. 8, N° 15: 49-74).

<sup>2</sup> Algunos autores optan por traducir *Entzauberung* al español como “desmagificación” en virtud de que en alemán *Zauber* es un concepto que designa tanto la magia de los hechizos como la de la fascinación provocada por este mismo espectro mágico, y teniendo en cuenta, además, que la palabra *Encanto* y sus derivados en español han ido perdiendo su filiación etimológica en cuanto encantamiento mágico para pasar a designar casi exclusivamente la fascinación

Este desencantamiento del mundo que Weber rastrea en la estela de la ética protestante y el sistema-mundo capitalista condujo a una despersonalización de las relaciones sociales y a un desplazamiento que va desde el *Mito* al *Logos*, desde el mundo mítico poblado de misterios al mundo capitalista del trabajo ordenado racionalmente a través de su lógica utilitaria. De hecho, es este mismo proceso de racionalización instrumental el que produjo la fragmentación de la realidad humana en cuanto totalidad y, consecuentemente, la pérdida de su sentido en cuanto carencia de significado último o intención (Bauman 2011).

Pero así como la difundida tesis de Weber apuntaba a expresar el proceso de cosificación de la subjetividad moderna bajo la ética protestante del capitalismo occidental, del mismo modo varios autores recapitulaban desde la segunda mitad del siglo XX en la condición incompleta del mentado desencantamiento weberiano a través del reconocimiento del regreso de las formas religiosas como signo de una instancia desecularizante de la Modernidad (Berger 1999)<sup>3</sup> o bien, antes que como un movimiento regresivo que desactiva el proceso de secularización, como un retorno de lo religioso en cuanto latencia inconclusa, como esa “rememoración de este olvido y de esta distancia que constituye la única experiencia religiosa auténtica” (1996: 12), según sostiene Gianni Vattimo en su entrañable ensayo *Creer que se cree* (1996); así también se consignan las afirmaciones del carácter parcial del desencantamiento weberiano (Jenkins

---

provocada, indistintamente cuál sea su origen. En la edición española de las obras de Weber que utilizamos para este trabajo se traduce el concepto original con el circunloquio “se ha excluido lo mágico del mundo”, sin embargo, el término ha sido difundido mayoritariamente en español como *desencantamiento*.

<sup>3</sup> El pensamiento del sociólogo y teólogo luterano Peter Berger es un caso paradigmático de esta línea de estudios en tanto y en cuanto su obra parte del reconocimiento pleno del proceso de secularización weberiano en sus primeros estudios hasta la progresiva constatación de la reemergencia de las formas religiosas que se plasma en sus libros a partir de la década del 90, entre ellos su difundido ensayo *The Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics* (1999) donde consigna su tesis de la “desecularización del mundo”. Por otro lado, están quienes negaron directamente la tesis weberiana del desencantamiento sosteniendo, en cambio, la vigencia tanto de la religión como de la magia en el mundo moderno, tal el caso, entre otros, de Andrew Greely en su ensayo *El hombre no secular: persistencia de la religión* (1974 [1972]).

2000) y la consecuente presencia de instancias de “reencantamiento”, tanto en las prácticas de consumo del mercado (Ritzer 2005) como en el rechazo del productivismo a favor del goce (Maffesoli 2009); o incluso se encuentran quienes sostienen que el desencantamiento postulado por Weber nunca obliteró empero la presencia al interior de la razón científico-técnica secular imperante de una vigencia del “pensamiento mágico” que permea el imaginario social de la Modernidad (Machuca 2015).<sup>4</sup> En la estela de esta línea de análisis se ubica la obra de Georges Bataille, que como bien advierte Attias Basso (2015) en su pormenorizado análisis de las relaciones entre el pensamiento de Weber y el de Bataille, consigna una teoría sobre la religión y el erotismo en la cual subyace una afirmación potente de la vigencia de estas instancias de reencantamiento surgidas, por ejemplo, del carácter resacralizante del erotismo en cuanto transgresión de las fuerzas racionalizantes de la ética laboral capitalista en la Modernidad.

Como señala Sergio Tonkonoff (2010), lo sagrado se encuentra reprimido en la Modernidad, pero no desaparece, sino que su sintaxis y su economía afectiva se desplazan, en verdad, desde sus viejas referencias hacia nuevos espacios de lo heterogéneo visibles en expresiones nuevas. Son precisamente estas instancias de reencantamiento que Bataille ubica en el terreno de lo sagrado las que nos interesa rescatar para analizar cómo poéticas como la del escritor *nuyorican*<sup>5</sup> Tato Laviera (1951-2013) forman parte de una experiencia cultural rítmica que se expresa a través de la música, el baile y las performances poéticas que

---

<sup>4</sup> Un antecedente importante de estas teorizaciones sobre el reencantamiento del mundo moderno lo constituyen los estudios de la magia en el seno de culturas periféricas o poscoloniales, por caso, el imprescindible trabajo de Michael Taussig (2002 [1987]) sobre el chamanismo en la región colombiana del Putumayo, que registra cómo operan efectivamente en los márgenes de la Modernidad occidental las “prácticas mágicas” en cuanto praxis subversivas frente a la opresión sociocultural hegemónica.

<sup>5</sup> El término *nuyorican* designa la cultura extraterritorial surgida de la diáspora puertorriqueña a los Estados Unidos (concentrada originalmente en la ciudad de Nueva York y sus alrededores). Este neologismo *spanglisch* es traducido al español de diversos modos, entre los cuales se encuentran: nuyorriqueño, neorriqueño, niuyorrican o niuyorriqueño.

la cultura puertorriqueña denomina *Trepaos*,<sup>6</sup> y que constituyen eso que Bataille llama el “excedente” de la vida en ebullición, esa dinámica de energía frutiva del hombre que transgrede la lógica económica utilitaria en cuanto derroche gratuito. Estas formas del despilfarro se articulan en el juego, la fiesta, el arte y, sobre todo, en el erotismo según Bataille (1997, 1998), y constituyen instancias de reencantamiento de lo sagrado frente al carácter profano del mundo moderno en su utilitarismo instrumental. Por supuesto que estas instancias de reencantamiento son parciales y se articulan en una dinámica irresoluble que bascula entre la sujeción al orden profano del trabajo y esas treguas extáticas que Bataille registra en las fiestas sagradas del juego y el erotismo, momentos en que el hombre ejerce su “soberanía” innata acallada por el mundo del trabajo pero imposible de anular definitivamente, razón por lo cual es susceptible de ser recuperada en estos instantes de reencantamiento que le permiten al hombre transgredir el aislamiento y fundar esa comunidad imposible y extática que se alcanza en la con-fusión con el otro, en ese deseo erótico que Bataille concibe como una “disolución relativa del ser” (1997: 22).

### **El ritmo como excedente: trepao y fiesta en las performances poéticas de Tato Laviera**

El reencantamiento sagrado y erótico del que habla Bataille es el mismo que vibra, como señalábamos, en los trepaos niuyorriqueños y en poéticas como las de Tato Laviera, y en ambos casos el estado de trance extático que permite este reencantamiento erótico-frutivo se alcanza a través de una experiencia rítmica, más específicamente, una experiencia rítmica de raíz afrodescendiente, como veremos más adelante. El poeta y crítico francés Henri Meschonnic, por su parte, señala en su en-

---

<sup>6</sup> Los trepaos constituyen encuentros comunitarios en espacios públicos que articulan música, canto, baile, etc., una práctica cultural desplegada en la zona liminar que se abre, por ejemplo, entre las prácticas percusivas de raíz africana de congregación comunitaria y prácticas contemporáneas como las *jam sessions*, encuentros de improvisación musical comunes a numerosas formas musicales de raíz africana como el blues, jazz, rock, etc.

sayo *Critique du rythme: anthropologie historique du langage* (1982) que a partir de la etimología griega del término ῥυθμός y su relación aparente con el movimiento regular del oleaje marino, el sentido común occidental identificó el concepto de ritmo poético con el metro. Pero, en verdad, afirma Meschonnic, ni el sentido del término griego apela al oleaje (sino más bien a un “flujo”) ni su significado refiere a regularidad, simetría o armonía alguna. Meschonnic postula, por el contrario, el carácter desmesurado del ritmo, el cual se relaciona más con el sentido (con la significancia poética<sup>7</sup>) que con la métrica. De allí que más que del ritmo de un poema debamos hablar de un conjunto de ritmos (ritmo del discurso, de la frase, de las pausas, de las rupturas, de las continuidades, de los timbres, de las palabras, de las consonantes, etc.) que componen así el “ritmo total” de un poema. Estas observaciones agudas de Meschonnic sobre la comprensión y teorización del ritmo en la historia de la poesía en Occidente son por demás pertinentes para pensar la singularidad postulada por poéticas menores<sup>8</sup> dentro del canon occidental como las de la poesía afroantillana y sus derivaciones diaspóricas, tal el caso de la poesía niuyorriqueña de Tato Laviera, cuya obra nos servirá para ejemplificar esta singularidad rítmica asentada en el seno de una tradición antillana de raíz negra.

La obra de Laviera consigna la expresión literaria de una identidad cultural marcada por la extraterritorialidad de su legado diaspórico puertorriqueño. Es esta misma herencia cultural la que vibra en la potencia de sus versos a través de la

---

<sup>7</sup> El concepto de *signifiance* se aplica usualmente en el campo de la lingüística y la semiótica francesa con un sentido diferente al de la *signification*, tal como los distingue el propio Meschonnic en su ensayo. Señala Ángeles Sirvent Ramos que es Roland Barthes quien le asigna a este vocablo un sentido de mayor importancia o relevancia. Los tres niveles de sentido que Barthes destaca en un texto son: el nivel informativo –comunicación–, el nivel simbólico –significación–, y un tercer nivel de la *significancia*. Señala Sirvent Ramos que “la significancia aparece pues como un régimen de sentido que no se cierra nunca sobre un significado y donde el sujeto, como dice Barthes, va siempre de significante en significante, a través del sentido y sin poder clausurarlo” (1987: 154).

<sup>8</sup> Desarrollé los alcances de esta condición menor en: “El devenir menor de la poesía latina de los Estados Unidos: minoría, marginalidad y literatura menor en la obra de Tato Laviera y Gustavo Pérez Firmat” (López 2018).

polirritmia sincopada que integra el canto, la danza y la música antillanas como núcleos de significancia poética. El ritmo sincopado que domina en esta obra surge de las tradiciones musicales populares de Puerto Rico, estructuras de clara raíz afrodescendiente como son la bomba y la plena, por ejemplo. Y es esta misma base afroantillana la que repone en la poética lavierana una identidad cultural inscrita dentro de la condición “acuática” del Caribe, de ese “flujo poético y vital navegado por Eros y Dionisos, por Ochún y Eleguá”, tal como lo define el cubano Antonio Benítez Rojo en su clásico ensayo de 1989, *La isla que se repite*. Se trata de un flujo descentrado y disruptivo de textualidades que disuelve los binarismos occidentales a través de la figura del *performer*, esa manera de ser ligada al carnaval, la multiplicidad y la polirritmia de la música caribeña, un *ethos* afroantillano que atravesará en la poesía de Laviera las múltiples tradiciones culturales que esta poética pone en relación bajo el denominador común de su identidad negra. Es, precisamente, este movimiento emancipatorio respecto a la estructura rítmica armónica de la poesía occidental el que modula la excepcionalidad poética de esta obra que encuentra en la potencia de sus versos negros una praxis cultural y política contradiscursiva.

Ahora bien ¿en qué consiste exactamente esta performatividad contradiscursiva? Señala Diane Taylor que las *performances poéticas* deben ser entendidas como las modulaciones literarias de poemas recitados y actuados en público. Esta modulación performativa 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 contradiscursivo inmanente a su origen marginal, en cuanto alternativa a la industria cultural y a la cosificación del arte como objeto de consumo en las sociedades capitalistas. Se trata de un tipo de práctica cultural que desarrolla una política contrahegemónica inherente a las condiciones materiales en que se desarrolla, frente a la lógica capitalista del mercado cultural:

El performance, antiinstitucional, 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 *performance* se complementa, para el caso de la poesía niuyorriqueña, con el legado cultural puertorriqueño de la declamación. Esta modalidad performativa expone así un valor folklórico, en virtud de lo cual las performances niuyorriqueñas no designan, excluyentemente, ese fenómeno performativo moderno de corte vanguardista, sino que integran, en cambio, esta contradiscursividad con formas ancladas en la cultura popular puertorriqueña. Esta integración heterogénea de valores y praxis tradicionales y modernas constituye, en parte, una forma cultural de esa latinoamericanidad híbrida que postulaba Néstor García Canclini en su ensayo de 1990, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

El crítico puertorriqueño Héctor Manuel Colón señalaba en un artículo de 1985, casi desconocido pero excepcional, que la recepción de estas performances niuyorriqueñas implicaba una experiencia conmocionante, un verdadero “topetazo”:

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 (Colón 1985: 90).

Lo que esta cita enuncia es el impacto que produce la experiencia de lectura (o la experiencia corporal de sus *performances*) de los poemas que conforman la tradición niuyorriqueña,

en la cual los poemas, en su gran mayoría, poseen una dimensión performativa ejecutada en el espacio público de la calle o en escenarios como el fundacional *Nuyorican Poets Cafe*.

Esta poesía oral y performativa se desarrolla e institucionaliza a través de los permanentes eventos de recitado, los cuales constituyen el circuito 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 el modo “epifenoménico” de la experiencia puertorriqueña en los Estados Unidos y su “expresión socio-rítmica de una consciencia dia-geotrópica” (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>9</sup> Esta categoría analítica propuesta por Sánchez González es 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 cuanto género literario. Una de las ventajas más obvias del uso de esta categoría de la con-moción epifenoménica 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 incorpo-

---

<sup>9</sup> Este carácter paradigmático surge del hecho de que la salsa integra una diversidad heterogénea de ritmos afroantillanos y, a diferencia del resto, es producto directo de la experiencia histórica de la 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 afroantillanos 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 sociopolíticas, ver el ensayo de Ángel Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical* (1998).

ración del cuerpo o sus experiencias sensoriales como motivos o temas poéticos, por cuanto es la propia experiencia somática del autor y del receptor lo que está en juego en las *performances*. Esta integración experiencial de autor y receptor se modula a través de la voz (su ritmo, acentuación, prosodia, cambios de tono, etc.) y de los cuerpos en movimiento (su histrionismo, gesticulación y la co-presencia espacial de los cuerpos del poeta y su audiencia mancomunados en ese estar contigo en el espacio y el tiempo), junto con la articulación de esta presencia física en una dinámica *con-mocionante* derivada de las relaciones rítmicas y somáticas entabladas entre poeta y público.

La poesía de Tato Laviera, figura eminente de la tradición niuyorriqueña, constituye un ejemplo claro de los alcances de esta poética performativa de raíces afroantillanas. La obra de Laviera recupera el legado antillano para dar cuenta de la condición intersticial de comunidades migrantes como la niuyorriqueña, que habitan ese espacio liminar tensado entre su legado insular caribeño y su presente metropolitano neoyorquino, junto con la marginalidad a la que se relega a esta cultura minoritaria dentro de la sociedad norteamericana hegemónica. Esta dura experiencia de una vida atravesada es la que se afronta en esta poesía a partir del acervo cultural antillano, como por ejemplo en los ritmos de esos “rumbones” callejeros donde los niuyorriqueños ejecutan sus “trepaos” y se sanan de esta vida en la intemperie. Prácticas culturales como las del trepao constituyen verdaderas instancias de resistencia cultural desplegadas en la zona liminar que se abre, por ejemplo, entre la ancestral práctica africana del *baquiné*<sup>10</sup> y la práctica contemporánea del

<sup>10</sup> El “baquiné”, “baquini” o “quinibán” es una ceremonia velatoria propia de las culturas afroantillanas, a veces llamadas también “velatorio de angelitos”. A diferencia de la ceremonia cristiana occidental del luto, el baquiné antillano comprende una verdadera fiesta ritual que integra cantos, prédicas, relatos folklóricos, juegos, comidas y bebidas en abundancia. Esta polifónica y heterogénea celebración ritual, tan distinta al luto occidental, resume el poder transgresor que encarna la polirritmia antillana como instrumento de resistencia frente a los poderes silentes de la Muerte. Un ejemplo claro de la influencia de estas prácticas culturales de raíz africana es el propio “velatorio” de Tato Laviera en noviembre de 2013, donde amigos, parientes y amantes de su obra se congregaron al ritmo de las congas para festejar su memoria cantando y bailando. Cf. Álvarez (2017); Schechter (1994); Soto-Crespo (2002); Bantulà Janot y Payá (2014) y Arroyo (2018).

*jамmeo*,<sup>11</sup> encuentros públicos que congregan música, canto y baile e instituyen un espacio heterológico donde la voz comunal negra se vuelve una experiencia extática, irracional y sanadora frente a los poderes tanáticos. En estos trepaos los cuerpos congregados configuran una experiencia comunitaria, en medio de un tiempo suspendido que logra transgredir la opresión cotidiana, arrebatándole momentáneamente el cuerpo a los dispositivos sociales que lo someten como aparato de producción y objeto de explotación. Pero esto no significa que estas prácticas nieguen la hegemonía como ocio ni como evasión, sino que lo hacen en cuanto operaciones transculturales (Ortiz 1963 [1940]), posibilitando 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. 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 sin 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

---

<sup>11</sup> El término *jамmeo* es la forma neológica con que los latinos nombran el inglés *jam* (sesión musical improvisada).

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 (Colón 1985: 90-91).

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 afroantillanas logran transgredir la segregación y opresión de la droga sobre estos cuerpos vulnerables, 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 “treparse”, “entrar en calor” y, por supuesto, “crear éxtasis” trasponen la experiencia corporal del consumo de sustancias psicoactivas 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 de una curación que “ni huye del dolor cotidiano ni lo confronta para negarlo”; por el contrario, “lo asume y se cura en él”.

Esta descripción del trance extático, frutivo y sanador de la rítmica afroantillana “re-interpretada” por los niuyorriqueños (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) permite ser pensada a partir del concepto desarrollado por Bataille de “excedente”, en tanto este constituye un gasto improductivo y gratuito que escapa a la razón instrumental utilitarista, y que el propio Bataille pone en relación con el tiempo de la “fiesta” opuesto al tiempo profano del trabajo (“la dilapidación funda la fiesta, el punto culminante de la actividad religiosa” (1997: 73)) y con la

“intoxicación” en cuanto forma del erotismo que lleva al sujeto a la pérdida de sí en un trance por medio del cual este deja de percibirse a sí mismo como fuerza productiva en un acto sacrificial de su propio ser que escapa así de la angustia de la muerte alcanzando entonces un instante de soberanía, aunque, como el propio Bataille lo reconoce, estos instantes siempre son momentáneos, treguas de ese “estarse ahí en lo que regresan las obligaciones”, como decía Colón, o del regreso al mundo profano del trabajo, como señala Bataille al marcar el carácter limitado de esa comunidad imposible que se funda en la fiesta frente a la comunidad “real” :

La fiesta reúne hombres que el consumo de la ofrenda contagiosa (la comunión) abre a un abrasamiento, empero limitado por una sabiduría de signo contrario: es una aspiración a la destrucción la que estalla en la fiesta, pero es una sabiduría conservadora la que la ordena y la limita. De un lado, todas las posibilidades de consumación están reunidas: la danza y la poesía, la música y las diferentes artes contribuyen a hacer de la fiesta el lugar y el tiempo de un desenfreno espectacular. Pero la conciencia despierta en la angustia, inclina, en una inversión dirigida por una impotencia para concordar con el desenfreno, a subordinarle a la necesidad que tiene el orden de las cosas –encadenado por esencia y paralizado por él mismo– de recibir un impulso del exterior. Así, el desenfreno de la fiesta está, en definitiva, si no encadenado, al menos limitado a los límites de una realidad de la cual es negación. La fiesta es soportada en la medida que reserva las necesidades del mundo profano (1998: 57).

### **Intoxicación, trance y sanación: el ritmo afroantillano como Rausch y Mito de liberación**

Se vuelve imprescindible en este punto detenerse un momento en las implicancias que tiene el concepto de “intoxicación” en el seno del proceso de secularización de la Modernidad, especialmente si tenemos en cuenta, como hemos señalado anteriormente, que el uso que hacen poéticas como las de Tato Laviera respecto a la experiencia extática de la intoxicación trascienden ampliamente el enfoque estigmatizante y farmacológico con el que la *ratio* eurocéntrica moderna ha construido este concepto.

Basta señalar, por ejemplo, las imprescindibles reflexiones de Walter Benjamin (1999 [1929]) sobre la dialéctica de la intoxicación a propósito del concepto de *Rausch*, experiencia que en Benjamin condensa tanto la intoxicación como la sobriedad en un proceso que habilita una iluminación profana.<sup>12</sup> Esta conceptualización de la intoxicación en relación con las fuerzas racionalizantes de la Modernidad secular ha sido profusa y lúcida-mente estudiada por Hermann Herlinghaus (2013, 2018), quien señala que las prácticas psicotrópicas del hombre se remontan a los inicios de su Historia y se contraponen al proceso racionalizante que condujo al desencantamiento moderno. Herlinghaus lo describe con extrema lucidez a propósito del consumo del tabaco analizado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en su insoslayable ensayo de 1940, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*:

Con una connotación más amplia, nuestro estudio considera al *huma-num* no como un “proceso” movilizadо esencialmente por las labores, el trabajo y la acción, sino como una realidad “rítmica” en la que, a su vez, las fuerzas biológicas y antropológicas cumplen un papel constante. Es aquí donde la imagen del *contrapunteo* se vuelve esclarecedora, en tanto nos permite tomar consciencia del ancestral elemento psicotrópico de las prácticas humanas. Una “psicotropía” entendida, en principio, en relación con las prácticas y sustancias que alteran la consciencia y el ánimo, y conduce a un fuerte contrapunto en la vida del “homo faber”, fortaleza que consiste en las cambiantes capas de sentido que deshacen, así como hacen “retroceder”, el fervor racionalizador de la humanidad (2013: 2, mi traducción).

La concepción de la intoxicación como psicotropía que se opone a la racionalización moderna vibra en la doble valencia del concepto clásico del *Pharmakon* analizado por varios autores, pero especialmente por Jaques Derrida (1975),<sup>13</sup> y es

---

<sup>12</sup> El concepto de *Rausch*, señala Hermann Herlinghaus, “adquiere un sentido complejo que no puede ser reducido al estado de ebriedad causado por los narcóticos. Se trata de un concepto ligado, de una u otra forma, a la historia occidental de la colonización y la Modernidad” (2013: 35, mi traducción). Sobre los alcances de esta categoría ver el ensayo de Herlinghaus *Narcoepics* (2013).

<sup>13</sup> Me refiero al clásico ensayo de Derrida “La pharmacie de Platon” publicado originalmente en *Tel Quel* n°32-33 en 1968. Entre los trabajos que abordan el

esta misma dualidad la que permite reflexionar sobre la propia condición terapéutica de la intoxicación en el marco del desencantamiento del mundo moderno.

La condición terapéutica de la intoxicación extática se halla presente en el arte niuyorriqueño, y es la misma que resulta destacada por el poeta, activista y profesor universitario Miguel Algarín, figura tutelar de la institucionalización de esta tradición literaria durante la década del 70 del pasado siglo, quien en su ensayo *Estética Nuyorican* afirmaba que las performances niuyorriqueñas constituían una forma “muy importante para la cura psíquica” (1985: 193). Esta cura no es meramente evasiva ni diletante, sino que se trata de la reapropiación de una praxis cultural premoderna anclada en el acervo africano, aquello que el músico y activista niuyorriqueño Alex Lasalle (2007) llama el poder curativo de la práctica del “bombar”, de la interpretación (nuevamente en su doble sentido musical y exegético) de la bomba afropuertorriqueña como ritmo popular. Señala Lasalle, en su aguda reflexión sobre el valor cultural de la Bomba en las comunidades diaspóricas antillanas, que la misma asienta su potencia en la forma en que los “bomberos” actúan rearticulando las raíces ceremoniales de la cultura Kongo que nutre a ritmos antillanos como el de la Bomba puertorriqueña, y que configura así una función social terapéutica capaz de reponer el valor espiritual y comunitario de los conceptos africanos de “Bambula” (ritmo base de la Bomba que en lengua kikongo significa “recordar”, en el sentido de recordar y re-unir el cuerpo colectivo disgregado por la Historia) y de “Yubá” (palabra que en kikongo nombra el baile al que incita el ritmo de la Bambula y que cumple la función de conducir el cuerpo a un trance de purificación).<sup>14</sup>

La experiencia de estas performances poéticas liberadoras presupone, por tanto, un tipo de enunciación en el que las relaciones entre oralidad y escritura son continuas, diversas y

---

concepto de *Pharmakon* remito, especialmente, a los estudios de Hermann Herlinghaus *Narcoepics* (2013) y *The Pharmakon* (2018).

<sup>14</sup> Para un estudio de estas prácticas culturales africanas congoleas y de su pervivencia en la cultura afroantillana, ver además del mencionado trabajo de Lasalle (2007), los trabajos de Bilby (1985), Fu-Kiau (2001), Miller (2004), Rivera (2010) y Nwankwo (2012).

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 el poeta e intelectual martiniqueño Édouard Glissant (2005) denominaba *oralitura*, para dar cuenta así de esa síntesis entre la cultura escrituraria y la rítmica hablada. Mónica Maglia Vercesi, por su parte, sostiene en su análisis de la poesía del colombiano Jorge Artel que esta tensión entre escritura y oralidad característica de la poesía afroantillana tiene su origen en la dislocación entre *Mitos* y *Logos* experimentada por las culturas africanas en su diáspora esclavista. Esta dislocación explicaría la pulsión rítmica que atraviesa la poesía afroantillana, 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 las diásporas, sino como búsqueda orientada a restaurar el valor contradiscursivo que estas culturas no occidentales pueden instaurar dentro del orden instrumental vigente, en cuanto reencantamiento frutivo.

Del mismo modo, la antillanidad que configura la poesía de Tato Laviera, con sus ritmos sincopados articulados sobre un imaginario cultural panantillano, no necesita correspondencia con ningún punto geográfico preciso, sino que abreva en una pulsión poética guiada por el deseo de las mixturas, los ritmos y los sabores de las uniones híbridas y transcurtantes de esa negritud diaspórica integrada al *significante imaginario* (Castoriadis 2007) de lo antillano, en cuanto pulsión erótica:

Así constituido, el discurso caribe 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 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).

Esta concepción erótico-política de la cultura antillana que destaca su relación con el cuerpo como centro alternativo de conocimiento frente a la *ratio* occidental corre ciertamente el riesgo de entrar en el terreno de los esencialismos. La esencialización de la identidad negra posee uno de sus discursos más extendidos en la construcción de una imagen de la subjetividad negra que reduce su identidad cultural a una pura corporalidad, reproduciendo así el imaginario somático (o “cuerpo imaginario” en términos de Moira Gatens<sup>15</sup>) erigido sobre el mismo. Este imaginario del cuerpo negro esencializa su identidad 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. Los reduccionismos denunciados, por ejemplo, para el caso del negrismo poético hispanoamericano, en cuanto instancias de reproducción de una representación de la identidad subalterna del negro como corporalidad reificada

---

<sup>15</sup> 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, mi traducción).

a partir de su materialidad productiva (sexual y laboral), se constataban, por ejemplo y tal como señala Julio Ramos a propósito de los discursos antiesclavistas del siglo XIX, en la construcción de un objeto de deseo del que dependía en gran medida la subjetividad racional que narraba este cuerpo y evidenciaba, por medio de esta relación narrativa abyecta, su construcción mutua en cuanto sujeto cognoscente y objeto de conocimiento:

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 (Ramos 1993: 229-30).

Otro ejemplo de esta perspectiva crítica lo constituye el trabajo de Vera Kutzinski (1993) sobre el carácter esencialista inmanente a la perspectiva masculina de la poesía negrista hispanoamericana,<sup>16</sup> esencialismo que se asienta sobre un conjunto de estereotipos sexuales y genéricos sobre el cuerpo femenino negro. Sin embargo, como señala Andrea Morris (2008), en casos como el de la poesía de Luis Palés Matos (máximo exponente de esta tradición a la que apunta Kutzinski), la sexualidad y la corporalidad afroantillanas funcionan, en verdad, como potencias contradiscursivas y subversivas frente a las construcciones hegemónicas de las identidades nacionales, que en el caso de Puerto Rico se construían sobre un patrón eminentemente blanco y falocéntrico.

Por otra parte, y en conjunto con esta función contrahegemónica de configuración identitaria, la poesía palesiana, al igual que la de Tato Laviera, recupera el cuerpo negro como instancia de transgresión del orden cultural dominante, por medio de la validación de una epistemología alternativa que encuentra en el

---

<sup>16</sup> Desarrollé con mayor extensión los alcances de estas exégesis críticas que leen el Negrismo hispanoamericano a la luz de una perspectiva de género enfocada en las estructuras androcéntricas y esencialistas presentes en el tratamiento del cuerpo femenino negro, así como su misma superación, en la obra de poetas como el propio Palés Matos o Tato Laviera, en mi artículo “Del peligro de la mulata-antilla a la liberación de la mujer-conga: en torno a la representación del cuerpo de la mujer en la poesía negrista” (López 2021).

cuerpo la fuente y el instrumento privilegiado para aprehender y reconfigurar 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 tanto, antes que meramente reificar la identidad afroantillana sobre estereotipos somáticos, estas poéticas operan, en verdad, sobre el propio imaginario corporal negro un trabajo complejo y profuso que no puede ser reducido a una mera esencialización, sino que, por el contrario, constituye “un acto político unificado que reúne diferentes respuestas al colonialismo y a su vez concilia estrategias literarias disidentes” (1999: 635).

Consiguientemente, y como señala Alejandro de Oto, si bien es cierto que el negrismo antillano en algún momento cayó en estancamientos esencialistas, no es menos cierto que en muchos otros casos eludió esta reificación transformando el cuerpo negro o mulato en el espacio propicio para potenciar su emancipación por medio de una política insurgente y decolonial:

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).

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 cuanto *significante imaginario* condensador de las experiencias de la diáspora, la subalternidad y la frucción, 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 (2006) llamó una “poética del rebasamiento”, una transgresión respecto al uso de la negritud como resistencia al sistema colonial de la plantación caribeña, transgresión 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. De igual forma, en la obra de Tato Laviera el significante imaginario de la africanidad, a través de sus expresiones afroantillanas, 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 afroantillana, y luego por medio una reterritorialización frutiva encarnada en el goce por la multiplicidad y las mixturas.

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 jamaíquina 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” (2010: 158). Esto mismo rige para la poesía de Tato Laviera, la cual para ser comprendida cabalmente precisa ser experimentada en su naturaleza performativa. En el ejemplo analizado por Brathwaite, la experiencia performativa estaba fuertemente marcada por la dimensión sagrada de la figura de Miss Queenie como portadora del *nommo*, concepto que designa la potencia mágica y trascendental del Verbo para la cultura africana. Se trata de la misma experiencia extática que aborda 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  
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 afroantillana, Laviera explora la potencia del cuerpo en trance en medio de la “fiesta espiritual” de Changó/Santa Bárbara. Esta experiencia extática se expresa en el poema a través de un movimiento desencadenado por los ritmos que articulan las anáforas, las repeticiones y las enumeraciones, cadencia a través de la cual 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 dramática (articulación entre la voz y el cuerpo), sino también las ritmicidades sincopadas de la tradición musical afroantillana, configurando así una experiencia sacra sostenida a partir del estado de trance espiritual de estas prácticas ancestrales de raíz africana. El componente espiritual, presente también en otros poemas de Laviera como “orchard beach y la virgen del carmen”, por un lado tematiza el sincretismo de la religiosidad afroantillana 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 que incluye su dimensión sagrada, musical y política, como instrumentos de resistencia frente a la opresión social cotidiana.

Estos ritmos afrodescendientes a los que apela la poética lavieriana concentran su poder 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, las afroantillanas (rumba, bomba, plena, merengue, etc.) y afroamericanas (jazz, blues, etc.). La poesía de Laviera pone en juego un proceso disruptivo que, como señala Arnaldo Cruz-Malavé, logra a través de este ritmo sincopado superar “la sintetización de

las transferencias culturales en un sólo 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, por tanto, 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 afroantillanas 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/, para inscribir en la lengua poética el habla vernácula popular del Caribe negro. 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 cultural. La política de sincopamiento puede ser pensada en su articulación con el cuerpo, tal como plantea Catherine Clement en su ensayo *La Syncope: Philosophie du ravissement* (1990), donde integra la dimensión rítmico-musical de la síncopa con la acepción biológico-medicinal del “síncope” como “muerte aparente”, en cuanto estrategia consistente en la interrupción de la predictibilidad. Se trata de una estrategia cultural de interrupción y disrupción que procura la supresión y deformación de los acentos estándares de la lengua oficial para poder dar voz a esos desplazamientos presupuestos en la “intraducibilidad” de las lenguas diaspóricas en un contrapunto ineludible entre la cultura hegemónica y las culturas minoritarias.

Laviera procede a asentar así una tradición relacional a partir de ese espectro divergente de legados culturales y literarios sobre los cuales 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 su obra 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 Nuyorriqueño 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 (Luis: 1027).

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 dan cuenta de la poética “relacional” (Glissant 2006) sobre la que se asienta, una poética que configura en su discontinuidad una tradición que, como señala Julio Ramos, se va armando “con la misma experiencia que el flujo migratorio despliega en su movimiento” (2009: 438).

Esta tradición diaspórica relacional anclada en prácticas terapéuticas de raíz africana postula, consiguientemente, una praxis social y cultural que funciona como una “mitología de liberación”, tal como la entiende Raquel Rivera (2010) cuando afirma que prácticas culturales afroantillanas como la bomba y la plena puertorriqueñas comportan un coeficiente mítico que se articula políticamente al procurar enfrentar la marginalidad social y cultural de estas comunidades subalternas:<sup>17</sup>

[...] su propósito [el de la mitología de la liberación] es escarbar profundo en las historias (frecuentemente suprimidas) de los descendientes africanos en Las Américas y así poder confrontar las actuales injusticias que enfrenta esta población y construir sueños de liberación para el futuro (2010: 10).

---

<sup>17</sup> Utilizo el concepto de subalternidad siguiendo la definición de Ranajit Guha como término que da “un nombre para el atributo general de la subordinación, ya sea que esta esté expresada en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma” (1988: 35, mi traducción).

## **Descargas sagradas: el ritmo como reencantamiento en la poesía negra de Tato Laviera**

Al ser preguntado, en una entrevista de 2006, sobre la importancia de la música en los orígenes de su carrera como escritor, Laviera responde con una anécdota que retrata claramente cómo la experiencia puertorriqueña de los ritmos afroantillanos de la plena y la bomba 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: 151-152).

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 su 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 mismas identidades híbridas levantan imágenes fugaces de un proceso no sintético, que hacen de lo provisorio y lo frutivo de su periplo un nuevo espacio de congregación e identificación.

Así es como Tato Laviera irá progresivamente recuperando en su obra la tradición cultural afroantillana, a partir de su dimensión rítmica. Por ejemplo, en su poema “tumbao (for eddie conde)”, dedicado al salsero Eddie Conde, Laviera consigna la potencia de estos ritmos afroantillanos:

*Secularización y reencantamiento del mundo  
Contribuciones a la historia cultural de América Latina*

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 llora. . .  
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

3

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 tamba  
tumba que la bamba baja  
que pacheco se inspira  
[...] (1979: 62-63)

Esta lengua poética despliega en toda su plenitud el polirritmo antillano dentro de esa “congregación espiritual de las congas”, cuyos ritmos percusivos, acentuados por el estribillo onomatopéyico “tucutú pacutú tucutú pacutú”, sumergen al receptor en la experiencia corporal del movimiento extático. Este ritmo procura tornar exhausto al cuerpo, gastarlo y sacrificarlo en un trance extático que lo sustrae del ritmo fabril alienante y tanático de la maquinaria capitalista, es un ritmo que deja “con la lengua afuera” y en esta experiencia exhaustiva cura, como señalaba Colón a propósito de los trepaos, en cuanto ritmo sanador que “calma las fieras explosiones del hambre”.

Estos versos negros surgen, precisamente, de la forma en que Laviera concibe el mundo y lo habita, de su estar en el mundo con un esquema corporal que, siguiendo el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty (1957), al tiempo que habita el espacio lo percibe y comprende, corporal y fruitivamente, por medio del gozo presupuesto en el polirritmo antillano.<sup>18</sup> Versos negros, en definitiva, que surgen de su piel negra emulando el célebre título del pensador martiniqueño Frantz Fanon, cuyo ensayo, *Piel negra, máscaras blancas*, ilumina con claridad meridiana cómo a estos esquemas corporales se les adosa siempre su dimensión histórico-racial, introduciendo y visibilizando de este modo lo que Walter Dignolo llama la “diferencia colonial” (1998), esa diferencia introducida por la negritud del cuerpo inscripto en un sistema de conocimiento colonial que lo construye como cuerpo racializado, pero que al mismo tiempo, como señala Fanon, permite a partir de su diferencia un ritmo emancipatorio.

Sin reproducir esa “fetichización” que Julio Ramos (2010) lee, por ejemplo, en la crítica de Antonio Benítez Rojo o Ángel Quintero Rivera de los ritmos afrocaribeños *qua locus* de autenticidad de la cultura popular frente a la “alta cultura”, consideramos que poéticas como las de Tato Laviera despliegan un ritmo emancipatorio cuya potencia erótico-fruitiva articula un instante de reencantamiento que restituye la condición sagrada del cuerpo en su improductividad, en su evasión de la lógica utilitaria que lo sujeta como cuerpo de trabajo. Y este instante de reencantamiento sagrado es experimentado corporalmente

---

<sup>18</sup> Cf. de Oto (2011) y Weate (2000).

por medio de las intensidades rítmicas que, como hemos visto, restituyen en la poesía de Laviera esa conmoción epifenoménica que sacude el cuerpo atravesado por este ritmo, un ritmo que impele tanto al movimiento frutivo de la danza, como al movimiento extático de disolución del sujeto en una comunión erótica con los otros, con esos otros cuerpos mancomunados en una misma pertenencia comunitaria alcanzada en su sustracción colectiva al profano orden racional del mundo y su utilitarismo como fuerzas de trabajo. Estos cuerpos soberanos en el trance rítmico entran, aunque más no sea fugazmente, en una comunidad imposible que transgrede en su erotismo las sujeciones coercitivas del sistema mundo capitalista, y en esta transgresión se “curan”, como hemos visto a propósito de los trepaos, se curan como los cueros de las congas en el éxtasis del desgaste, el derroche y la fiesta.

Todo este excedente de energías transgresoras constituye una experiencia que se vive como una descarga, no sólo porque se descargan las energías libidinales en cuanto pulsiones eróticas liberadas en el flujo rítmico de la música y el baile, sino también porque se recibe una descarga que permite vislumbrar nuevas formas de sociabilidad por fuera del marco estrecho de la secularización racionalizante. Señala Julio Ramos en su deslumbrante ensayo “Descarga acústica” que la experiencia que Walter Benjamin describe de los ritmos sincopados del jazz en sus apuntes de 1928 sobre el “Hachís en Marsella” se aproxima a la experiencia psicotrópica de la intoxicación, en tanto es vivida como una “descarga”, una “estampida”, un “alboroto que descarrila el pensamiento de su ruta habitual, lo desborda de su interiorizado y a veces sordo discurrir. La descarga acústica sacude al filósofo de pies a cabeza y saca su discurso de tiempo” (2010: 49). Este desbordamiento que “pone en riesgo la integridad psicosensorial del sujeto, su principio de realidad” constituye un exceso que “conduce a la alucinación auditiva o al delirio” (*ibíd.*). La descarga acústica y psicosensorial que experimenta Benjamin con el jazz y el hachís en la periferia de Occidente, como es entonces ese puerto de Marsella que recibe cuerpos, materias primas y sonidos desde todos los confines del mundo, se aproxima al éxtasis del ritmo sincopado que hemos desarrollado a propósito de la poesía negra de Tato Laviera en

cuanto instancia de reencantamiento que habilita tanto la transgresión del sujeto de sí mismo para alcanzar una comunidad erótica con el otro, como la transgresión de la lógica utilitaria que sujeta estos mismos cuerpos al orden profano del trabajo en el sistema-mundo capitalista. Esta dislocación sensorial y epistémica que Ramos lee en la experiencia benjaminiana de la descarga acústica del jazz se aproxima a las descargas que se producen en los poemas de Laviera. Y como señala Attias Basso, siguiendo la lectura de Roberto Esposito a propósito de Bataille, de lo que se trata siempre es de “cargar el instante de sacralidad” (2015: 74), de la sacralidad de esos ritmos anteriores a la palabra, enraizados bien bien atrás, en ese mundo plagado de misterios que la Modernidad secularizante desplazó pero que aún sigue fulgurando en poéticas destellantes como la de Tato Laviera:

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 (Laviera 1979: 57)

## Bibliografía

- Algarín, M. (1985). “Estética Nuyorican” en: A. Rodríguez de Laguna (ed.), *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*, Río Piedras: Huracán, 191-194.
- Álvarez, L. (2017). *Música y tradición mítica en el Velorio de Francisco Oller*. Recuperado de: <http://musica.uprrp.edu/lalvarez/velorio1.html>
- Arroyo, J. (2018). “Cities of the Dead: Performing Life in the Caribbean”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 27 (3): 331-356.
- Attias Basso, A. (2015). *El desencantamiento del mundo y lo sagrado: un espacio común para Max Weber y Georges Ba-*

- taille. Recuperado de: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/xmlui/handle/10469/7704>
- Bantulà Janot, J. y A. Payá Rico (2014). "La cultura lúdica en los rituales funerarios de Iberoamérica: los juegos de velorio", *Studium. Revista de Humanidades*, N° 20: 167-88.
- Bataille, G. (1996). *Lo que entiendo por soberanía*, trad. de Antonio Campillo, Barcelona: Paidós.
- (1997). *El erotismo*, trad. de Antoni Vicens, Barcelona: Tusquets.
- (1998). *Teoría de la religión*, trad. de Fernando Savater, Madrid: Taurus.
- Bauman, Z. (2011). *Ética posmoderna: en busca de una moralidad en el mundo contemporáneo*, trad. de Bertha Ruiz de la Concha, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Benítez-Rojo, A. (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*, Hanover: Editores del Norte.
- Berger, P. L. (1999). *The Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*, Washington: Ethics and Public Policy Center.
- Bilby, K. (1985). "The Caribbean as a musical region" en S. Mintz (ed.), *Caribbean Contours*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 181-218.
- Brathwaite, K. (2010). *La unidad submarina. Ensayos caribeños*, ed. y trad. de Florencia Bonfiglio, Buenos Aires: Ediciones Katatay.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*, trad. de Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini, Buenos Aires: Tusquets.
- Clément, C. (1990). *La Syncope: Philosophie du ravissement*, Paris: Grasset.
- Colón, H. M. (1985). "La calle que los marxistas nunca entendieron", *Comunicación y Cultura en América Latina*, (14): 81-94.
- Cruz-Malavé, A. (2002). "Colonial figures in motion: globalization and translocality in contemporary Puerto Rican Literature in the U. S.", *Centro Journal*, XIV (2): 5-25.
- De Oto, A. (2011). "Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial", *Tabula Rasa*, (15): 149-169.
- Derrida, J. (1975). "La farmacia de Platón", *La diseminación*, trad. de J. M. Arancibia, Madrid: Fundamentos, 93-261.

- Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*, trad. de Ángel Abad, Buenos Aires: Abraxas.
- Fu-Kiau, K. (2001). *African Cosmology of the Bantu-Kongo: Tying the Spiritual Knot, Principles of Life & Living*, Nueva York: Athelia Henrietta Press.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- Gatens, M. (1996). *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*, Nueva York: Routledge.
- Glissant, É. (2005) [1981]. *El discurso antillano*, trad. de A. Marina Boadas y Amelia Hernández, Caracas: Monte Ávila.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Poetics of Relation*, trad. de Betsy Wing, Michigan: Michigan University Press.
- Greely, A. (1974) [1972]. *El hombre no secular: persistencia de la religión*, trad. de J. Valente, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Guha, R. (1988). "Preface", en: Guha, R. y G. Spivak (eds.), *Selected Subaltern Studies*, Nueva York: Oxford University Press: 35.
- Herlinghaus, H. (2013). *Narcoepics. A Global Aesthetics of Sobriety*, Nueva York: Bloomsbury.
- \_\_\_\_\_. (2018). *The Pharmakon: Concept Figure, Image of Transgression, Poetic Practice*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Jenkins, R. (2000). "Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the millennium", *Max Weber Studies*, (1): 11-32.
- Kutzinski, V. (1993). *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*, Charlottesville: University of Virginia Press.
- Lasalle, A. (2007). "Bambula", *Güiro y Maraca*, Vol. 11, N° 2: 11-15.
- Laviera, T. (1979). *La carreta made a U-turn*, Houston: Arte Público Press.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Mixturao*, Houston: Arte Público Press.
- López, A. (2018). "El devenir menor de la poesía latina de los Estados Unidos: minoría, marginalidad y literatura menor en la obra de Tato Laviera y Gustavo Pérez Firmat", *Líneas: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques*, N° 11. Recuperado de El devenir menor de la poesía latina de los Estados Unidos: minoría, marginalidad y literatura menor en la obra de Tato Laviera y Gustavo Pérez Firmat.

- \_\_\_ (2021). “Del peligro de la mulata-antilla a la liberación de la mujer-conga: en torno a la representación del cuerpo de la mujer en la poesía negrista”, *Cuarenta Naipes, Revista de Cultura y Literatura*, Vol. 3, N° 5: 288-316.
- Luis, W. (1992). “From New York to the World: An Interview with Tato Laviera”, *Callaloo*, 15 (4): 1022-1033.
- Machuca, A. (2015). “El pensamiento mágico en el mundo secularizado”, *Dimensión Antropológica*, Año 22, Vol. 63: 41-69.
- Maffesoli, M. (2009). *El reencantamiento del mundo. Una ética para nuestro tiempo*, trad. de Ariel Shalom, Buenos Aires: Dedalus Editores.
- Maglia Vercesi, G. (2005). “Estéticas de resistencia en la poesía del Caribe afrohispanico”, *Cuadernos de Literatura*, X (19): 67-84.
- Martínez Diente, P. (2006). “‘Words Without Borders’: A Bilingual Conversation with Tato Laviera”, *Afro-Hispanic Review*, 25 (2): 151-158.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*, trad. de Jem Cabanes, Barcelona: Planeta.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Paris: Verdier.
- Mignolo, W. (1998). “Diferencia colonial y razón postoccidental”, *Anuario Mariateguiano* Vol. X, N° 10: 171-188.
- Miller, I. (2004). “The Formation of African identities in the Americas: Spiritual ‘Ethnicity’”, *Contours*, Vol. 2, N° 2: 193-222.
- Morris, A. (2008). “Performing Dance/ Writing Dance: Embodiment and the Question of Female Agency in Afro-Antillean Poetry and Culture”, *Revista de Estudios Hispánicos*, N°42: 391-414.
- Nwankwo, I. y M. Diouf (eds.) (2010). *Rhythms of the Afro-Atlantic world: Rituals and Remembrances*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Ortiz, F. (1963) [1940]. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Quintero Rivera, Á. (1998). *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*, México: Siglo XXI.
- Ramos, J. (1993). “Cuerpo, lengua, subjetividad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19 (38): 225-237.
- \_\_\_ (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Caracas: El perro y la rana.

- \_\_\_ (2010). “Descarga acústica”, *Papel máquina*, II, N°4: 49-77.
- Ritzer, G. (2005). *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption*, California: Pine Forge Press.
- Rivera, R. (2010). “Bomba puertorriqueña y palos dominicanos en Nueva York: de diásporas y mitologías de la liberación”, *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, N° 26: 3-26.
- Rivera Casellas, Z. (2011). “La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña”, *Cincinnati Romance Review*, N° 30: 99-116.
- Sánchez González, L. (2001). *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora*, Nueva York: New York University Press.
- Schechter, J. (1994). “Divergent Perspectives on the “Velorio del angelito”: Ritual Imagery, Artistic Condemnation, and Ethnographic Value”, *Journal of Ritual Studies*, Vol. 8, No. 2: 43-84.
- Sirvent Ramos, Á. (1987). “En torno al texto. El texto como significancia”, *Anales de filología francesa*, N° 2: 147-156.
- Soto-Crespo, R. (2002). “The Pains of Memory: Aberrant Spaces, Historical Anxieties, and National Images of Mourning in Puerto Rican Art and Literature”, *MLN*, Vol. 117, N°2: 449-480.
- Taussig, M. (2002) [1987]. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*, trad. de Hernando Valencia, Bogotá: Norma.
- Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de performance*, México: F.C.E.
- Tonkonoff, S. (2010). “¿Qué es y para qué sirve una heterología?”, *Actas de las VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.5058/ev.5058.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5058/ev.5058.pdf).
- Vattimo, G. (1996). *Crear que se cree*, trad. de Carmen Revilla, Buenos Aires: Paidós.
- Weate, J. (2000). “Fanon, Merleau-Ponty and the Difference of Phenomenology” en: R. Bernasconi (ed.), *Race*, Massachusetts: Blackwell, 169-181.
- Weber, M. (1972). *El político y el científico*, trad. de Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza Editorial.