

Una bomba para gozar: la poesía de Tato Laviera

ALEJO LÓPEZ

La obra de Tato Laviera (1951 -) se inserta en la tradición literaria niuyorriqueña a partir de su identificación con el nuevo sentido identitario de una puertorriqueñidad extraterritorializada desarrollada en su particular diáspora, y también por el alto grado de compromiso con su comunidad. Sin embargo, el primer poemario de Laviera, *La carreta made a U-turn* (1979) puso en escena un tipo de política que excedía la denuncia y la proclama contestataria.¹ Ésta no se fundará simplemente en la denuncia de la posición marginal del sujeto niuyorriqueño, sino que pondrá en juego una política fundada en la lengua en tanto *literatura menor*, en el sentido que le otorgan al término Deleuze y Guattari.² Su lengua resulta de la confluencia y fusión de múltiples registros; recupera el valor insurrecto de los esclavos fugitivos del Caribe y sus lenguas *creoles*, operando a partir de esta tradición afro-antillana un desvío en el seno de la primera generación poética niuyorriqueña. Este desvío inscribe a la poesía de Tato Laviera en la tradición afro-antillana del *détour*, tal como la definiera Édouard Glissant. En su análisis de la cultura antillana, Glissant definió el concepto de desvío (*détour*) como una pulsión subversiva heredada por el pasado africano de los esclavos antillanos y su resistencia a la asimilación y la opresión colonial, una cultura marcada por la supervivencia y resistencia frente al colonizador a partir de las discontinuidades y estrategias de las culturas africanas esclavas y sus procesos de *creolización*.³

La primera sección de *La carreta made a U-turn* expone los rasgos distintivos de la tradición niuyorriqueña. El escenario es la metrópoli de Nueva York y domina un tono de denuncia e imprecación. En vez de volcar su mirada hacia el pasado insular, Laviera se mantiene férreamente atado al aquí y al ahora que define su identidad. Invierte el regreso que René Marqués (1919 - 1979)

¹ Tato Laviera, *La carreta made a U-turn*, Houston, TX, Arte Público Press, 1979. Todas las citas corresponden a esta edición y serán indicadas en el texto.

² Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996; Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1998.

³ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 y *Poetics of Relation*, Ann Arbor, MI, Michigan University Press, 2006.

había trazado en su celebre obra *La carreta* (1954), y diagrama un nuevo rumbo para el sujeto niuyorriqueño, un regreso al inicio, una vuelta en U, la aceptación de una realidad e identidad extraterritorializadas e intersticiales.

En la segunda sección, “Loisaida Streets: Latinas Sing”, el escenario siguen siendo las calles de Nueva York pero ya no enfoca el entorno hostil y degradado sino el canto de las latinas. El tono de rabia y denuncia comienza a dejar paso al canto y al goce por esos cuerpos que al tiempo que son relegados socialmente nunca pierden su potencialidad fruitiva. Los títulos de estos poemas abundan en alusiones sensuales, centradas mayormente en el cuerpo femenino que se vuelve no sólo objeto de deseo y exaltación sino, principalmente, fuente de goce y provocación lasciva, propulsión al movimiento y a la danza. Se trata de la “promiscua lascivia” de la poética de Laviera, término cuya etimología remite al apetito inmoderado por la mezcla y lo confuso, por la posibilidad de las lenguas de entrar en copulaciones múltiples y productivas; el inglés rompiendo el español y viceversa, los ritmos africanos fusionándose con la salsa y el hip hop, una insistencia por englobar cuerpos, lenguas, identidades y ritmos. Es una multiplicidad y una mixtura que se propagan a través del movimiento fruitivo y sensual de la danza, práctica y expresión corporal de una cultura antillana transculturadora.

El poema “A sensitive bolero in transformation”, por ejemplo, tematiza las angustias y padecimientos de las mujeres en los márgenes, pero la voz poética de Laviera ya ha dado un paso definido hacia la dimensión somática y fruitiva de identidad niuyorriqueña y por ello el poema no se centra en el despojo y la denuncia, sino en el potencial subversivo del cuerpo femenino marginalizado. Los poemas que cierran esta sección de transición son “palm tree in spanish figurines” y “the congas mujer”. El primero introduce uno de los emblemas de la tradición literaria puertorriqueña, la palma, símbolo de la naturaleza tropical de la isla, y tópico literario recurrente en la tradición insular. Pero en la poesía de Laviera, la tradición puertorriqueña de exaltación de la naturaleza exuberante y embriagadora es retomada a través de un desvío. El nuevo paisaje antillano cautivador y fuente de una pasión exuberante será ahora el cuerpo: cuerpos bronceados, danzantes,

que se entrelazan y se confunden, cuerpos del deseo y el goce.⁴ Este nuevo paisaje antillano se levanta en medio del espacio urbano marginal a partir del descubrimiento del cuerpo niuyorriqueño y sus raíces antillanas. Este nuevo cuerpo-paisaje de naturaleza caribeña integra cada uno de estos elementos al ritmo de la música afro-antillana (“mysterious cult/ inside the feelings of/ ancestral bomba and plena” [p. 48]). El cuerpo subversivo, mayoritariamente femenino, es análogo a la figura palesiana de Tembandumba de la Quimbamba en su célebre poema “Majestad negra”, un cuerpo afro-antillano que a través de lo erótico expresado en la libertad incontrolable de la danza, subvierte la dominación y la esclavitud de la plantación caribeña. Se expresa contra la opresión y el encierro, contra el tiempo controlado de la plantación a través del tiempo liberado del Carnaval; subvierte el trabajo forzado a través del ocio y el goce, y el orden falocéntrico a través del trastrocamiento antillano del Eros femenino, y contra el encierro y rigidez de la grafía del canon, propone el carácter performativo del canto y la danza.

El nuevo rumbo que Laviera traza para la poesía niuyorriqueña, es un “rumbón” (la última sección se titula “El Arrabal: Nuevo Rumbón”), un desvío marcado por la tradición y los ritmos africanos heredados del Caribe negro. La superación de la dimensión contestataria dominante en la tradición niuyorriqueña se da en su poesía a partir del potencial afro-antillano presente en la propia cultura niuyorriqueña y traza así un nuevo rumbo para las letras niuyorriqueñas marcado por los ritmos antillanos y su dimensión contradiscursiva.

Se trata no sólo de la reivindicación y afirmación de una identidad fundada en lo intersticial y lo extraterritorial, sino, sobre todo, en el goce por los cruces, por las posiciones intermedias, por la lasciva promiscuidad con que este sujeto poético se inserta en cada lengua haciéndola suya y volviéndola parte de una cópula híbrida. Aquí se halla la fuerza y el valor de la lengua poética de Laviera, una lengua fusionada y fundada en los deleites y sabores de una multiplicidad de tonalidades y registros constitutivos de una identidad híbrida; de allí que Laviera proceda a configurar una retórica de la impureza fundada en los simultáneos y recurrentes cruces y

⁴ Si bien es cierto que el uso de metáforas naturales en referencia al cuerpo femenino posee larga data en la tradición literaria antillana, aquí no hay simbiosis entre naturaleza y cuerpo. Al estar ausente el marco físico en qué reflejarse, el cuerpo afro-antillano deviene por sí mismo paisaje y topografía corporal.

desplazamientos lingüísticos originados por el *spanglish*, una retórica que hace de la trasgresión y la resistencia su máximo valor/sabor poético.

El carácter performativo de esta tradición consiste en la experiencia de los actos verbales en tanto eventos culturales, un tipo de enunciación en el que las relaciones entre oralidad y escritura son continuas, diversas y complejas; una enunciación que establece entre el artista y su público una continuidad que lleva a un sentido de comunidad. La continuidad entre oralidad y escritura es lo que en la cultura antillana Édouard Glissant denominó *oraliteratura*: “síntesis de la sintaxis escrita y de la rítmica hablada, de lo *adquirido* de la escritura y del *reflejo* oral, de la soledad de la escritura y de la participación en el canto común”.⁵ Esta experiencia colectiva de comunión entre el poeta y su audiencia, característica de las tradiciones performativas, se destaca en el poema inaugural de *La carreta made a U-turn*, “para ti, mundo bravo”, donde declara:

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

therefore making you
the source, the strenght,
the base of my inspirations... (p. 13)

El valor trasgresor y subversivo de este desvío afro-antillano reside en la posibilidad de superar la polarización del binomio neo-colonial de la cultura e identidad puertorriqueña, nación cuya particular relación colonial la ata indisolublemente a la historia y la cultura norteamericanas. Se trata, entonces, de la posibilidad de escapar de este binarismo a través del espacio afro-antillano como cartografía imaginaria, como una *significación social imaginaria*, en términos de Castoriadis;⁶ un tipo de trasgresión que se opera a través de lo elusivo y con la sensualidad de la dimensión diaspórica e híbrida de la tradición afro-antillana. El Caribe africano que construye Laviera en sus poemarios no designa ni remite a una geografía ni a una Historia particular, sino a un sentido particular asignado a este espacio cultural. Se trata de un significante imaginario del Caribe

⁵ Glissant, p. 450. Mi traducción.

⁶ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 2007.

que instala este espacio no como territorio, sino en tanto serie de tropismos que se repiten hasta conformar un *meta-archipiélago* sin límites ni centro, tal como lo concibe Benítez Rojo.⁷ No se trata, entonces, de recuperar el legado afro-antillano con miras a reinsertarse en una tradición previa, y aparentemente perdida a través del proceso diaspórico de la cultura niuyorriqueña, sino de la recuperación de ciertos elementos de esta identidad cultural, precisamente aquellos que operan a través del diferimiento, la oblicuidad, el desvío, la reescritura y la hibridez: “creating definitions that redefine/ blackness again and again and all over again” (p. 55).

Una poética, finalmente, que logrará llevar adelante la propuesta lanzada por Arcadio Díaz Quiñones en *La memoria rota*, y su apuesta por “descolonizar” el imaginario puertorriqueño “bregando”⁸ desde el mismo interior de la lengua y la identidad puertorriqueñas; un arte de bregar que la obra de Laviera desarrolla recuperando la tradición cultural afro-antillana para operar con ella un *détour* caribeño con el cual subvertir el encierro de antiguos y nuevos colonialismos, o en palabras del propio Laviera, volviéndola una “Bomba para gozar”:

hombre sencillo hombre sencillo
dime ¿qué regalo quieres
para la navidad?

hombre sencillo, lumpen...

oye negrito, yo quiero CLARIDAD
bueno, negrito, yo creo en la Bomba para gozar (p. 72).

⁷ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1989.

⁸ Arcadio Díaz Quiñones, *La memoria rota*, Río Piedras, Huracán, 1993. Es importante advertir que el verbo “bregar” en Puerto Rico además de la definición formal de “luchar”, posee especialmente y con un valor coloquial, una connotación sexual.