

Nueva York como enclave caribeño: extraterritorialidad y caribenización en la literatura *nuyorican*

Alejo López*

CTCL - IdIHCS / Universidad Nacional de La Plata

FECHA DE RECEPCIÓN: 15-02-2019 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 01-05-2019

Resumen

La relación entre la ciudad de Nueva York y la cultura caribeña posee una profusa historia acrecentada recientemente por las incesantes diásporas que desde el siglo XX han ido transformando sus contornos por medio de un continuo y pujante proceso demográfico-cultural de paulatina caribenización. Dentro de este proceso sobresale la diáspora puertorriqueña y la cultura niuyorriqueña surgida de la misma, cuya tradición literaria constituye un ejemplo claro de los alcances y la riqueza de estos fenómenos extraterritoriales.

Palabras claves

literatura niuyorriqueña; Caribe; Nueva York; extraterritorialidad; diáspora

New York as Caribbean Enclave: Extraterritoriality and Caribbeanization in *Nuyorican* Literature

Abstract

The relationship between New York city and the Caribbean culture has a profuse history recently increased by the incessant diasporas that, since the twentieth century have been transforming their contours through a continuous and thriving demographic-cultural process of gradual caribbeanization. Within this process stands out the Puerto Rican Diaspora and the Nuyorican Culture that emerged from it, whose literary tradition constitutes a clear example of the significance and richness of these extraterritorial phenomena.

Keywords

Nuyorican literature; Caribbean; New York; extraterritoriality; diaspora

El siglo XX ha sido testigo de una nueva fase dentro de ese complejo y convulsionado proceso de la historia de América Latina que el antropólogo cubano Fernando Ortiz ([1940] 1963) llamó la “transculturación”. Así como la conquista moldeó la naturaleza transcultural de nuestro carácter latinoamericano, del mismo modo los constantes y polifacéticos periplos de las migraciones latinoamericanas contemporáneas delinean nuevas formas para la transculturación constitutiva de nuestra identidad cultural. Entre las formaciones culturales más novedosas de estos continuos procesos migratorios latinoamericanos se encuentran las diásporas y exilios hacia Norteamérica, junto con la consecuente emergencia de lo que se denomina la “cultura latina de los Estados Unidos”. Todos estos fenómenos de contacto cultural configuran un proceso multidireccional a través del cual los procesos migratorios proceden a reformular y transformar los patrones identitarios nacionales tanto de las propias comunidades migrantes como de las sociedades huésped que los albergan, muchas veces promoviendo la creación de nuevas identidades transnacionales e híbridas, lo que se aprecia en las nuevas formaciones culturales emergentes y en la gestación de nuevas producciones estéticas innovadoras capaces de dar cuenta de estos fenómenos neoculturales. Este es el caso, por ejemplo, de la literatura chicana y la literatura *nuyorican*, expresiones literarias que junto con la literatura de la migración cubana componen los pilares históricos de la pujante, creciente y cada vez más influyente literatura latinoestadounidense.¹

Cuando hablamos de literatura latina de los Estados Unidos nos referimos a la producción literaria de escritores de origen latinoamericano en suelo estadounidense. Este corpus heterogéneo comprende textos escritos en inglés, en español o en las diversas combinaciones entre ambas lenguas, entre ellas, el difundido uso interlingüe del *spanglish*. En principio habría que distinguir esta literatura de la de aquellos autores latinoamericanos que, ocasional o coyunturalmente, han producido su obra, o parte de ella, en suelo norteamericano con influencias de este medio cultural exógeno que pueden ir, desde la temática hasta algún posible tipo de influencia estilística propiciada, en mayor o menor medida, por el encuentro con las tradiciones culturales y literarias a las que accedieron en sus estancias estadounidenses. Este tipo de literatura, difícilmente, pueda ser llamada otra cosa más que literatura latinoamericana a secas, como es el caso, por ejemplo, de figuras notables de la tradición literaria latinoamericana como José Martí y el período neoyorquino de su obra. Este tipo de literatura latinoamericana producida en los Estados Unidos debe ser diferenciada de la literatura latinoestadounidense, la cual se halla constituida por la obra de aquellos inmigrantes latinoamericanos que arribaron a los Estados Unidos desde el siglo XIX en adelante y que escribieron a partir de sus experiencias migratorias sobre la vida en tierras foráneas, y de las sucesivas generaciones que continuaron identificándose con este colectivo y con la identidad

¹ Desarrollé con mayor precisión los alcances de este proceso en: “Nuevas instancias transculturales de la literatura latinoamericana: la tradición latina de los Estados Unidos” (López 2015).

cultural configurada por el mismo, la cual lejos de asimilarse al patrón hegemónico norteamericano designado por el acrónimo WASP, se funda en la hibridez y heterogeneidad de sus orígenes migrantes.²

Nueva York y el Caribe: la emergencia de la cultura niuyorriqueña

Dentro de esta relación crucial entre los Estados Unidos y Latinoamérica la ciudad de Nueva York ocupa un lugar central, especialmente a partir de su vínculo histórico con la historia caribeña, constituyendo un punto vital de cualquier mapa contemporáneo del Caribe. La ciudad ha sido a lo largo de su historia el mayor polo de atracción de los procesos migratorios latinoamericanos y antillanos,³ al punto de que la primera novela de la inmigración hispánica en los Estados Unidos aparece, precisamente, en Nueva York cuando en 1914 el colombiano Alirio Díaz Guerra, exiliado político desde 1885 publica *Lucas Guevara*, novela que introduce los tópicos de la literatura migratoria en los EE.UU.: el destierro forzado por razones políticas o económicas; el desilusionante descubrimiento de la hostilidad y dureza de la vida en las urbes norteamericanas y el retorno final a la patria.⁴ A su vez, Nueva York albergó desde el siglo XIX a la gran mayoría de los exiliados políticos antillanos durante sus luchas independentistas, los cuales transformaron la ciudad en cuna y sede de muchos de estos movimientos emancipatorios del Caribe. Este vínculo es de tal magnitud que muchas de las organizaciones independentistas de la región fueron concebidas y fundadas en la propia ciudad de Nueva York, donde también se publicaron algunos de los textos más importantes de este movimiento emancipatorio antillano como *El grito de Yara* del cubano Luis García Pérez (1879) o la mayoría de los escritos de figuras patrias de la cultura puertorriqueña de fines del XIX como Eugenio María de Hostos, Ramón Emeterio Betances, Lola Rodríguez de Tió o Sotero Figueroa Hernández. La figura de José Martí, por caso, es también un paradigma de esta centralidad neoyorquina de la política antillana, por cuanto es, precisamente, su actividad política en esta ciudad la que

² Las siglas WASP son el acrónimo que designa a la cultura hegemónica norteamericana: White Anglo-Saxon Protestant (Blanco, Anglosajón, Protestante).

³ En este trabajo utilizaremos indistintamente el locativo “Antillas” y el gentilicio “antillano” junto con “Caribe” y “caribeño” para designar el área cultural configurada por la cuenca del mar Caribe y sus archipiélagos. No obstante ello, existe una no poco significativa diferencia que se establece entre ambos términos. Los términos “Caribe” y “caribeño”, a diferencia de “Antillas” y “antillano”, son de origen anglosajón y codifican un discurso epistemológico construido sobre la base de la colonización, primero europea y luego norteamericana, de esta región. Señala Edgardo Rodríguez Juliá en su libro *Caribeños* que su maestro Charles Rosario sostenía que “para nosotros, los puertorriqueños, el término antillanía tiene un significado pleno, pero no los términos caribeño o caribeñidad. Uno nos congrega en la experiencia histórica y cultural compartida con las Antillas Mayores, el otro –*the Caribbean*– nos somete a una categoría suprahistórica, a un invento de la objetividad sociológica, antropológica o etnológica de origen anglófono, objetividad que siempre funciona en contra del colonizado, como señaló Fanon” (2002: 6).

⁴ Sobre la literatura de la migración latinoamericana en los EE.UU., ver el estudio de Nicolás Kanellos, *Hispanic Immigrant Literature: El Sueño del Retorno* (2011).

conformará la base de la independencia cubana y sus intentos por alcanzar también la independencia puertorriqueña. Así es como el 10 de abril de 1892 se funda en Nueva York el Partido Revolucionario Cubano, cuyas bases, redactadas por el propio Martí, dejaban consignado el propósito de alcanzar la independencia de Cuba y fomentar y auxiliar la de Puerto Rico. Pero la caribeñidad de Nueva York no surge solamente de este papel trascendental para la historia política del archipiélago sino, sobre todo, del influjo constante que las oleadas migratorias del Caribe le han impreso, y le continúan imprimiendo hasta el día de hoy, a sus barrios y calles, las cuales ya desde las décadas del 70 y el 80 del siglo pasado mostraban el signo inconfundible de este proceso paulatino de caribenización visible en las lenguas, ritmos, colores, sabores, olores y formas de habitar el espacio público que estas oleadas migratorias introdujeron en una ciudad que la portada de octubre de 1991 del *New York Newsday* rebautizaba ya como “The new Nueva York”, dando cuenta de la magnitud y trascendencia de este fenómeno demográfico-cultural (cf. Sutton 1987, Rodríguez 1995, Flores 2000).

Esta caribenización neoyorquina, si bien actualmente se encuentra atravesada por el heterogéneo entramado cultural del Caribe en toda su diversidad (hispánica, anglosajona, francesa, holandesa, etc.), en sus orígenes estuvo especialmente impulsada por las migraciones del Caribe hispánico y por la función sociocultural ejercida durante el siglo XIX por los periódicos de estas comunidades caribeñas hispanoparlantes, en tanto medios de difusión y espacios discursivos de cohesión y afirmación identitaria de las culturas migrantes latinas de Nueva York. Entre estos periódicos se encuentran *El mensajero semanal* y *El mercurio de Nueva York*, los cuales de 1820 a 1830 difundieron la cultura de origen hispánico de la ciudad por medio de la publicación no sólo de noticias de sus naciones originarias, sino también poemas, cuentos y fragmentos de obras que contribuyeron a la evolución del campo cultural latino. Por otro lado, desde los primeros años del siglo XX florecieron en Nueva York, al calor del crecimiento exponencial de las migraciones antillanas, numerosas editoriales de lengua española que permitieron la publicación de varios autores latinos que abastecían a este nuevo público. Uno de los ejemplos más representativos de esta emergencia editorial hispánica lo constituye la editorial *Spanish American Publishing Company*, que editó la obra de autores latinos de Nueva York desde principios del siglo XX hasta 1950, aproximadamente, a la cual se le sumaron, entre otros, el periódico *Las novedades*, que no sólo publicaba libros en español sino además a autores de la envergadura del dominicano Pedro Henríquez Ureña, con su pieza dramática *El nacimiento de Dionisos* (1916); también el periódico especializado en teatro (género de enorme popularidad en estas primeras décadas del siglo XX) y dirigido por el cubano Alberto O’Farrill, *Gráfico*, cumplió un rol importante difundiendo numerosos poemas, cuentos, ensayos y crónicas de los escritores latinos que proliferaban en Nueva York, los cuales contribuyeron decididamente en la conformación de ese imaginario caribeño levantado sobre la ciudad que el puertorriqueño Guillermo Cotto-Thorner sintetizó en el título de su novela de 1951, *Trópico de Manhattan*.

Pero entre todas las migraciones antillanas a Nueva York no hay ninguna tan profusa y tan integrada a la historia de la ciudad como la migración puertorriqueña y la denominada cultura *nuyorican* o niuyorriqueña surgida de ella. La ciudad de Nueva York y sus alrededores concentró en su gran mayoría a la diáspora puertorriqueña a los Estados Unidos, proceso histórico del cual surgió esa cultura que, por medio del neologismo *spanglish nuyorican*, designaba una identidad cultural híbrida situada en ese intersticio entre la cultura insular de Puerto Rico y la metrópoli neoyorquina. Como expresión literaria de esta cultura diaspórica surgió una tradición que se abocó en un principio a confrontar las duras condiciones de la vida migrante, y como parte de esta confrontación procedió, en un segundo momento, a redescubrir el legado caribeño de su propia historia a través de sucesivos retornos y desvíos del acervo afro-antillano de Puerto Rico, volviéndose así el Caribe un núcleo privilegiado de significación poética para esta tradición literaria.

Loisaida: la obsesión espacial niuyorriqueña

Es dentro de esta Nueva York progresivamente caribeña que los puertorriqueños fundaron, a su vez, su propio enclave dentro de esta isla (vale recordar que Manhattan, el corazón de Nueva York, es a su vez una isla), un enclave que bautizaron como “Loisaida” (neologismo que repone fonéticamente la pronunciación del barrio neoyorquino del Lower East Side, sede principal de los contingentes migratorios puertorriqueños en la ciudad) y en el cual surgió la literatura *nuyorican*, una tradición centrada en la experiencia cruel del desamparo frente a la pérdida de la cultura natal y nacida como respuesta a la hostilidad imperante en la sociedad norteamericana hegemónica para con los inmigrantes. Esta tradición literaria niuyorriqueña buscó en sus inicios dar cuenta de la singularidad y excepcionalidad de la puertorriqueñidad extraterritorial que su identidad cultural híbrida había gestado durante todos estos años de migraciones continuas, y en esta búsqueda la representación del espacio (natal, circundante, imaginario) ocupó un lugar preponderante.⁵

La literatura *nuyorican* desde sus inicios siempre se mostró preocupada y obsesionada por el espacio. En un primer momento el espacio metropolitano de Nueva York era representado negativamente a través de sus barrios periféricos como paisaje literario de la pauperidad, subalternidad y carencias inmanentes a esta cultura diaspórica desterritorializada y marginada dentro de la sociedad norteamericana. Así, en la literatura de la

⁵ La categoría de “extraterritorialidad” es postulada por George Steiner en su ensayo de 1971 *Extraterritorial* para pensar las obras literarias de aquellos autores “carentes de patria”, y por consecuencia de una lengua oficial. Estos escritores, señala Steiner, se encuentran más bien “en una relación de duda dialéctica no sólo respecto a su lengua materna sino respecto a varias lenguas” (2000: 6). Esta dubitación y errancia, antes que una pérdida o déficit, se volverá, en cambio, una posibilidad de desarrollar la lengua literaria como “instrumento”, como intervención dentro de una heterología productiva que le permite a estos poetas sin patria desarticlar cualquier anquilosamiento y hacer vibrar dentro de sus lenguas la extranjería sorprendente de otra(s).

primera generación migrante puertorriqueña representada, por ejemplo, en la dramaturgia de René Marqués, Nueva York aparecía como un espacio hostil que promovía la apuesta por el regreso de la emigración como única opción para afrontar la explotación humillante de los puertorriqueños en los Estados Unidos. Posteriormente, en un segundo momento, e invirtiendo esta fórmula desde una perspectiva ahora ya no puertorriqueña sino plenamente niuyorriqueña, el espacio comenzó a ser representado con una función positiva en tanto marcador identitario de esta cultura extraterritorial. Esta insistencia por configurar una nueva cartografía para la identidad niuyorriqueña reaparece una y otra vez en la poesía de este período como se observa, por ejemplo, en “Loisaida”, el poema que Bimbo Rivas le dedica a este espacio fundacional, o en la obra de Lois Griffith quien, a su vez, homenajea el espacio natal niuyorriqueño con su poema “Bacalaitos and fireworks”. Esta verdadera “obsesión espacial” de la literatura *nyorican*, como la llama Edrik López (2005), se inscribe dentro de esa evolución de la consciencia niuyorriqueña que el crítico puertorriqueño Juan Flores describe como signada por un primer período de reconocimiento del espacio circundante de Nueva York, paisaje urbano marcado por los edificios abandonados, los callejones mugrientos, los drogadictos, etc., todo lo cual señala Flores representa “el estado de desamparo”, es decir, las “condiciones de hostilidad, desventaja y exclusión que enfrentan diariamente los puertorriqueños” (Flores 1993: 186). Este espacio degradado se construía en la literatura de este período a partir de una serie de contrastes con el paisaje insular puertorriqueño. Pero luego, ya en un segundo momento de la evolución literaria niuyorriqueña, el espacio dejará de operar por medio de ese pliegue entre lo insular utópico y la distopía metropolitana, para ceder lugar, en cambio, a una aceptación plena de la espacialidad neoyorquina como *locus* identitario. Un ejemplo de esta nueva posición lo constituye el poema de Miguel Piñero, “This is not the place where i was born” (1980), en el cual la reafirmación de la identidad cultural niuyorriqueña es operada por medio del “desencantamiento” del *significante imaginario* (Castoriadis 2007) construido alrededor de Puerto Rico como territorio original, como patria añorada e idealizada a través del recuerdo y la distancia. Piñero comienza su poema repitiendo todos los atributos tipificados por la retórica idealizante de la primera generación de la diáspora puertorriqueña: la naturaleza exuberante, el clima tropical, la cornucopia de frutas caribeñas, el español como lengua materna, la cordialidad social, la ausencia de necesidades y penurias, etc. Pero el poema nunca deja lugar para la duda respecto a su intención desmitificadora, la cual es expuesta desde el mismo título, que niega a través de su función paratextual cualquier identificación posible con el significante utópico de Puerto Rico:

puerto rico 1974
this is not the place where i was born
remember — as a child the fantasizing images my mother planted
within my head —
the shadows of her childhood recounted to me many times
over welfare loan on crédito food from el bodeguero

i tasted mango many years before the skin of the fruit
ever reached my teeth
i was born on an island about 35 miles wide 100 miles long
a small island with a rainforest somewhere in the central
regions of itself
where spanish was a dominant word
& signs read by themselves
i was born in a village of that island where the police
who frequented your place of business-hangout or home came as
servant or friend & not as a terror in slogan clothing
i was born in a barrio of the village on the island
where people left their doors open at night
where respect for elders was exhibited with pride
where courting for loved ones was not treated over confidentially
where children's laughter did not sound empty & savagely alive
with self destruction . . .
i was born on an island where to be puerto rican meant to be
part of the land & soul & puertorriqueños were not the
minority
puerto ricans were first, none were second
no, i was not born here . . . (2010: 9).

El poema exhibe desde los primeros versos su propio proceso de desmitificación al denunciar que todos estos atributos positivos articulados sobre el imaginario significativo caribeño de Puerto Rico no constituyen sino una “imagen de fantasía” construida por el recuerdo y la añoranza, y condensada por la figura materna. Este carácter “imaginario” descubre su naturaleza distorsiva al constituir una falsa consciencia, la cual es interpelada a través de esa negación primordial que abre y titula el poema. Piñero recorre casi todos los tópicos idealizantes de Puerto Rico, los cuales se destacan por estar enunciados en español frente al inglés como lengua primaria del poema. Esta diglosia es utilizada por el poeta como analogía de la escisión confrontativa del espacio en la cultura de esta primera generación niuyorriqueña. De este modo, al espacio mítico y falaz de la caribeñidad puertorriqueña le corresponde el español (“crédito”, “bodeguero”, “mango”, “barrio”, “puertorriqueños”), mientras que al espacio descarnado de Nueva York, por su parte, le corresponde el inglés. Esta analogía entre el espacio y la lengua da cuenta, por un lado, de la intersticialidad en la que se desenvuelve la identidad niuyorriqueña, y por otro lado, del procedimiento retórico al que apela Piñero para desplazar esta conceptualización hacia uno de sus polos. Piñero procede entonces, por medio de la estructura antitética de su poema, a desmitificar cada uno de estos tópicos y dar cuenta así de la verdadera espacialidad de la identidad niuyorriqueña y de su lugar de enunciación: la ciudad de Nueva York. Esta nueva patria descarnada y completamente des-idealizada, es afirmada, no obstante, en su condición marginal y degradada como nuevo espacio identitario, un espacio vital para la cultura niuyorriqueña y su ética contradiscursiva, lo que a su vez se traduce en la primacía del inglés por sobre el español, no obstante lo cual nunca se tratará para el caso de la literatura *nyorican* del inglés estándar

hegemónico, sino de ese “broken english” atravesado por el *spanglish* y por los ritmos e inflexiones del español puertorriqueño.

Pero esta aceptación de la ciudad de Nueva York como nuevo *locus* niuyorriqueño no obliteró la introducción de motivos puertorriqueños y antillanos, tales como la herencia culinaria, la tradición musical o la reminiscencia del paisaje tropical. Sin embargo, cuando estos motivos aparecían en los poetas de esta generación lo hacían, generalmente, en función de su grado de contraste frente a la degradación denunciada en el espacio urbano de Nueva York, recuperando, de este modo, la dicotomía espacial de la primera fase de la evolución literaria niuyorriqueña. Así, por ejemplo, la referencia a los ritmos afro-antillanos en los poemas de *Yerba buena* (1980) de Sandra María Esteves funcionan como marcadores de cierta pulsión nostálgica. Esta pulsión es articulada como medio para denunciar la opresión y marginalidad del presente, pero sin llegar a establecer nunca una verdadera cosmovisión alternativa, un cambio de paradigma cultural desde el cual enunciar esta resistencia.

Sin embargo, la relación de los niuyorriqueños con el espacio, como ya señalamos, lejos de ser unívoca resulta a todas luces compleja. Ejemplo de ello lo constituyen las obras de los poetas Víctor Hernández Cruz y Tato Laviera, en cuyas poéticas la relación de la identidad cultural *nyuyorican* con el espacio, y especialmente con el Caribe como territorio cultural, se volverá crucial desde sus primeros libros, *Snaps* (1969) y *La carreta made a U-turn* (1979), respectivamente.

La danza como espacio emancipatorio: ritmo, contenido y sabor en la poesía de Víctor Hernández Cruz

La historia de la poesía niuyorriqueña tiene entre sus momentos fundacionales la publicación en 1969 del poemario de Víctor Hernández Cruz, *Snaps*, el cual fue el único libro de esta primera generación niuyorriqueña en aparecer publicado en una de las editoriales líderes del mercado como Random House. En esta obra pionera, Hernández Cruz trazó algunas de las líneas fundamentales del movimiento afianzado luego por Miguel Algarín y Miguel Piñero en la década del setenta. En *Snaps* encontramos esta ubicua necesidad niuyorriqueña de delinear su propia cartografía, la cual en el poemario está constituida por el espacio de Nueva York que surge a cada verso con sus avenidas, callejones, robos y drogadictos, pero sobre todo con los ritmos afro-antillanos y los marcadores culturales caribeños que invaden sus calles. Hernández Cruz apela insistentemente en *Snaps* al movimiento espacial pero se trata de un desplazamiento circunscripto por los propios límites de la ciudad, un viaje constante desde el centro hacia la periferia y viceversa, un boleto de ida y vuelta eterno que hace deambular al sujeto poético entre los bordes de este mapa urbano. Así, en poemas como “Going uptown to visit miriam” o “The Eye Uptown & Downtown (three days)”, el desplazamiento poético nos lleva de un punto de la ciudad al otro, trazando sus contornos y contrastes; y

en poemas como “Megalopolis” vemos a la ciudad de Nueva York expandirse hasta abarcar todas las ciudades de Estados Unidos:

... you are leaving the nice
section now no more woods / into rundown
overpopulated areas, low income / concrete walls
of america/ a poet trying to start riots /
arrested to destroy america / america / united states (1989: 25).

El sujeto poético se desplaza hacia uno de los extremos de este espacio quiasmático, hacia ese margen degradado desde el cual el propio poeta “intenta incitar a la revuelta”. Este sujeto poético tensado por el espacio asume así su identidad luchando contra las fuerzas hegemónicas que lo marginan, luchando contra esa “américa” residencial, elitista y blanca. Pero dentro de esta lucha por configurar una patria desde los intersticios que tensan el mapa, el poeta encuentra en su misma posición marginal una posibilidad de resistencia centrada en el propio acervo caribeño cristalizado alrededor del movimiento fruitivo de la danza:

...
the shadow of dancers
dancers they are dancing falling
out that space made for dancing

they should dance
on the tables they should
dance inside of their drinks
they should dance on the
ceiling they should dance/dance

the universe
leaning-moving
we are traveling (1989: 22)

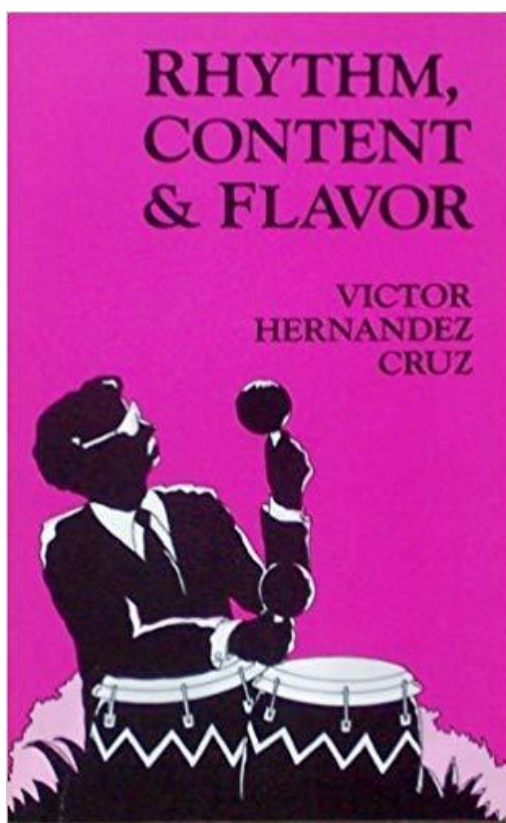
El baile se vuelve así la posibilidad de trascender el espacio marginal a través de un movimiento subversivo que arrastra a este sujeto agonista hacia el espacio sensual de sus raíces caribeñas. El poema continúa este movimiento elusivo a través de la cadencia emancipatoria de estos ritmos percusivos y sincopados:

...
where are we going
if we only knew

with this rhythm with
this banging with fire
with this all this
my god i wonder where are we going
sink into a room full of laughter
full of happiness full of life
those dancers
the dancers
are clapping their hands

stomping their feet
hold back them tears (1989: 22)

Este espacio desconocido al que se desplazan los bailarines es el espacio de la “risa”, la “felicidad” y la “vida”, es el espacio del ritmo que introducen las palmas y los pies marcando su cadencia caribeña, un ritmo capaz de “contener las lágrimas” y ejercer una resistencia al proceso de subalternización que atrapa a los niuyorriqueños en los márgenes del sistema cultural hegemónico, para proyectarlos, en cambio, hacia un espacio intersticial que sin apelar a la pulsión nostálgica por el regreso insular repone desde la propia cartografía neoyorquina la potencia vital de la cultura caribeña sintetizada en el arte de tapa y el título de la antología de su obra que publica Hernández Cruz en 1989, *Rhythm, Content and Flavour*.⁶



Esta misma potencia caribeña es la que eclosiona en poemas como “descarga en cueros” para condensar la pulsión somática que encadena este ritmo caribeño libertario; y es también la misma potencia que asume la forma de la religiosidad sincrética afro-antillana en poemas como “spirits”, o la experiencia comunitaria y extática del trance percusivo de los trepaos

⁶ Varios de los títulos de los poemarios de Hernández Cruz apelan al imaginario cultural caribeño, entre ellos *Tropicalization* (1976), *Red Beans* (1991), *Maraca: New and Selected Poems* (2001).

niuyorriqueños de bongoes y congas sonando en el espacio público y congregando los cuerpos de la comunidad en ese ritual identitario, a la vez que terapéutico, que percute los versos de poemas como “Ritmo 1”:

everybody passed the drummer / drummers in the park
drummers in the sky /
we went up six flights
looking down at garages
& stores & listening to
drums / all the way from
the park / all the way from
the sky (1989: 33).

Esta praxis cultural anclada en la música y la danza caribeñas constituye una resistencia desplegada en la zona liminar que se abre, por ejemplo, entre la tradición musical sincopada de raíz africana y la práctica contemporánea del *jameo*,⁷ instancias espontáneas que congregan música, canto y baile, e instituyen un espacio heterológico donde la voz comunal afro-caribeña se vuelve una experiencia extática. En estos trepaos los cuerpos congregados articulan una experiencia comunitaria, en medio de un tiempo heterogéneo que logra transgredir la opresión cotidiana, arrebátandole el cuerpo a los dispositivos sociales que lo someten como aparato de producción. Pero esto no significa que estas prácticas nieguen la hegemonía en tanto ocio o evasión, sino que en tanto operaciones transculturales posibilitan la transformación del cuerpo en una “nueva” productividad cuya plusvalía se constituye en gozo como bien explica Héctor Manuel Colón:

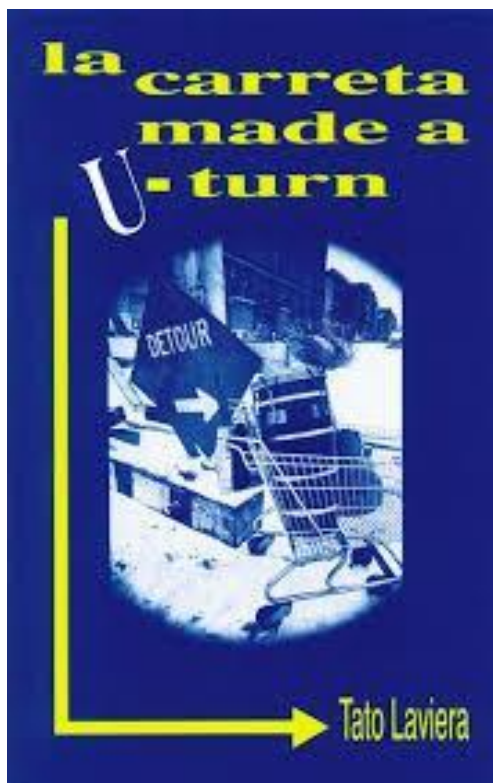
Comienza en un “rumbón” callejero. En cualquier esquina se junta un corrillo con algunos tambores llamados “congas” y otros instrumentos percusivos y comienza a tocar. Comienzan a fríos y torpes, pero al rato entran en calor, se trepan (y anotemos este término) y una vez trepaos es difícil parar, es 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 (1985: 90).

⁷ El término *jameo* es el neologismo *spanglish* con que los latinos nombran el inglés *jam* (sesión musical improvisada). Constituye un tipo de encuentro musical informal, originalmente asociado a la música jazz, y de gran difusión en la cultura popular afro-americana de los Estados Unidos.

El desvío caribeño: la geografía somática de Tato Laviera

Esta potencia vital de raíz caribeña es, precisamente, la que nutre la obra de otro poeta niuyorriqueño fundamental como Tato Laviera. La poesía de Laviera opera a partir del acervo cultural caribeño un desvío, tal como queda plasmado en primer plano en la portada de su ópera prima *La carreta made a U-turn* (1979), donde se observa un cartel de señalización vial cuya inscripción en mayúsculas consigna la palabra DETOUR.



El arte de tapa del primer poemario de Laviera ha sido trabajado por la crítica a través de exégesis que enfatizan, generalmente, la articulación gráfica que opera esta portada, a través de la composición yuxtapuesta de elementos que simbolizan la cultura norteamericana (el carrito de supermercados y el escenario urbano que alberga su imagen), junto con la herencia cultural afro-antillana de Puerto Rico simbolizada a través de una pava (el sombrero típico del jíbaro puertorriqueño),⁸ una conga, una guitarra y un machete, los cuales junto con la inscripción del cartel de señalización vial con la palabra “DESVÍO”, más el título escogido por Laviera, funcionan como parodización de ciertos emblemas puertorriqueños, por caso la obra de René Marqués *La carreta* (1953) aludida intertextualmente,

⁸ El jíbaro es el campesino puertorriqueño, cuya cultura rural y linaje hispánico fueron objeto de un proceso de mitificación que lo erigió en símbolo patrio y núcleo de significancia para el imaginario nacional de Puerto Rico. Este imaginario funcionó como instrumento de blanqueamiento cultural frente al peligro del mestizaje, como se observa, por ejemplo, en ese ensayo de interpretación nacional constituido por *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña* (1934) de Antonio S. Pedreira.

y también como reafirmación identitaria de la puertorriqueñidad extraterritorial de la cultura niuyorriqueña. Pero además de este trabajo iconográfico con la extraterritorialidad y el hibridismo de la identidad cultural niuyorriqueña, la portada de *La carreta made a U-turn* es extremadamente significativa sobre el desvío establecido por la poética lavieriana respecto a la primera generación niuyorriqueña, y su inscripción dentro de la cultura antillana del *Détour*, ese desvío que el poeta y pensador martiniqueño Édouard Glissant (2005, 2006) describió, magistralmente, como base de la cultura popular de las Antillas.

El *Détour* (rodeo, desvío) es descrito por Glissant como una estrategia de supervivencia desarrollada por los esclavos africanos de las Antillas para poder hablar desde el silencio impuesto por el orden colonial, para ejercer rodeos, desvíos y subterfugios por medio de los cuales estos sujetos sin voz, atrapados en una red implacable de subordinaciones e interdicciones, lograron desarrollar, discontinua y fragmentariamente, una cultura de resistencia. Esta cultura del desvío se vale, fundamentalmente, de la lengua, de las inflexiones lingüísticas operadas por la *creolización*, un movimiento lingüístico que opera por medio de la fragmentariedad, la difracción y la opacidad de la cultura antillana. Esta creolización designa una “maraña multilingüística y multirracial que creó nudos inextricables en la red de filiaciones, rompiendo así la claridad y linealidad del pensamiento occidental” (Glissant 2006: 72).⁹ Es por ello que este trabajo disruptivo con la lengua y la cultura hegemónica implica un contradiscurso sostenido en una epistemología alternativa al logocentrismo occidental. Se trata de formas epistemológicas que encuentran en el cuerpo y en las experiencias corporales otra fuente privilegiada del conocimiento, lo que se traducirá en la obra de Tato Laviera, en la centralidad que ostentan las experiencias fruitivas de la danza, el canto y la música como núcleos de significación poética.¹⁰

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

...
congas congas congas
congas congas congas

desperate hands need a fix from
the healthy skin of the congas

⁹ Esta cita a Glissant y todas las pertenecientes a su ensayo, *Poetics of Relation* (2006), aparecen con mi traducción al español.

¹⁰ Desarrollé con mayor profundidad estos aspectos en: “Literatura niuyorriqueña y corpopolítica: el cuerpo como núcleo de significación poética” (López 2017).

congas the bigget threat to heroin
congas make junkies hands healthier

las venas se curan ligero
con las congas conguito congas
congueros salsa de guarapo
melao azucarero
congas on summer months
take the place of the winter
fire that the wino congregation
seeks, the fire. . .

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

congas gather around

con un rumboncito caliente. . .
y ahí vienen los morenos
a gozar con sus flautas y su soul jazz ... (1979: 53).

Laviera integra aquí la cultura somática de la danza y la música popular antillanas como prácticas capaces de transgredir la marginalización y la violencia impuesta sobre los cuerpos niuyorriqueños. En medio de este escenario marginal la irrupción del ritmo antillano de la salsa y la cadencia de las congas transgrede cada uno de los dispositivos sociales que violentan estos cuerpos frágiles expuestos a una intemperie cultural que les cae encima. El movimiento al que propulsan los ritmos sustraen estas corporalidades de la violencia encarnada por los poderes tanáticos de la drogadicción, el alcoholismo, el hambre, el frío y el desamparo. Y de este modo, la subversión cultural que opera el poema no consiste en la mera capacidad de suspender, temporalmente, la situación de opresión por medio de una evasión diletante, sino en la capacidad de subvertir estos poderes por medio de la restitución de un orden cultural alternativo. En este nuevo orden el cuerpo ya no ocupa el espacio de encarnación de las condiciones materiales de la existencia, ni constituye tampoco el espacio de inscripción de los dispositivos sociales. Este cuerpo atravesado por los ritmos antillanos se vuelve ahora una fuente de un conocimiento alternativo y contrahegemónico, por medio de su potencia experiencial y fruitiva. Son las experiencias sensoriales ancladas en el gozo corporal las que se vuelven así mecanismos no compensatorios, sino anulatorios de los dispositivos de la violencia social aplicados a estos individuos. De este modo las congas, en tanto símbolo condensatorio de esta nueva experiencia cultural de raíz caribeña, se vuelven instrumentos capaces de acabar con la “heroína”, de “sanar a los adictos”, de ser el “fuego” que calienta durante el invierno, de “limpiar” el aire infecto del ambiente, y de volverse, finalmente, el “cuchifrito” que quita el dolor del hambre.¹¹

¹¹ El cuchifrito es el nombre con que se designa una gran variedad de comidas populares puertorriqueñas, cuya base, generalmente, es la carne de cerdo frita.

En la poética de Tato Laviera, por tanto, no hay ni una pulsión nostálgica de regreso a Puerto Rico ni una reivindicación de una identidad insular exiliada o cercenada por la experiencia histórica de la diáspora. Lo que hay aquí, en cambio, es una propensión al goce y al desvío, al goce por el desvío, por los retorcidos caminos, bifurcaciones y tensiones que configura la identidad niuyorriqueña. La primera sección de *La carreta made a U-turn*, “Metropolitan dreams”, se inscribe, ciertamente, en la tradición gestada por la primera generación niuyorriqueña y su carácter político-agonístico y tono contestatario. El escenario de estos primeros poemas es la metrópoli de Nueva York y el tono dominante se caracteriza por la denuncia e imprecación frente a la marginalización de la comunidad. Pero la poesía de Laviera, frente a este estado de desamparo, en lugar de volcar su mirada hacia el pasado insular, se mantiene férreamente atada al aquí y al ahora que define su identidad. Recuperando una imagen clásica dentro de las letras puertorriqueñas, Laviera invierte el movimiento de regreso a la isla que René Marqués había trazado en *La carreta* como única salida viable para la cultura puertorriqueña de la diáspora, y diagrama, en cambio, un nuevo rumbo para el sujeto niuyorriqueño, una vuelta en U que expresa la aceptación de su realidad presente y su identidad extraterritorial.

El tono dominante de esta sección es, como señalamos, el de la imprecación y la necesidad de denuncia; sin embargo, hay ya en estos primeros poemas versos que introducen una nueva modulación como “a tight touch”, en el cual en medio del paisaje hostil y desolador de Nueva York emerge una posibilidad de resistencia y esperanza fundada, precisamente, en el componente antillano de la identidad cultural niuyorriqueña:

inside the crevice
deeply hidden in basement land
inside an abandoned building
the scratching rythm of dice
percussion like two little bongos
in fast mambo.
quivering inside this tiny rain
of sun struggling to sneak in.
the echo of the scent attracted
a new freedom which said, —we are
beautiful anywhere, you dig? (1979: 16).

“A tight touch” construye así un paisaje niuyorriqueño a partir de sus edificios abandonados y ruinosos, pero dentro de este espacio degradado, germinando en lo profundo de sus bases (“deeply hidden in basement land”), y pujando vehementemente por emerger, se oye un potente ritmo de percusión que impregna todo a su alrededor (“the scratching rythm of dice/ percussion like two little bongos/ in fast mambo), un ritmo que introduce la cadencia y potencia de la música antillana como presagio de una nueva libertad: “the echo of the scent attracted/ a new freedom which said, “we are/ beautiful anywhere, you dig?”.

La espacialidad de los poemas de Laviera no se reduce a la necesidad de trazar una geografía del barrio como *locus* identitario, sino que sus poemas construyen sobre los propios cuerpos de la comunidad el territorio fructífero para sentar las bases de un nuevo mapa niuyorriqueño. Son los propios cuerpos de estos sujetos marginales y el descubrimiento de su potencialidad frutiva, los que conforman el paisaje sobre el que se levanta esta poética. Se trata, en verdad, de la configuración de una nueva geografía somática. Un ejemplo de este nuevo paisaje corporal lo constituye el poema “palm tree in spanish figurines”, en donde el paisaje antillano propuesto por el título (por medio del símbolo canónico de la naturaleza tropical: la palma) es reconstruido poéticamente a través del cuerpo femenino:

...
natural coconut rhythms
swaying soul essences
and latino salsa all
intertwine within her
ocean eyes followed
her bolero-slow sensual movements
in cha-cha turned sharp curves,
a mysterious cult
inside the feelings of
ancestral bomba and plena
the maunabo indian emerged from her hips
piñones was her face setting
eyes looking for turtle eggs
mouth tasting cangrejos
in madrugada's solemnity ... (1979: 48).

El espacio que construye este poema se asienta en el entrecruzamiento del “ritmo de cocos” y la “salsa latina”, marcadores antillanos que son integrados dentro de la sensual figura del cuerpo femenino. El cuerpo de la mujer permite sentar las bases de este nuevo paisaje antillano: “ojos de océano”; “movimientos lentos y sensuales de bolero”; “curvas filosas de cha-cha”, “caderas indígenas de maunabo”; “un rostro de piñones”; “ojos que buscan huevos de tortuga”; “bocas saboreando cangrejos”. Este nuevo paisaje antillano transforma las coordenadas geográficas (maunabo, piñones) y culturales (la bomba, la plena) de Puerto Rico en una nueva cartografía somática que se levanta sobre el cuerpo sensual de la mulata, un nuevo territorio interpuesto por sobre el espacio marginal de la urbe.

La poesía de Tato Laviera transforma, consecuentemente, la escenografía marginal de Nueva York en una nueva geografía somática de base caribeña que funciona como potencia subversiva frente a la hostil condición de marginalidad impuesta por el espacio en tanto intemperie. Este nuevo mapa extraterritorial dibujado sobre los cuerpos que lo habitan permite transgredir la clausura espacial que recluía a los niuyorriqueños a ocupar los márgenes degradados del espacio hegemónico, ese mismo que bajo categorías como las de “minorías”, “sujetos subalternos” o “marginales”, les negaba la potestad de delinear sus propias coordenadas identitarias. La extraterritorialización y caribenización del espacio operada

por estos poetas recupera así para la tradición literaria niuyorriqueña el poder de definir un nuevo vínculo con el espacio, una nueva forma de habitarlo, una nueva relación con el territorio, un vínculo que prescindiendo del Retorno les permite a estos sujetos reponer en su lugar una Relación antillana:

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

Como señala Glissant las identidades antillanas no pueden concebirse como un núcleo esencial capaz de cohesionar la diversidad de su población bajo una unicidad inmutable, sino que debe concebirse esta(s) identidad(es) como una formación en permanente movimiento, un pueblo que se integra a través de la “Relación”. La relación designa ese proceso constante que abandona la pretensión de un origen común y se abre al contacto cultural de lo diverso, implica, en verdad, una vinculación con el Desvío (*Détour*) si se contempla que éste apunta hacia un punto de intrincamiento, hacia ese intrincamiento de lo divergente construido por el proceso de creolización e integrado por medio de un sistema relacional que entrecruza y mixtura la divergencia antillana sin reificar una síntesis mestiza, sino manteniendo constantemente la escisión heterogénea de una Relación posible, una dualidad que siempre necesita de lo Uno y lo Otro.¹² Es, precisamente, esta estructura relacional fundada en la divergencia y la multiplicidad, la que le permite a la poesía niuyorriqueña dar cuenta de la singular antillanidad de espacios metropolitanos como el de Nueva York, ciudad que se transforma así en la poética niuyorriqueña en un paisaje que repone su relación antillana y erige un nuevo mapa a partir de los cuerpos, ritmos y sabores de su legado afrodescendiente.

La caribenización de Nueva York atraviesa, como hemos visto, toda la historia de la ciudad, la cual más allá de su exacerbada condición cosmopolita, en tanto epítome de las metrópolis modernas, siempre estuvo ligada a la cultura antillana que pobló sus calles no sólo con los cuerpos de sus hombres y mujeres trasplantados, sino también con su música, sus comidas, sus colores, etc., es decir, con sus pueblos como cuerpo de prácticas culturales cuyas sucesivas oleadas migratorias cambiaron para siempre el paisaje cultural de la ciudad, que desde fines del siglo XIX

¹² Un pensamiento similar sobre la dimensión no esencialista de las identidades antillanas es el que desarrolló el pensador jamaquino Stuart Hall al postular la relación inmanente que hay entre las identidades caribeñas y las experiencias diaspóricas, lo que redundaría en el hecho de que en lugar de en la convergencia unificante, la antillanidad consiste en la divergencia cinética de su historia diaspórica. Esta posición reconoce que, además de los varios puntos de similitud, hay también puntos críticos de profunda y significativa diferencia, la cual constituye, según Hall, “lo que en verdad somos; o más bien –ya que la historia ha intervenido– lo que hemos devenido” (1990: 225).

adquirió la fisonomía de un enclave más del archipiélago caribeño, acaso más caribeño incluso que algunas de sus propias islas como señala el propio Tato Laviera en su himno poético titulado “nuyorican”:

... y no pude bailar la salsa en san juan, la que yo
bailo en mis barrios llenos de todas tus costumbres,
así que, si tú no me quieres, pues yo tengo
un puerto rico sabrosísimo en qué buscar refugio
en nueva york, y en muchos otros callejones
que honran tu presencia, preservando todos
tus valores, así que, por favor, no me
hagas sufrir, ¿sabes? (1985: 53).

* **Alejo López** es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra “Literatura Latinoamericana II” de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP); Ayudante docente en la cátedra “Literatura Latinoamericana II” de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y Profesor Titular en la cátedra “Literatura Argentina” del Instituto Superior de Profesorado Dr. Joaquín V. González. Ha publicado diversos artículos y capítulos de libro sobre literatura latinoamericana y latina de los EE.UU. en medios especializados de América Latina, Europa y los Estados Unidos. Actualmente se desempeña como Investigador en el Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) con un proyecto de investigación centrado en las transformaciones del Latinoamericanismo como campo disciplinar a partir de los procesos diaspóricos y las expresiones literarias surgidas de los mismos. Publicó en 2015 el libro *Nideaquindeallá. Antología de Tato Laviera* (Caracas, Editorial el perro y la rana), cuya compilación, traducción y estudio preliminar estuvieron a su cargo.

Bibliografía

- Castoriadis, Cornelius (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Colón, Héctor Manuel (1985). “La calle que los marxistas nunca entendieron”. *Comunicación y Cultura en América Latina*, N° 14. 81-94.
- Esteves, Sandra María (1980). *Yerba buena*. Nueva York: Greenfield Review Press.
- Flores, Juan (1993). *Divided borders: essays on Puerto Rican identity*. Houston: Arte Público.
- Flores, Juan (2000). *From bomba to hip hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Nueva York: Columbia University Press.
- Glissant, Édouard [1981] (2005). *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila.

- Glissant, Édouard (2006). *Poetics of Relation*. Michigan: Michigan University Press.
- Hall, Stuart (1990). "Cultural Identity and Diaspora". En Rutherford, Johnathan (ed.). *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart. 222-237.
- Hernández Cruz, Víctor (1969). *Snaps*. Nueva York: Random House.
- Hernández Cruz, Víctor (1989). *Rhythm, Content and Flavour*. Houston: Arte Público Press.
- Kanellos, Nicolás (2011). *Hispanic Immigrant Literature: El Sueño del Retorno*. Austin: University of Texas Press.
- Laviera, Tato (1979). *La carreta made a U-turn*. Houston: Arte Público Press.
- Laviera, Tato (1985). *AmeRícan*. Houston: Arte Público Press.
- López, Alejo (2015). "Nuevas instancias transculturales de la literatura latinoamericana: la tradición latina de los Estados Unidos". *Amerika. Mémoires, identités, territoires*. N° 13. [En línea] <http://amerika.revues.org/6918>.
- López, Alejo (2017). "Literatura niuyorriqueña y corpo-política: el cuerpo como núcleo de significación poética". *Palimpsesto*, Vol. IX, N° 12 (agosto-diciembre). 196-216.
- López, Edrik (2005) "Nuyorican spaces: mapping identity in a poetic geography". *Centro Journal*, XVII/1. 202-219.
- Ortiz, Fernando [1940] (1963) *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Pedreira, Antonio S. [1934] (1969). *Insularismo*. Río Piedras: Edil
- Piñero, Miguel (2010). *Outlaw: The Collected Works of Miguel Piñero*. Houston: Arte Público Press.
- Rodríguez, Orlando et al. (1995). *Nuestra America en Nueva York: The New Immigrants Hispanic Population in New York City 1980-1990*. Nueva York: Hispanic Research Center, Fordham University.
- Rodríguez Juliá, Edgardo (2002). *Caribeños*. San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Steiner, George [1971] (2002). *Extraterritorial*. Madrid: Siruela.
- Sutton, Constance y Elsa Chancy (eds.) (1987). *Caribbean Life in New York City: Sociocultural Dimensions*. Nueva York: Center for Migration Studies of New York.