

Rotaciones

POESÍA NIUYORRIQUEÑA

TATO LAVIERA:
EL POETA SOBRE LA CUERDA FLOJA
Enrique Foffani

Toda la poesía niuyorriqueña –ya sea escrita en español, ya sea escrita en inglés, ya sea escrita en las tensiones, torceduras, derivas o tonos de una red de hablas provenientes de una lengua o de la otra– hace de su bilingüismo la marca más visceral de su doble extraterritorialidad. De un lado, estar fuera del territorio natal y del otro estar fuera de la lengua materna. Ante este doblez, ningún poeta niuyorriqueño parece doblegarse: se trata de una lengua que se dobla y no se rompe. Aun cuando el desmadre de la lengua se vuelva un hecho consumado, hay mínimas partículas de la dicción, pedacitos de sílabas, fulgores aunque maltrechos de una palabra que una abuela pronuncia en la cuerda fónica de la memoria, esto es, una lengua hecha y deshecha al mismo tiempo. Y sin embargo, así como la constitución de la identidad se vuelve la instancia compleja de un desplazamiento conforme se realizan las migraciones y diásporas en nuestra modernidad latinoamericana, así también la lengua es el lugar por antonomasia donde dejan sus huellas los flujos intermitentes de los cuerpos históricos. La extraterritorialidad es una marca visceral, no tanto intelectual: afecta al cuerpo y a las entrañas de la lengua, hay un continuum entre cuerpo y lengua, aun cuando ésta es cambiada por otra. Se trata, como propone Georg Steiner, de la condición moderna que consiste nada menos que en la pérdida de la casa de la lengua: paradójicamente los escritores modernos se quedaron de pronto sin hogar. Pero quedarse sin hogar, quedarse sin patria, exige la ardua tarea de construir una patria lingüística, levantar sus cimientos en el terreno del lenguaje. Hay, en la poesía niuyorriqueña, una lengua vernacular: por debajo del inglés, discurre el español como una corriente subterránea. Dimana, desde las profundidades, una lengua que en su miseria y su esplendor, en su memoria y su olvido, en su ceguera y su visión, deschava una identidad que resiste todo proceso de asimilación.

Así la extraterritorialidad de la poesía niuyorriqueña despliega una identidad que Julio Ramos –a propósito del poeta Tato Laviera– describió conformada por “raíces portátiles”. Ya no se trata del poeta *enraciné* pero mucho menos del poeta *deraciné*: alude, eso sí, a un proceso de identidad que se constituye por fuera de las nociones ontológicas como telurismo, idealización del territorio natal, principios étnicos o incluso por fuera de la noción de idioma en tanto esencia de la nacionalidad.¹ Las raíces portátiles hablan de una patria que se desplaza hacia afuera, hacia un fuera de lugar, como si fuese posible el traslado de territorio sin menoscabarlos, sin volverlo minusválido, sin vulnerar sus principios elementales. El traslado no es meramente un ejemplo meritorio de ductilidad cultural; más bien se trata de la nueva instancia de la modernidad cuya inflexión específica, dentro del proceso de globalización, extrema el campo de experiencias del sujeto histórico, expuesto siempre a la deso a la extra-territorialización. Esta situación pone en crisis la cuestión de la nacionalidad de una literatura: el acá y el allá intercambian sus zonas y el punto de vista redefine la dialéctica del adentro y del afuera, el contrapunto entre el español y el inglés, esto es, jaquea de un modo ejemplar la cuestión del espacio de una lengua y con ella el espacio del sujeto en tanto cuerpo histórico y el ámbito cultural como territorio de pertenencia. Si por dentro de la lengua la enunciación no puede eliminar de su topoelocutiva el asidero deíctico, significa entonces que las raíces, como plantea Julio Ramos, se vuelven portátiles: el sujeto las

¹ En su ensayo “Migratorias”, Julio Ramos analiza en el contexto de la literatura caribeña el distanciamiento entre sujeto histórico y lengua materna. Transcribimos dos momentos de este texto de Ramos, esto es, el principio y la conclusión, porque la instancia final del ensayo responde a la pregunta de la apertura que dice así: “¿Qué significa escribir en un país distinto, un lugar diferente del que el sujeto postula como propio? ¿En qué registro se constituye, a la distancia de la lengua materna, el sujeto que parte? ¿Cuáles son las líneas del territorio de la comunidad en que se inscribe? ¿Qué deja afuera?”. Y el final del ensayo ensaya por cierto una respuesta, si no definitiva, sí intensamente distintiva de la problematización identitaria: (la obra de Laviera, concretamente Ramos analiza el poema “Migración” que forma parte del libro *Mainstream Ethics* (ética corriente) de 1988) es “un modo de concebir la identidad que escabulle las redes topográficas y las categorías duras de la territorialidad y su metaforización telúrica. En Laviera la raíz es si acaso el **fundamento citado**, reinscrito por el silbido de una canción. Raíces portátiles, dispuestas al uso de una ética corriente, basada en las prácticas de la identidad, en la identidad como práctica del juicio en el viaje”. El enunciado subrayado, esto es, “el fundamento citado” remite a la letra del bolero “En mi viejo San Juan” de Noel Estrada que es considerado “una especie de himno de la emigración puertorriqueña en Nueva York”. En: Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*. Caracas, eXcultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Ecuador, 1996. (p.187)

lleva, las traslada, como un caracol se lleva la casa a cuestas pero no lo hace, sin embargo, con la nostalgia idealizante de quien brega por volver, a toda costa, al país natal. Desde el texto fundacional del poeta antillano Aimé Césaire, esto es, su *Cahier d'un retour au pays natal* de 1939 –fundacional en la medida en que tematiza el viaje de regreso a lo que ya no existe–, podemos decir que hay otro cuaderno para escribir ya no el retorno al país natal sino su tremenda imposibilidad. Una imposibilidad posible: no hay más remedio que llevar esa imposibilidad a la escritura.

Esta podría ser una puerta de entrada a la poesía de Tato Laviera nacido en Santurce en 1951 y crecido en Nueva York desde 1960. Su poesía está marcada por la convivencia entre el inglés y el español, entre el/lo *spanish* y el/lo *english*, y no solamente entre uno y otro idioma. También su lengua poética está (con)formada por todas las parlas que de ambas lenguas derivan: parlas o chácharas que dialogan entre sí y se amalgaman, como reza el título de uno de sus poemas, en un *bochinche bilingüe*. De un modo certero, en su antología de la poesía puertorriqueña en Nueva York, Pedro López-Adorno describe la operación lingüística que lleva a cabo Tato Laviera: ella consiste en “títulos en español para poemas escritos en inglés; intercalación del español en versos particulares para matizar e intensificar la carga afectiva de determinados contextos; poemas totalmente escritos en español; poemas bilingües cuya irreverencia va desde lo más trivialmente social hasta lo más omnipresentemente sagrado; noción del poema como teatro y puentes sociales entre dos lenguas; y el certero manejo de la ironía y la parodia para contrarrestar las técnicas asimilistas del coloniaje.”² Como puede leerse en esta larga cita, el uso del bilingüismo de Laviera, cuyos procedimientos entrañan una operación de transculturación lingüística, da pie a López-Adorno para formular de un modo certero una reflexión crítica que pone de relieve la relación entre las técnicas y la situación cultural y social del sujeto que las emplea. Dicho de otro modo: el uso bilingüe no sólo sitúa al sujeto en un espacio urbano (habría que pensar todo lo que significa Nueva York para la constitución de la poesía latinoamericana desde Rafael Pombo, José Martí, Rubén Darío, Salomón de la Selva, sólo para nombrar algunos de los poetas que fundan en Nueva York una zona relevante de sus propios imaginarios poéticos) sino que implica, fundamentalmente, una contestación al proceso de asimilación cultural.

Sin embargo, lo contestario no es pura protesta o cabal denuncia, es algo menos que es algo más que eso: un ejercicio crítico que socava la cultura dominante desde el adentro del inglés y desde ese adentro, desde sus más sutiles inflexiones hasta los más audibles de sus acentos, la identidad se construye en la asunción del lugar propio como lugar de exilio y, por ende, se vuelve problemática, esto es, asume todas las instancias de la experiencia ya no adheridas nostálgicamente a la pérdida de un allá siempre idealizado sino a la ganancia que implica instalarse materialmente en un acá (New York) en tanto espacio de una polifonía. En el caso de Tato Laviera este espacio polifónico no es percibido como una amenaza para la constitución de la identidad. Aposentarse en el inglés no significa, para los poetas niuyorriqueños, una experiencia de destitución con respecto al sujeto. El sentirse cómodo en una lengua e incómodo en la otra tampoco significa identificar lo primero con el español y lo segundo con el inglés: el salir de una lengua y el entrar a la otra no pasa por una cuestión exclusivamente identitaria sino también por algo que Georg Steiner vincula con la barbarie de la historia. Después de todo, entrar y salir son acciones que, necesariamente, ligan al sujeto con la casa. Aquí no se trata del “cuarto propio” descrito tan admirablemente por Virginia Woolf sino de lo que José Luis González llamó el “cuarto piso” alquilado al casero imperialista a un alto precio y a largo plazo, en su famoso libro *El país de cuatro pisos*.³

² Se trata del capítulo dedicado a Tato Laviera en el libro *Papiros de Babel. Antología de la poesía puertorriqueña en Nueva York*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991. (p.506) Selección, estudio preliminar y viñetas críticas de Pedro López-Adorno.

³ Los ensayos son los siguientes: José Luis González. *El país de cuatro pisos*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1980. Y *Nueva visita al cuarto piso*. Madrid, Excelsa, 1986.

Los poetas niuyorriqueños que son bilingües tienen dos casas por falta de una pero también no menos cierto es que tienen una intemperie por partida doble, una suerte de procedimiento dual que pliega y repliega las correlativas modelizaciones de las lenguas en uso. La polarización español/inglés recubre el de escritura/oralidad y a su vez esta tensión debe definir la que se establece entre la letra y la voz, entre un lenguaje literario y otro oral. Esta concatenación de oposiciones escande el carácter binario de una identidad que debe enfrentar el conflicto de la puertorriqueñidad. Una cuerda tensada por la imagen del avión –de “la guagua aérea” como escribió Luis Rafael Sánchez– que convierte a la isla “en una nación flotante que oscila entre los puertos de San Juan y Nueva York-Newark facilitándose así una sorprendente movilidad, influencia, atracción y repulsión”.⁴ Es lo que Sandra María Esteves denomina la ambivalencia en tanto condición política que desborda los límites de la identidad puertorriqueña; de allí que la poesía escrita por los niuyorriqueños sea una forma de la práctica política entendida, sobre todo, como un ejercicio lúcido y crítico del *american way of life*. Esa lucha política se juega diariamente y su centro es la confrontación constante en la medida en que los niuyorriqueños deben resolver a cada paso todo lo que les ocurre: “En cada esquina nos espera una nueva confrontación. El reto consiste en buscar la solución, revelarla, descubrirla, recobrarla y recrearla”.⁵

La cita es, en un punto, transparente: la ambivalencia es el espacio del *entre* como espacio de la acción y esa acción deviene siempre política. Y política en su pulsión etimológica: urbana, es decir, una confrontación que se da siempre en el interior de la polis. Quien ha reflexionado en esta dirección ha sido el poeta y crítico Miguel Algarín que ve al niuyorriqueño como un sujeto que enfrenta en forma constante la institución, la ley, la sociedad, como si se tratara de un nuevo jíbaro en contra de un orden representado por el inglés. Confrontar, enfrentar, afrontar: todas acciones que hablan de un frente, de una lucha, de una acción orientada real pero también simbólicamente a protegerse de un contrincante o un enemigo. Es en este punto en que la ambivalencia, la constante oscilación entre diversas alternativas, se vuelve política para quien vive y se cría en una gran metrópolis percibida como extranjera. Y es también en esta dimensión política, esto es, fundamentalmente urbana, donde la lengua como lugar de mezcla de dos prosodias se nutre del espacio polifónico de la calle. La lengua que los poetas niuyorriqueños recrean y reavivan en sus obras es una lengua callejera, una lengua de *flâneur* metropolitano, de observador (ya sea testigo o protagonista) de la ola de discriminación y marginaciones típicas de las grandes ciudades puesto que –escribe Miguel Algarín– “las raíces de la literatura puertorriqueña están en los centros urbanos del Mundo Nuevo”.⁶ Pero el drama del bilingüe se multiplica en una serie de operaciones que tiene su centro en la página en blanco, allí donde las palabras diseñan un almáximo de reverberaciones extranjeras, aunque todas hermanadas en los límites del poema. El poema es un *enclave*, un ghetto pero cosmopolita, ésta es su máxima proeza: hacer de Babel un ghetto y de las calles de la ciudad y sus barrios el interior de una casa grande. Bilingüismo del niuyorriqueño que ovilla una madeja de diversos hilos: una conjugación simultánea, un extraño modo de enlace recíproco, el

⁴ De la “Introducción” al libro *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura* cuya editora es Asela Rodríguez de Laguna. Río Piedras, ediciones el huracán, 1985.

⁵ El ensayo de Sandra María Esteves se llama “Ambivalencia o activismo desde la perspectiva poética de los nuyoricans”. En: Asela Rodríguez de Laguna, obra ya citada.

⁶ Se trata del ensayo de Miguel Algarín “Estética Nuyoricana” del libro ya citado de Asela Rodríguez de Laguna. Con respecto a este poeta, Efraín Barradas y Rafael Rodríguez escriben que para muchos críticos sólo son considerados escritores puertorriqueños los que escriben en español e incluso un español académicamente correcto; por lo tanto, ambos críticos analizan que, como los escritores niuyorriqueños son conscientes de esta discriminación, sitúan en el centro de sus poéticas precisamente esta cuestión lingüística y citan los versos de Algarín pertenecientes al poema “Inside Control: my tongue” que transcribimos a continuación: “ I want/ hot boiling water to wash/ out my mouth I want lye/ to soothe my soiled lips/ for the english that I/ speak betrays my need to be/ a self made power”. Barradas y Rodríguez vinculan la cuestión de la creación de una lengua propia como un punto de contacto entre la poesía de Miguel Algarín y la de Tato Laviera afirmando que “el inglés aprendido en la escuela estadounidense que le negó y le robó su lengua materna (“Graduation Speech” de Tato Laviera) traiciona y falsifica su verdadero ser. El español que salpica su poesía sirve de clave para entenderse”. En: Efraín Barradas y Rafael Rodríguez. *Herejes y mitificadores: muestra de poesía puertorriqueña en los Estados Unidos*. Río Piedras, Ediciones El Huracán, 1980.

carácter esquizo de la elaboración morfológica, el convivium festivo de los vocablos, la conmixtión de las frases y su resolución siempre en lo dual. Y sobre todo: el modo como aparece en la lengua elegida la otra lengua de la dupla, esto es, el modo como en el escribir subyace esa otra lengua que puja y hace su aparición de modo solapado, como si musitara en sordina su *flatus vocis*, su insoslayable otredad.

El *bochinche bilingüe* es casi una tautología, pues las acepciones de *bochinche* podrían ser atribuidas al fenómeno del bilingüismo: desorden, fiesta, enredo, pulpería. Es casi la constelación de sentidos que agrupa en una lengua lo que pertenece al campo de experiencias del sujeto. Entre el desorden como malestar de la cultura y un enredo de palabras y de sílabas y de acentos y de prefijos y sufijos (todos los elementos de la lengua pueden ser transferidos a la elaboración de esa otra lengua, la lengua poética; en este aspecto la lección-César Vallejo sigue siendo ejemplar desde el dilema de la extraterritorialidad) entre una y otra entonces, está lo festivo de la lengua y la pulpería o taberna como el lugar de su festejo. El poema "bochinche bilingüe" de Tato Laviera es un homenaje al "vernáculo lingüístico diario", a la lengua corriente de todos los días, el hablar popular de la oralidad en sus inflexiones marginales, picarescas, barriobajeras. El poeta bochinchero sabe que la lengua de la calle es una fiesta y la otra, la lengua clásica castellana, una anquilosis, un anacronismo, un caso patético de lengua muerta imposible de reavivar.

La obra de Tato Laviera pertenece a la corriente de la poética niuyorriqueña que intenta sacar la cultura hispánica de las universidades y de las academias y situarla en la vida cotidiana de las grandes urbes. La poesía de Laviera no puede pensarse desligada de las formas de vida que surgen en las grandes ciudades, aquellas en las que, como New York, se vive la dimensión concentracionaria, masificada, alienante de la experiencia humana. La visión picaresca es, en esta obra, el índice histórico de la modernidad. El poeta registra como un Lazarrillo los recovecos transitables y también intransitables de la ciudad, hace de la ciudadanía su doloroso y al mismo tiempo festivo estar-en-el-mundo: entre el acomodarse a una lengua y desacomodarse en la otra, la poesía se vuelve el lugar de un nomadismo hasta cierto punto saludable en la medida en que aparece bajo la sagrada selva de la polifonía urbana tal como leemos, de un modo deslumbrante, en uno de sus poemas más intensos titulado "tito madera smith"; galería de personajes cada uno con sus lenguas, con sus tonos, con sus dicciones, con sus jergas, con sus discursos. Podríamos encontrar incluso un origen más remoto que el Lazarrillo de Tormes, más lejano de ese umbral moderno que funda la picaresca y es el de pensar al poeta niuyorriqueño como un goliardo que llega a la ciudad y allí se queda y compone sus poemas o sus letras en las que retrata una sociedad hostil a la que no quisiera pertenecer. La sátira urbana hace de la ciudadanía el blanco de sus invectivas.

En el texto que escribió Tato Laviera a pedido de López-Adorno como definición de su propia poética leemos dos reflexiones que nos parecen fundamentales a la hora de leer esta obra. Una es la siguiente: "Mi poesía intenta llegar a la universalidad del puertorriqueño dondequiera esté. Para mí ser poeta puertorriqueño es balancearse sobre una cuerda floja". Y la otra reflexión dice así: "Mi obra es una mezcla de lenguas: callejera, de club social, chicana, afroantillana, política (...) Estoy explorando ahora la lengua picaresca del folklore puertorriqueño". Como puede constatarse, la primera cita apela, bajo la nítida imagen de la *cuerda floja*, a una lengua inestable, oscilante, una lengua que no encuentra su punto de apoyo y que, sin embargo, no está dispuesta a perder la dimensión universal. La segunda cita corresponde, así, a otro lado del tapiz: su carácter de ser una *lengua-mezcla*, un entrevero prosódico que convierte lo inestable de la dualidad lingüística en una lengua viva, alejada de las represiones academicistas y, sobre todo, de todo aquello que no conecta las palabras con el ámbito callejero de la ciudad. La polifonía de Laviera no se circunscribe a recrear únicamente lo insular puertorriqueño como una respuesta posible al problema de la nacionalidad puesto que queda claro en la primera cita el planteo que establece entre el polo de lo insular y el polo de lo universal. Como así tampoco quedan dudas acerca del deseo de Laviera de traducir lo puertorriqueño a nivel universal, esto es, de lo puertorriqueño dondequiera que esté, enunciado que remite nítidamente a lo que

Julio Ramos denominó las raíces portátiles. A tal punto concibe los viajes de idas y vueltas de la isla a EEUU que el poema los piensa como “puentes peatonales”, una imagen que busca volver entrañables la lengua y la calle.

El poema “AmeRícan” es el paradigma de tal paralelismo, incluso tematiza en varios momentos lo que podríamos considerar una verdadera *flânerie textual*. Por un lado, leemos “amerriqueño, ¡caminando a golpe de plena en Nueva York,/ pavoneándose hermosamente alerta, vital,/ una multitud de ojos preguntando,/ admirando”, versos en los cuales encontramos no solamente una relectura deslumbrante de Baudelaire sino también una interpretación del callejeo como la metáfora de lo vital, del deambular como la actividad capaz de reunir las fuerzas que conforman el flujo, como en Walt Whitman, de la vida: la calle es el lugar cosmopolitamente democrático. Por el otro lado, leemos en una estrofa: “amerriqueño, ¡diciendo nuevas palabras en *spanglish*/ en casas de vecindad, lengua/ filosa que corta la esquina y se inventa/ ante la insistencia de una sonrisa!” y aquí el poema ha encontrado en la calle su propia metáfora, su espejo autorreflexivo, en el sentido de que la calle es el doble de lo que le pasa a las entrañas mismas de la lengua. En este sentido, Tato Laviera se inventa una lengua a partir de todas aquellas que, en posición de minorías, se asemejan al español puertorriqueño en Nueva York, como el inglés amerriqueño “con la erre sonora y la/ fuerza de la segunda e”, con el inglés devenido *spanglish* o como leemos en “tito madera smith”: quien “habla negro y cocolo al mismo tiempo,/ rajando el hablar santurceño de su madre,/ torciendo el alma de carolina del sur de su padre/ añadiendo el negrísimo neoyorkino perfumado de harlem”.