

## **DESVÍOS ANTILLANOS EN LA LITERATURA LATINA DE LOS EE.UU: EL DÉTOUR NIUYORRIQUEÑO**

**Alejo López**  
**Universidad Nacional de La Plata/**  
**Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria/**  
**Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales/**  
**CONICET**  
**Argentina**

El concepto de “desvío” ha sido y continúa siendo central para pensar la cultura de esa región cultural denominada “Las Antillas” o “El Caribe” (dos nombres cuya diferencia lejos de ser insignificante reviste más de una arista, aunque detenerme en ella demandaría, de hecho, una exposición en sí misma). El concepto de “desvío”, decía, al igual que su contraparte “la repetición” podrían pensarse dentro de esa dinámica postulada por Deleuze (2002) para el binomio diferencia y repetición, como instancias centrales de la Historia y la Cultura antillanas en su identidad cinética como la imaginaba el pensador jamaicano Stuart Hall (1990).

La identidad cultural caribeña puede aglutinarse en su radical heterogeneidad insular, en esas islas repitentes que nombraba el cubano Antonio Benítez Rojo (1989). Al mismo tiempo que la cuenca del mar caribe agrupa a partir de una Historia compartida, especialmente la de la cultura de la plantación colonial; esas islas que se repiten entrañan también una diferencia radical que ahonda en una de las cualidades antillanas por excelencia: la divergencia.

Lejos de esa dialéctica sintética con la que buscaba romper Deleuze al plantear la dinámica de la diferencia y la repetición, la repetición antillana es aquella que transgrede, es un desvío incesante. Es interesante que en el pensamiento deleuziano el humor y la ironía sean ejemplos paradigmáticos de esta dinámica transgresiva de la repetición, pues es también el humor antillano, ese que nombran el choteo cubano, la guachafita puertorriqueña o el vacilón y el relajo caribeños, la expresión cultural donde más fulge esta identidad divergente de Las Antillas. Como en el humor, lo repetido lejos de reproducir disloca, transgrede, subvierte. Como en el choteo esta subversión es la base de una cultura de resistencia de extracción eminentemente popular, lo que es decir para la cuenca caribeña, de extracción negra.

En su ensayo *Cultural Identity and Diaspora* Stuart Hall daba cuenta de la identidad cultural antillana por medio de los dos posibles sentidos en que la misma puede ser articulada: un sentido integrador de las diferencias nacionales, étnicas o lingüísticas, bajo el sustrato común de su negritud como experiencia histórica compartida: “'unicidad' que subyace a todas las otras diferencias superficiales, es la verdad, la esencia de la 'caribeñidad', de la experiencia negra” (1990: 223); y un segundo sentido, que ahonda, en lugar de en la convergencia unificante, en la divergencia cinética de su condición diaspórica. Esta segunda posición reconoce que,

además de los varios puntos de similitud, hay también puntos críticos de profunda y significativa diferencia, la cual constituye “'lo que en verdad somos'; o más bien -ya que la historia ha intervenido- 'lo que hemos devenido'” (1990: 225). Es este segundo sentido, el que enfatiza la experiencia antillana de la diáspora como elemento central para la constitución de una identidad extraterritorial capaz de aglutinar tanto a un cubano, como a un martiniqueño o a un niuyorriqueño (Nuyorican es el neologismo que nombra la identidad diaspórica puertorriqueña en los EEUU).

Esta diasporicidad antillana identitaria, antes que asentarse sobre la certeza inmóvil de lo permanente se levanta sobre la mutabilidad incesante de sus desplazamientos y transculturaciones. Como señala Hall, es “sólo por medio de esta segunda posición que podemos entender apropiadamente el carácter traumático de la 'experiencia colonial'” (225), pero esto no excluye, en lo absoluto, el primer sentido de la identidad antillana, articulado a través de la convergencia de la experiencia histórica de la “negreza”, sino que, por el contrario, ambos se integran en tanto vectores inescindibles de la cultura antillana:

Podríamos pensar en las identidades negras del Caribe como 'enmarcadas' por dos ejes o vectores, simultáneamente operativos: el vector de la similaridad y la continuidad; y el vector de la diferencia y la ruptura. Las identidades caribeñas siempre deben ser pensadas en términos de la relación dialógica entre estos dos ejes. Uno que nos otorga asiento, continuidad con el pasado. El segundo nos recuerda que lo que compartimos es, precisamente, la experiencia de una profunda discontinuidad (1990: 226-27).

Continuidad/discontinuidad; repetición/diferencia; insularismo centrípeto/diáspora centrifuga; binomios que constituyen el núcleo del singular desvío antillano. De esta experiencia histórica emerge una tradición centrada en toda una verdadera multiplicidad de desvíos (territoriales, lingüísticos, identitarios, culturales, etc.), aquello que el poeta y pensador martiniqueño Édouard Glissant nombró a través del concepto del *Détour*, esa 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, elusiones 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 antillana de resistencia configuró 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, por ejemplo, otras fuentes de conocimiento, fuentes centradas en las experiencias frutivas de la danza, el canto y la música en tanto núcleos de significación poética. Este desvío se valía, calibanescamente, de la lengua del amo para ejercer a través, y por dentro de la misma, una distorsión subversiva. De allí que se desarrollase, fundamentalmente, a través de la lengua, por medio de las inflexiones lingüísticas operadas por lo que Glissant denomina 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).

Estos desvíos articulan una cultura que se expresa y resiste a través de la “opacidad”. En primer lugar, Glissant define el concepto de *Détour* en relación con el de *Retour* (Retorno), señalando que la cultura martiniqueña procuró “exorcizar el Retorno imposible a través de lo que yo llamo la práctica del *Détour*” (2005: 49).

El ejemplo más concreto que da Glissant de esta práctica velada del desvío lo constituye el *créole*, esa lengua desarrollada por los esclavos de las Antillas y pergeñada bajo el manto del susurro y el murmullo (“las noches en la cabaña de esclavos dan nacimiento a este enorme silencio del cual irrumpe inescapable la música, primero como un murmullo, finalmente como un alarido” (2006: 73)), y sobre el ingenio del enigma y la astucia de la opacidad (“la lengua *créole* se ha constituido en torno a esta artimaña” (2005: 51)). Una lengua que se levanta sobre el francés del amo, no “por sobre” sino “por dentro”, a *través* de esta lengua hegemónica, buscando trascenderla, de allí que, en el pensamiento de Glissant, lo importante del desvío es su dinamismo, la *créolisation*. La creolización como proceso configura su carácter en uso, su puesta en acción del desvío en tanto diversión, infiltración silenciosa dentro de la alteridad de una lengua-otra, que se vuelve propia inflexionándola a través de la distorsión, sin pretender volver esta inflexión una nueva Lengua, nueva Sintaxis o una nueva Ley. La creolización ejerce resistencias desde dentro de la(s) lengua(s), por medio de su perversa desviación (*détournement*). Como señala Jeannie Suk, “este *détournement* rechaza el binarismo que presupone un compromiso, o bien con la asimilación, o bien con la autenticidad” (2003: 64, mi traducción), pero, no obstante, configura una resistencia y una estrategia de supervivencia a través de lo fragmentario, lo discontinuo y velado de su voz susurrante: “como acto de supervivencia en el silencioso universo de la Plantación, la expresión oral (única forma de expresión de los esclavos) se organizaba de modo discontinuo [...] como si se esforzaran en disimular bajo el símbolo, luchando por decir sin decir” (2006: 68, mi traducción). Esta dinámica feroz entre el silencio, el susurro y el grito es la que articula la génesis de las literaturas antillanas en el pensamiento de Édouard Glissant. El origen de esta dinámica se encuentra en la violencia del sistema cultural de la Plantación caribeña, como señala Graciela Salto en su introducción al volumen *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica* (2010): “El silencio precede al estallido verbal y permea el ritmo de la escritura cuando la violencia ha obligado a callar durante siglos. Es el silencio ante la pregunta desasosegante por la lengua y por las palabras que hacen legible la experiencia de la plantación y el expolio” (2010: 11).

A su vez, Glissant da cuenta de otro concepto central para comprender la cultura antillana como es el de la “Poética de la Relación” (*Poétique de la Relation*), concepto clave para entender la forma singular en que se integra la heterogeneidad antillana. Al igual que en el caso de Stuart Hall, Glissant no concibe la identidad antillana como un núcleo esencial capaz de cohesionar la diversidad de su población bajo una unicidad inmutable, sino que concibe esta identidad como una formación en permanente movimiento, un pueblo que se integra a través de la “Relación”. La relación designa un proceso constante que abandona la pretensión de un origen común y se abre al contacto cultural de lo diverso. Implica una relación como vinculación integrada al Desvío, 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 constante la escisión heterogénea de una Relación, una dualidad que siempre necesita de lo Uno y lo Otro.

Parte de este entramado antillano tejido alrededor del concepto relacional (Glissant) del desvío, lo constituye la tradición cultural latina de los EEUU. Esta tradición extraterritorial e híbrida se reconoce por la creatividad incesante de su lengua literaria: el *spanGLISH* como marca visceral de su condición transcultural, como el carimbo insoslayable de su otredad radical. Y la identidad antillana del desvío configurada como resistencia a los poderes dominantes emerge, fundamentalmente, a través de su creolización. De allí, que se vuelva un instrumento imprescindible para pensar el trabajo lingüístico operado por la poética de autores niuyorriqueños que van más allá del bilingüismo o el mero cambio de código (*code-switch*), con el cual los lingüistas intentan explicar fenómenos como el del *spanGLISH* latino.

Otro elemento que integra la tradición literaria niuyorriqueña dentro del mapa cultural antillano es su dimensión performativa. Ahora bien ¿en qué consiste exactamente esta performatividad?, ¿qué entendemos por *performance* en este trabajo? Siguiendo los postulados teóricos de Diane Taylor, entenderemos por *performance poética* a la modulación literaria de un poema recitado y actuado en público, modulación performativa que 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 eminentemente contradiscursivo inmanente a su origen marginal. Las performances surgen como alternativa a la industria cultural y a la cosificación del arte como objeto de consumo en las sociedades capitalistas. Esta politicidad no inscribe, necesariamente (aunque no lo excluye, como veremos más adelante), una articulación entre el arte y la praxis política partidaria sino que constituye, en verdad,

una politicidad contrahegemónica inmanente a las condiciones materiales en que se desarrolla, frente a la lógica capitalista del mercado cultural.

Esta concepción de la (o el) *performance* se complementa, para el caso de la poesía niuyorriqueña, con el legado cultural puertorriqueño de la declamación poética. Esta modalidad performativa expone así un valor folklórico para la cultura puertorriqueña, en virtud de lo cual, las *performances* niuyorriqueñas no designaran, excluyentemente, ese fenómeno moderno de corte vanguardista que busca romper la lógica capitalista del mercado sino que, en cambio, integrará esta contradiscursividad con la dimensión folklórica de la declamación. Esta integración híbrida de valores y praxis tradicionales y modernas constituye, en parte, esa latinoamericanidad híbrida que postulaba Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (1990), como veremos en el capítulo sexto. Esta tradición performativa niuyorriqueña complementa sus recitados y *performances*, con una dimensión escrituraria conformada por las publicaciones de antologías y poemarios.

Esta continuidad entre oralidad y escritura es lo que en la cultura antillana Édouard Glissant denominaba *oraliteratura*, para dar cuenta así de esa síntesis entre la cultura escrituraria y la rítmica hablada. Por su parte, Mónica Maglia Vercesi sostiene en su análisis de la poesía del colombiano Jorge Artel, que esta tensión entre escritura y oralidad característica de la poesía afro-antillana tiene su origen en la dislocación entre *Mithos* y *Logos* experimentada por las culturas africanas en su diáspora esclavista. Esta dislocación explicaría la pulsión rítmica que atraviesa la poesía afro-antillana, 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 pulsión negra articula en la poesía de Laviera una red de tradiciones culturales de raíz africana a través de todo un sistema de ritmos, términos e imágenes que insisten en el valor frutivo de la cultura y la identidad niuyorriqueña. Si bien es cierto, que es en sus poemarios siguientes donde Laviera logrará plasmar definitivamente esta dimensión frutiva en toda su envergadura, ya en *La carreta made a U-turn* se vuelve claramente visible este desplazamiento hacia el componente afro-antillano de la identidad niuyorriqueña y su potencialidad subversiva a través de su cultura somático-frutiva. La dicotomía que se le planteaba históricamente al sujeto niuyorriqueño, entre la renuncia a su pasado y herencia puertorriqueña insular y la pulsión por el regreso, se resuelve, tradicionalmente en la primera generación niuyorriqueña, con la aceptación del espacio urbano de Nueva York como nuevo hogar; a partir de ello, surge la necesidad de denuncia frente a las

condiciones de marginalidad que este espacio impone a la comunidad. Muchas veces, esta aceptación no obliteró la introducción de motivos puertorriqueños y antillanos como la herencia culinaria, la tradición musical, o la reminiscencia del paisaje tropical, pero cuando estos motivos aparecían en los poetas de esta primera generación niuyorriqueña, generalmente, lo hacían en función de su grado de contraste frente a la degradación denunciada en el espacio de Nueva York. En la obra de Tato Laviera, en cambio, el giro en U, la aceptación del espacio de Nueva York como hogar, no oblitera la herencia antillana sino que procede a operar con ella un desvío, tal como queda plasmado en primer plano en la portada de *La carreta made a U-turn*, 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 material 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), una conga, una guitarra y un machete, los cuales junto con la inscripción de un 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 Marques aludida intertextualmente, pero 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 respecto al desvío establecido por la poética lavieriana dentro de la literatura niuyorriqueña, y su constitución a partir de la cultura antillana del *Détour*.

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 tanto *significante imaginario* (Castoriadis 2007) condensador de las experiencias de la diáspora, la subalternidad y la fruición, 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 llamó una “poética del rebasamiento” (*poétique du dépassement*), una transgresión respecto al uso de la negritud como resistencia al sistema colonial de la plantación caribeña, trasgresión 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 (Glissant 1969: 147). De igual forma en la obra de Tato Laviera, el significativo imaginario de la africanidad, a través de sus expresiones afro-antillanas, 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 afro-antillana, y luego por medio una reterritorialización frutiva encarnada en el goce por la multiplicidad y las mixturas. La africanidad de la poética lavieriana no repone una “raíz” como núcleo de significación para la identidad niuyorriqueña sino que esta misma identidad transforma su africanidad, por medio del “pecado de la mezcla”, lo que configura una transculturación celebrada como valor y potencia máxima de esta negritud. Esta negritud no tiene limitaciones, al punto de que Laviera declara (no sin una alta dosis de humor e ironía que, como veremos en los capítulos siguientes, constituyen un elemento central de este desvío afro-antillano) que los blancos no pueden alcanzar la negritud, pero dos negros, en cambio, puede lograr cualquier cosa por medio de sus mixturas, incluso, su “blanqueamiento”. Pero además de esta potencia ilimitada de la negritud, el poema celebra la cultura africana por medio de la introducción de su cultura oral y musical, la cual vibra en las interjecciones y en el tono dialógico o conversacional de sus versos, y también en el ritmo iterativo con el cual el poema hace vibrar esta africanidad como una potencia cultural que permea todos los estratos de la sociedad: desde el sentido de “realeza”, pasando por los símbolos fiduciarios del dinero, hasta la liturgia religiosa.

A su vez, esta tradición oral y performativa de raigambre antillana configura una experiencia comunitaria, en la cual los eventos de recitado poético exceden la mera instancia de vinculación literaria establecida por la lectura, constituyendo, de este modo, una experiencia de comunión entre el poeta y su auditorio. La voz poética de Tato Laviera es siempre una voz colectiva, por cuanto se nutre de la cultura popular y se vale de su potencia y vitalidad para constituir así su lengua poética. Esta lengua abreva en una multiplicidad heterogénea e interlingüe. Este interlingüismo, no obstante su gran diversidad, siempre ubica su centro en el registro vernáculo y coloquial, conformando, por tanto, una voz comunal, plural y heterológica pero centrada en su carácter eminentemente popular. Esta lengua poética repone un sujeto anónimo y multitudinario que integra, como señala Euridice Figueiredo (2002), las figuras del autor, el cronista y el *déparleur* antillano (declamador). Se trata de agenciamientos múltiples de un mismo precursor africano: el *Griot*<sup>1</sup>.

Esta poesía oral y performativa se desarrolla e institucionaliza, a través de los permanentes eventos de recitado poético (*poetry slam*), los cuales constituyen el circuito poético 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

---

<sup>1</sup> El *Griot* es el narrador tribal en las culturas africanas, constituye una figura trascendental, no sólo para la transmisión del saber y la cultura popular, sino también en tanto portavoz y líder de la comunidad. Esta función social y política, como veremos más adelante en el capítulo dedicado a la politicidad de la obra de Laviera, es integrada plenamente en la poética lavieriana.

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, a propósito de la novela del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez *La guaracha del Macho Camacho* (1976), el modo “epi-fenoménico” de la experiencia puertorriqueña en los Estados Unidos y su “expresión socio-rítmica de una consciencia diageotrópica” (Sánchez González 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>2</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 tanto género literario. Una de las ventajas más obvias del uso de esta categoría de la conmoción epifenómica, 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 incorporación del cuerpo o sus experiencias sensoriales como motivos o temas poéticos, por cuanto es la propia experiencia somática del autor y del receptor, las que están en juego en las *performances* poéticas. Esta integración experiencial de autor y receptor se modula a través de la voz (su acentuación, prosodia, cambios de tono, etc.) y el cuerpo en movimiento (su histrionismo, gesticulación, y la mera presencia espacial de los cuerpos del poeta y su audiencia mancomunados en su estar contiguo en el espacio y el tiempo) del poeta, junto con la articulación de esta presencia física en una dinámica *con-mocionante* derivada de las relaciones cinéticas y somáticas entabladas entre el poeta y su público.

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 jamaicana 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” (Brathwaite 2010: 158). Esto mismo habría que decir de la poesía de Tato Laviera, la cual para ser comprendida cabalmente precisa ser experimentada en su naturaleza performativa

---

<sup>2</sup> Este carácter paradigmático surge del hecho de que la salsa integra una diversidad heterogénea de ritmos afro-antillanos, 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 afro-antillanos 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 socio-políticas, ver el ensayo de Ángel Quintero Rivera *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical* (1998).



y social<sup>3</sup>. En el ejemplo analizado por Brathwaite, la experiencia performativa estaba fuertemente marcada por la dimensión religiosa de la figura sacerdotal de Miss Queenie, en tanto portadora del *nommo*, concepto que designa la potencia mágica y trascendental del Verbo para la cultura africana. Se trata de la misma experiencia somático-religiosa que aborda Tato 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 afro-antillana, Laviera explora la potencia del cuerpo en trance en medio de la “fiesta espiritual” de Changó/Santa Barbára. Esta experiencia poético-cultural se expresa en el poema, por medio de un movimiento desencadenado por el ritmo que articulan las anáforas, las repeticiones y las enumeraciones, cadencia a través de la cuales 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 afro-antillana y esa experiencia extática sostenida a partir del estado de trance espiritual de estas prácticas ancestrales. Este componente religioso-espiritual, presente también en el poema “orchard beach y la virgen del carmen”, tematiza, por un lado, el sincretismo de la religiosidad afro-antillana inscrita 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 antillanas que incluye su

---

<sup>3</sup> Esta experiencia performativa puede ser recuperada, en parte, en los registros audiovisuales sobre las *performances* poéticas de Laviera y de muchos de los poetas niuyorriqueños, registros que actualmente y gracias a las nuevas tecnologías proliferan en el universo virtual de internet.

dimensión religiosa, musical y política, por medio de lo que Héctor Manuel Colón llamó el “trepao” niuyorriqueño, esa práctica cultural con raíces afro-antillanas consistente en la experiencia frutiva y sanativa de los ritmos antillanos como medio de resistir la opresión social sin representar el rol de la *víctima* ni el del *revolucionario*, sino resistiendo a través de una praxis en cierta medida irracionalizable, lúdica y frutiva. Esta irracionalidad constituye en su imprevisión, el “trepase” con que los niuyorriqueños se abstraen de la marginación social durante sus encuentros musicales o “jammeos”, encuentros informales (*jam*) desarrollados, generalmente, en espacios públicos en los que a través de estos ritmos percusivos estos sujetos entran en un trance gozoso que los recluye de los embates lacerantes de una cotidianeidad marcada por la pauperización, el desempleo, el racismo y la experiencia cruenta del desamparo. Experiencias opresivas del desamparo que son transgredidas por la impertinencia niuyorriqueña.

Como vemos, la Poética iniciada por Laviera con *La carreta made a U-turn* configura una lengua poética anclada en las raíces negras de la cultura niuyorriqueña. Los vínculos profusos de esta tradición con la cultura afro-americana no solo vehiculizan sus luchas sociales, compartidas en este período de agitación política de los sesenta y los setenta, sino que integra, además, a la cultura niuyorriqueña dentro de un espectro heterogéneo de culturas minoritarias y subalternas, que permiten establecer un mismo núcleo fundado en la experiencia histórica y social de su “negreza”.

Este origen alternativo constituye, por tanto, un significante imaginario de la puertorriqueñidad y antillanidad niuyorriqueña recreado a partir de las raíces negras e integrado a un proyecto político-cultural contradiscursivo que se vale de todo este sistema caribeño de resistencias culturales subsumido bajo el concepto del (de los) desvío(s).

## **Bibliografía**

- Brathwaite, Kamau (2010). *La unidad submarina: ensayos caribeños*. Selección, estudio preliminar y entrevista de Florencia Bonfiglio. Buenos Aires, Katatay.
- Castoriadis, Cornelius (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Benítez-Rojo, Antonio (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*. Hanover: Editores del Norte.
- Deleuze, Gilles. (2002) *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Figueiredo, Euridice (2002). “Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau”. *El archipiélago de fronteras externas*. Ana Pizarro, compiladora. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago: 33-59.

- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Glissant, Édouard (2005). [1981]. *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila.
- \_\_\_\_\_. (2006) *Poetics of Relation*. Michigan: Michigan University Press.
- Hall, Stuart (1990). "Cultural Identity and Diaspora". *Identity: Community, Culture, Difference*. Johnathan Rutherford, editor. London: Lawrence & Wishart.
- Laviera, Tato (1979). *La carreta made a U-turn*. Houston: Arte Público Press.
- Maglia Vercesi, Graciela. (2005) "Estéticas de resistencia en la poesía del Caribe afrohispanico", *Cuadernos de Literatura* X(19): 67-84.
- Sánchez, Luis Rafael (2007). [1976] *La guaracha del macho camacho*. Buenos Aires: De la Flor.
- Salto, Graciela (ed.) (2010). *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica* Buenos Aires: Corregidor.
- Suk, Jeannie (2003). *Postcolonial Paradoxes in French Caribbean Writing: Césaire, Glissant, Condé*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Diane (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: F.C.E.