

## Literatura niuyorriqueña y corpo-política: el cuerpo como núcleo de significación poética\*

### Nuyorican Poetry and Body-Politics: The Body as Poetic Significance Core

Alejo López\*\*

#### Resumen

El desafío que supone el estudio de las expresiones literarias surgidas de procesos diaspóricos como es el caso de la poesía niuyorriqueña, junto con su dimensión performativa y su desarrollo de instancias transculturales como el interlingüismo del *spanglish*, conlleva la necesidad de repensar la pertinencia de los enfoques metodológicos asumidos por la crítica literaria en el abordaje de su objeto de estudio. De esta problemática surge la postulación de nuevas categorías teórico-analíticas como las de “corpo-política” (Mignolo y Tlostanova), las cuales se revelan sumamente útiles para abordar la complejidad de estas expresiones literarias marginales.

Palabras clave: Poesía niuyorriqueña, Literatura latina de EEUU, Corpo-política, Tato Laviera, Luz María Umpierre

#### Abstract

The challenge posed by the study of literary expressions that have emerged from diasporic processes such as Nuyorican Poetry, along with its performative dimension and its development of transcultural instances as Spanglish, leads to the need of rethinking the effectiveness of methodological approaches in literary criticism to address its subject. From this problem emerge the postulation of new theoretical and analytical categories such as "body-politics" (Mignolo and Tlostanova), which reveal to be extremely useful to address the complexity of these marginal literary expressions.

Keywords: Nuyorican Poetry, Latino Literature, Body-Politics, Tato Laviera, Luz María Umpierre

---

\* Este trabajo es parte de un proyecto de investigación posdoctoral titulado “Poéticas de resistencia: la tensión entre estética y política en la poesía niuyorriqueña (1975-2012)” y financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

\*\* Investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del La Plata

## PROBLEMAS METODOLÓGICOS PARA EL ESTUDIO DE LA POESÍA IUYORRIQUEÑA

La poesía niuyorriqueña<sup>1</sup> constituye la expresión literaria de la diáspora puertorriqueña a los Estados Unidos. Esta experiencia diaspórica, crucial para la historia de Puerto Rico a punto tal que más de la mitad de su población vive hoy fuera del territorio insular puertorriqueño, gestó una tradición literaria fuertemente marcada por los procesos de hibridación cultural que conforman ese colectivo conocido como la cultura latina de los Estados Unidos, un proceso cultural que repone lo que el antropólogo cubano Fernando Ortiz denominaba en su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (La Habana: Consejo Nacional de Cultura, [1940] 1963) la transculturación latinoamericana<sup>2</sup>. Este proceso histórico transcultural dio pábilo a una poética atravesada por la conflictividad de las identidades diaspóricas<sup>3</sup>, por la creatividad neológica del interlingüismo, y por la acuciante experiencia de la subalternidad<sup>4</sup> y la marginalización surgida de la condición minoritaria de esta cultura dentro de una sociedad como la norteamericana WASP<sup>5</sup> que recluye a los inmigrantes bajo el estigma de su imaginario deficitario. Al mismo tiempo la urgencia por sobrevivir en este contexto de vulnerabilidad sociocultural forzó a los niuyorriqueños a desarrollar una poética de resistencia que se valía de las “estrategias del débil”<sup>6</sup> para introducir su voz subalterna dentro del entramado hegemónico de la cultura estadounidense, y a desarrollar el interlingüismo<sup>7</sup> del *spanglish* como marcador identitario dentro del inglés en tanto lengua dominante y monológica. Estas mismas estrategias y ardidés le permitieron a la literatura niuyorriqueña, al igual que al resto de las literaturas latinas de los Estados Unidos, gestar una poética portentosa que hacía de la innovación y la improvisación los

<sup>1</sup> El neologismo *spanglish nuyorican* es traducido al español de diversos modos, entre los cuales se encuentran: nuyorriqueño, neorriqueño, niuyorrican o niuyorriqueño. Optamos por esta última traducción en virtud de su proximidad homofónica con el original *spanglish*. La homofonía ocupa un lugar central en las construcciones lingüísticas del *spanglish*, el cual en virtud de su desnormatividad léxica y sintáctica posibilita esta profusión de traducciones, no obstante lo cual, tal como señala Jorge Duany (*The Puerto Rican Nation on the Move* 2002).

<sup>2</sup> Abordé esta cuestión en: Alejo López, “Nuevas instancias transculturales de la literatura latinoamericana: la tradición latina de los Estados Unidos”, *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, N° 13, (2015): En línea.

<sup>3</sup> En su ensayo *Cultural Identity and Diaspora* (1990) Stuart Hall da 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” (en *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Johnathan Rutherford (Londres: Lawrence & Wishart, 1990), 223, mi traducción); y un segundo sentido, que ahonda, en lugar de en la convergencia unificante, en la divergencia cinética de su condición diaspórica. Es este coeficiente cinético el que prima en la conflictiva identidad diaspórica niuyorriqueña, situada en un intersticio entre las identidades nacionales puertorriqueña y estadounidense, y es, a su vez, esta diasporicidad uno de los puntos centrales que inscriben la identidad niuyorriqueña dentro del acerbo cultural antillano. Sobre la dimensión *intersticial* de las identidades poscoloniales ver: Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002).

<sup>4</sup> Utilizo los conceptos de subalternidad y sujeto subalterno siguiendo la definición de Ranajit Guha como término que da “un nombre para el atributo general de la subordinación... ya sea que ésta esté expresada en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma”. Ranajit Guha, “Preface”, en *Selected Subaltern Studies*, eds. Ranajit Guha y Gayatri Spivak (Nueva York: Oxford University Press, 1988), 35, mi traducción.

<sup>5</sup> El acrónimo WASP designa a la cultura hegemónica norteamericana: White Anglo-Saxon Protestant.

<sup>6</sup> Ver: Josefina Ludmer, “Las tretas del débil”, en: *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, eds., Patricia González y Eliana Ortega, (Río Piedras: Ediciones Huracán), 47-54.

<sup>7</sup> Sobre el *spanglish* como fenómeno interlingüe en la literatura latina de los Estados Unidos ver: Juan Bruce-Novoa, “Dialogical Strategies, Monological Goals: Chicano Literature”, en *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderland*, ed. Alfred Arteaga (Durham and London: Duke University Press, 1994), 225-245.



ejes de su potencia disruptiva, al tiempo que ponían en cuestión los límites y la pertinencia de marcos tradicionales como los de las literaturas nacionales, e incluso categorías tales como la de lo “literario” en sí mismo, y consecuentemente, la pertinencia y capacidad de los instrumentos exegéticos montados por el aparato epistemológico (y sus sistemas institucionales) alrededor de este objeto de conocimiento, es decir, de la crítica y su método interpretativo del texto literario.

El primero de estos problemas metodológicos planteados por la tradición poética niuyorriqueña para el quehacer de la crítica y el saber literario es su eminente condición performativa. Ahora bien ¿en qué consiste exactamente esta performatividad? ¿qué entendemos por *performance*? Si seguimos los postulados teóricos de Diane Taylor (*Estudios avanzados de performance*, México: F.C.E., 2011) podemos entender 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”<sup>8</sup>. 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, una articulación entre el arte y la praxis política partidaria pero constituye, en verdad, una politicidad contrahegemónica inmanente a las condiciones materiales en que se desarrolla frente a la lógica capitalista del mercado cultural:

El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, sólo de la presencia del o la performancera y su público.<sup>9</sup>

Esta concepción del *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 con base en la cultura popular puertorriqueña, en virtud de lo cual las *performances* niuyorriqueñas no designarán, 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 poética. Esta integración transcultural de valores y praxis tradicionales y modernas constituye, en parte, esa latinoamericanidad híbrida que postulaba Néstor García Canclini en su ensayo *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990). La dimensión performativa de la poesía niuyorriqueña se complementa, por tanto, con una dimensión escrituraria conformada por las publicaciones de antologías y poemarios debido a lo cual, cuando hablemos del “receptor” de estas obras haremos referencia tanto a la categoría de “lector” como así también a la de “espectador”.

Otro problema que plantea el estudio literario de esta tradición poética es el que atañe a la

<sup>8</sup> Diane Taylor, *Estudios avanzados de performance* (México: F.C.E., 2011), 8.

<sup>9</sup> Diane Taylor, *Estudios avanzados de performance*, 8.



oralidad de sus producciones, por cuanto la misma, lejos de constituir un recurso literario instrumentado alrededor de la oralidad como expresión de la cultura popular, como podrían ser los mecanismos de ficcionalización de la oralidad presentes en narradores como el mexicano Juan Rulfo, se configura, en cambio, en el seno de las tensiones que atraviesan las esferas de lo oral y lo escrito y sus diversos tránsitos. Como advierte Nicolás Kanellos, se ha vuelto un lugar común concebir a las literaturas minoritarias de los Estados Unidos a partir de una divergencia con el canon norteamericano fundada, principalmente, en su dependencia “de la tradición oral o por divulgarse oralmente mediante una retórica heredada de los sectores más populares de la comunidad minoritaria de los Estados Unidos”<sup>10</sup>. Esta categorización bajo el dominio de la oralidad solapa en verdad, tal como señala Kanellos, una desvalorización y subalternización de estas tradiciones literarias, lo que presupone, al mismo tiempo, una jerarquía previa entre el discurso escrito y la palabra oral. La subalternización de la literatura latina de Estados Unidos dentro del saber hegemónico se funda, para Kanellos, en los siguientes preconceptos respecto a las literaturas minoritarias:

- 1) un público minoritario y, por eso, limitado; 2) una base cultural limitada, léase, cultura popular o cultura de la pobreza; 3) lenguas y dialectos extranjeros o regionales; 4) un bilingüismo que no es ni el idioma normal de los Estados Unidos ni de la norma lingüística del país o grupo de origen<sup>11</sup>.

Estos argumentos construyen, precisamente, el concepto de un sujeto culturalmente deficitario a partir de su condición migrante y fronteriza, imaginario hegemónico que como señalamos es funcional a los procesos de marginalización sociocultural de estas comunidades y sus respectivas expresiones estéticas. Y son, paradójicamente, estos mismos elementos marginales los que constituyen el núcleo de la singularidad y la potencia expresiva de estas culturas diaspóricas, esto es, su condición intersticial y su capacidad de usufructuar productiva y creativamente este aparente déficit.

Pero este sistema epistemológico no sólo reifica las relaciones de poder instituidas entre la cultura hegemónica y las culturas minoritarias, y entre la cultura letrada y la popular, sino que obtura, además, una comprensión cabal de la naturaleza y la función de la oralidad en estas tradiciones literarias, las cuales como es el caso de la poesía niuyorriqueña surgen en los mismos intersticios de lo literario. Esta incompreensión soslaya, a su vez, los problemas metodológicos y exegéticos que esto mismo conlleva para su abordaje crítico. En el caso de la poesía niuyorriqueña, por ejemplo, el corpus de materiales con el que debe trabajar el crítico reproduce, muchas veces, la traducción de un sistema cultural oral-performativo a la codificación escrituraria letrada. Esta cuestión reviste más de una arista, por cuanto este tipo de producción estético-cultural nos enfrenta a una oposición entre oralidad y escritura que muchas veces falsea los polos de la dicotomía al erigirse en un constructo teórico-crítico incapaz de dar cuenta de las relaciones históricas múltiples y complejas que intervienen en el tránsito y convivencia de ambas esferas. En principio, habría que señalar como hace Raúl Dorra, que el propio concepto de “oralidad” es en sí mismo una noción occidental:

[una noción] construida desde la cultura de la escritura -de la cultura alfabética-; construida como un término opositivo y con fines de autoconocimiento. Por lo

<sup>10</sup> Nicolás Kanellos, “Canto y declamación en la poesía niuyorriqueña”, *Confluencia* Vol.1 N°1 (1985): 102.

<sup>11</sup> Kanellos, “Canto y declamación”, 102.



tanto, al hablar de oralidad nos situamos de hecho en el espacio de la escritura y, cualquiera sea el valor que le acordemos a la primera, al hacerlo no estamos sino reafirmando el valor que le acordamos a la segunda<sup>12</sup>.

De esta escisión jerárquica entre oralidad y escritura se nutrirán la antropología y etnografía del siglo XIX, y en el terreno específicamente cultural, los estudios folklóricos. Los estudios folklóricos encuentran la oralidad ahora bien próxima, y apenas linderera con los centros del poder y el conocimiento racional. Les basta con hurgar en las culturas rurales o simplemente populares, construyendo así un objeto de conocimiento susceptible de ser codificado a partir de su heterogeneidad respecto a la centralidad del *logos*. Este nuevo objeto “folklórico” podía ser tanto, subestimado en tanto vestigio de etapas primitivas del proceso evolutivo, o bien idealizado como baluarte de la “tradicición”:

en tanto los hábitos populares se mostraban como un conjunto de supersticiones atávicas, ellos eran vistos con menosprecio por parte de los racionalista, en tanto detrás de esos hábitos podía descubrirse las huellas de y, un pasado nacional, ellos serían el objeto de la exaltación de aquellos que pensaban que el progreso era en verdad una amenaza para la pureza de la nacionalidad y que en consecuencia había que mantener vivas las imágenes del pasado<sup>13</sup>.

De estos estudios folklóricos surge el concepto de “literatura oral” propuesto por el francés Paul Sébillot en 1886. Este concepto fue desacreditado por Walter Ong en su clásico ensayo *Oralidad y escritura*<sup>14</sup>, en el cual exponía la falacia e inutilidad de dicha categoría para dar cuenta de la experiencia de la oralidad en las culturas populares:

Este término [literatura oral] sencillamente absurdo sigue circulando hoy en día aun entre los eruditos, cada vez más agudamente conscientes de la manera vergonzosa como revela nuestra incapacidad para representar ante nuestro propio espíritu una herencia de material organizado en forma verbal salvo como cierta variante de la escritura, aunque no tenga nada en absoluto que ver con esta última<sup>15</sup>.

Vemos, por tanto, como la idea de una “literatura oral” es falsa e improductiva para el análisis de expresiones culturales ancladas en la cultura oral y popular, pero instrumentadas en los propios lindes de esta cultura con el mundo de la escritura, tal como es el caso de la poesía niuyorriqueña. La poesía niuyorriqueña acontece, en gran medida, como una performance poética, esto significa que muchos de los poemas que conforman su corpus “poético”, antes de constituirse en textos literarios emergen como eventos performativos, los cuales pueden transcurrir en el espacio público de la calle, o en espacios ya institucionalizados para dicho fin, como es el caso del emblemático *Nuyorican Poets Cafe*. Pero lo cierto es que la lengua poética niuyorriqueña, aun cuando en un segundo momento de publicación escrituraria, recorra los

<sup>12</sup> Raúl Dorra, “¿Grafocentrismo o fonocentrismo? Perspectivas para un estudio de la oralidad”, en *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, ed. Ricardo Kaliman. Vol. I. (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1997), 58.

<sup>13</sup> Raúl Dorra, “¿Grafocentrismo o fonocentrismo? Perspectivas para un estudio de la oralidad”, 59.

<sup>14</sup> Walter Ong, *Oralidad y escritura* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1999).

<sup>15</sup> Walter Ong, *Oralidad y escritura*, 21.



carriles de la literatura, se halla mayormente orientada hacia su “actuación”, esto significa, que su verdadera y última consecución se alcanza, únicamente, en el momento de su puesta en escena y su integración comunitaria a través del cuerpo y la voz del declamador junto con los cuerpos y voces de su audiencia, mancomunados ambos en una experiencia colectiva. Esta dimensión oral y performativa sólo puede comprenderse cabalmente por medio de su integración dentro de un sistema cultural que abarca a la música popular caribeña y a la tradición de la declamación. Pero, ciertamente, esta integración es fruto más de una deliberada decisión que de una herencia cultural directa, lo cual no significa, empero, que la oralidad que atraviesa esta poética sea meramente un artilugio retórico sino más bien, que hay en la oralidad niuyorriqueña una reivindicación explícita de la tradición popular y sus formas, a partir de su valor diferencial y político dentro del sistema estético hegemónico en el que se inscribe. La opción de construir una tradición literaria performativa y eminentemente popular constituye así un ejemplo de la praxis socio-política de resistencia que la literatura niuyorriqueña promovió desde sus inicios<sup>16</sup>.

La transitividad entre oralidad y escritura plantea, por tanto, ciertos desafíos metodológicos, a partir de los cuales se vuelven imprescindibles nuevos enfoques analíticos como es el caso, por ejemplo, de conceptos como el de *oraliteratura* desarrollado por el poeta y pensador martiniqueño Édouard Glissant para dar cuenta de la particular relación que las letras antillanas mantienen con esta tensión entre escritura y oralidad. La oraliteratura designa, precisamente, esa “síntesis de la sintaxis escrita y de la rítmica hablada, de lo adquirido de la escritura y del reflejo oral, de la soledad de la escritura y de la participación en el canto común”<sup>17</sup>. Glissant refiere, precisamente, a la conjunción entre la palabra hablada o cantada y la letra, pero sin privilegiar una por sobre la otra. Esta continuidad dual es la que otorga a la poesía niuyorriqueña, y a las demás literaturas latinas performativas, su enorme potencia expresiva.

Este corpus poético comprende, consiguientemente, los textos literarios publicados por la tradición niuyorriqueña, pero también los registros audiovisuales disponibles de las *performance* poéticas que originaron estas textualidades. Sin embargo, es necesario señalar que, por un lado, los registros audiovisuales no reproducen los eventos performativos en sí sino que mediatizan, a través de la codificación sonora y visual de sus aparatos de reproducción, dicho evento en tanto “espectáculo”, es decir, que en esta mediación la experiencia colectiva se pierde, parcial e indefectiblemente, volviendo al registro audiovisual una traducción del evento en sí, una traducción no pocas veces conflictiva, la cual, como señala Diane Taylor, vuelve archivo lo que es, en cambio, repertorio:

La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. Opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales: dadas las características de este sistema de transmisión de conocimiento, los investigadores, por ejemplo, pueden volver a examinar un manuscrito antiguo. Por su capacidad de persistencia en el tiempo el archivo supera al comportamiento en vivo. Tiene más poder de extensión; no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe. El repertorio, por otro lado, consiste en la memoria corporal que circula a

<sup>16</sup> Abordé estos aspectos en: Alejo López “Activismo, política y subversión en la poesía niuyorriqueña: del programa poético-político de Miguel Algarín a la poética menor de Tato Laviera”, *Ciencia Política* Vol. 9 (2014), 19-47.

<sup>17</sup> Citado en Carolina. Sancholuz, “La construcción del área cultural caribeña: los aportes de Édouard Glissant a partir de *Le discours antillais*” *Orbis Tertius* Vol. 8 N° 9 (2002-2003): En línea.



través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar allí” y formar parte de esa transmisión. La memoria corporal, siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo.

Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de producción. Aunque hay muchos debates en relación al carácter efímero o duradero del performance, en mi trabajo propongo que estos dos sistemas de transmisión (el archivo y el repertorio entre otros, como por ejemplo, los sistemas visuales o digitales) transmiten el conocimiento de maneras distintas; a veces funcionan de manera simultánea, a veces de manera conflictiva<sup>18</sup>.

De allí que en ciertos momentos debamos apelar a nuestra propia memoria fenoménica del repertorio performático para expresar ciertos núcleos de significación poética surgidos de la experiencia corporal de estos verdaderos eventos culturales.

Esta misma cuestión, y su problemática inherente, es la que guía el análisis y la reflexión de la crítica puertorriqueña Lisa Sánchez González en su ensayo *Boricua Literature. A Literary History of the Puerto Rican Diaspora* (2001), en el cual es la experiencia, en principio intraducible, de la música popular antillana y su capacidad de significar un momento histórico, la que sirve como punto de partida para la reflexión metodológica respecto a los mecanismos e instrumentos analíticos de los que se vale la crítica en sus exégesis de la literatura diaspórica puertorriqueña. Y es en la constatación de la insuficiencia de este aparato epistémico que Sánchez González se ve forzada, en principio, a ampliar el corpus “textual” para integrar a esta tradición literaria diaspórica, tanto a la música como al canto y el baile en tanto núcleos de significación; y luego, en un segundo momento, a formular nuevas categorías teórico-analíticas para dar cuenta de las experiencias somáticas inmanentes a estas expresiones culturales, y a cómo las mismas construyen ese sentido múltiple y complejo que pone en escena la cultura de la diáspora puertorriqueña. Dice Sánchez González en su reflexión sobre este arte diaspórico y apelando a la rememoración introducida por escrituras como las de la narradora afro-americana Toni Morrison:

Contemplating this aesthetics can be as involved as each person cares to make it, but my lenses and senses as a cultural and literary historian are calibrated not merely to fathom but also to feel the motifs and motives behind and within textual evidence [...] This kind of mindful, embodied perception -What I would like to propose here as archival “rememory” (Morrison 1987)- is particularly available among the first generations of Boricua cultural intellectuals , whose essays are remarkably passionate<sup>19</sup>. (subrayado en el original)

Es esta línea abierta por los problemas y riquezas que conjugan tradiciones como las de la poesía niuyorriqueña, la que presupone entonces la necesidad de apelar a nuestras propias “percepciones somáticas” como instrumentos exegeticos, o mejor aún *eisegéticos*, si pensamos en el vínculo que supone esta relación somática entre el crítico y su objeto de estudio, lo que

<sup>18</sup> Diane Taylor, *Estudios avanzados de performance*, 13-14.

<sup>19</sup> Lisa Sánchez González, *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora* (Nueva York: New York University Press, 2001), 5-6.



postularía entonces una significación capaz de reducir la mediación exegética a través de su vivencia corporal para poder dar cuenta así de la singularidad y excepcionalidad de estas producciones literarias performativas.

## EL CUERPO COMO NÚCLEO DE SIGNIFICACIÓN: CORPO-POLÍTICA Y CON-MOCIÓN POÉTICA

En su ensayo *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta, 1994) Maurice Merleau-Ponty trazaba una analogía entre el cuerpo y la obra de arte a partir de la conjunción holística de las experiencias integradas que componen ambas unidades y que desarrollan un “nudo de significaciones vivientes”<sup>20</sup> existente en el espacio a partir de su propio modo de ocuparlo, habitarlo, transformarlo; y a partir, especialmente, de una lógica integral que imbrica una diversidad de fenómenos en su misma existencia. Esta forma de estar, experimentar y conocer el mundo implica una relación de pertenencia entre el sujeto cognoscente y el objeto cognoscible, y por consiguiente, presupone un conocimiento forjado en la lógica somática por la cual se habita el espacio, con ese *hábito* que enuncia Merleau-Ponty en tanto instancia de significación, la cual no implica una interpretación de datos exteriores a un sujeto productor del conocimiento, sino la vivencia de una experiencia significativa del mundo. Se trata de una forma de aprehender el mundo a través del cuerpo, forjando así un conocimiento que se experimenta “a flor de piel”, con ese órgano-umbral que, como señalan Alejandro de Oto y Valentina Buló, “no sólo es límite en el sentido de dividir el espacio entre el adentro y afuera, entre uno y otro, sino que literalmente construye a uno y otro, es experiencia que funda una relación y a los relacionados en ella”<sup>21</sup>.

Esta lógica somático-experiencial nos permite explicar, por ejemplo, la forma en que el acto poético puede constituir una significación que excede la dimensión verbal de un texto para integrar un campo experiencial en el que el cuerpo ocupa un lugar fundamental como instrumento de conocimiento. Es, precisamente, esta epistemología somática la que se revela en la tradición poética niuyorriqueña, principalmente, a través de su dimensión performativa y de los materiales privilegiados que componen su poética de la fruición: el ritmo, la danza, el gozo, la risa, etc.; elementos que configuran la centralidad del cuerpo como núcleo de significación. De esta epistemología corporal surge, entonces, la posibilidad de pensar y analizar la poesía niuyorriqueña como un instrumento de expresión y conocimiento de nuevas experiencias históricas, tales como la de la hibridez cultural y la intersticialidad surgidas a partir de los procesos migratorios latinoamericanos contemporáneos. La poesía niuyorriqueña permitiría así explicar cómo los sujetos migrantes vivencian y significan la experiencia de la diasporicidad, la extraterritorialidad y la transculturación<sup>22</sup>, asignando nuevos “nudos de significación” a su herencia puertorriqueña en el marco de estos nuevos procesos transnacionales.

Se trata, por tanto, de una nueva significancia<sup>23</sup> de la experiencia histórica de la Diáspora,

<sup>20</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta, 1994), 168.

<sup>21</sup> Alejandro De Oto y Valentina Buló, “Piel inmunda: la construcción racial de los cuerpos”, *Mutatis Mutandis, Revista Internacional de Filosofía* N° 5 (diciembre de 2015), 8.

<sup>22</sup> Esta tríada de conceptos relativos a los procesos migratorios y sus culturas concomitantes repone, respectivamente, las teorizaciones desarrolladas por Stuart Hall (“Cultural Identity and Diaspora”, en *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford, Londres: Lawrence & Wishart, 1990); George Steiner (*Extraterritorial*, Madrid: Siruela, 2002); y el ya citado ensayo de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (La Habana: Consejo Nacional de Cultura, [1940] 1963).

<sup>23</sup> El concepto de “significancia” se aplica usualmente en el campo de la lingüística y la semiótica francesas



habitada y poetizada a partir de las instancias corporales del canto, la danza, la risa, el llanto, etc., en tanto expresiones históricas de esa cultura y su tradición performativa institucionalizadas bajo el neologismo *Nuyorican*, la cual a través de la poesía halló un instrumento de supervivencia y de resistencia frente a la aculturación y la estigmatización social que la sometía bajo el imaginario hegemónico de su condición deficitaria. Pero si bien, como señalamos, la poesía niuyorriqueña se vale de estos esquemas corporales para expresar y significar poéticamente la experiencia histórico-cultural de la Diáspora, no menos cierto es que estos cuerpos diaspóricos son cuerpos fuertemente racializados y estigmatizados por su condición subalterna, lo cual exige, como ha ilustrado con claridad meridiana Franz Fanon en su difundido ensayo *Piel negra, máscaras blancas*<sup>24</sup>, adosar a estos esquemas corporales su dimensión histórico-racial, introduciendo y visibilizando de este modo lo que Walter Mignolo llama la “diferencia colonial”<sup>25</sup>, esa diferencia introducida por la negritud del cuerpo inscripto en un sistema de conocimiento colonial que lo construye como cuerpo racializado, pero que al mismo tiempo, como señala Fanon, permite a partir de su diferencia un movimiento emancipatorio, tal como se observa, por ejemplo, en la poesía somático-fruitiva del poeta niuyorriqueño Tato Laviera.

La poesía niuyorriqueña, de este modo, constituye un verdadero nudo gordiano para los estudios literarios, por cuanto al igual que otras expresiones de la tradición latina de los Estados Unidos, desafía los límites de las “literaturas nacionales” con que el pensamiento occidental supo instituir los campos literarios (en el sentido bourdieano del término<sup>26</sup>) durante la Modernidad, e incluso complejiza y problematiza categorías como la de la propia “literatura” al integrar la misma dentro de un entramado de expresiones culturales que intersectan el mundo de la cultura oral por medio su condición performativa. Toda esta heterogeneidad resulta útil, como intentamos demostrar, para pensar la función y el valor cultural que posee la literatura niuyorriqueña como modelo transcultural de integración de una experiencia literaria que imbrica tanto la dimensión intelectual de la lectura como la dimensión sensorial del cuerpo implicadas en su performatividad. De aquí que planteos teórico-metodológicos como la categoría de *co-motion*, postulada por Lisa Sánchez González en su estudio de esta tradición literaria, apuntan a dar cuenta de esta problemática exponiendo la necesidad de formular nuevos instrumentos analíticos

---

(*signifiance*) con un sentido mayor al de “significación”. Señala Ángeles Sirvent Ramos (“En torno al texto. El texto como significancia”, *Anales de Filología Francesa*, Vol. 2, 1987, 147-56) que es Roland Barthes quien le asigna a este vocablo un sentido de mayor importancia o relevancia, un percatarse de modo aún más integral o abarcador del significado de una determinada expresión. Los tres niveles de sentido que Barthes hallaba en un texto son: nivel informativo, el de la comunicación; nivel simbólico, el de la significación; y un tercer nivel, el de la significancia. Señala Sirvent Ramos que “la significancia aparece pues como un régimen de sentido que no se cierra nunca sobre un significado y donde el sujeto, como dice Barthes, va siempre de significante en significante, a través del sentido y sin poder clausurarlo” (“En torno al texto”, 154).

<sup>24</sup> Franz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (Buenos Aires: Abraxas, 1973).

<sup>25</sup> Walter Mignolo, “Diferencia colonial y razón postoccidental”, *Anuario Mariateguiano* Vol. X, N° 10 (1998): 171-88..

<sup>26</sup> Pierre Bourdieu define por primera vez su concepto de “campo” en su artículo programático, “Campo intelectual y proyecto creador” (“Champ Intellectuel et Projet Créateur”, *Les temps modernes*, 1966: 805-966), y lo desarrolla, luego, en una serie de investigaciones y ensayos en los que el concepto de “campo” designa una esfera de la vida social que se ha ido autonomizando, de manera gradual a través de la historia, en torno a cierto tipo de relaciones, intereses y recursos propios, diferentes a los de otros campos. Así, los campos sociales son espacios de juego relativamente autónomos: son “campos de fuerzas pero también campos de luchas para transformar o conservar estos campos de fuerzas” (Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002: 50-52). El “campo literario”, por su parte, es definido por Bourdieu como un campo con un tipo de capital en juego cuya relativa escasez genera fuerzas que actúan sobre los integrantes del campo de acuerdo a las posiciones que los mismos ocupan en él, y por las cuales actúan buscando acceder a ellas, conservarlas, o bien, transformarlas.



centrados en enfoques transdisciplinarios que logren abordar el modo “epi-fenoménico” de estas expresiones culturales diaspóricas. Estas expresiones epi-fenoménicas integran un modo de ser, percibir y conocer que desarrolla una dialéctica sensual de combinación-conmoción (*co-motion*) de la mente y el cuerpo, en tanto formas conjuntas de la experiencia y el conocimiento. Este movimiento doble expone y conmociona el texto/cuerpo y se traduce, por ejemplo, en la experiencia sensual de la salsa como clave de lectura. Se trata de una experiencia *con-mocionante* que se vuelve plenamente evidente en la poesía niuyorriqueña, cuya performatividad establece una poética en la que el cuerpo cobra un lugar central, no sólo como medio de expresión (la voz con su cadencia articulada a través de la entonación, el timbre, los acentos, las pausas y silencios, junto con la dramática exposición del cuerpo del poeta como núcleos de significación poética) sino también como fuente de conocimiento. Este doble movimiento constituye la base de una epistemología “corpo-política”, en términos de Walter Mignolo y Madina Tlostanova, para quienes “la corpo-política del conocimiento desplaza a la epistemología de su lugar eurocéntrico hacia las posiciones (geo-políticas) y cuerpos racializados de las colonias”, constituyendo así, “la creatividad epistémica y filosófica que tiene lugar en sitios, cuerpos, lenguas y memorias que han sido descalificados como fuentes de pensamiento filosófico”<sup>27</sup> (mi traducción). El pensamiento corpo-político postula la centralidad del cuerpo como instrumento y fuente de conocimiento, una epistemología somática que se halla próxima al esquema corporal montado por Merleau-Ponty. En este esquema el cuerpo no es concebido como entidad escindida de lo real sino, por el contrario, articulada con el mundo dentro de un esquema de interacciones mutuas, el cual implica, a su vez, una “lógica somática” del mundo:

Para Merleau-Ponty nuestros cuerpos no son objetos en el espacio, sino que más bien habitan el espacio y a través de ellos experimentamos el mundo y al otro. La relación entre el cuerpo y el mundo es de mutua transformación, de “transferencia recíproca” [...] El esquema corporal es el encargado de producir la comunicación entre ambos pero no como dos entidades separadas sino como una interacción en la que permanentemente se reordenan mutuamente.<sup>28</sup>

Esta epistemología corpo-política será desarrollada por la poesía niuyorriqueña no sólo a través de su performatividad sino también, por ejemplo, a través de la configuración de una feminización del proceso de escritura que logra subvertir el orden falocrático montado por el canon por medio de una escritura/devenir menor<sup>29</sup> que se feminiza y que encuentra en este agenciamiento minoritario un poder contra-hegemónico de resistencia, como por ejemplo en la obra de la poeta Luz María Umpierre; o también, por medio de reterritorializaciones somáticas de la lengua como órgano de goce e instrumento de una táctica política emancipatoria, como es el caso de la obra de Tato Laviera, autor cuya lengua poética se constituye en la potencia subversiva del goce del cuerpo (del cuerpo de ese goce) como táctica de sustracción frente a los poderes de la muerte.

<sup>27</sup> Walter Mignolo y Madina Tlostanova, “Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia”, *Revista Ixchel. Asociación de Literatura Comparada en América Central y el Caribe* (2012). En línea.

<sup>28</sup> Jeremy Weate, “Fanon, Merleau - Ponty and the Difference of Phenomenology” en *Race*, ed. Robert Bernasconi (Massachusetts: Blackwell, 2001), 171, mi traducción.

<sup>29</sup> Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (México: Era, 1990). Más adelante nos detendremos con mayor detalle en los alcances del concepto de “literatura menor” y su pertinencia para el análisis de la poesía niuyorriqueña.



## LA DIÁSPORA ENCARNADA: DÉTOUR Y PERFORMANCE EN LA POESÍA DE TATO LAVIERA

La poesía niuyorriqueña como tradición literaria se institucionaliza durante la década del setenta del siglo XX a través de la labor tutelar de Miguel Algarín y Miguel Piñero, y su fundación del emblemático *Nuyorican Poets Cafe*, sede del movimiento y de las jornadas poéticas que asentaron esta tradición con la publicación en 1975 de ese hito que significó la antología seminal *Nuyorican Poetry: An anthology of Puerto Rican Words and Feelings* (Nueva York: Morrow). Ya hacia fines de esta década y durante la siguiente la poesía niuyorriqueña comienza a transformar el canon agonístico y contestatario diagramado por Algarín y Piñero en su antología, a partir de la publicación de obras como el poemario de Víctor Hernández Cruz *Tropicalization* (1976), y *La carreta made a U-turn* (1979) de Tato Laviera, obras a través de las cuales la literatura niuyorriqueña comienza a mostrar la inauguración de un desvío. Este desvío constituyó una superación de la política contestataria original e instauró nuevas tácticas políticas de resistencia ejercidas ahora a través de la dimensión somático-fruitiva y subversiva de la lengua poética niuyorriqueña, al tiempo que introdujo en esta tradición la potencia insurgente del *détour* antillano descrito magistralmente por Édouard Glissant<sup>30</sup>. Glissant define su concepto de “desvío” (*détour*) como una estrategia de supervivencia desarrollada por los esclavos africanos para poder “decir sin decir”, 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 que se valía calibanescamente<sup>31</sup> de la cultura y la lengua del amo para ejercer a través y por dentro de las mismas una distorsión subversiva con la cual desarrollar desde el aparente silencio de su imposibilidad una verdadera cultura contra-hegemónica. Esta cultura antillana del desvío se desarrolla, fundamentalmente, a través de la lengua, de las inflexiones lingüísticas operadas por lo que Glissant denomina la *creolización*<sup>32</sup>, un movimiento lingüístico que opera por medio de la fragmentariedad, la difracción y la opacidad de la cultura antillana, una “maraña multilingüística y multirracial que creó nudos inextricables en la red de filiaciones, rompiendo así la claridad y linealidad del pensamiento occidental”<sup>33</sup>. De allí que este trabajo con la lengua y la cultura antillanas englobadas por el concepto de *détour* implique un contradiscurso que se sostiene sobre una *episteme* que, a diferencia del logocentrismo occidental, promueve formas de conocimiento alternativas. Esta *episteme* afro-antillana será recuperada por la poesía niuyorriqueña partir del trabajo con los procesos interlingües, con la oralidad inmanente a la tradición puertorriqueña de la declamación, y con el sincopamiento de los ritmos musicales afro-antillanos.

Miguel Algarín, figura tutelar de esta tradición, señalaba en la introducción de la antología fundacional *Nuyorican Poetry* que la lengua poética niuyorriqueña constituía ese

<sup>30</sup> Édouard Glissant, *El discurso antillano* (Caracas: Monte Ávila, [1981] 2005) y *Poetics of Relation* (Michigan: Michigan University Press, 2006).

<sup>31</sup> Este mecanismo “calibanesco” surge del personaje de Calibán en el drama de Shakespeare *La Tempestad*, a partir del cual la figura de Calibán emerge como paradigma del subalterno que se apropia de la lengua del amo para usarla en su contra en tanto instrumento de resistencia. Es el intelectual cubano Roberto Fernández Retamar (*Todo Calibán*. Bogotá: Átropos [1971] 2005) el que desarrolla este concepto de la “calibanización” como marcador identitario para la cultura latinoamericana.

<sup>32</sup> Del francés *créole* (criollo) cuyo sentido lato “nativo” repone en el ámbito lingüístico los procesos neoculturales de hibridación que crean dialectos vernáculos como el *patois*, el *papiamentu*, etc., especialmente difundidos en el área cultural antillana.

<sup>33</sup> Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (2006), 72, mi traducción.



momento histórico en el que el poder monolítico del imperio empieza a verse socavado por los flujos que desde los márgenes subvierten la unidad de la norma a través de los cruces y la potencia subversiva de esta pujante creatividad lingüística y cultural encarnada por los niuyorriqueños. Pero este proceso de transculturación no es el mero tránsito armónico y simple de una lengua impuesta a otra liberada de las constricciones y coerciones de la norma gramática y la estandarización lingüístico-cultural, sino que este proceso comporta una lucha de poder(es), una pugna conflictiva por el poder de nombrar y nombrarse a sí mismo, una lucha por el sentido en tanto instrumento de apropiación y conocimiento, una lucha, en definitiva, por el control sobre la propia identidad tal como ésta es problematizada, por ejemplo, en poemas niuyorriqueños como “Inside Control: my tongue” del propio Algarín. En este poema la lucha por escapar a las imposiciones y asimilaciones del inglés constituye una lucha por el acceso al poder de definir la propia identidad cultural del sujeto poético atrapado en una red opresiva de instituciones que intentan someterlo a los imperativos de la norma hegemónica norteamericana (anglosajona) o a la norma puertorriqueña insular (hispanica):

if the man owns the world  
oh white power hidden  
behind every word i speak  
if the man takes me into his  
caverns of meanings in sounds

if all my talk is borrowed  
from his tongue then 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 34

Héctor Manuel Colón en su artículo “La calle que los marxistas nunca entendieron” (1985) analizaba el valor socio-cultural que entrañan estas prácticas lingüísticas híbridas, largo tiempo estigmatizadas y desvalorizadas. Colón indagaba en la representación negativa del *spanglish* niuyorriqueño en tanto estigma de un sujeto deficitario lingüística y culturalmente, y se preguntaba, por ejemplo, por qué los niuyorriqueños decían “boila” (neologismo *spanglish* del término inglés “boiler”) en lugar de caldera<sup>35</sup>. El análisis de Colón se orienta a demostrar cómo estas prácticas lingüísticas configuran verdaderas operaciones transculturales que, lejos de consignar un déficit cultural estatuido por el desconocimiento de las lenguas estándares por parte de estos sujetos, constituyen, en cambio, el trabajo creativo e innovador de un sujeto migrante frente a una experiencia cultural y vital nueva:

<sup>34</sup> Miguel Algarín y Miguel Piñero, eds., *Nuyorican poetry*, 58

<sup>35</sup> Colón demuestra cómo los puertorriqueños de Nueva York, inmigrantes de extracción popular y proletaria con una larga tradición en la industria azucarera puertorriqueña, conocían de antemano y con seguridad el objeto material “caldera” y la palabra española que lo designaba, presente, ciertamente, en todas las procesadoras de caña de azúcar:



Démosle vuelta a la pregunta, ¿no es lo mismo decir boila que decir caldera, no se refieren a lo mismo, a la misma máquina, al mismo objeto? Mi contestación es, enfáticamente, ¡NO! Ni boila ni caldera designan tan sólo objetos, designan vivencias: el eterno problema del frío del arrabal en Nueva York, del landlord (del propietario de edificios) que no paga el gas con que se enciende la boila, de la ambulancia que llega a recoger el cadáver del niño que mientras dormía murió congelado. Pero también, de ese sonido tenebroso y fascinante que emite una boila encendida, de lo sabroso que es sentarse frente a un radiador calentito. La boila no es una caldera, es un sonido inundado de experiencias. Y una vez que la densa experiencia encuentra un sonido que la evoca, las posibilidades plásticas de un lenguaje están depositadas en este sonido, sea “correcto” o no. Este sonido tiene ya una fuerza (y no sólo fuerza emotiva, me refiero a fuerza intelectual, a posible disparador de asociaciones que la misma condensación de experiencias en ese sonido posibilita), una fuerza que ni sus sinónimos, ni los vocablos más correctos gramaticalmente tienen.<sup>36</sup>

Como vemos la lengua niuyorriqueña no sólo es producto del contacto cultural con el mundo anglosajón norteamericano, sino la respuesta creativa de esta cultura migrante a la multiplicidad e hibridez de las nuevas experiencias vitales, a las que dio pábilo este proceso de transculturación que, claramente, se instituyó en una resistencia cultural a la asimilación con que se intentaba someter a estas subjetividades migrantes. Y esta experiencia histórica, social, cultural, lingüística, etc., se expresa en la poesía niuyorriqueña a través de una dimensión performativa que procura significar esta vivencia con-mocionante.

La lengua poética niuyorriqueña incorpora en su agenciamiento performativo un movimiento conmocionante doble que sacude el cuerpo y los sentidos, tanto del poeta como de su auditorio, por medio de su histrionismo, su gestualidad y su modulación vocal. Esta encarnación performativa opera en el nivel de la significancia, y por tanto, a la par de la lengua, inscribiendo una segunda lengua ya no verbal sino corporal, una segunda lengua que transita conjuntamente con la primera significando. Esto se aprecia, por ejemplo, en la expectación de performances poéticas como la del poema “AmeRícan” de Tato Laviera, donde la experiencia histórica de la diáspora, como base de la identidad niuyorriqueña (o *amerriqueña* como postula Laviera en este poema), es expresada por medio de su dimensión física, logrando comunicar el modo tenaz en que la Historia se encarna en los cuerpos de sus protagonistas. La performance de Laviera hace visible esta lógica histórico-somática cuando, por ejemplo, al llegar a los versos:

AmeRícan, across forth and across back  
back across and forth back  
forth across and back and forth  
our trips are walking bridges!

it all dissolved into itself, the attempt  
was truly made the attempt was truly  
absorbed, digested, we spit out  
the poison, we spit out in malice,

<sup>36</sup> Héctor Manuel Colón, “La calle que los marxistas nunca entendieron”, *Comunicación y Cultura en América Latina*. Vol. 14, (1985): 85.



Alejo López

we stand, affirmative in action,  
to reproduce a broader answer to the  
marginality that gobbled us up abruptly!...<sup>37</sup> (1985: 94)

La significación del movimiento indefinido de la diáspora, esa condición vacilante y cinética de la puertorriqueñidad, es inscrita en el poema (en su dimensión textual) por medio del ritmo iterado de la percusión que estos versos ejecutan a través del retruécano retórico con el cual se invierte en las tres primeras líneas un orden sintáctico que no revela más que la intercambiabilidad de sus términos, por cuanto la función deíctica de los mismos ha perdido toda referencia espacial en virtud de la indefinición que se establece en el tránsito permanente de uno a otro. Esta significación textual, operada a nivel verbal, da cuenta de la experiencia histórica del tránsito migratorio constante y bidireccional entre Puerto Rico y los Estados Unidos (lo que el escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez bautizó como la “guagua aérea”<sup>38</sup>) y la experiencia cultural consecuente de la porosidad de sus fronteras y su desdibujamiento, proceso a través del cual emerge una cultura ahora en el propio tránsito y no ya en los territorios que lo tensan. Pero esta misma experiencia vital es expresada, a su vez, en esa otra lengua no verbal constituida por la *performance* del poema, cuya lengua somática da cuenta de cómo se encarna esta historia diaspórica en el cuerpo de sus agentes. Esto es expresado por Laviera en la articulación con la cual conjuga en su *performance* los timbres de su voz y sus movimientos corporales en el escenario, acelerando súbitamente el ritmo de lectura al llegar a los versos citados, para materializar así la experiencia temporal del movimiento indefinido de la diáspora, al mismo tiempo que su cuerpo ejerce un vaivén acelerado de un lado al otro mientras se encoge casi hasta desaparecer de la mirada del público oculto tras el atril que sostiene sus papeles, y al llegar a los versos que enuncian la absorción experiencial de este movimiento diaspórico en las subjetividades de sus integrantes, cuando Laviera recita “it all dissolved into itself, the attempt/ was truly absorbed, digested ...”, es entonces que su voz cede y el tono gradualmente retrocede traduciendo la absorción identitaria verbalizada por el poema en una absorción auditiva, para luego y a continuación retomar la palabra subrepticia y explosivamente con un grito y un movimiento histriónico y frenético que claman “escupir el veneno y la malicia” de las fuerzas opresivas y reafirmar así su resistencia activa en el énfasis abrupto instaurado por la explosión vocal del poeta ante el auditorio, presentificando, consiguientemente, la Historia niuyorriqueña a través de este conjunto de experiencias sensoriales y corporales que la recrean<sup>39</sup>.

#### LITERATURA MENOR Y FEMINIZACIÓN: INSTANCIAS CORPO-POLÍTICAS EN LA POÉTICA DE LUZ MARÍA UMPIERRE

Otro ejemplo de esta epistemología poética corpo-política presente en la tradición niuyorriqueña lo podemos encontrar en la obra de la activista LGBT y poeta Luz María Umpierre<sup>40</sup>, cuya poesía

<sup>37</sup> Tato Laviera, *AmeRícan* (Houston: Arte Público Press, 1985), 94.

<sup>38</sup> Luís Rafael Sánchez, *La guagua aérea* (San Juan: Editorial Cultural, 1994)

<sup>39</sup> Hay disponible en línea un registro audiovisual de esta performance en: [http://www.youtube.com/watch?v=hi\\_fQi0nFNQ](http://www.youtube.com/watch?v=hi_fQi0nFNQ)

<sup>40</sup> Pese a ser incluida en antologías de poesía niuyorriqueña, Umpierre no se reconoce a sí misma a través de esta categoría identitaria, ni reconoce su adscripción a esta tradición poética. No obstante ello, su poética, más allá de su fuerte reivindicación y activismo feminista/queer, comparte la gran mayoría de los rasgos que caracterizaron a la poesía de los niuyorriqueños durante las décadas del setenta y el ochenta.



no sólo consigna esta política contra-discursiva que como vimos procura resistir las fuerzas hegemónicas de la subalternización social y la asimilación cultural, sino que se enfrenta, a su vez, a otros órdenes hegemónicos al interior de la propia cultura niuyorriqueña, como por ejemplo el orden falocéntrico de su legado hispanoamericano. Dentro de la primera generación niuyorriqueña encontramos la vigencia plena del orden falocrático de la cultura machista latina, falocentrismo visible, sobre todo, a través de la representación de la mujer como mero *partenaire* del hombre, apoyándolo en su gesta insurgente a través del respeto por su investidura patriarcal y de la aceptación orgullosa de su “ética doméstica”, es decir, de su consagración al sostenimiento del hogar y la prole, en tanto fuentes de “fortaleza” para la tarea heroica del hombre en el espacio público. Un ejemplo de esta representación falocrática de la identidad femenina es el poema de Sandra María Esteves, “A la mujer borriqueña” y la polémica desatada por el mismo<sup>41</sup>. Este poema, generó una contra-respuesta por parte de Umpierre negando esa representación esencialista de la condición femenina, y reafirmando, contraria y enfáticamente, su independencia y autonomía, en tanto mujer, respecto al hombre. Pero en la poética de Umpierre junto con estos poemas que desarrollan un feminismo clásico en su sentido de activismo orientado a subvertir el orden falocéntrico y reivindicar la identidad femenina por medio de su emancipación y su tratamiento igualitario<sup>42</sup>, se destacan además otros poemas en donde la identidad desplegada por sus versos, antes que sostenerse en una inversión confrontativa de los estereotipos femeninos cristalizados en la cultura falocrática se desarrolla, en cambio, a partir de una feminidad que subyace a su potencia menor, en el sentido deleuzeano del término.

Las *literaturas menores* eran, para Gilles Deleuze y Felix Guattari<sup>43</sup>, aquellas en las que una lengua menor operaba dentro de otra mayor, configurando así un “devenir otro” de la lengua, una extranjerización de la propia lengua. Se trata más que de un tipo de literatura, de un *uso* de la literatura, de un uso de la lengua por parte de la literatura. Deleuze enfatiza este uso como la potencia de las literaturas menores cuando señala que “una literatura menor no se define por una lengua local que le sería propia, sino por un trato que inflige a la lengua mayor”<sup>44</sup>. Estas inflexiones menores subvierten las culturas hegemónicas sobre las que se sitúan operando desde dentro y a través de sus sistemas culturales y lingüísticos, a los que se desestabiliza por medio de la extranjería inasimilable de su *devenir-otro*: “una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante”<sup>45</sup>.

La poética desplegada por Luz María Umpierre va configurando una identidad femenina que parte de la urgencia acuciante por confrontar el patrón falocrático de la mujer domestica(da)

<sup>41</sup> Desarrollé algunas de estas cuestiones en: Alejo López “Poesía y género: de la tradición puertorriqueña del macho impotente a la feminización subversiva niuyorriqueña”, *Catedral Tomada* Vol.3 N°5 (2015): 30 – 64.

<sup>42</sup> Sobre la historia del feminismo hay una infinidad de material teórico-crítico disponible, pero considero ilustrativo el artículo de Karen Offen “Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo” (*Historia Social* N° 9 (Invierno 1991): 103-135), donde Offen además de reseñar la historia del feminismo hace un análisis comparativo entre el feminismo europeo y el norteamericano, en el cual se ve la constitución del imaginario contemporáneo del término y cómo el mismo centraliza su dimensión política en el activismo civil por la equidad de derechos de la mujer. Es esto, precisamente, a lo que nos referimos cuando señalamos su carácter “emancipatorio”. Es importante tener en mente esta definición del feminismo postulada por Offen por cuanto la misma permite contraponer los procesos de feminización desarrollados por poéticas como las de Umpierre, donde lejos de procurar acceder a una igualdad de géneros se ahonda en las potencias subversivas inherentes a su diferencia.

<sup>43</sup> Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (México: Era, 1990)

<sup>44</sup> Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), 80.

<sup>45</sup> Deleuze, *Crítica y clínica*, 16.



Alejo López

presente en el canon puerto/niuyorriqueño, merced a lo cual se integra en la tradición contestataria niuyorriqueña institucionalizada durante la década del setenta desde esa doble (o triple) posición marginal, en tanto latina, mujer y lesbiana que niega su condición subalterna supeditada a la ética doméstica frente a la politicidad pública de la figura de poder encarnada por la estereotipación del macho en el contexto agonístico de esta literatura contra-hegemónica. Así, los primeros poemas de Umpierre responden e interpelan directamente, ya no a la sociedad hegemónica WASP<sup>46</sup> que se descubre en la mayoría de los poetas niuyorriqueños de esta primera generación, sino a una concepción más amplia de este agente de opresión que también incluye al propio colectivo latino y niuyorriqueño a partir de su orden falocéntrico. De este modo, en los primeros poemarios de Umpierre encontramos poemas como “Una defensa” en el que se ataca y denuncia la opresión de género:

¡Qué jolope, mi pana, qué jolope!<sup>47</sup>  
 Ser mujer y Hispanic,  
 ser mujer-----sin pistoques.

No poder ser modosa y tranquila  
 no enunciar con acento zzzetozzo el vocablo,  
 ni decir con vocecita tontita y meliflua:  
 “Yes, yes, Mister, Yes, nothing's the ma'ra, nothing.”

¡Qué jolope defender a la mujer de mi raza!  
 A la que lava pañales y bota zafacones,  
 a la que se educa trabaja y no asciende,  
 a la que el mari'o la cae a patás y golpes

Defender a la que se pasa pariendo,  
 a la que se calla y baja la mirada,  
 a la que vive de todos aislada,  
 a aquella cuya vida tiene de fronteras  
 los cuatro pilares de un catre o una cama.

Ah, y que no se me olvide la defensa  
 de la que se saca la teta para amamantar a un minúsculo hombre.

¡Qué jolope, mi pana, qué jodienda!  
 Pero hay que levantarse, que se oigan nuestras voces.  
 Hermana, bastante has corrido y sufrido en este mundo de mierda.

¡Qué jolope! 48

<sup>46</sup> Las siglas WASP son el acrónimo que designa a la cultura hegemónica norteamericana: White Anglo-Saxon Protestant.

<sup>47</sup> El término coloquial niuyorriqueño “jolope” es un neologismo *spanGLISH*, probablemente derivado del inglés *hold up* con el sentido de “atracó” o “golpe”.

<sup>48</sup> Luz María Umpierre, *Y otras desgracias/ And Other Misfortunes...* (Bloomington Indiana: Third Woman Press, 1985), 43.



Alejo López

Y también su ya citado poema-respuesta “In response” en el cual Umpierre invierte los términos del poema “A la mujer borriqueña” de Sandra María Esteves para consignar, en su lugar, la imagen de una identidad femenina que se apropia de los valores tradicionalmente asociados a la ética masculina latina (fuerza, independencia, altanería, etc.) para vindicar su autonomía y su capacidad de resistencia.

Pero en su poesía posterior Umpierre va dejando paso a un nuevo tono poético que en lugar de construir una identidad femenina contrapuesta a su propia estereotipación por medio de la inversión de los aspectos negativos asentados en la lógica falocéntrica, comienza, en cambio, a explorar una búsqueda identitaria individual que procura aprehender su compleja feminidad en el marco de la problemática de género. Así, de la negación del cuerpo femenino como signo de su función biológica reproductora y como base material de su condición maternal y su presupuesta ética doméstica, los poemas de Umpierre pasan a explorar la sensualidad y la potencia somática de esta misma corporalidad femenina. Y de este modo se suceden en sus libros diversos poemas amorios dedicados a otras mujeres en donde Umpierre explora la potencia sexual del cuerpo femenino en tanto instrumento de goce, pero también como una corporalidad en cuya potencia progenitora subyace una fuerza capaz de ser instrumentada con fines diversos. El poema “For Ellen”, por ejemplo, comienza con la pulsión imperiosa de la escritura como instancia somática, una fuerza corporal que se concentra en el sexo:

I don't know how to write you this poem  
in a language of which you don't understand a word.  
But this nerve opened between my legs  
to receive your weight on a freezing night  
in Minnesota asks me, begs me to write

Painful nerve, nerve resistant to pressing  
against a man, nerve my body forgot  
how to contract.

And while you sought shelter between my legs  
and fell asleep,  
that nerve in my right leg  
bore your years, the polio pain  
of your legs, and I felt you close to my sex.  
Still, I lay still while  
you hung suspended over that nerve,  
nerve weak in your legs  
strong in mine.

And gradually, pain by pain, you entered  
all my pores,  
like a plant you root  
and drank from my veins and became  
daughter, lover, mother and sister-  
daughter.

And passing down through the canal that never stretched



Alejo López

to give life,  
 you became life between my fingers,  
 salt, water, sea, and today, poem 49

Tras comenzar postulando la instancia somático-sexual de la escritura poética en tanto pulsión<sup>50</sup> productiva, el poema comienza a definir esta potencia somático-escrituraria como una “nerviosidad dolorosa” introduciendo la dimensión lacerante y violenta de la identidad homosexual que Umpierre desarrolla en su poética desde sus inicios, pero ese cuerpo-nervio-pulsión que impele la escritura, es el mismo que de “haber sido olvidado” pasa a ser reconocido en su empoderamiento, y de este modo, del dolor se pasa al contacto con el otro, a la fusión frutiva con ese tú dialógico que proyecta el yo lírico como motor de la escritura, y este acceso al otro es un acceso carnal que traduce la nerviosidad original de la pulsión primaria en una interpenetración de los cuerpos en cuyo contacto se gesta el poema. Y es, precisamente, en esta gestación somático/sexual donde la potencia progenitora de la corporalidad femenina encuentra su fuerza y reconfigura su feminidad en tanto marcador identitario. De esta potencia progenitora se despliega el devenir “hija, amante, madre y hermana”, devenir que enfatiza la dimensión filial por medio de la duplicación del término hija en el verso subsiguiente y que refuerza el empoderamiento de esta escritura feminizada consignando la transformación de ese cuerpo que en lugar de “tensionarse” para dar a luz según la lógica biológico-doméstica del falocentrismo, se tensiona para procrear la palabra poética capaz de dar voz a esta nueva identidad femenina.

Del mismo modo, en otros poemas como “Transference” Umpierre continúa indagando en esta potencia creativa que imbrica y traduce<sup>51</sup> la capacidad progenitora del cuerpo femenino, junto con su dimensión frutiva y amatoria, en la pulsión escrituraria que modula la voz poética:

Probemos ensaltarnos  
 tú y yo  
 placentas en la boca  
 y el fino cordoncillo  
 umbilical, elástico  
 que se extiende  
 Entre Nous  
 Tú, en tu acento de español para principiantes,  
 dirás  
 “La Margarita”  
 Yo, en mi sonido fricativo estridente  
 te llamaré primero  
 “Sister”  
 Iniciando el fluir ... 52

<sup>49</sup> En Roberta Fernández, de. *In Other Words: Literature by Latinas of the United States* (Houston: Arte Público Press, 2011), 189.

<sup>50</sup> La dimensión psicoanalítica del término “pulsión” es intencional y, claramente, está en juego en la poética de Umpierre, pero por una cuestión de extensión no avanzaremos en la misma.

<sup>51</sup> En toda la poesía latina de EEUU siempre está en juego la traducción como una tensión inmanente a estas poéticas interlingües. En el caso específico de Umpierre, la traducción opera sobre los pasajes e intersticios que se dan entre los pares femenino/masculino, yo-tú, puertorriqueño-niuyorriqueño, etc., además del evidente y preponderante español-inglés.

<sup>52</sup> Luz María Umpierre, *I'm Still Standing: Treinta Años de Poesía* (Orlando: Eds. D. Torres y C. S. Rivera, 2011),



Este flujo corporal, sexual, poético deviene también en algunos poemas de Umpierre en un flujo acuático que repone la bivalencia del cuerpo femenino en sus flujos erógeno-maternales, y entonces, por ejemplo los senos devienen órganos capaces de nutrir tanto al hijo como al amante, reafirmando este empoderamiento del cuerpo femenino que se traduce en la potencia de una escritura poética que antes que consignar una escritura femenina postula una feminización por fuera de las identidades esencialistas y a través de una feminidad anclada en múltiples devenires que, sin embargo, comparten su posición “menor” dentro del sistema hegemónico al cual interpelan.

Se trata, entonces, de una escritura que deposita en su feminidad la potencia corpo-política desplegada en tanto táctica de resistencia y subversión del falocentrismo del discurso hegemónico. Esta corpo-política femenina consiste, por consiguiente, en un proceso de feminización escrituraria y no, meramente, en una escritura femenina. Esto significa que se trata de una escritura poética que construye en su devenir femenino gran parte de su potencia política. Tal como señala Nelly Richard, no es la identidad sexual/biológica de la figura autoral la que garantiza la “feminidad” de un texto sino su potencia subversiva en tanto literatura menor:

Más que de escritura femenina, convendría entonces hablar —cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto— de una feminización de la escritura: feminización que se produce cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo "femenino". Cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina/hegemónica compartiría el "devenir-minoritario" (Deleuze-Guattari) de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial.<sup>53</sup> (132-33)

### CUERPOS QUE SABEN (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Vemos, por tanto, como la poesía niuyorriqueña consigna diversos ejemplos de estas instancias de significación corporal, de estos cuerpos que *saben*, cuerpos en cuyo sab(e/o)r se evidencia la utilidad de nuevos enfoques metodológicos y de categorías teórico-analíticas como la de “corpo-política”, las cuales se vuelven imprescindibles para pensar estas nuevas formas de expresión poética, y para pensar también las tácticas de resistencia cultural por las mismas desplegadas. La “lectura” de estas tradiciones literarias performativas y menores a la luz de su dimensión corpo-política nos brinda nuevas claves exegéticas que permiten vislumbrar su grado de subversión respecto al pensamiento hegemónico asentado por el canon y su sistema de instituciones, entre ellas la propia crítica literaria; permitiéndonos, al mismo tiempo, dar cuenta de la politicidad

94.

<sup>53</sup> Nelly Richard, “¿Tiene sexo la escritura?”, *Debate Feminista* Vol. 9 N°1 (1994): 132-33.



inmanente a estas expresiones transculturales que encuentran en esos márgenes constituidos por el cuerpo como instrumento de fruición y elusión, y por lo femenino en tanto género de la (in)subordinación, los elementos privilegiados para enfrentar a los dispositivos dominantes de la asimilación cultural y la subalternización social que imperan en las sociedades modernas.

Se trata, en última instancia, de la propia capacidad expresiva que estos nuevos enfoques habilitan para dar cuenta de la potencia política de estas poéticas somático-fruitivas, las cuales conciben a la lengua como el órgano doble del *sapere* latino y su bivalencia (en su orden respectivo) *sabor/saber*, consignado, de este modo, una nueva episteme poética capaz de aprehender estas identidades diaspóricas e instrumentar a través de ellas esa política de resistencia que resuena magistralmente en los versos del poema “Brava” de Tato Laviera:

...  
 ¡ am puertorriqueña in  
 english and there’s nothing  
 you can do but to accept  
 it como yo soy sabrosa 54

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Algarín, Miguel y Miguel Piñero, eds. *Nuyorican poetry: an anthology of Puerto Rican words and feelings*. Nueva York: Morrow, 1975.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Bourdieu, Pierre. “Champ Intellectuel et Projet Créateur”. *Les temps modernes*, n° 246 (1966): 805-966.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- Bruce-Novoa, Juan. “Dialogical Strategies, Monological Goals: Chicano Literature”. En *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderland*, Alfred Arteaga, ed. Durham and London: Duke University Press, 1994.
- Colón, Héctor Manuel. “La calle que los marxistas nunca entendieron”. *Comunicación y Cultura en América Latina*. n° 14 (1985): 81-94, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1990.
- De Oto, Alejandro y Valentina Buló. “Piel inmunda: la construcción racial de los cuerpos”, *Mutatis Mutandis, Revista Internacional de Filosofía*, n° 5 (diciembre 2015): 7-14.
- Dorra, Dorra. “¿Grafocentrismo o fonocentrismo? Perspectivas para un estudio de la oralidad”. en *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Ricardo Kaliman, ed, Vol. I. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1997.
- Duany, Jorge. *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002.
- Fanon, Franz. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas, 1973.
- FERNÁNDEZ, Roberta, ed. *In Other Words: Literature by Latinas of the United States*. Houston: Arte Público Press, 2011.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Caliban*. Bogotá: Átropos, [1971] 2005.

<sup>54</sup> Tato Laviera, *AmeRícan* (Houston: Arte Público Press, 1985). 63. El subrayado es mío.



- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Glissant, Édouard. *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila, 2005.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Michigan: Michigan University Press, 2006.
- Guha, Ranajit. "Preface", en Ranajit Guha y Gayatri Spivak, eds. *Selected Subaltern Studies*. Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". En *Identity: Community, Culture, Difference*, Jonathan Rutherford, ed. Londres: Lawrence & Wishart, 1990.
- Kanellos, Nicolás. 1985. "Canto y declamación en la poesía nuyorriqueña". *Confluencia 1*, n°1 (1985): 102-06.
- Laviera, Tato. *AmeRícan*. Houston: Arte Público Press, 1985.
- López, Alejo. "Activismo, política y subversión en la poesía nuyorriqueña: del programa poético-político de Miguel Algarín a la poética menor de Tato Laviera", *Ciencia Política 9*, n°1 (2014): 19-47.
- López, Alejo. "Nuevas instancias transculturales de la literatura latinoamericana: la tradición latina de los Estados Unidos". *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, n° 13, (2015).
- López, Alejo. 2015. "Poesía y género: de la tradición puertorriqueña del macho impotente a la feminización subversiva nuyorriqueña", *Catedral Tomada 3*, n°5 (2015): 30-64.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta, 1994.
- Mignolo, Walter. 1998. "Diferencia colonial y razón postoccidental", *Anuario Mariateguiano X*, n° 10 (1998): 171-88.
- Mignolo, Walter y Madina Tlostanova. "Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia". *Revista Ixchel*, n° 1 (2012):1-22.
- Offen, Karen. "Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo". *Historia Social*, n° 9 (Invierno 1991): 103-135.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, [1940] 1963.
- Richard, Nelly. "¿Tiene sexo la escritura?", *Debate Feminista 9*, n°1 (1994): 132-33.
- Sánchez, Luis Rafael. *La guagua aérea*. San Juan: Editorial Cultural, 1994.
- Sánchez González, Lisa. *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora*. Nueva York: New York University Press, 2001.
- Sancholuz, Carolina. "La construcción del área cultural caribeña: los aportes de Édouard Glissant a partir de Le discours antillais". *Orbis Tertius 8*, n° 9 (2002-2003): 101-111.
- Sirvent Ramos, Ángeles. "En torno al texto. El texto como significancia", *Anales de Filología Francesa 2* (1987): 147-156.
- Steiner, George. *Extraterritorial*. Madrid: Siruela, 2002.
- Taylor, Diane. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Umpierre, Luz María. *Y otras desgracias/ And Other Misfortunes...* Bloomington Indiana: Third Woman Press, 1985.
- Umpierre, Luz María. *I'm Still Standing: Treinta Años de Poesía*. Orlando: Eds. D. Torres y C. S. Rivera, 2011.

