

Piel negra, versos negros, ritmos negros: polirritmia, sincopamiento y antillanidad en la obra de Tato Laviera

Black skin, black verses, black rhythms: polyrhythmia, syncopation and antillaninity in the work of Tato Laviera

Alejo López*

alopez@fahce.unlp.edu.ar

Enviado para su publicación: 13/05/19

Aceptado para su publicación: 01/08/2019

Una aproximación al concepto de ritmo poético en Occidente: la desmesura del Ritmo frente al Metro

Señala Henry Meschonnic en su ensayo *Critique du rythme: anthropologie historique du langage* (1982) que a partir de la etimología griega del término ῥυθμός y su relación aparente con en el movimiento regular del oleaje marino, el sentido común occidental identificó el concepto de ritmo poético con el metro. Pero, en verdad, afirma el poeta y crítico francés, ni el sentido del término griego apela al oleaje (sino más bien a un "flujo") ni su significado refiere a regularidad, simetría o armonía alguna. Meschonnic postula, por el contrario, el carácter desmesurado del ritmo, el cual se relaciona más con el sentido (con la significancia poética¹) que con la métrica. De allí que más que del ritmo de un poema debamos

*Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra "Literatura Latinoamericana II" de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP); Ayudante en la cátedra "Literatura Latinoamericana II" de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y Profesor Titular en la cátedra "Literatura Argentina" del Instituto Superior de Profesorado Dr. Joaquín V. González.

¹El concepto de *signifiance* se aplica usualmente en el campo de la lingüística y la semiótica

hablar de un conjunto de ritmos (ritmo del discurso, de la frase, de las pausas, de las rupturas, de las continuidades, de los timbres, de las palabras, de las consonantes, etc.) que componen así el "ritmo total" de un poema.

Estas observaciones agudas de Meschonnic sobre la comprensión y teorización del ritmo en la historia de la poesía en Occidente son por demás pertinentes para pensar la singularidad postulada por poéticas menores² dentro del canon occidental como las de la poesía afro-antillana y sus derivaciones diaspóricas, tal el caso de la poesía niuyorriqueña³ de escritores como Tato Laviera, cuya obra nos servirá para ejemplificar esta singularidad rítmica asentada en el seno de una tradición antillana de raíz negra.

La obra del poeta *nuyorican* Tato Laviera (1951-2013) consigna la expresión literaria de una identidad cultural marcada por la extraterritorialidad de su legado diaspórico puertorriqueño. Es esta misma herencia cultural la que vibra en la potencia de sus versos a través de la polirritmia sincopada que integra el canto, la danza y la música antillanas como núcleos de significancia poética. El ritmo

francesa con un sentido diferente al de la *signification*, tal como los distingue el propio Meschonnic en su ensayo. Señala Ángeles Sirvent Ramos (1987) que es Roland Barthes quien le asigna a este vocablo un sentido de mayor importancia o relevancia. Los tres niveles de sentido que Barthes destaca en un texto son: el nivel informativo -comunicación-, el nivel simbólico -significación-, y un tercer nivel 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" (1987, p. 154).

²Desarrollé los alcances de esta condición menor en: "El devenir menor de la poesía latina de los Estados Unidos: minoría, marginalidad y literatura menor en la obra de Tato Laviera y Gustavo Pérez Firmat" (López 2018).

³El término *nuyorican* designa la cultura extraterritorial surgida de la diáspora puertorriqueña a los EE.UU. (concentrada en la ciudad de Nueva York y sus alrededores). Este neologismo *spanglish* es traducido al español de diversos modos, entre los cuales se encuentran: niuyorriqueño, 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, el único término incapaz de dar cuenta de esta identidad cultural es "puertorriqueño-estadounidense": "los críticos ni siquiera pueden ponerse de acuerdo en un término común para referirse a los puertorriqueños de los Estados Unidos. Las ponencias para la Conferencia de la Asociación de Estudios Puertorriqueños celebrada en San Juan en 1996 sugería las siguientes alternativas: NeoRican, Nuyorican, Niuyorrican, nuyorriqueño, puertorriqueño continental, puertorriqueño de los Estados Unidos, boricua, diasporiqueño, e incluso el curioso neologismo de Tato Laviera *AmeRican* –pero nunca esa mezcla entreguionada, puertorriqueño-estadounidense" (Duany, 2002, p. 28)

sincopado que domina en esta obra surge de las tradiciones musicales populares de Puerto Rico, estructuras de clara raíz afrodescendiente como son la bomba y la plena, por ejemplo. Y es esta misma base afroantillana la que repone en la poética lavieriana una identidad cultural inscrita dentro de la esencia "acuática" del Caribe, de ese "flujo poético y vital navegado por Eros y Dionisos, por Ochún y Eleguá", tal como lo define el cubano Antonio Benítez Rojo en su clásico ensayo de 1992, *La isla que se repite*. Se trata de un flujo descentrado y disruptivo de textualidades que disuelve los binarismos occidentales a través de la figura del *performer*, esa manera de ser ligada al carnaval, la multiplicidad y la polirritmia de la música caribeña, un *ethos* afroantillano que atravesará en la poesía de Laviera las múltiples tradiciones culturales que esta poética pone en relación bajo el denominador común de su identidad negra. Y es, precisamente, este movimiento emancipatorio respecto a la estructura rítmica armónica de la poesía occidental el que modula la excepcionalidad poética de esta obra que encuentra en la potencia de sus versos negros una praxis cultural y política contradiscursiva.

Ahora bien ¿en qué consiste exactamente esta performatividad contradiscursiva? Señala Diane Taylor que las *performances poéticas* deben ser entendidas como las modulaciones literarias de poemas recitados y actuados en público. Esta modulación performativa 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, p. 8). Esta performatividad posee un carácter contradiscursivo inmanente a su origen marginal, en tanto alternativas a la industria cultural y a la cosificación del arte como objeto de consumo en las sociedades capitalistas. Se trata de un tipo de práctica cultural que desarrolla una política 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. (Taylor, 2011, p. 8)

Esta concepción de la (o el) *performance* se complementa, para el caso de la poesía niuyorriqueña, con el legado cultural puertorriqueño de la declamación. Esta modalidad performativa expone así un valor folklórico, en virtud de lo cual, las performances niuyorriqueñas no designan, excluyentemente, ese fenómeno performativo moderno de corte vanguardista sino que integran, en cambio, esta contradiscursividad con formas ancladas en la cultura popular puertorriqueña. Esta integración heterogénea de valores y praxis tradicionales y modernas constituye, en parte, una forma cultural de esa latinoamericanidad híbrida que postulaba Néstor García Canclini en su ensayo de 1990, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

El ritmo como topetazo: trepaos, jammeos y desvíos de la poesía niuyorriqueña.

Señalaba Héctor Manuel Colón, en un artículo excepcional de 1985 sobre la poesía *nuyorican*, que la recepción de esta poética menor implica una experiencia conmovionante, un verdadero topetazo:

Nos topamos ahora con un grupo de poetas niuyorricans. Unos muchachos maleducados e irreverentes que ante la transculturación que denuncian los independentistas puertorriqueños –esa forma tan científica de llorar la hacienda y el señorío que perdieron–, ante la denuncia de todo lo que pierden con el imperialismo, estos muchachos denuncian lo que tienen, los que les sobra. Esa lengua viva, plástica, cuya desfachatez trajeron de las Antillas, de aquellos antillanos que los hacendados llamaban negros paraos (Colón, 1985, p. 90)

Lo que esta cita enuncia es el impacto que produce la experiencia de lectura

(o la experiencia corporal de sus *performances*) de los poemas que conforman la tradición niuyorriqueña. La poesía niuyorriqueña constituye una tradición literaria en la cual los poemas, en su gran mayoría, poseen una dimensión performativa ejecutada en el espacio público de la calle o en escenarios como el fundacional *Nuyorican Poets Cafe*.

Esta poesía oral y performativa se desarrolla e institucionaliza a través de los permanentes eventos de recitado poético, 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 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 el modo "èpi-fenoménico" de la experiencia puertorriqueña en los Estados Unidos y su "expresión socio-rítmica de una consciencia diageotrópica" (2001, p. 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 transcultural⁴. 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 literario⁵. Una de las ventajas más obvias del uso de esta categoría de la

⁴Este 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 sociopolíticas, ver el ensayo de Ángel Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical* (1998).

⁵Es cierto el reparo que dirige a este ensayo de Sánchez González, la crítica puertorriqueña Antonia Domínguez Miguela, en virtud de lo "ambicioso de su título y lo reducido de su alcance

con-moción 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*. Esta integración experiencial de autor y receptor se modula a través de la voz (su ritmo, acentuación, prosodia, cambios de tono, etc.) y de los cuerpos en movimiento (su histrionismo, gesticulación, y la co-presencia espacial de los cuerpos del poeta y su audiencia mancomunados en ese estar contiguo en el espacio y el tiempo), junto con la articulación de esta presencia física en una dinámica *con-mocionante* derivada de las relaciones cinéticas y somáticas entabladas entre poeta y público.

La poesía de Tato Laviera, figura eminente de la tradición niuyorriqueña, constituye un ejemplo claro de los alcances de esta poética performativa de raíces afro-antillanas. La obra de Laviera recupera el legado antillano de la cultura puertorriqueña para dar cuenta de la condición intersticial de comunidades migrantes como la niuyorriqueña que habitan ese espacio liminar tensado entre su legado insular caribeño y su presente metropolitano neoyorquino, junto con la marginalidad a la que se relega a esta cultura minoritaria dentro de la sociedad norteamericana hegemónica. Esta dura experiencia de una vida atravesada es la que se afronta en esta poesía a partir del acervo cultural antillano, como por ejemplo en los ritmos de esos “rumbones” callejeros donde los niuyorriqueños ejecutan sus “trepaos” y se sanan de esta vida en la intemperie. Prácticas culturales como las del trepao constituyen verdaderas instancias de resistencia cultural desplegadas en la zona liminar que se abre, por ejemplo, entre las ancestral práctica africana del *baquiné*⁶ y la práctica contemporánea del

crítico real” (2009, p, 12). El corpus seleccionado por Sánchez González, como advierte Domínguez Miguela, “soslaya completamente la poesía *nuyorican*” (2009, p. 12) no obstante, lo cual, algunos de sus enfoques metodológicos y sus propuestas teórico-críticas, como por ejemplo la categoría de “co-motion”, a las que hemos aludido, resultan extremadamente útiles para abordar esta literatura performativa.

⁶El “baquiné”, “baquini” o “quinibán”, es una ceremonia velatoria propia de las culturas afro-antillanas, a veces llamadas también “velatorio de angelitos”. A diferencia de la ceremonia

*jammed*⁷, encuentros públicos que congregan música, canto y baile, e instituyen un espacio heterológico donde la voz comunal negra se vuelve una experiencia extática, irracional y sanadora frente a los poderes tanáticos. En estos trepaos los cuerpos congregados configuran una experiencia comunitaria, en medio de un tiempo suspendido que logra transgredir la opresión cotidiana, arrebatándole el cuerpo a los dispositivos sociales que lo someten como aparato de producción y objeto de explotación. Pero esto no significa que estas prácticas nieguen la hegemonía como ocio ni como evasión, sino que lo hacen en tanto operaciones transculturales (Ortiz, 1963), posibilitando la transformación del cuerpo en una “nueva” productividad cuya plusvalía se constituye en gozo:

Comienza en un “rumbón” callejero. En cualquier esquina se junta un corrillo con algunos tambores llamados “congas” y otros instrumentos percusivos y comienza a tocar. Comienzan a fríos y torpes, pero al rato entran en calor, se trepan (y anotemos este término) y una vez trepaos es difícil parar, es difícil bajar. Y si queremos saber qué intentan al hacer esto les podemos preguntar. Creo que la respuesta más común será: “nos estamos ‘curando’ la cabeza”. ¿Qué puede significar curarse la cabeza? Si la metáfora viene de la medicina esto quiere decir sanarse, quitarse un padecimiento. La función, entonces, de esta música es contrarrestar los pesares de la vida cotidiana. Distraer-se y divertirse, escapar de uno mismo. Y entretener-se, estarse ahí en lo que regresan las obligaciones (Colón, 1985, pp. 90-91)

Esta condición terapéutica del arte niuyorriqueño era destacada ya por el poeta, activista y profesor universitario Miguel Algarín, figura tutelar de la institucionalización de esta tradición durante la década del 70 del pasado siglo, quien en su ensayo *Estética Nuyorican* afirmaba que las performances

cristiana occidental del luto, el baquiné antillano comprende una verdadera fiesta ritual que integra cantos, predicas, relatos folklóricos, juegos, comidas y bebidas en abundancia. Esta polifónica y heterogénea celebración ritual, tan distinta al luto occidental, resume el poder trasgresor que encarna esta polirritmia antillana como instrumento de resistencia frente a los poderes silentes de la Muerte. Cf. Álvarez; Schechter (1994); Soto-Crespo (2002); Bantulà Janot (2014) y Arroyo (2018).

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

niuyorriqueñas constituían una forma “muy importante para la cura psíquica” (1985, p. 193). Esta cura no es meramente evasiva ni diletante, se trata de la reapropiación de una praxis cultural premoderna anclada en el acervo africano, aquello que el músico y activista niuyorriqueño Alex Lasalle (2007) llama el poder curativo de la práctica del “bombar”, de la interpretación (en su doble sentido musical y exegético) de la Bomba afro-puertorriqueño como ritmo popular. Señala Lasalle en su aguda reflexión sobre el valor cultural de la Bomba en las comunidades diaspóricas antillanas, que la misma asienta su potencia en la forma en que los “bomberos” actúan rearticulando las raíces ceremoniales de la cultura Kongo que nutre a ritmos antillanos como la Bomba, y que configura así una función social terapéutica capaz de reponer el valor espiritual y comunitario de los conceptos africanos de “Bambula” (ritmo base de la Bomba que en lengua kikongo significa “recordar”, en el sentido de recordar y re-unir el cuerpo colectivo disgregado por la Historia) y de “Yubá” (palabra que en kikongo nombra el baile al que incita el ritmo de la Bambula, y que cumple la función de conducir al cuerpo a un trance de purificación)⁸.

La experiencia de estas performances poéticas liberadoras presupone, por tanto, un tipo de enunciación en el que las relaciones entre oralidad y escritura son continuas, diversas y complejas, una enunciación que establece entre el artista y su audiencia una continuidad, permitiendo así el establecimiento de un sentido de comunidad. Esta continuidad entre oralidad y escritura es lo que en la cultura antillana el poeta e intelectual martiniqueño Édouard Glissant (2005) denominaba *oraliteratura*, para dar cuenta así de esa síntesis entre la cultura escrituraria y la rítmica hablada. Mónica Maglia Vercesi, por su parte, 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

⁸Para un estudio de estas prácticas culturales africanas kongolesas y de su pervivencia en la cultura afro-antillana, ver además del mencionado trabajo de Lasalle (2007), los trabajos de Bilby (1985), Fu-Kiau (2001), Miller (2004), Rivera (2010) y Nwankwo (2012).

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, p. 73).

Esta búsqueda pulsional del ritmo como instancia del origen se inscribe así en la subjetividad negra y es experimentada a través de la propensión corporal al movimiento y a los ritmos percusivos sincopados, lo que se halla presente en la poética de Tato Laviera, pero no, precisamente, como búsqueda de una cultura originaria pre-racional truncada por un proceso desgarrador como el de la diáspora, sino como búsqueda orientada a restaurar el valor contradiscursivo que estas culturas no-occidentales pueden instaurar dentro del orden vigente.

Del mismo modo, la antillanidad que configura la poesía de Tato Laviera, con sus ritmos sincopados articulados sobre un imaginario cultural antillano, no necesita correspondencia con ningún punto geográfico preciso, sino que abreva en una pulsión poética guiada por el deseo por las mixturas, los ritmos y los sabores de las uniones híbridas y transculturantes de esa negritud diaspórica integrada al significante imaginario de lo antillano, en tanto pulsión erótica:

Así constituido, el discurso caribe se caracteriza por su capacidad de resistencia frente a procesos de modernización imperialista. El pensamiento cimarrón de los esclavos y la memoria fragmentaria de las lenguas africanas se leen en el híbrido créole de los poetas caribeños. Ya no se habla de sincretismo racial, del *melting pot*, de negritud universal o de mestizaje, sino de heterogeneidad, de diversidad cultural, de polirritmo. Pero fundamentalmente hay una serie de tropismos desperdigados de todos los niveles del lenguaje (fónico-fonológico, morfo-sintáctico, léxico, prosódico y retórico) que revelan la episteme caribeña, cruzada por una red de subcódigos que nos remiten al antiguo imaginario de los Pueblos del Mar. Ese rasgo profundamente erótico (en el sentido etimológico de *eros* como instinto vital), suministra un contexto gozoso y liberador en el que el sujeto cultural caribeño vence la historia y se abre al futuro. (Maglia Vercesi, 2005,

pp. 68-69)

Esta concepción erótico-política de la cultura antillana que destaca su relación con el cuerpo como centro alternativo de conocimiento frente a la *ratio* occidental, corre ciertamente el riesgo de entrar en el terreno de los esencialismos. Esta esencialización de la identidad negra posee uno de sus discursos más extendidos en la construcción de una imagen de la subjetividad negra que reduce su identidad cultural a una pura corporalidad, reproduciendo así el imaginario somático (o "cuerpo imaginario" en términos de Moira Gatens⁹) sobre el mismo erigido. Este imaginario del cuerpo negro esencializa su identidad a partir de su pura materialidad, por ejemplo, por medio del tópico de la sensualidad y el erotismo del cuerpo lujurioso de la mujer mulata o la hipersexualidad asociada a esta figura. Estos reduccionismos denunciados, por ejemplo, para el caso del negrismo poético hispanoamericano, en tanto instancias de reproducción de una representación de la identidad subalterna del negro como corporalidad reificada a partir de su materialidad productiva (sexual y laboral), se constataban, por ejemplo y tal como señala Julio Ramos a propósito de los discursos anti-esclavistas del siglo XIX, en la construcción de un objeto de deseo del que dependía en gran medida la subjetividad racional que narraba este cuerpo y evidenciaba, por medio de esta relación narrativa abyecta, su construcción mutua en tanto sujeto cognoscente y objeto de conocimiento:

la reificación del esclavo en el lugar del cuerpo -en el lugar del trabajo, del fundamento productivo de la sociedad, de la alimentación, de la sexualidad y de la reproducción misma- conlleva, para esa mente que se distancia del cuerpo, la dependencia (y el deseo) del objeto mismo de su abyección. (Ramos, 1993, pp. 229-30)

⁹Gatens concibe el "cuerpo imaginario" en los siguientes términos: "Un cuerpo imaginario no es simplemente un producto de la imaginación subjetiva, la fantasía o el folklore. El término 'imaginario' será usado con un sentido laxo, pero, no obstante, también técnico como referencia a esas imágenes, símbolos, metáforas y representaciones que contribuyen a construir formas diversas de subjetividad. En este sentido, me interesan los (a menudo inconscientes) imaginarios de una cultura específica: esas imágenes preestablecidas y símbolos a través de los cuales damos sentido a los cuerpos sociales y los cuales determinan, en parte, su valor, su estatus y cuál debe ser su presunto tratamiento adecuado" (1996, p. xviii, mi traducción).

Otros ejemplos de estas perspectivas críticas lo constituye el trabajo de Vera Kutzinski (1993) sobre el carácter esencialista inmanente a la perspectiva masculina de la poesía *negrista* hispanoamericana¹⁰, esencialismo que se asienta sobre un conjunto de estereotipos sexuales y genéricos sobre el cuerpo femenino negro. Sin embargo, como señala Andrea Morris (2008), en casos como el de la poesía de Luis Palés Matos (máximo exponente de esta tradición a la que apunta Kutzinski) esta sexualidad y corporalidad afro-antillana funcionan, en verdad, como potencias contradiscursivas y subversivas frente a las construcciones hegemónicas de las identidades nacionales, que en el caso de Puerto Rico se construían sobre un patrón eminentemente blanco y falocéntrico¹¹.

Por otra parte, y en conjunto con esta función contra-hegemónica de configuración identitaria, la poesía palesiana, al igual que la de Tato Laviera, recupera el cuerpo negro como instancia de transgresión del orden cultural dominante, por medio de la validación de una epistemología alternativa que encuentran en el cuerpo la fuente y el instrumento privilegiado para aprehender y reconfigurar lo real. Señala Zaira Rivera Casellas sobre este aspecto, que la obra de Palés Matos constituye una "metáfora vitalizante del cuerpo negro y mulato, por ejemplo de Tembandumba de la Quimbamba y la Mulata-Antilla, la cual confronta irónicamente la cultura dominante por medio de una relación no técnica con el universo" (1999, p.634), por lo cual estas poéticas antes que meramente reificar las identidades afro-antillanas sobre estereotipos somáticos operan, en verdad, sobre el propio imaginario corporal negro un trabajo complejo y profuso que no puede ser reducido a una mera esencialización sino que, por el contrario, constituye "un acto político unificado que reúne diferentes respuestas al colonialismo y a su vez concilia estrategias literarias disidentes" (1999, p. 635).

¹⁰Además de Kutzinski otros autores que se ocuparon de las relaciones entre el negrismo hispanoamericano y la sexualidad del cuerpo negro son: Martínez Alier (1970) y Suárez Findlay (1999).

¹¹Para una historización de los abordajes teórico-críticos sobre la cultura negra en América Latina ver: Cárdenas González (2010). Sobre el abordaje de las relaciones entre la literatura latina de EE.UU. y la cultura negra remitimos a Domínguez Miguela (2003) y La Fountain-Stokes (2014).

Consiguientemente, y como señala Alejandro de Oto, si bien es cierto que el negrismo antillano en algún momento cayó en estancamientos esencialistas, no es menos cierto, que en muchos otros casos eludió esta reificación transformando al cuerpo negro o mulato en el espacio propicio para potenciar su emancipación por medio de una política insurgente y descolonizante:

Con frecuencia se ha leído que la negritud establecía marcas esencialistas en las que quedaba atrapada. Por el contrario, si uno de los efectos poéticos y retóricos ha sido ese, también, otros de los mismos efectos poéticos y retóricos ha sido el de la idea del cuerpo como promesa y como posibilidad, como apertura (2011, p. 158).

Claramente, este es el caso de obras como la de Tato Laviera, en cuya poesía el cuerpo y la voz del negro se integran dentro de una tradición cultural afro-antillana que instaura al cuerpo no como símbolo deshistorizado de exaltación, sino como fuente experiencial contradiscursiva.

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*¹², 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).¹³ De igual forma en la

¹²Sobre esta dinámica entre los conceptos de retorno y desvío en la obra de Glissant, ver el artículo de Carolina Sancholuz, "La construcción del área cultural caribeña: los aportes de Édouard Glissant a partir de *Le discours antillais*" (2002-2003).

¹³Para un estudio de esta poética del rebasamiento en Glissant ver el ya mencionado artículo de Jacques Coursil, "Le Détour par la Négritude" (2004).

obra de Tato Laviera, el significante 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.

Performance y Síncopa: el ritmo afro-antillano como núcleo de significación poética y mito de liberación en la obra de Tato Laviera.

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, p. 158). Esto mismo rige para la poesía de Tato Laviera, la cual para ser comprendida cabalmente precisa ser experimentada en su naturaleza performativa. 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 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, p. 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 Bárbara. Esta experiencia poético-cultural se expresa en el poema, por medio de un movimiento desencadenado por los ritmos 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, configurando así esa experiencia extática sostenida a partir del estado de trance espiritual de estas prácticas ancestrales de raíz africana. Este componente religioso-espiritual, presente también otros poemas de Laviera como "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 que incluye su dimensión religiosa, musical y política, como instrumentos de resistencia frente a la opresión social.

Precisamente, el legado africano en la obra de Laviera consiste en esta forma de concebir al mundo a partir de los ritmos africanos, una africanidad que Laviera

encuentra “enraizada musicalmente bien bien atrás y previamente a cualquier lenguaje”:

...
sometimes i think
that cuba is africa,
or that i am cuba and africa at the
same time, sometimes i think africa
is all of us in music,
musically rooted way way back
before any other language (Laviera, 1979, p. 57)

Estos ritmos africanos a los que apela la poética lavieriana concentran su poder disruptivo en su carácter sincopado. La síncopa consiste en la estrategia musical destinada a romper la regularidad del ritmo, constituye la base de diversas tradiciones musicales de raíz africana como, por ejemplo, las afro-antillanas (rumba, bomba, plena, merengue, etc.) y afro-americanas (jazz, blues, etc.), entre otras. La poesía de Laviera pone en juego un proceso disruptivo que, como señala Arnaldo Cruz-Malavé, logra a través de este ritmo sincopado superar “la sintetización de las transferencias culturales en un sólo código, asegurando, así, la supervivencia de la negociación misma, de ese contrapunto que es en la obra de Laviera el proceso de asimilación” (2002, p. 15, mi traducción). Esta estrategia configura, por tanto, un “sincopamiento cultural”. La síncopa como estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo se articula en la poesía de Laviera con la síncopa retórica, figura consistente en la supresión de sonidos dentro de una palabra, lo que la poética lavieriana opera muchas veces, por medio de las lenguas populares afro-antillanas y su inscripción de los registros coloquiales: las sufijaciones –ao e –ío, cuya operación lingüística consiste en el debilitamiento y supresión de la intervocal /d/, para inscribir en la lengua poética el habla vernácula popular del Caribe negro. Este conjunto de estrategias rítmicas y retóricas constituyen una política de resistencia a la asimilación, ejercida por medio de la disrupción de los patrones de estandarización cultural. Esta política de sincopamiento puede ser pensada en su articulación con el cuerpo tal como

plantea Catherine Clement en su ensayo, *La Syncope: Philosophie du ravissement* (1990), donde integra la dimensión rítmico-musical de la síncopa con la acepción biológico-medicinal del "síncope" como "muerte aparente", en tanto estrategia consistente en la interrupción de la predictibilidad. Se trata de una estrategia cultural de interrupción y disrupción que procura la supresión y deformación de los acentos estándares de la lengua oficial para poder dar voz a esos desplazamientos presupuestos en la "intraducibilidad" de las lenguas diaspóricas en un contrapunto ineludible entre la cultura hegemónica y las culturas minoritarias.

Este ritmo contrapuntístico le permite a Laviera transgredir la sintetización y reificación de la identidad cultural niuyorriqueña, manteniendo la ambigüedad e indeterminación de su condición intersticial. Esto es lo que Homi Bhabha, a través de la metáfora de Renée Green de la "escalera", concibe como el poder desjerarquizador de las identidades poscoloniales *in between*:

La escalera como espacio liminal, entre-medio de las designaciones de identidad, se torna el proceso de la interacción simbólica, el tejido conectivo que construye la diferencia entre lo alto y lo bajo, entre negro y blanco. Este pasaje intersticial entre identificaciones fijas abre la posibilidad de una hibridez cultural que mantiene la diferencia sin una jerarquía supuesta o impuesta (Bhabha, 2002, p. 20).

Esta intersticialidad es lo que lleva a Yolanda Martínez-San Miguel (2008) a hablar del carácter "ilegible" de la poética de Tato Laviera, ilegibilidad (o inclasificabilidad) que resulta de su resistencia a someterse a las normativas que regulan los dispositivos identitario-culturales comúnmente aplicados a los latinos en los Estados Unidos. La red de significantes que configuran las categorías identitarias construidas bajo patrones fijos de etnicidad se enfrentan al dilema de fijar bajo un término de una laxitud tan amplia como "lo latino", la multiforme y proteica identidad de una cultura diaspórica en permanente transformación. En este punto, la obra de Laviera apela, nuevamente, a la cultura *creole* de las Antillas, cuyas lenguas, como señala Édouard Glissant, no se sostienen en la síntesis sino en la difracción y el olvido parcial:

Además de esta obligación de ejercer rodeos a las cosas, la lengua creole posee otra obligación interna: la de renovarse a sí misma cada vez en base a una serie de olvidos. Olvido, es decir, integración de aquello de lo que se parte: la multiplicidad de lenguas africanas, por un lado, y la de las europeas por el otro, y finalmente, la nostalgia por los restos caribeños de todo esto (2006, p. 69, mi traducción).

Laviera procede a asentar así en su obra una tradición relacional a partir de ese espectro divergente de tradiciones culturales y literarias a partir de las cuales se desarrolló su obra: la literatura latina, la literatura antillana, la literatura norteamericana y la literatura latinoamericana. El canon de influencias que Laviera configura en entrevistas, declaraciones, y sobre todo, en sus propios poemas, arma esta tradición relacional a partir de nombres como: Luis Palés Matos, Juan Boria, Jorge Brandon, Nicolás Guillén, Nicomedes Santa Cruz, Ismael Rivera, Felipe Luciano, Alurista, José Montoya, Rolando Hinojosa y Langston Hughes, entre otros. Este sistema inscribe su obra dentro de una relación *múltiple*, lo que el propio Laviera designa como las "cinco gorras" de su identidad cultural:

Creo que tenemos cinco gorras; usamos el sombrero Hispano que responde a América Latina; usamos el sombrero del Caribe que nos une a la negritud; usamos el sombrero Nuyorriqueño que nos une a la sociedad actual; usamos un sombrero puertorriqueño que nos une a nuestro país, Puerto Rico; y usamos el Latino que nos une a esta nación. Llevamos todos esos sombreros (Luis, 1992, p. 1027, mi traducción).

Los cruces entre estas tradiciones que la poética de Laviera pone en escena dan cuenta, no sólo de la posición intersticial del propio Laviera en este sistema rizomático de pertenencias, influencias, rupturas y desvíos, sino que también da cuenta de la poética "relacional" (Glissant, 2006) sobre la que se asienta, una poética que configura en su discontinuidad una tradición que, como señala Julio Ramos, se va armando "con la misma experiencia que el flujo migratorio despliega en su movimiento" (2009, p. 438).

Esta tradición diaspórica relacional anclada en prácticas terapéuticas de raíz

africana postula, consiguientemente, una praxis social y cultural que funciona como una "mitología de liberación", tal como la entiende Raquel Rivera (2010) cuando afirma que prácticas culturales afro-antillanas como la bomba y la plena puertorriqueñas comportan un coeficiente mítico que se articula políticamente al procurar enfrentar la marginalidad social y cultural de estas comunidades subalternas¹⁴:

... su propósito [el de la mitología de la liberación] es escarbar profundo en las historias (frecuentemente suprimidas) de los descendientes africanos en Las Américas y así poder confrontar las actuales injusticias que enfrenta esta población y construir sueños de liberación para el futuro (2010, p. 10)

Piel negra, versos negros, ritmo negro: el polirritmo afroantillano de Tato Laviera

Al ser preguntado, en una entrevista de 2006, sobre la importancia de la música en los orígenes de su carrera como escritor, Laviera responde con una anécdota que retrata claramente, cómo la experiencia puertorriqueña de los ritmos afro-antillanos de la plena¹⁵ y la salsa constituyen el núcleo de su formación poética:

Bueno, recuerdo cuando tenía cuatro o cinco años que mis hermanos fueron a una demostración en el hotel *Normandie* en Puerto rico, en San Juan, porque había un grupo que se llamaba Cortijo y su combo que eran negros, y fueron el grupo más popular que ha dado la isla de Puerto Rico en términos de música de su tiempo, y como eran negros no los dejaban entrar a tocar en los hoteles de San Juan, la capital, y yo me perdí buscando a mis hermanos y hermanas, y esa paliza que me dieron... Me dieron cuatro palizas por todos lados y una vieja que me vio me dijo –"¿ves? por estar detrás de la contra bomba que te gusta negrito" y me dieron por todos lados. [...] ahí yo me iba a escuchar ese ritmo, y también me gustaban las canciones

¹⁴Utilizo el concepto de subalternidad 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" (1988, p. 35, mi traducción).

¹⁵La plena constituye el ritmo característico de la tradición musical puertorriqueña, es, junto a la bomba, una de las expresiones autóctonas más importantes de la música en la isla y conforma la base de la mayoría de sus ritmos.

populares de muchos compositores, que estaban "muy calientes" como decimos nosotros, y esa cosa del ritmo con el lenguaje de canciones me inspiraba a mí a re-escribir las canciones que no me gustaban, y de chiquito les ponía mi ritmo" (Martínez Diente, 2006, pp. 151-52).

La importancia de la música popular antillana en la poesía de Laviera consiste, precisamente, en su capacidad de reponer un nuevo territorio sobre el cual sostener su identidad extraterritorial e intersticial. Estas nuevas identidades liminares y diaspóricas reponen nuevas territorialidades como las del cuerpo y la música, territorios afectivos, sensuales y experienciales sobre los cuales estas mismas identidades híbridas levantan imágenes fugaces de un proceso no sintético, que hacen de lo provisorio y lo fruitivo de su periplo, un nuevo espacio de congregación e identificación.

Así es como Tato Laviera irá configurando, progresivamente, en su obra una recuperación de esta tradición cultural afro-antillana a partir de su dimensión rítmica. Por ejemplo, en su poema "tumbao (for eddie conde)", dedicado al salsero Eddie Conde, en el cual Laviera consigna la potencia de estos ritmos afro-antillanos:

tumbao is the spiritual rhythm of the nod
tumbao is the spiritual gathering of the congas
tumbao and tumbao met. . .

1
tucutú pacutú tucutú pacutú
tucutú pacutú tucutú pacutú
aguacero de mayo que va a caer
aguacero de mayo que va a caer
ya estoy cansado de llorar
y estoy llorando
. . . llora como llore. . .
y estoy llorando
con la lengua afuera

2
warm the fiery explotions
of hunger

come on cuchifrito juice
juana pena cries
boone's farm apple juice
juana pena dances
she shows slow curves
deep birth moans
a dead stomach that aches

3
conguero espíritu coroso
llamamba quimbembe
sin bajo
un hueco en el corazón
conguero. . . sonero
prisionero del parque arrabal
conguero
pito que pita
yuca que llama
salsa que emprende
llanto que llora
última llamada sin fuego
tumba que la tamba
tumba que la bamba baja
que pacheco se inspira... (Laviera, 1979, pp. 62-63)

Esta lengua poética despliega en toda su plenitud el polirritmo antillano dentro de esa "congregación espiritual de las congas", cuyos ritmos percusivos, acentuados por el estribillo onomatopéyico "tucutú pacutú tucutú pacutú", sumergen al receptor en la experiencia corporal de este movimiento extático. Este ritmo procura tornar exhausto al cuerpo, gastarlo en este trance y substraerlo a la hostilidad de la intemperie, es un ritmo que deja "con la lengua afuera", y en esta experiencia exhaustiva cura, como señalaba Colón a propósito de los trepaos, en tanto ritmo sanador que "calma las fieras explosiones del hambre".

Vemos, por tanto, cómo la obra poética de Laviera ejemplifica esta configuración extraterritorial de una cultura antillana marcada por la diasporicidad como discontinuidad identitaria relacional, y por la polirritmia sincopada de sus raíces negras en tanto fuerza aglutinante y cohesiva. Esta raíz africana repone

una base cultural inscrita dentro de la esencia "acuática"¹⁶ de la historia antillana, tal como la definía Antonio Benítez Rojo, una "polirritmia cultural" en tanto conjunto de ritmos que cohesionan esta cultura meta-archipelar, bajo un "caos de diferencias y repeticiones, de combinaciones y permutaciones" (Benítez Rojo, 1989, p. 65). Este *ethos* afro-antillano se articula en la poesía lavieriana con otras modulaciones de la cultura popular tales como los *poetry slams* y las *jam sessions* característicos de la cultura afro-americana y de la tradición latina de los EE.UU., una verdadera poética relacional integrada bajo el denominador común de su negritud, como lo reconoce el propio Laviera: "Así te guste o no, si sos un escritor caribeño no escribís en versos blancos, sino que lo haces en versos negros" (1997, p. 81).

Y estos versos negros surgen, precisamente, de su forma de concebir al mundo, de habitarlo, de estar en el mundo con un esquema corporal que, siguiendo el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty (1957), al tiempo que habita el espacio lo percibe y comprende, corporal y fruitivamente, por medio del gozo presupuesto en ese polirritmo antillano¹⁷. Versos negros, en definitiva, que surgen de su piel negra emulando el célebre título del pensador martiniqueño Franz Fanon, cuyo ensayo, *Piel negra, máscaras blancas*, ilumina con claridad meridiana cómo a estos esquemas corporales se les adosa siempre su dimensión histórico-racial, introduciendo y visibilizando de este modo lo que Walter Dignolo llama la "diferencia colonial" (1998), 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, y es, como hemos intentado demostrar en este trabajo, este movimiento emancipatorio el que guía y promueve la excepcional poética de la fruición que vibra en el polirritmo antillano

¹⁶La metáfora acuática para dar cuenta del carácter peculiar de la cultura antillana y su cohesión identitaria, es una constante de muchos pensadores y escritores del Caribe, así por ejemplo, Kamau Brathwaite postula la imagen de una "unidad submarina" para las Antillas, y también el poeta de Santa Lucía, Derek Walcott, plantea en su obra que la historia caribeña puede ser concebida a través de su naturaleza marina.

¹⁷Cf. de Oto (2011) y Weate (2000).

de ese majestuoso bembón llamado Tato Laviera:

... soy zambo bamba escopeta
sacude bamba gloriosa
"esconde la bamba" nunca
mas soy un majestuoso
BEMBÓN. (Laviera, 2008, p. 25)

Referencias bibliográficas

Algarín, M. (1985) "Estética Nuyorican". Rodríguez de Laguna, A. (ed.). *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*. Río Piedras: Huracán, pp. 191-194.

Álvarez, L. (2017) *Música y tradición mítica en el Velorio de Francisco Oller*. Recuperado de: <http://musica.uprrp.edu/lalvarez/velorio1.html>

Arroyo, J. (2018) "Cities of the Dead: Performing Life in the Caribbean", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 27 (3), pp. 331-356.

Bantulà Janot, J. y Payá Rico, A. (2014) "La cultura lúdica en los rituales funerarios de Iberoamérica: los juegos de velorio", *Studium. Revista de Humanidades*, N° 20: 167-88.

Benítez-Rojo, A. (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*. Hanover: Editores del Norte.

Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Bilby, K. (1985) "The Caribbean as a musical region". Mintz, S. (ed) *Caribbean contours*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 181-218.

Brathwaite, K. (2010) *La unidad submarina. Ensayos caribeños*. Buenos Aires: Ediciones Katatay.

Cárdenas González, R. (2010) "Trayectorias de negridad: disputas sobre las definiciones contingentes de lo negro en América Latina", *Tabula Rasa*, N° 13, pp. 147-189.

Castoriadis, C (2007) *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

Colón, H. M. (1985) "La calle que los marxistas nunca entendieron". *Comunicación y Cultura en América Latina*. (14), pp. 81-94.

Clément, C. (1990) *La Syncope: Philosophie du ravissement*. Paris: Grasset.

Cruz-Malavé, A. (2002) "Colonial figures in motion: globalization and translocality in contemporary Puerto Rican Literature in the United States". *Centro Journal*, XIV (2), pp. 5-25.

De Oto, A. (2011) "Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial". *Tabula Rasa*, (15), pp. 149-69.

Domínguez Miguela, A. (2003) "'Kalahari' or the Afro-Caribbean Connection: Luis Palés Matos' Tuntún de pasa y grifería and Tato Laviera's La carreta made a U-turn", *Revista Electrónica American@* 1 (1), pp. 1-22.

Domínguez Miguela, A. (2009) *Pasajes de ida y vuelta: geografías de la identidad en la narrativa puertorriqueña de Estados Unidos*. Tesis de Doctorado por la Universidad de Huelva. Recuperado de <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/2731>.

Duany, J. (2002) *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Fanon, F. (1973) *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas.

Fu-Kiau, K. (2001) *African Cosmology of the Bantu-Kongo: Tying the Spiritual Knot, Principles of Life & Living*, Nueva York, Athelia Henrietta Press.

García Canclini, N. (1990) *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Gatens, M. (1996) *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. Nueva York: Routledge.

Glissant, É. ([1981] 2005) *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila.

Glissant, É. (2006) *Poetics of Relation*. Michigan: Michigan University Press.

Guha, R. (1988) "Preface". Guha, R. y G. Spivak (eds.). *Selected Subaltern Studies*. Nueva York: Oxford University Press: 35.

Kutzinski, V. (1993) *Sugar's Secrets: Race and The Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University of Virginia Press.

La Fountain-Stokes, L. (2014) "Speaking Black Latino/a/ness: Race, Performance, and Poetry in Tato Laviera, Willie Perdomo and Josefina Báez". Álvarez Martínez, S. y W. Luis (eds.) *The AmeRícan Poet: Essays on the Work of Tato Laviera*. Nueva York: Center for Puerto Rican Studies.

Lasalle, A. (2007) "Bambula". *Güiro y Maraca*, Vol. 11, N° 2, pp. 11–15.

Laviera, T. (1979). *La carreta made a U-turn*. Houston: Arte Público Press.

Laviera, T. (2008). *Mixturao*. Houston: Arte Público Press.

López, A. (2018) "El devenir menor de la poesía latina de los Estados Unidos: minoría, marginalidad y literatura menor en la obra de Tato Laviera y Gustavo Pérez Firmat". *Líneas: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques* N° 11. Recuperado de <https://revues.univ-pau.fr/lineas/2826>.

Luis, W. (1992) "From New York to the World: An Interview With Tato Laviera" [Entrevista], *Callaloo* 15 (4), pp. 1022-1033.

Maglia Vercesi, G. (2005) "Estéticas de resistencia en la poesía del Caribe afrohispanico", *Cuadernos de Literatura X* (19), pp. 67-84.

Martínez-San Miguel, Y. (2008) "Boricua (Between) Borders: On the Possibility of Translating Bilingual Narratives". Stavans, I. (ed.) *Spanglish*. Westport: Greenwood Press, pp. 72-87.

Martínez-Alier, V. (1970) *Marriage, Class and Colour in Nineteenth-Century Cuba*. Cambridge: Cambridge University Press.

Martinez Diente, P. (2006). "Words Without Borders": A Bilingual Conversation with Tato Laviera". *Afro-Hispanic Review*, 25(2), pp. 151-58.

Merleau-Ponty, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*. México: F.C.E.
Meschonnic, H. (1982) *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier.

Mignolo, W. (1998) "Diferencia colonial y razón postoccidental", *Anuario Mariateguiano* Vol. X, N° 10, pp. 171-88.

Miller, I. (2004) "The formation of African identities in the Americas: Spiritual 'Ethnicity'", *Contours*, Vol. 2, N° 2, pp. 193-222.

Morris, A. (2008) "Performing Dance/Writing Dance: Embodiment and the Question of Female Agency in Afro-Antillean Poetry and Culture". *Revista de Estudios Hispánicos*, N°42, pp. 391-414.

Nwankwo, I. y M. Diouf, (eds.) (2010) *Rhythms of the Afro-Atlantic world: Rituals and Remembrances*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Quintero Rivera, Á. (1998) *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.

Ramos, J. (1993) "Cuerpo, lengua, subjetividad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19 (38): 225-37.

Ramos, J. (2009) "Migratorias". *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana, pp. 431-444.

Rivera, R. (2010) "Bomba puertorriqueña y palos dominicanos en Nueva York: de diásporas y mitologías de la liberación", *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, N° 26, pp. 3-26.

Rivera Casellas, Z. (2011) "La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres", *Cincinnati Romance Review*, N° 30: 99-116.

Sánchez González, L. (2001) *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora*. Nueva York: New York University Press.

Schechter, J. (1994) "Divergent Perspectives on the "Velorio del angelito": Ritual Imagery, Artistic Condemnation, and Ethnographic Value", *Journal of Ritual Studies*, Vol. 8, No. 2: 43-84.

Sirvent Ramos, Á. (1987) "En torno al texto. El texto como significancia", *Anales de filología francesa*, Nº. 2, pp. 147-156.

Soto-Crespo, R. (2002) "'The Pains of Memory": Aberrant Spaces, Historical Anxieties, and National Images of Mourning in Puerto Rican Art and Literature", *MLN*, Vol. 117, Nº2: 449-480.

Suárez Findlay, E. (1999) *Imposing Decency: The Politics of Sexuality and Race in Puerto Rico, 1870-1920*. Durham: Duke University Press.

Taylor, D. (2011) *Estudios avanzados de performance*. México: F.C.E.

Weate, J. (2000) "Fanon, Merleau-Ponty and the Difference of Phenomenology". Bernasconi, R. (ed.) *Race*. Massachussets: Blackwell. pp. 169-181.