

2013

Poetas bandidos, zen masters nuyorican y crevice-makers decoloniales – ðoh my! Una exploración interseccional del arte y la política nuyorican

Caroline Shipley
Bowling Green State University

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Shipley, Caroline (2013) "Poetas bandidos, zen masters nuyorican y crevice-makers decoloniales – ðoh my! Una exploración interseccional del arte y la política nuyorican," *La BloGoteca de Babel*: Número 4 , Article 5.

Available at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel/vol4/iss1/5>

This Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at ScholarWorks@BGSU. It has been accepted for inclusion in La BloGoteca de Babel by an authorized editor of ScholarWorks@BGSU.

POETAS BANDIDOS, ZEN MASTERS NUYORICAN Y CREVICE-MAKERS DECOLONIALES

Poetas bandidos, *zen masters nuyorican y crevice-makers* decoloniales – ¡oh my!

Una exploración interseccional del arte y la política nuyorican

Caroline Shipley

(Bowling Green State University)

Nietzsche

“On ne peut penser et écrire qu’assis [One cannot think and write except when seated] (G. Flaubert). There I have caught you, nihilist! The sedentary life is the very sin against the Holy Spirit. Only thoughts reached by walking have value.”

“Let us generalize the case of the criminal: let us think of men so constituted that for one reason or another, they lack public approval and know that they are not felt to be beneficent or useful – that chandala feeling that one is not considered equal, but an outcast, unworthy, contaminating. All men so constituted have a subterranean hue to their thoughts and actions; everything about them becomes paler than in those whose existence is touched by daylight. Yet almost all forms of existence which we consider distinguished today once lived in this half tomblike atmosphere: the scientific character, the artist, the genius, the free spirit, the actor, the merchant, the great discoverer. As long as the priest was considered the supreme type, every valuable kind of human being was devalued.”

“One question remains: art also makes apparent much that is ugly, hard, and questionable in life: does it not thereby spoil life for us? But this...is the pessimist’s perspective and “evil eye.” We must appeal to the

artists themselves. What does the tragic artist communicate of himself? Is it not precisely the state without fear in the face of the fearful and questionable that he is showing? This state itself is a great desideratum, whoever knows it, honors it with the greatest honors. He communicates it – must communicate it, provided he is an artist, a genius of communication. Courage and freedom of feeling before a powerful enemy, before a sublime calamity, before a problem that arouses dread – this triumphant state is what the tragic artist chooses, what he glorifies.”

Friedrich Nietzsche, *Twilight of the Idols*

Parte I: Promesas y dilemas de una representación bandida del poeta nuyorican

¿Cómo puede uno comenzar a pensar sobre el acto de organizar y presentar un conjunto de poemas diversos para que quepan dentro de una antología de poemas que será leído y consumido por una audiencia que presumiblemente proviene de un mundo muy “Otro” del mundo de los poetas? ¿Cómo (un editor de tal antología puede) hacer comprensible (o como mínimo, más cercano) este mundo de los poetas para que tal mundo no siga siendo tan Otro con respecto al mundo de los posibles lectores? Justamente estas cuestiones son algunas de las que exploraré a través del trabajo presente, donde examino la promesa y los muchos dilemas que pueden surgir al intentar presentar los poemas, el pensamiento y el sentimiento nuyorican por Miguel Algarín según la narrativa específica que tal editor utiliza para formar, informar y (según mi lectura) en última instancia *deformar* (no intencionalmente) la poesía nuyorican en relación con su contexto original. Mi discusión de las posibles ramificaciones no esperadas por Algarín al formar su narrativa unificante en la manera que lo hace tiene como punto de partida el aporte teórico de las contribuciones de Ileana Rodríguez, Ranajit Guha y Florencia Mallon. Creo que estas fuentes y su orientación teórica desde la conceptualización del “subalterno” en vez de “clase” aporta mucho cuando analizamos el asunto de las condiciones de vida de los puertorriqueños que viven en Nueva York durante el tiempo que sus poetas escribieron los poemas que aparecen en el poemario, alrededor de la década de los 70. Yo argumento que – mientras que la narrativa específica que Algarín usa para presentar y explicar la poesía nuyorican para la audiencia anticipada seguramente tiene sus promesas, simultáneamente aparecen muchos dilemas. Es irónico que este malentendido no anticipado de un grupo

específico ocurre en justamente el momento cuando tal grupo iba a ser representado con toda la buena fe. Baso mi discusión de este fenómeno específicamente alrededor de la deformación potencial que pueda suceder cuando el lector se acerca a los poemas de Pedro Pietri cuando ya están radicalmente desvinculados del contexto subalterno que producen estos poemas y presentados a través de un filtro que implícitamente tiene aires de civilizar, disciplinar y sanitar justamente el sujeto subalterno que dio la luz a tal obra de arte, como vamos a ver.

Para comenzar, hay que definir qué significa este término “subalterno” y cómo se lo usa en este contexto. Ya los términos como “la clase baja” o “los pobres” no sirven mucho para referirse a la realidad que viven y experimentan estas personas. Creo que un enfoque más adecuado viene a la luz cuando Rodríguez nota:

The tension within political movements that mobilize around the notion of class while simultaneously subordinating ethnic and gender agendas creates a theoretical faultline for a revolutionary theory based on emancipation. It begs the question of who belongs and who does not belong to which class. Our question concerns the necessity of redefining the concept of oppression to make it more comprehensive. “Subalternity” seemed a more all-encompassing term than “class” in expressing the fullness of the disenfranchised community.

(Rodríguez 5).

Podemos fácilmente encontrar ecos que resuenan bien con esta tesis de la presencia omnipresente de la opresión en las voces de los poetas mismos. Miguel Piñero nos explica claramente en su poema del mismo nombre que “There is nothing new in new york / I tell you in english / I tell you in spanish / the same situation of oppression / it’s the only action in all corners / of this nation.” Miguel Algarín adicionalmente subraya cómo el problema fundamental no es parte de una distinción sencilla de clase que sea parte de un contexto nacional específico, sino que se parece más a la situación inclusiva de opresión mundial de todas las comunidades políticamente privadas, como se dice explícitamente al final de su poema *Tangiers*: “La única diferente entre / un árabe y un nuyorican / es la manera en que sopla el viento.” La opresión estructural mundial no tiene límites nacionales, ni tampoco según la antigua concepción de “clase,” así que la descripción del “subalterno” mejor destaca el carácter privado de todos los grupos a que se refiere ahora.

Ahora que reconocemos la situación integral de la opresión de los sujetos subalternos, viene la cuestión de cómo documentar su producción artística de buena fe sin correr el riesgo de silenciarles o deformarles cuando el

historiador o el académico (literario) escribe sobre su realidad. En su discusión “From Representation to Recognition,” Ileana Rodríguez nota que los miembros académicos del grupo Latin American Subaltern Studies se sentían insatisfechos con la realización que “the poor had not been recorded in a history of their own, but rather had been subsumed in a narrative which was not exactly their own” (3). Rodríguez menciona que hay varias razones para que “the lack of ethnic and feminist [or subaltern] criticism and awareness, or even simple sensibleness resulted in postponing people’s pressing agendas and contributed to the fragmentation of movements, as well as the defeat of revolutions and revolutionary states” (3). Yo argumento que el fenómeno que describe Rodríguez es justamente lo que Algarín hace (repito, no intencionalmente) a los poetas nuyoricán a través de la narración de una “historia oficial” en su antología. Por no ser bastante atento a las ramificaciones que pudieron resultar a través de su acto indirectamente violento de formar la visión general que su antología propone, Algarín también puede ser visto como cómplice en lo que Rodríguez llama el “posponer de la agenda de las personas” y la subordinación de los subalternos mismos adentro de una narrativa que no era su *propia* narrativa. Justamente este acto ha contribuido a la fragmentación del lado política y revolucionariamente cargado de la creación artística nuyoricán, cuando Algarín lo cose suavemente dentro de su propia narrativa de las cosas.

Más adelante, Rodríguez medita sobre algunas preguntas que propone Florencia Mallon en su ensayo *The Promise and Dilemma of Subaltern Studies: Perspectives from Latin American History*. Creo que algunas de las cuestiones de este ensayo también son muy relevantes para poder analizar mejor la tarea que realiza Algarín como editor e interlocutor entre las voces del subalterno y la clase dominante al cual le va a presentar la creación artística de los poetas subalternos. Mallon pregunta sobre la forma de buscar fielmente acceso a las voces subalternas, y mantiene que todavía hay que “maintain the irresolvable tension that is at the center of the Subaltern Studies project: the tension between technique and political commitment, between a more narrowly postmodern literary interest in documents as ‘constructed texts’ and the historian’s disciplinary interest in reading documents as ‘windows,’ however foggy and imperfect, on people’s lives” (1506).

Para Mallon, lo segundo, eso de leer los documentos como ventanas que muestran la vida de la gente, está al centro de los estudios subalternos, mientras que el académico que comparte ciertas simpatías y solidaridad con la vida del subalterno tiene que simultáneamente mantenerse atento a la forma en que lo hace, sin arriesgarse a deformar las luchas serias de los subalternos transformándolas en un ejercicio literario aislado y fuera de su

contexto original que es sumamente político y hasta revolucionario. Argumento yo más adelante que al intentar presentar los poemas nuyorican a su audiencia anticipada con toda la buena fe (ahí está la “promesa” de la representación de lo nuyorican en su proyecto) como ventanas a la vida auténtica de las personas que están experimentando tal realidad, Algarín se pierde el aspecto radical de la tarea y cae en realizar un ejercicio literario posmoderno básicamente colonizador en el cual él como editor fabrica una narrativa hacia la cual la voz de los subalternos tienen que exigir fuerza para conformarse, para poder caber dentro del esquema literario según lo narra Algarín. Es precisamente en este momento cuando Algarín diluye las voces originalmente potentes de los poetas con conciencia subalterna y les fuerza a conformarse según la gran narrativa que él adopta y cree como buena la forma de presentar el mundo nuyorican a través de una antología.

Rodriguez nos dice que en su ensayo *Dominance without Hegemony and Its Historiography*, Guha define las condiciones de la crítica radical así: “To commit a discourse to speak from within a given consciousness is to disarm it insofar as its critical faculty is made inoperative thereby with regard to that particular consciousness” (9). Yo argumento que Algarín está inconscientemente haciendo justamente esto: al presentar la poesía nuyorican a la mesa de la Academia de élite, está básicamente forzando a la poesía nuyorican para que “hable” desde la manera/el discurso estándar de la literatura *mainstream*, lo cual definitivamente es “a given consciousness” como Guha lo describe. Algarín desea presentar esta poesía al mercado académico literario para que puedan incluirla y consumirla dentro de su canon de literatura. Él lo hace con toda la razón, porque hay que hacer visible y dar presencia a la literatura nuyorican y darle acceso para poder entrar al mundo literario “oficial.” Para hacer esto, Algarín intenta organizarla en una forma típica para que pueda ser más fácilmente digerida por el público literario, y así la organiza de una manera que pueda ser comprensible para la “given consciousness” (es decir, la audiencia) que él sabe va a recibirla. Entiendo que clasificar los poemas y organizarlos bajo ciertos patrones es simplemente una manera de dar orden a las cosas. Sin embargo, esta es justamente la coyuntura donde pueden emerger más dilemas que promesas. Yo argumento que Algarín está específicamente organizando los poemas de una manera que simultáneamente sería más preferible y digerible a los gustos y los paladares de los miembros de una “given (academic) consciousness,” y esto puede ser admisible, pero lo más cuestionable viene en el momento cuando el acto de ordenarlos bajo la narrativa específica que elige es justamente el acto simultáneo de “desarmarles” su facultad crítica y revolucionaria que es justamente su punto de fuerza, frescura, innovación y genio. Al presentar la poesía nuyorican en una manera que sea comprensible y hasta agradable a la ideología del Otro que Algarín sabe va a recibirlo, él también está participando en el mismo

acto de privación de la voz nuyorican y subalterna que es sumamente poderosa y creativa, que la poesía nuyorican tiene en su caja de armas. Al ordenarlo en la forma (deformante) que lo hace, aunque tiene buenas intenciones al presentarlo para que pueda ser más visible en el mundo literario académico *mainstream* y darle voz y presencia donde antes no las tenía, Algarín mismo está implícitamente haciéndose cómplice de la ideología y la cultura académica dominante que típicamente no comparte tanto la teoría emancipadora del quehacer literario y político de los estudios y los teóricos subalternos.

¿Pero cómo es que Algarín está haciéndose cómplice con la cultura académica dominante y no sinceramente subalterna? ¿Qué tiene su manera de organizar y ofrecer los poemas al mundo que pueda ser tan infiel a la comunidad y las voces que él intenta presentar y representar en su introducción y las partes siguientes de su antología? Como editor de una antología, es él quien tiene el poder para organizar la materia en cualquier configuración que desee. La configuración que elige en última instancia corresponde con la forma de narrar el cuento/el retrato del sujeto subalterno que está presentando a la audiencia que lo consume, bajo un filtro específico y creado por Algarín. Su elección de los distintos tipos de poesía viene puramente de su propia voluntad de nombrar las cosas según él cree que existen en el mundo. En ese sentido, como editor, él tiene el poder de ser la Voz oficial de la poesía nuyorican, y para configurarla presenta los ingredientes según su propia visión de los ingredientes. Aunque Algarín también es poeta y sus propios poemas están en el poemario, es importante recordar que su mero papel de editor de una específica realidad que es “*La Antología de la Poesía Nuyorican*” le da mucha autoridad para construir la realidad nuyorican como él la percibe.

Específicamente, argumento que al dividir las secciones entre la poesía “Bandida,” “Evolucionaria” y “Dúsmica” termina haciendo otra versión de la típica narración de “conversión” cristiana, donde el poeta (o el poema) viene a la presencia del lector como un bandido en necesidad de reformación, disciplina y castigo/sanidad. También resuena con ecos de una narración de la domesticación y cultivación civilizadora (leer: colonizadora) del hombre salvaje, la cual ya sabemos es un eco demasiado frecuente (y de mala fama) en la historia de las letras hispanoamericanas. Según la clasificación de “bandida/evolucionaria/dúsmica” que construye Algarín, pueden surgir en la mente del lector ciertos “coros arquetípicos” (en el sentido de una conciencia colectiva o simplemente por ser miembro de una comunidad imaginada específica o del imaginario social) *sin que Algarín tenga que decirlo directamente*. Al utilizar esta secuencia particular de “bandida/evolucionaria/dúsmica” recurre directamente a la narrativa de preferencia de la ideología dominante.

Comenzando lo que según mi lectura es un camino problemático está la sección de la poesía bandida. Aquí el poeta aparece como un hombre salvaje sin el sentido de domesticación y refinación civilizada que viene con ser concordante con la legalidad. Este retrato se logra a través de descripciones de la poesía como “raw, stark, slice of life, penetrating and pungent” (23). Algarín también dice que es “barely filtered” y hace una referencia ambigua a “primitive artists” pero después dice que los lectores leen los poemas como “a sign that we are coming to terms with reality” (23). En las partes de los poemas que elige destacar específicamente habla de la agresividad y la frustración desesperada que experimentan los sujetos [subalternos], que dice “thrives among people who are in situations of extremities” (24). Sus menciones, por ejemplo, incluyen la rebeldía que experimenta una mujer, pero la selección del poema de “she knows she is right / she fights” dentro de esta narrativa específica diluye la potencia original del sujeto al que el poema hace referencia. Según esta caracterización (y repito, posible *deformación*), el sujeto de los poemas – leído por alguien fuera del mismo mundo subalterno de los personajes de los poemas – da la impresión de que inherentemente *necesita* reformas y disciplina, *necesita* los procesos de civilización y socialización admirados por “the given consciousness” que cree que hay beneficios en esterilizar a los no civilizados.

La próxima etapa de poesía “evolucionaria” sigue en este modelo narrativo, donde el hombre “naturalmente” bandido y no civilizado está siendo suavemente humanizado y domesticado gracias a su apropiación más positiva de la Palabra. Esto es muy evidente cuando Algarín dice que esta poesía “tells the story of people who are looking at the system and trying to deal with it” (89), como si en la poesía bandida las personas no estuvieran intentando cooperar con el sistema sino meramente “lashing out” contra él en actos de agresión. Según esta narrativa, con más recursos poéticos y culturales, el hombre se pone más cultivado y menos agresivo que otras personas y la sociedad entera.

Al final del poemario viene la sección de la poesía dúsmica, la cual parece al lector como la exaltación artística y sublimada del hombre cultivado, quien tiene el poder refinado de tomar lo que es adverso a su existencia y transformarlo en algo agradable y hermoso. Igualmente importante es notar que ahora es el momento cuando el sujeto ha aprendido cómo amar, aun mientras vive y se balancea dentro de un ambiente todavía caótico. Aquí nuestro poeta bandido convertido a héroe benevolente y artístico ha llegado al máximo de la cultivación estética que la sociedad le pueda ofrecer. Ya no es una amenaza a la sociedad sino una contribución social, alguien capaz y digno de tanto producir obras literarias que son de calidad considerable como amar. Ya el hombre ha aprendido

cómo cultivar un ambiente agradable artística y psicológicamente para todos en su entorno y frente a una situación hostil: dentro del caos de la situación de opresión en que continuamente vive, puede producir un arte disponible para ser consumido *por los precisos agentes que están privándole*. Esta no es la tesis consciente de Algarín y mi intención no es criticarle o crear diferencias/divisiones/enemigos donde no necesitan existir. Mi intención sí es llamar la atención a una *posible* comprensión/lectura que *pueda* llegar a la mente de un lector que no viene del mundo de los subalternos al acercarse a las palabras de Algarín, el editor. Es esta narrativa poco atenta que Algarín sí está construyendo indirectamente (*o dejando que el lector no subalterno construya*) al configurar los poemas hacia una visión que sea concordante y satisfactoria ideológicamente con la audiencia que la va consumir.

Según la síntesis de Rodríguez sobre Guha: “The condition, however, for a radical critique from the point of view of the subaltern is [...] to speak in reverse or against the grain” (10). Es justamente en la introducción de la *Antología* que Algarín deja de configurar el punto de vista de los subalternos “a contracorriente”, sino que, en cambio, lo limpia y lo presenta *con* el grano, con el discurso literario dominante, a través de una construcción de las voces de los poetas según una narración que sea agradable a la audiencia que las va a consumir. Es en este momento que argumento que esto representa el abandono de los subalternos por Algarín. Guha dice que “no discourse can oppose a genuinely uncompromising critique to a ruling culture so long as its ideological parameters are the same as those of that very culture” y estoy de acuerdo en que Algarín quita mucho de la voz y la potencia revolucionaria de los poetas *al pintar* sus poemas *en la imagen* del discurso de la cultura dominante. Al presentar la poesía nuyoricana según los parámetros ideológicos de la misma cultura dominante (con un subtexto cristiano), el discurso revolucionario no opone tan eficazmente su crítica (y su reclamo) original a la cultura dominante, precisamente a causa del intento de hacerlo agradable para el consumo de la cultura dominante.

Aunque la *Antología* seguramente será leída por los nuyoricans, también Algarín tiene la intención de ofrecerla como una primera contribución formal de la literatura nuyoricana para ser leída por profesores universitarios y críticos literarios que previamente no han oído (ni concebido) una literatura nuyoricana. Justamente en este contexto de presentar los poemas en la *Antología* a su audiencia literaria así anticipada, estoy de acuerdo con Rodríguez cuando argumenta (a coro con Guha):

“Thus, the paradox of knowledge is that one has to learn to think from its own negation, ‘from outside the universe of dominance which provides the critique of its object.’ One has to think within the context of an ideology that is ‘antagonistic towards the dominant culture and declares war on the latter even before the class for which it speaks comes to rule’” (11).

¿Cómo será entendida la obra de ciertos poetas presentada específicamente dentro de esta construcción literaria de Algarín? Precisamente aquí se puede presentar la poesía de Pedro Pietri como un ejercicio para pensar “within the context of an ideology that is ‘antagonistic towards the dominant culture.’” Yo argumento que es dentro de su poesía donde su pensamiento infinitamente fresco e innovador – y su voz subalterna – emergen. El gran dilema en tensión aquí es asociar esta frescura e innovación con “lo bandido” como sinónimo de lo ilegal y lo ilegítimo. Este tenue vínculo precipita que toda esa innovación y frescura pierda sus atributos y calidades positivas, y literal y figurativamente le hace una injusticia considerable.

Spivak menciona las dificultades que pueden emerger al distinguir (o confundir) entre “speaking for” y “speaking about,” y creo que esto tiene mucha relevancia en la manera en que Algarín comienza construyendo los apuntes editoriales de la antología en un intento de “speak about” los nuyoricans pero termina “speaking for” ellos. Me parece que su intención inicial es informar el lector sobre un fenómeno socio-cultural que se supone es desconocido por la mayoría de los lectores. Sin embargo, el acto de puramente informar se pone borroso, o por lo menos es influido precisamente por la manera en que informa al lector sobre la realidad cultural emergente de los nuyoricans. Estoy de acuerdo con Spivak al reconocer que tenemos que poner nuestra atención en las teorías de representación como la única manera de poder hacer una crítica radical de una teoría que, bajo el pretexto de valorizar “the oppressed as subject... ‘to establish conditions where the prisoners themselves would be able to speak,’ pues ellos pueden hablar por ellos mismos porque saben perfectamente bien y hasta mejor [que el intelectual] y que ciertamente dicen lo que quieren decir muy bien” (11). El asunto de Algarín como intelectual que trabaja para establecer las condiciones donde los oprimidos puedan hablar por sí mismos es un poco distinto por dos razones. La primera es que mientras Algarín es un mediador entre las instituciones académicas formales a las cuales se dirige su antología y los poetas, él también es poeta y miembro del conjunto de voces que aparecen en la antología, así que está “atrapado” entre ser portavoz horizontal de los poetas y miembro simultáneo de la cultura dominante por ser profesor formal y “poder” poner el micrófono en frente de las bocas (los poemas) de los poetas. La segunda razón es que al presentar la voz de los poetas no como un

prisionero u oprimido – sino como una voz bajo un proceso teleológico, o de transformación espiritual y poética desde lo no civilizado hacia lo civilizado por la cultivación de su poesía y su arte, el sujeto mismo está siendo transformado *por Algarín* para aparecer bajo otra luz (o filtro) total a los ojos del lector. Ya el lector no escucha la voz de un sujeto oprimido (Algarín le quita esta posibilidad al poeta), sino que está objetivamente conociendo una presentación que primero fue limpiada de la transformación psicológica del sujeto originalmente marginado quien (“dichosamente”) aprende cómo adaptarse a las fuerzas antagonistas que le rodean mientras cultiva su arte de la poesía como estrategia de adaptación (*coping*) para poder sobrevivir en el mundo de una manera conveniente para los miembros de la cultura dominante. Según la manera en que Algarín presenta la materia, el lector probablemente terminará imaginando que el sujeto marginado ya ha adquirido las técnicas necesarias para superar su agresividad y vivir más tranquilamente y hasta poéticamente dentro de su lugar en el mundo, un lugar que ya no se parece a las condiciones de opresión que antes fueron (*y siguen siendo*) ya que no se presentan como una situación antagonista para el sujeto.

Incluso mencionando esta posible “comprensión” de la situación del sujeto subalterno por el lector no subalterno, no es difícil decir que esta lectura termina siendo totalmente conservadora y nada revolucionaria, porque pinta la imagen de que ya todos los problemas están resueltos, porque los oprimidos saben cómo vivir poética y dócilmente dentro de su condición de opresión. Todos los miembros de la sociedad – los que disfrutaban de los bienes del sistema de marginación y los marginados mismos – pueden seguir adelante con el orden establecido, ya que los “descontentos” de la civilización tienen sus maneras de sublimar la violencia que continua y estructuralmente reciben.

De nuevo repito que mi intención no es juzgar y castigar a Algarín por terminar ayudando a “la causa colonizante” al narrar las etapas de la poesía nuyorican en la manera que lo hace, sino llamar la atención sobre el hecho de que ha elegido una forma específica de narrarla, y que seguramente pudieron haber habido otras maneras también, incluyendo variedades que no caen dentro de una narrativa que implícitamente apoya y celebra una cierta ideología dominante. Guha parece tener una estrategia bastante útil para aplicar en esta situación. Mientras que él habla desde el contexto de insurrecciones campesinas específicas en India, lo importante de los estudios sobre estos fenómenos del subalterno es la manera en que los teóricos “connect them not to the nation-state but to colonialism; how they take subaltern agency as a subject of its own history and not the history of something transcendental” (13). Exactamente en esta parte de la discusión de Guha es donde yo

creo que Algarín debe tomar apuntes: Rodríguez dice: “The act of recognizing subaltern consciousness moves insurrection away from the terrain of criminality into the political” (13). Mientras que Algarín devuelve lo mejor de la conciencia subalterna, como en la poesía de Pedro Pietri, fuera del terreno de la política y hacia la criminalidad, la tarea más apropiada es la opuesta: la tarea sería esa de subrayar el proyecto político y la conciencia subalterna de Pedro Pietri en vez de solamente destacar “la criminalidad” que aparece en su poesía.

Según Rodríguez: “In resituating the subaltern at the center of his/her own struggle, Guha debunks several mediations simultaneously [...]. He highlights how the subaltern, by altering the logic of order and the syntax of domination and governance, has the power to turn the world upside down” (13). Pedro Pietri demuestra abiertamente en su poesía su propia habilidad de “alter the logic of order and the syntax of domination and governance” y justamente sí “turns the world upside down”. En este momento máximo de lo que yo llamo la “sublimación subalterna” de Pietri es *precisamente* cuando Algarín inconscientemente le quita este inmenso poder. Pietri “turns the world upside down” de una manera sumamente revolucionaria y política... pero Algarín lo limpia y desvía la magnitud del acto ante los ojos del lector para que no aparezca tan radical como es... y en ese “diverting” de la atención del lector es cuando Algarín termina castigando al genio y la sabiduría subalterna de Pietri y aislándolos en ese rincón ilegal e ilegítimo de “lo bandido” para que los lectores puedan reconocerlo en la manera más conveniente para ellos: lo subalterno en sí es lo bandido, parte de la narrativa que ya conocen bien, la voz y la mente que termina en la cárcel, totalmente privada por ser lo ilegal que es. Al final, la máquina de la cultura dominante sigue igual, y los subalternos tienen sus voces y sus ideas que por un momento estuvieron tan en el centro de la atención del lector privilegiado malinterpretadas, donde todo aparece bajo un filtro que se les niega *con anticipación*. Así, las voces subalternas como las de la poesía *nuyorican* reciben una doble privación: la primera por tener que aguantar sus condiciones específicas de opresión estructural en la Nueva York de la década de los 70, y la segunda dosis que viene por tener su voz y su conciencia subalterna diluidas para ser más convergentes con la ideología dominante de los lectores que las consumen.

Parte II: Los zen masters nuyorican

Muchos de los críticos que han escrito sobre las obras de Miguel Piñero y Pedro Pietri destacan su trabajo como una contribución étnica al teatro urbano americano o como una “literatura minoritaria”. Esta clasificación puede insinuar y/o implicar que se trata de una literatura que es destacada por su ontología como heredera directa fuera

de la tradición literaria anglo-europea establecida. Creo que describirla como una obra “minoritaria” o “étnica” no ayuda mucho a apreciarla por todo lo que es, porque clasificarla así es otra manera de silenciar su magnitud y su potencia, domesticando la trama particular que se encapsula como asuntos que pertenecen solamente a un grupo específico. La realidad es todo lo opuesto: el trabajo de ambos, Piñero y Pietri, me parece un comentario directo de la relación colonialista entre grupos oprimidos y opresivos – lo cual es un tema que atraviesa el tiempo y el espacio – y llamarlo un arte o una literatura “minoritaria” nos ayuda demasiado fácilmente a categorizarla como una contribución que solamente habla de una realidad particular y quizás transitoria, dejándola así ser el problema de un grupo específico y no el problema urgente de todos, como realmente es. Aunque acercarnos a la obra de los dos a través de la raza o la etnia podría ofrecernos interpretaciones interesantes, creo que hay otro ángulo de ataque más matizado para realizar una lectura más precisa. Enfocarse exclusivamente en el ángulo de la raza o la etnia disminuye el problema central que no surge primariamente por cuestiones de raza/etnia, sino por el sistema opresivo y capitalista que afecta a todos (y particularmente a grupos y etnias marginados *a posteriori*), lo cual es la raíz más fundamental de los problemas socioeconómicos, tanto en la obra de estos dos artistas nuyorican como en la realidad que les rodeaba.

A partir de esto, creo que una buena manera de comprender mejor la obra literaria de Piñero y Pietri en su propio contexto es verla desde una perspectiva postcolonial, mientras los imaginamos a los dos como una especie de zen masters nuyorican. Hasta el momento, mucha de la literatura crítica positiva ha notado un sentimiento de religiosidad alternativa en los dos artistas, pues sus mensajes realmente conllevan el tema de un deseo de amor para todos, por encima de todo. Como ya se sabe bien, Pietri se llamaba (e internalizaba todo el rol del) Reverendo Pietri, y no sería difícil imaginar a Piñero como un santo bandido. Aun así, creo que nos ayuda a comprender su obra y sus agendas más precisamente si imaginamos el trabajo de los dos específicamente como unos zen masters con una compasión efusiva y un deseo inagotable de ayudar a todos los seres sensibles a despertar y poder salir de sus sueños racistas, clasistas, y sobre todo *colonialistas*.

Este nuevo ángulo puede representar una manera más directa de comprender mejor tanto su obra literaria como su trayectoria/agenda *personal*. Mientras algunos críticos hablan más específicamente de los logros en los campos literarios (Iglesias, Barradas), no entienden con la precisión necesaria las agendas de los dos en toda su complejidad... y así no interpretan su trabajo con la precisión necesaria. Iglesias y Barradas “aplican” su práctica rutinaria literaria a estos poetas con un cierto desdén contra todo lo que representa algo que no es parte de su propia

cosmovisión del universo de la literatura oficial. Es más, estos críticos realizan su oficio sin un deseo sincero de llegar a una comprensión bastante detallada de los espíritus verdaderos de los dos (cuyos espíritus dieron la luz a su literatura), sino que quisieron entenderlos lo suficientemente necesario para categorizarlos dentro de un catálogo literario anónimo y sin ánima. Así me parece que Iglesias y Barradas no pueden percibir los puntos más efervescentes de los dos artistas. Kanellos y Mills, sin embargo, llegan mucho más cerca con sus análisis, y aunque creo que comprenden a los dos mucho mejor que Iglesias y Barradas, si bien no desarrollan sus análisis en una dirección que explicita lo suficiente el *aspecto* y el *carácter revolucionario* de la tarea de los dos poetas. Es infinitamente llamativo el hecho que el trabajo de ambos no solamente tiene una *potencia* revolucionaria, sino que es desarrollada hasta convertirse en una verdadera *actualización* revolucionaria... pero la crítica no parece realmente percibir ni capitalizar estos puntos más brillantes de los dos maestros zen. Sean un par de neo Sócrates andando por Broadway e interrogando (léase aterrizando con amor) a los burgueses – como unos *gadflys* nuyorican – o sean un par de filósofos sinceros y honestos de la mente criminal (léase: bandida, subalterna y sobre todo, *humana*), Miguel Piñero y Pedro Pietri van *desmantelando* (a través de su obra literaria y de la performance de esa obra) los argumentos de “los sofistas” de la crítica literaria oficial. Así devuelven la posibilidad de poder percibir la realidad como es a todos los miembros de la sociedad – tanto a los de la clase dominante como a los subalternos. Mejor pasar por la crítica previa, interpretándola desde un ángulo postcolonial, con el imaginario de la figura de un zen master nuyorican de compasión infinita, para poder llegar a la comprensión más precisa posible de estos dos maestros.

Iglesias y Barradas analizan la obra de Piñero y Pietri, pero su condición de críticos literarios (que escriben desde una perspectiva privilegiada y algo colonizada) no les permite llegar a una comprensión integral de los dos artistas, quienes trabajan en un tipo de “contra-ritmo” no ortodoxo, fuera del empeño de los dos críticos. Aunque el crítico inevitablemente tiene que categorizar y ordenar la producción literaria dentro de su propia visión de la historia y su contexto, me parece que toda la labor de Jorge Iglesias en su ensayo “Introduction to the Drama of Miguel Piñero” va en una dirección equivocada.

El primer ataque que tengo contra la crítica de Iglesias es su nota que dice que Piñero intenta dar voz a los sin voz, “whose voice Piñero expresses in the form of a scream in the face of respectability”. Dudo que Iglesias sinceramente entienda el esfuerzo político y literario de Piñero si lo interpreta como “un grito en la cara de la respetabilidad”, porque una descripción así nos revela que Iglesias todavía cree que la clase dominante es un

grupo verdaderamente respetable, mientras que si nos acercamos a una lectura más postcolonial, no es difícil articular que el grupo que se pinta la cara como la más respetable es típicamente el grupo menos respetable, por jugar el rol del inocente. También, la mera palabra “grito” da la impresión de que Iglesias, por debajo de todas sus buenas intenciones, quiere iniciar a Piñero dentro de la literatura oficial, y que todavía cree que el arte de Piñero es más crudo y sin tanta refinación artística, un producto más directo de la experiencia vivida y no tan lleno de artificio, como es tradicionalmente apreciado y celebrado por la “alta cultura”.

Mi segundo argumento en contra de las propuestas de Iglesias es que vuelve a articular (reafirmando así la confianza que tiene en esta comprensión) su claro malentendido sobre los factores en juego cuando dice que “Outlaw culture, then, can be described neither as immoral nor as amoral; rather, it makes up its own set of rules at the margin of respectable society (xxii)”. Aunque es sutil, Iglesias no comparte la perspectiva postcolonial de los bandidos, y en vez de intentar conocer lo que realmente representa la cultura bandida (desde su origen), vuelve a enfatizar el malentendido de que los bandidos terminan afuera, marginados de la sociedad respetable. Esto también demuestra por segunda vez que Iglesias exhibe la creencia de que la sociedad dominante es respetable y no una institución profundamente deshonesto, no digna de respeto.

Mi última crítica contra Iglesias se debe a que según él: “For Piñero the outlaw playwright, nothing is obscene; urban reality, and the reality of the dispossessed, must be brought to the stage in the raw”. Como ya he mencionado, activamente menosprecia el arte de Piñero al describirlo como “raw” en el sentido de “sin refinación y artificio”, lo cual es más congruente con una concepción elitista del arte. Al decir que “nothing is obscene”, sutilmente implica que los elementos que Piñero lleva al escenario (o a sus poemas) sinceramente son obscenos, pero lo genial de Piñero sencillamente es percibir esto como un fenómeno capaz de tener valor artístico (cuando es usado de una manera sofisticada, como lo hace él). Iglesias directamente vuelve a enfatizar la noción de que realmente *hay* algo obsceno en los temas y los protagonistas que Piñero destaca en su trabajo. Una lectura más postcolonial nos revelaría que lo único obsceno en tensión aquí es la interpretación misma que halla algo obsceno en su trabajo. En contraste, Iglesias debe reconfigurar sus mismas palabras y entender que “nothing is [verdaderamente] obscene” en la obra de Piñero: lo único obsceno es la cultura literaria dominante que sistemáticamente malinterpreta como obsceno lo que realmente no lo es.

Barradas me parece el ejemplo perfecto del crítico que intenta comprender la literatura por una ruta totalmente ajena a la literatura misma, y exclusivamente desde su propio filtro. Por eso, veo todo su análisis de Pedro Pietri justamente así: como un ejemplo de genialmente *no comprender* la obra poética por no enterarse lo bastante sobre ella. En cambio, intenta violentamente categorizarla en los pasillos polvorientos de la literatura oficial sin nunca sentirla verdaderamente. Creo que Barradas revela su falta de comprensión total en su análisis de “Pedro Pietri o lo “surdo” del absurdo.” Comienza todo su ensayo en lo que veo como un camino totalmente equivocado, al escribir: “El poeta [...] observaba su propia comunidad, la de los puertorriqueños que viven en la ciudad de Nueva York, y toma como materia para su poesía el sinsentido de la pesadilla colectiva que moldeaba la vida de los suyos” (149). Inmediatamente, podemos argumentar que si Barradas malinterpreta los elementos “surrealistas” o “absurdos” en la inversión dinámica y efervescente de los órdenes dominantes y logocéntricos que Pietri *sistemáticamente realiza como reacción* de una comprensión del orden social del momento como algo “sinsentido”, se pierde toda la operación coherente de estos dos artistas. De ninguna manera y en ningún momento, ni Pietri ni Piñero caen en la trampa de percibir su entorno como un sinsentido ontológico. Los dos articulan clara y consistentemente en su obra, en sus entrevistas, en su acción y en su conversación diaria, que la pesadilla colectiva que sufre cualquier persona marginada en cualquier rincón del mundo nunca es por el “sinsentido” del universo, sino producto directo del sistema colonialista que crea las condiciones de pesadilla para la mayoría de la población mundial. Aquí hay ecos claros de Nietzsche cuando dice: “We must appeal to the artists themselves. What does the tragic artist communicate of himself? Is it not precisely the state without fear in the face of the fearful and questionable that he is showing? [...] He communicates it – must communicate it, provided he is an artist, a genius of communication”. Frente a este enemigo poderoso, ante una calamidad sublime, ante la pesadilla colectiva que sufren todos los marginados en una forma u otra, es este artista o zen master, este genio de la comunicación, quien dice la realidad como es, aun cuando puede ser lo inverso o ir a contracorriente de la narrativa oficial.

Un ejemplo más de la falta de comprensión por parte de Barradas sobre lo que Pietri intentaba hacer es evidente cuando dice que en *Traffic Violations* “la sinrazón que el poeta observaba era cósmica: el mundo entero, desde sus fundamentos, era absurdo” (150). Claro que Pietri yuxtaponía imágenes, palabras e ideas contradictorias para revelar fricciones absurdas en la construcción absurda del orden colonial en su poesía y teatro, pero todo esto no era con el fin de promover ninguna cosmovisión personal de lo absurdo del universo, sino para tratar de revelar – como un buen zen master – que el orden dominante tenía características igual de absurdas que las del

orden que Pietri creaba en su obra, ayudando de esta manera a demostrar lo contingente del orden particular oficial justamente por este contraste chocante. El primer paso de la ilustración, repito, es poder ver lo contradictorio y lo paradójico del orden dominante, pese a que la cultura oficial insiste en que es natural y necesario. Después de ver que todo podría tener cualquier otra configuración – incluso una configuración justa, sincera y honesta – uno puede comenzar a cuestionar por qué el orden oficial llegó a ser tan oficial y “trascendental”. Así llega uno un paso más cerca del despertar.

Kanellos tiene una comprensión más íntima de las tareas artísticas, políticas y pedagógicas (al estilo zen master en el sentido de querer ayudar a los demás a poder ver bien), pero por el bien de criticar a la crítica, voy a señalar los puntos que encuentro más débiles en su argumento, después de concederle los puntos fuertes. Kanellos ve la agenda política y de compasión de Piñero cuando dice que “Piñero stood his marginalized ground to unmask the hypocrisy of mainstream society” (vii), reafirmando así mi tesis de que este acto de desenmascarar lo falso y revelar lo verdadero es parte fundacional de su obra. Kanellos va aun más directamente en este camino al notar que por su condición ontológica de bandido fuera del orden dominante, Piñero posee la habilidad útil de poder “reveal all the ugliness created by the capitalist order and embrace all the victims that society has rejected and derided” (viii), otra vez destacando este proyecto de revelar lo real, en el sentido griego de *aletheia*, de *la divulgación* o *la revelación* de la verdad. Su tarea pedagógica queda mucho más clara después de la interpretación de Kanellos en la que los poemas de Piñero “were composed and performed for his people [...] to educate and connect the dots from capitalism to racism and labor exploitation” (viii). Creo que este es el punto más claro que afirma el esfuerzo pedagógico de ayudar a la gente a comprender su realidad de una manera que realmente incluya las condiciones verdaderas y no sea un cuento fabricado y construido por la clase dominante.

El malentendido más problemático que creo que Kanellos tiene sobre Piñero se refiere al deseo de venganza que le atribuye, cuando lo describe como “an impoverished and oppressed urban denizen [who] embarked on a mission of vengeance” (x). No veo la motivación que tenía Piñero, al diseminar su pensamiento en la poesía y el teatro, como marcada por un sentido de venganza, sino por el deseo sincero y honesto de ayudar a los demás a ver la realidad tal y como realmente es, y no como ha sido construida y vendida por toda la cultura mediática y oficial. Usar la palabra “venganza” inconscientemente, sin tener en cuenta las connotaciones que conlleva, incita de nuevo todo el discurso oficial que estamos intentando desconstruir. Es precisamente este discurso típico

que divide a las personas entre buenos y malos, donde los malos son los que buscan vengarse de los demás, mientras que los buenos perdonan a sus agresores. Aunque Piñero es bandido, es un bandido autoproclamado *por querer desasociarse de un discurso sucio* que pretende pintarse como limpio. Todo el discurso de Piñero (que aparece en su poesía y sus entrevistas, etc.) de ser bandido es para destacar que si la ley es corrupta y margina a la mayoría de la población – mientras argumenta que la pobreza es causada por otras razones completamente distintas – Piñero no quiere estar vinculado con ese orden jurídico, y así marca su territorio ontológico fuera de ese orden. La venganza, repito, forma parte de esa narrativa de lo bueno y lo malo, y es *esanarrativa*, de la que es la que Piñero precisamente desea distanciarse.

Mientras que Kanellos no es lo bastante cuidadoso, a mi parecer, en su uso de la idea de venganza, que puede causar equivocaciones serias, me gustaría terminar mi discusión de este crítico, notando un aspecto positivo de su análisis. Kanellos nos pregunta: “Was [Piñero] a pornographer, guiding us through his peep show, hoping perhaps not to entice and shock us, revealing [al estilo-*aletheia*] as deeply human the barrios, ghettos and prisons and challenging all of our preconceptions?” (xi). Al utilizar el término “pornographer,” creo que Kanellos vuelve a capturar su uso preciso de la palabra en su crítica, porque al describir a Piñero como un pornógrafo metafórico evidencia que sí entiende y comprende su agenda, precisamente donde Iglesias, por ejemplo, no lo hace. Dentro del orden dominante, patriarcal y binario, todo (necesariamente) termina siendo u obsceno o sagrado, y creo que es justamente en este momento cuando Kanellos desmantela ese orden, al mostrar que Piñero sí es el interlocutor voluntario de las clases burguesas para ayudarlas a ver – sin miedo ni pena por su parte – lo humano que hay dentro de los miembros de los barrios, los ghettos, y las cárceles. En este momento demuestra que lo que parece obsceno es realmente otra estrategia conveniente de la sociedad dominante, ayudando a reafirmar la narrativa oficial de la realidad. O pornógrafo o “X-rated” Sócrates para la clase media o alta, Kanellos evidencia que Piñero sí se empeñaba en confrontar y desconstruir las percepciones falsas que nos han dado las narrativas oficiales.

Vinculando esta observación con una perspectiva postcolonial, Kanellos extiende su discusión diciendo que Piñero “found more honesty and integrity among prison inmates, sex workers and street people than he ever did in representatives of normal society and its institutions” (xi). Esto hace eco en un comentario que Benavides hace en el contexto melodramático de los narcodramas mexicanos, cuando nota que “Honesty cannot be overemphasized in a postcolonial setting where every single shred of history and identity has been ravaged over

and over again” (143). Benavides nota aquí cómo las figuras “oscuras” (como son vistas por los ojos de la clase dominante) de los encarcelados, los trabajadores del sexo y toda la gente de la calle han sido sujetos sistemáticamente sometidos a procesos de demonización para que “los buenos” (de la sociedad oficial) parezcan mejores y los malos peores, como “every shred of [...] identity” ya ha sido manipulada y distorsionada. Desde este punto de vista, la labor de Piñero de ser honesto en vistas de la deshonestidad total – de encontrar una integridad sincera entre los actores sociales que han recibido tanta difamación consistentemente – termina siendo una actividad y una postura bastante revolucionaria por enfrentarse y contestar tan directamente la narrativa oficial.

Ya se sabe que Piñero escribe poesía para la gente de su barrio con el fin de educarles sobre las complejidades del sistema colonialista en una manera que ellos fácilmente podrían entender. Simultáneamente formula sus obras de teatro para una audiencia de la clase media o alta en la mente, con la intención de traer la vida de los subalternos a Broadway porque tal audiencia probablemente nunca llegaría a encontrarles y conocerles en su propio barrio/elemento. Mills comenta mucho el rol de mediador de Piñero, que sirve para comunicar la realidad de los subalternos (como susurra Nietzsche: “art also makes apparent much that is ugly, hard, and questionable in life”), y ella abre algunos senderos de discusión que sí son importantes, pero creo que es necesario que en este caso especial, profundice el asunto un poco más. El mero acto de que un “excon” haya llevado su mundo, goteando de realidad y autenticidad, al espacio típicamente exclusivo de Broadway es un hecho revolucionario que no se debe ignorar ni olvidar. Sí, Mills nos dice que la recepción de los miembros de la audiencia de distintas clases sociales expresa una cierta incomodidad por ser una minoría en su propio espacio seguro y privilegiado del teatro, pero notar esto no es suficiente. ¿Qué dice esto sobre el poder del trabajo de Piñero? De nuevo, podemos verle como un mediador intersocial (llevando la poesía a su gente en la calle y la vida de su gente a la clase media en Broadway a través del teatro) y por extensión, un verdadero zen master, motivado para ayudar a *todos* a obtener los recursos para poder despertar de su sueño artificialmente construido por las mentiras del discurso oficial.

Para afirmar la plena conciencia que tenía Piñero de su papel de mediador “dúsmico”, Mills nos presenta una entrevista con un periodista del *New York Times*, en la que Piñero menciona su agradecimiento de ser presentado en un periódico tan prestigioso que llega a la audiencia que lo consume: “It’s the people who read the *Times* that I really try to hit in what I write” (59). Mills apoya mi argumento de que Piñero tenía un fin pedagógico en su

creación de un teatro para ser consumido en Broadway, diciendo que “Piñero admitted that part of his project was to reach members of the middle and upper classes and make them think about issues of race and class – something that he would most likely have been unable to do if his play had not been presented on Broadway” (59) y que Piñero “took pride in the ability of his play to educate traditional theatergoers about issues of race and class” (59), pero Mills no elabora su dinámico argumento un paso más allá. Su intención parece estar enfocada en situarlo en la tradición (y en el rompimiento con esa tradición) teatral, en vez de seguir adelante y reconocerlo como una *instigación* de la actividad revolucionaria multidimensional que realmente es. Sí, es importante notar que él ha ganado mucho territorio al abrir un camino para un teatro minoritario en el futuro, pero lo importante no es resaltar que ha ayudado a la agenda del teatro minoritario, sino que ha realizado una gran conquista al entrar el territorio del teatro formal, aterrizando a la audiencia (apropiadamente) con una fuerte dosis de realidad, y mostrándoles las habilidades artísticas que humanizan y que (simultáneamente) pueden venir de un miembro de una clase social tan marginada.

Aunque no lo incluí en la cita de Nietzsche al comienzo de este trabajo, el final de esa cita dice que si por cualquier razón, algunas personas carecen del respeto público en la sociedad, son menospreciadas, y se le atribuye un tinte subterráneo a sus pensamientos y acciones, lo importante es notar que todo esto ocurre porque es el cura quien tiene el máximo valor en la sociedad y todos los demás son devaluados. Nietzsche podría estar hablando directamente del caso de Piñero y Pietri cuando dice:

“The time will come, I promise, when the priest will be considered the lowest type [...] all innovators of the spirit must for a time bear the pallid and fatal mark of the chandala on their foreheads – not because they are considered that way by others, but because they themselves feel the terrible cleavage which separates them from everything that is customary or reputable” (45).

Piñero y Pietri seguramente están conscientes de este “terrible cleavage” que les separa de todo lo que tiene la imagen de lo respetable en la sociedad, pero como ya he argumentado a través de este trabajo, también conceden que la sociedad dominante es decadente en formas con las cuales no quieren asociarse, y así buscan otras maneras de realizar sus agendas de zen masters para ayudar a los otros subalternos a despertar de esta narrativa falsa que disemina la sociedad dominante.

Así, en la obra de Piñero y Pietri vemos una comprensión clara de la necesidad de activar una deconstrucción de las fronteras (sociales y mentales) que prohíben a los miembros de una clase social poder ver a los de otra clase social como los seres humanos que son. Sea como sea, Piñero y Pietri han demostrado que están disponibles (¡y armados, artísticamente!) para emprender cualquier acto literario o artístico que rompa con las normas (artísticas o sociales) establecidas para llegar al mismo fin de ayudar a todos los demás a despertarse y así poder ver la realidad tal y como es. La motivación singular no es solamente esa de describir las cosas como son a su audiencia subalterna o a su audiencia “mixta” de Broadway, dejándoles percibir the “after-effects / of television programs / about the ideal / white American family” (como escribe el Pietri adolescente en su *Puerto Rican Obituary*). Tampoco es aterrorizarles con imágenes grotescas o profanas para celebrar lo que es típicamente interpretado como bandido e ilegítimo. Por el contrario, su propósito es hacer lo necesario para cumplir, realizar y actualizar el desarrollo prolífico de su lucha constante y compartida de declamación sincera y genuina contra las injusticias que son una parte integral del linaje del colonialismo. Nuestros dos zen masters se realizan con la agenda principal de despertar no solamente las conciencias de su propia gente, sino de todas las personas. El coro algo griego que está localizado en el contexto nuyorican (pero que simultáneamente es universal como siempre) viene a nuestros oídos, destacando una vez más la actitud de compasión infinita que tienen los dos: “If only they had turned off the televisión / and tuned into their own imaginations / if only they / had used the White supremacy bibles / for toilet paper purpose”. Todos los recorridos de lo obscuro, lo pornográfico, lo absurdo, lo surreal o lo escatológico – cualquier truco realizado por nuestros zen masters nuyorican para alcanzar la última meta de despertar a todos los seres de su sueño colonialista – encuentra su sentido y su lógica en su mensaje y actividad fundacional de ser una compasión encarnada. Ha sido notado que los obituarios son “la escritura de la muerte”, y quizás esa muerte simboliza la muerte de los sueños colonialistas que ya están derrumbándose, gracias al apoyo de nuestros zen masters. La obra de Piñero y Pietri definitivamente realiza este disparo que provoca el “crepúsculo” necesario de los ídolos, que son las narrativas oficiales que han permitido que estos sueños colonialistas duraran tanto y hayan permanecidos en la mente y el corazón del público general.

Al final de “la escritura de la muerte” más famosa de la poesía nuyorican – *Puerto Rican Obituary* – de Pietri, vemos la vida y la regeneración efervescente que pueden aparecer después de que las mentiras obligatorias pierdan su reino y agarre aparentemente universales, y ya no sean creíbles para nada: “If only they / had returned to the definition of the sun / after the first mental snowstorm / on the summer of their senses / if only they / had

kept their eyes open”. La posibilidad de volver a la luz del sol (esto es, la salida de la ignorancia/la ilustración, etc.) – no importa cuánto tiempo alguien ha experimentado la ignorancia feroz de esa “first mental snowstorm” – siempre es una opción. Esa salida siempre ha estado presente pero no ha sido percibida. Percibirla es posible si uno “return to the definition of the sun”, especialmente si uno elige entrar en los ritmos y escuchar los susurros liberacionistas y revolucionarios que se manifiestan (al estilo-*aletheia!*) a través de la compasión infinita de estos dos maestros.

Parte III: Los crevice-makers y la retórica interseccional

Introducción general

Para poder acercarnos a una comprensión integral de la política de los Young Lords y las instalaciones contemporáneas de Pepón Osorio, me gustaría aprovechar una cita de Stuart Hall que Catherine Walsh usó en su discusión “Life, Knowledge, Nature Otherwise: Challenges from Abya-Yala”. Ella nos recordó la idea de Hall de que: “Hay movimientos políticos que producen momentos teóricos, y hay momentos políticos que producen movimientos teóricos.” Esto crea el espacio para considerar cómo es que un movimiento, protesta o insurrección de naturaleza política (o social) puede incitar momentos donde el pensamiento tiene que ajustarse para poder asimilar la nueva realidad que la rodea, es decir, hacer cambios en cualquier campo del pensamiento que no ha sido adaptado apropiadamente a la nueva realidad emergente. Algunos ejemplos sencillo de esto son la Revolución Francesa o la Primavera Árabe, donde vemos que ciertas acciones de naturaleza política han forzado nuevas formas de concebir los asuntos a mano. También esta “ecuación” funciona en la otra dirección: cuando algunas situaciones de naturaleza política provocan rupturas (y *movimientos*) epistémicos totales, cuando el campo teórico entero tiene que salir corriendo hacia tierras cada vez más altas para no hundirse. Aunque la apropiación de Walsh de esta idea de Hall vincula su trabajo con la construcción de la nueva Constitución de Ecuador de 2008 y la incorporación de la naturaleza misma como sujeto de sus propios derechos legales dentro de tal Constitución, creo que los aspectos más llamativos de los Young Lords y la obra artística de Osorio corresponden directamente a esta dinámica de la interrelacionalidad de los movimientos y los momentos políticos y teóricos. Examinar la retórica interseccional de los Young Lords y las instalaciones de Osorio como una intervención que provoca una ruptura en la lógica dominante nos ayuda a ver estos dos asuntos bajo otra luz. Creo que podemos percibir mejor la magnitud de la fuerza de los Young Lords y las instalaciones de Osorio

si las comparamos con la política de la construcción de la nueva Constitución de Ecuador y con una manifestación muy reciente de mujeres en Bolivia contra el “neo-extractivismo” de la minería por parte de las corporaciones extranjeras, para comprender por qué este tipo de trabajo social cada vez tiene que manifestarse en formas nuevas para poder llegar a los resultados necesarios. Mientras que Nietzsche acusa a Flaubert por su propuesta decadente de intentar pensar (y privilegiar) las ideas sobre la existencia a través de su mero estudio, argumentado en cambio que “only thoughts reached by walking have value”, por medio del contacto íntimo con las fluctuaciones político-sociales y el ciclo de la marea de la existencia humana, también hay que ir directamente al contexto donde surge la actividad política de los Young Lords y Pepón Osorio para saber que su obra surge de nada más ni menos que la vida misma. Las obras de los Young Lords y Osorio se logran caminando y no reflexionando sentados exclusivamente. Voy a proponer en este trabajo, que cuando hablemos de movimientos y momentos políticos y teóricos, utilicemos una retórica interseccional (como la discute Enck-Wezner) que utiliza no solamente el texto escrito u oral (como vemos en la poesía y el performance de los poetas nuyorican), sino también el cuerpo y las imágenes para llegar necesariamente a una ruptura epistémica (como la describe Walsh) o una decolonización de los imaginarios sociales (como dice Mignolo). Quiero decir que – se trate de las instalaciones de Osorio, las Ofensivas de Basura, o de la Iglesia de los Young Lords, la construcción de una Constitución que es un acto de insurgencia en sí mismo, o el performance de las mujeres bolivianas en el congreso de líderes políticos y ejecutivos ecuatorianos y chinos para mostrar su disenso contra la privatización de los recursos naturales – todos estos actos políticos requieren/incitan/aprovechan/abren puertas a una transición (y liberación) epistémica a largo plazo que es un aspecto fundamental en cualquier proceso de transformación social. ¿Esta transformación social – estos movimientos políticos – son causados por los movimientos teóricos, cuando las rupturas epistemológicas *derrumban el pensamiento dominante* para dar espacio a la construcción de una alternativa teórica y política? Walsh nos pregunta “¿Qué significa hacerse “crevice-makers” y/o crear fisuras?” Estas son las preguntas que guían este recorrido para una mejor comprensión de la política de los Young Lords y las instalaciones de Pepón Osorio.

Dos aproximaciones teóricas

En su discusión de la retórica de los movimientos sociales, Enck-Wenzer explica el concepto de una retórica interseccional como “a kind of rhetoric wherein one form of discourse is not privileged over another; rather, diverse forms intersect organically to create something challenging to rhetorical norms” (191). La idea clave

cuando se habla de interseccionalidad es recordar que esta retórica “radical”, que desafía las normas de la retórica “tradicional”, es más que el conjunto de “<words + images +bodies>” (191) porque estos tres ingredientes típicos pueden estar presentes sin interseccionar ni desafiar las normas de “textual boundedness” (191). La idea es que las palabras, las imágenes y los cuerpos actúan en una forma de confluencia efervescente para ir más allá de las fronteras normativas de la retórica y la crítica típica. Cuando los poetas nuyorican estaban leyendo y haciendo performances de sus poemas en el café, Algarín y Piñero se dieron cuenta de la necesidad de dar espacio físico y duradero a esas palabras en la forma de su *antología*, transformando su carácter oral hacia la página impresa, lo cual fue crucial en ese intersticio de tiempo y espacio. Ya se sabe que la poesía nuyorican y la emergencia de los Young Lords van mano a mano, y podemos ver la organización y evolución de los Young Lords como una realización de este “spilling over” del texto hacia la incorporación de las imágenes, los cuerpos y los textos/las palabras para llegar a armarse multilateral y retóricamente hablando.

No es necesario hacer una elaboración muy detallada, para los propósitos del presente trabajo, de lo que significa esto de crear fisuras/incitar rupturas epistemológicas y de que los momentos y movimientos de decolonización van mano a mano. Si aprovechamos la síntesis de Walsh de qué es la colonialidad según Anibal Quijano, la tarea resulta fácil: “Coloniality is understood here as a permanent matrix of power that articulates race-capitalism-Western modernity in/for the control of labor, knowledge, being, spirituality/existence-life visions-nature” (53). De esto se deduce que crear fisuras e incitar rupturas epistemológicas en esta matriz de poder hegemónico y omnipresente que silenciosamente rige los pensamientos y los comportamientos de todos los que actúan por debajo del reino/la sombrilla de tal matriz *es equivalente* a actualizar una decolonización epistemológica, existencial, afectiva, etc. Podríamos atrevernos a decir que esto de actualizar una decolonización en cualquier forma posible es parecido en espíritu a lo que Nietzsche describe como el trabajo del artista: “Courage and freedom of feeling before a powerful enemy, before a sublime calamity, before a problem that arouses dread – this triumphant state is what the tragic artist chooses, what he glorifies”. Aunque este desatar la narrativa oficial de la colonialidad es igual a enfrentarse con un “enemigo poderoso”, “una calamidad sublime” o “un problema que incita el pavor”, simultáneamente (según Nietzsche) eso es lo que el artista trágico *elige*, y también es lo que un zen master nuyorican o un “crevice-maker” se empeña en hacer y realizar como su alimento diario, su pan de cada día, hasta su punto de gloria. Aunque estas descripciones también articulan la inmensidad de lo que está sucediendo en los dos momentos que analizaré brevemente más tarde (el caso de la nueva Constitución ecuatoriana de 2008 y “la Serenata Anti-Minería” en Quito, del 3 de abril de 2013), quizás

necesitemos un análisis más detenido cuando intentemos ver cómo se aplica esto a la política de los Young Lords y las instalaciones de Pepón Osorio.

Los Young Lords: Su poiesis y su praxis/los momentos-movimientos político-teóricos

Cuando hablamos de los Young Lords y su política, es necesario destacar su interés en tanto movimientos teóricos y políticos. Desde el nacimiento del grupo en Nueva York, había una clara desconfianza en la idea de un grupo político que sobreteorizara y no trabajara y realizara sus metas lo suficientemente necesario, así que Pablo Guzmán y sus compañeros se pusieron a organizarse en movimientos políticos que incluían ese aspecto de la praxis o la acción política directa, abriendo así puertas hacia una nueva retórica interseccional. En vez de caer en la trampa de organizar un grupo político que tuviera un discurso fascinante pero no imaginara ni desarrollara un camino claro para actualizar su discurso, vemos aquí que las intenciones originales de los Young Lords siempre tenían su énfasis en la praxis. Las Ofensivas de la Basura y la Iglesia fueron diseñadas expresamente con ese anhelo y necesidad de actuar políticamente, para dar visibilidad y corporalidad a sus convicciones políticas. Al informar a sus lectores de la Ofensiva de la Basura, articulan en su periódico claramente esta visibilidad así como la implementación de los cuerpos y las imágenes como una retórica interseccional presente en su operación/movimiento político y epistemológico: “In a display of community strength and support of the Young Lords Organization, the people of East Harlem (El Barrio), and the YLO closed the streets [...] on Sunday, July 27” (185).

Pero los Young Lords no se detuvieron en el enfoque exclusivo en esta praxis/retórica interseccional, sino que completaron este círculo de movimiento/momento político/teórico con el reconocimiento de la necesidad paralela de una educación política para los miembros de la organización y un claro manifiesto político para acompañar y guiar sus acciones. Para hacer esto, recurrieron a la necesidad de plasmar su praxis con su correspondiente poiesis, y podemos encontrar esto en su 13-Point Program and Platform. Este Program y Platform es el ejemplo perfecto de la tesis de Nietzsche de que la vida sedentaria es el pecado mismo contra el Espíritu Santo. Ya se sabe que toda la visión teórica de la política de los Young Lords viene después de haber confrontado y conocido la realidad misma – “caminando con esa realidad” – y meditado bien sobre cómo cristalizar su visión teórica según la realidad conocida. Dentro de este discurso “bounded” en las palabras y el texto, podemos fácilmente ver la clara comprensión de una decolonización de esa matriz de poder que posibilita

toda la lógica y dominación inherentes a la modernidad occidental, como ha sido descrita por Quijano pero articulada también en muchos otros contextos. En el quinto punto dicen: “We want community control of our institutions and land,” articulan la necesidad de re-apropiar el espacio social (y legal) para “guarantee that all institutions serve the needs of our people” (10). Esta es una forma de decolonización epistemológica y literal, porque la naturaleza del capitalismo y la propiedad privada se nutren del desplazamiento de las personas y la acumulación de los bienes por un grupo selecto, mientras que los demás tienen que trabajar como asalariados para poder recibir lo necesario para sobrevivir. (Volver a) tener acceso a la tierra equivale a un movimiento decolonial porque implica que desestabiliza la relación colonial entre el dueño y el trabajador.

Otro ejemplo clarísimo de la deconstrucción de la lógica binaria occidental y colonial es el empuje para “pensar Otherwise” (como lo describe Walsh) en la incorporación de los géneros en la praxis y en la organización social del grupo, como modelo para la sociedad en general. En el décimo punto (“We want equality for women. Machismo must be revolutionary [...] not oppressive”) declaran que “Under capitalism, our women have been oppressed by both the society and our own men. The doctrine of machismo has been used by our men to take out their frustrations against their wives, sisters, mothers, and children” (10). Hoy día podríamos extender este discurso inclusivo para incluir a todas las minorías continuamente excluidas y marginadas por la máquina salvaje de esta matriz de poder hegemónico: no solamente las mujeres, sino también los indígenas, los ancianos, los niños y jóvenes, los inmigrantes, los de la comunidad queer y cualquier otra persona que no quepa dentro de las grandes narrativas sociales.

Pepón Osorio: ¿El trabajador social decolonial?

Un trabajador social que se ha transformado en artista, Pepón Osorio lleva a cabo su tarea de praxis social a través de las instalaciones que parecen tener una agenda decolonial saludable. Siempre realiza su trabajo para un público variado: “My art is for people who go to museums and for people who don’t go to museums”, nota Osorio, destruyendo inmediatamente esa vieja dicotomía entre arte alto y arte bajo, imaginativamente logrando hacer un producto artístico que puede ser consumido por grupos sociales diversos. Susana Torruella Leval, directora de El Museo del Barrio en Harlem, comenta las fisuras decoloniales que el arte de Osorio ya está creando, cuando dice que su arte y los temas que desarrolla en las instalaciones “push[...] the boundaries to an extent that is unusual even in New York, where the experimentation level is very high” (2). Si este testimonio

sobre el empuje de las fronteras artísticas conceptuales no es una clara muestra del camino hacia las rupturas epistemológicas provocadas por las instalaciones, podemos ver otro aspecto de su trabajo social-artístico que se manifiesta a través de sus instalaciones.

Osorio habla con pura conciencia sobre la retórica interseccional (¿doble/paralela?!) tanto entre el arte mismo y su público (“los espectadores,” en el lenguaje ya viejo de la estética) como entre las imágenes y los cuerpos, por lo que es bastante evidente su deseo de incitar reflexión y meditación a través de su arte. Sabe que sus instalaciones son potentes y densas, y tienen mucho contenido “construido dentro” de ellas, así que las instalaciones pueden realizar su obra/*operación* artística a través del desarrollo del tiempo (en contraste con unos pocos momentos abruptos de “apreciación” de la obra y después el olvido completo de ella). Las instalaciones pueden “hablar” y “decir” varias cosas a personas distintas, y pueden revelar nuevas cosas a través de varios encuentros con la obra. Lo importante es *estar atento* al proceso de desarrollo o *a la revelación* (no necesariamente abrupta) de las provocaciones/rupturas epistémicas y cómo pueden actualizarse a través de la interacción repetida con las instalaciones. Estella Durán dice que Osorio “accepts that the different layers of his work might be hard to perceive and interpret at first”, pero Osorio mismo sabe que esa falta inicial de entendimiento no es “as important as getting them to think and talk about things like racism and identity”. Así que – manifestando su rol original de trabajador social – la provocación y la instigación de dialogo y comunicación entre la gente es una prioridad en la obra artística de Osorio. Osorio claramente desea provocar las fisuras dentro de esa matriz de poder hegemónico, y una manera clara de realizarlas es a través de las etapas rudimentarias pero imprescindibles de instigar la discusión entre la gente. En vez de recorrer solamente los textos, las palabras o los discursos unilaterales, trabaja interseccionalmente con las imágenes de las instalaciones y la incorporación (¡literal!) de los cuerpos de los espectadores (como en el caso del *Transboricua* donde el público puede usar una llave para entrar a la jaula de la instalación) para llegar a incitar estos movimientos/momentos teóricos decoloniales. Justamente como Piñero y Pietri trabajan como zen masters con el deseo de despertar a los demás, también las fisuras que Osorio busca promover son de la misma naturaleza, y pueden dar el espacio para la formación de una nueva organización social después de haber roto esa matriz de poder dominante, cuando la gente puede comenzar a imaginar que otras alternativas también son posibles.

La Constitución Ecuatoriana de 2008 y “la Serenata Anti-Minería” de 2013: ¿Poiesis y praxis al máximo?

Después de haber analizado detalladamente cómo se articulan la retórica interseccional y la tarea decolonial de crear fisuras a través de los movimientos/momentos políticos de los Young Lords y las instalaciones de Pepón Osorio, creo que una comparación rápida entre ellos y la existencia de la nueva Constitución Ecuatoriana de 2008 y la Serenata Anti-Minería de 2013 servirán para ir y llevarnos más allá del conjunto efervescente de estos momentos y movimientos políticos/teóricos. El propósito inicial de incluir estos acontecimientos políticos recientes en una discusión de los Young Lords y Pepón Osorio es trazar esta herencia de trabajo social decolonial y transnacional que inevitablemente tiene que manifestarse en formas cada vez más nuevas, según el clima sociopolítico del tiempo en que tienen que surgir. Brevemente, reflexionar sobre los cuatro momentos/movimientos como un conjunto puede ayudarnos a comprenderlos a todos un poco mejor, bajo la luz de una continuación de la misma lucha de compromiso políticosocial, que aparece cada vez en distintos formatos.

El asunto de la Constitución Ecuatoriana de 2008 es completamente rompedor y “fisuresco” porque es la primera vez que la naturaleza misma (en este caso “Pacha Mama”) es percibida (jurídicamente) como un sujeto con sus propios derechos constitucionales. Esto rompe con la lógica binaria y vertical de la modernidad occidental que establece a los seres humanos (y las corporaciones) como entidades legales por encima de la naturaleza, privándola de y violando sus propios derechos, y ahora la reestablece como una entidad igualmente legal y horizontal en ese continuo de sujetos con derechos. Lo transgresivo de esto es que es simultáneamente un movimiento y momento político y teórico a la vez, porque viene de una larga historia de lucha política por parte de los grupos indígenas, quienes finalmente han logrado efectuar un cambio político y teórico en el espacio máximo de la legalidad: la Constitución misma. Representa (y *es*) un movimiento teórico ejemplar porque deja atrás el modelo neoliberal y señala un movimiento innovador hacia la incorporación jurídica del pensamiento/sabiduría local y ancestral indígena en el lugar donde se han experimentado explosiones rápidas en las inversiones extranjeras hacia los modelos de desarrollo de los que ya sabemos que no son tan sostenibles con respecto a los intereses de largo plazo de los habitantes que van a seguir ocupando ese espacio cuando los recursos naturales lleguen a estar casi (e inevitablemente) exhaustos cuando las corporaciones extranjeras hayan sacado lo que deseaban de la tierra.

La así llamada “Serenata Anti-Minería” es tanto una efervescencia innovadora y una expresión genial de la praxis política antigua como una reafirmación de su habilidad constante de reimaginarse para adaptarse cada vez mejor y más eficazmente a las necesidades del tiempo y el espacio. El 3 de abril 2013, un grupo de activistas

entraron a la conferencia Expominas Ecuador 2013, cantando su propia versión reconfigurada de la canción “Latinoamérica” de Calle 13, con nuevas letras pero con el mismo mensaje claro: “Tú no puedes comprar Ecuador / Vamos caminando / No a la minería / Aquí estamos de pie / Mi tierra no se vende / Mi tierra se defiende”. También aprovechando una retórica interseccional de palabras/discurso, cuerpos e imágenes, este colectivo encontró una manera nueva de articular la protesta contra la misma historia de colonialidad y la matriz del poder hegemónico que busca dominar todos los rincones del mundo para satisfacer su apetito de conquista total de todos los recursos ambientales y humanos. Ahora, ya que la naturaleza tiene los derechos constitucionales para su protección, la minería “responsable” puede ser llamada apropiadamente como estas activistas la llaman – “un cuento chino” – sin correr el riesgo de ver su discurso deformado y acusado de ser una mera utopía, porque ya han logrado incluir su discurso dentro de la legalidad, con el reconocimiento de los derechos jurídicos de la naturaleza. Su discurso ya no es “bandido”, sino totalmente legal. Después de haber enfrentado a ese “enemigo poderoso”, esa “calamidad sublime”, a los que se refiere Nietzsche, estas activistas (y los que concibieron y escribieron la nueva Constitución ecuatoriana) han participado en un movimiento y momento político que ha dado chispa a un movimiento teórico. Es interesante notar que ese movimiento teórico (de volver a la forma antigua de concebir la naturaleza como algo integral junto con los otros seres de la tierra con “derechos” constitucionales) no es nada nuevo: es decir, no es una nueva manera de comprender el mundo, sino el retorno a una manera ancestral e indígena del Ecuador de comprender el mundo, siendo así una verdadera decolonización (y ejemplo ejemplar!) de una mentalidad colonizante (y neoliberal) que temporariamente influyó sobre un espacio y una población, y ahora ha perdido tal persuasión y poder. Así, por fin: un momento de movimiento teórico/político radical *y de hecho* (jurídicamente hablando).

Conclusiones

Ya hemos visto que la política y los movimientos y los momentos políticos de los Young Lords crearon fisuras radicales e innovadoras en su praxis y poiesis antes de que hubiera un discurso claro que imaginara y guiara el movimiento político/teórico como hoy día. La creación artística de Piñero y Pietri, en la forma de sus poemas, sus obras de teatro y su performance cotidiana, es otra manifestación de esta misma actividad. Pepón también sigue esta tradición, desde su localización en Nueva York, y haciendo manifiestas algunas ramificaciones de la misma tarea que simultáneamente están articulando las mujeres activistas en Quito (y los pensadores detrás de la nueva Constitución). Podemos ver, sea en la Nueva York de la década de los 70 o de hoy día, sea en Nueva

York o en Quito, distintos espacios y distintos tiempos, pero una sola lucha compartida, actualizada en maneras cada vez más innovadoras, con el mismo impulso de crear fisuras y romper con la lógica y el orden dominante de la colonialidad, imaginando e “institucionalizando” otras alternativas.

Bibliografía

Algarín, Miguel; Piñero, Miguel, Eds. *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings*. William Morrow & Co., 1975.

Barradas, Efraín. *Herejes y mitificadores: muestra de la poesía puertorriqueña en los Estados Unidos*. Río Piedras, PR: Ediciones Huracán, 1980.

Benavides, O. Hugo. *Drugs, Thugs, and Divas: Telenovelas and Narco-Dramas en Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2008.

Durán, Estrella. “An Artist Whose Creations Live Out Among the People.” *The New York Times*, July 22, 1999.

Enck-Wanzer, Darrel. “Decolonizing Imaginaries: Rethinking “The People” In the Young Lords’ Church Offensive.” *Quarterly Journal of Speech* 98.1 (2012): 1-23.

Enck-Wanzer, Darrel (Ed). *The Young Lords: A Reader*. New York: New York University Press, 2010.

Enck-Wanzer, Darrel. “Trashing the System: Social Movement, Intersectional Rhetoric, and Collective Agency in the Young Lords Organization’s Garbage Offensive.” *Quarterly Journal of Speech* 92.2 (2006): 174-201.

Iglesias, Jorge. “Introduction to the Drama of Miguel Piñero.” *Outlaw: The Collected Works of Miguel Piñero*. Houston: Arte Público Press, 2010.

Kanellos, Nicolás. "Introduction to the Poetry of Miguel Piñero." *Outlaw: The Collected Works of Miguel Piñero*.

Mallon, Florencia E. "The Promise and Dilemma of Subaltern Studies: Perspectives from Latin American History." *American Historical Review*. December 1994.

Mills, Fiona. "Seeing Ethnicity: The Impact of Race and Class on the Critical Reception of Miguel Piñero's Short Eyes." *Captive Audience: Prison and Captivity in Contemporary Theater*. Eds. Thomas Fahy and Kimball King. London: Routledge, 2003.

Pietri, Pedro. *Puerto Rican Obituary*.

Rodríguez, Ileana, Ed. *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2001.

Walsh, Catherine. "Afro and Indigenous Life—Visions In/and Politics. (De)Colonial Perspectives in Bolivia and Ecuador." *Bolivian Studies Journal* 18. (2011): 49-69.