

Atrévete te-te, salte del clóset: Provocaciones sexuales y políticas
en la producción cultural puertorriqueña

By

Kadiri J. Vaquer Fernández

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University in
partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

May 31, 2019

Nashville, Tennessee

Approved:

Benigno Trigo, Ph.D.

Andrés Zamora, Ph.D.

William Luis, Ph.D.

Anastasia Valecce, Ph.D.

Copyright© 2019 by Kadiri J. Vaquer Fernández
All rights reserved

A mi tío José, por sobrevivir, por despejar el camino y por cumplir su promesa

AGRADECIMIENTOS

Primero darle las gracias a mi madre que, aunque nunca podrá leer estas páginas ni recibir mi abrazo, me dio las palabras, me sembró la inquietud y me enseñó a desconfiar de los límites. Le doy las gracias a mis hermanos Amed y Jamyd por recordarme que al final del día lo verdaderamente importante sigue siendo tenernos. Gracias a Yarelis, cómplice, mejor amiga, hermana, por impedir que diera el salto tantas veces. Agradeço à Galega e ao David, camarada e companheiro, por ter feito deste lugar o asilo que procurava. Gracias mil a mi tío José, Edwin, Carlos, Inés y Rafy, por enseñarme que la mejor manera de romper el ciclo era estudiando.

Agradezco a todas las personas que me mantuvieron a flote durante estos años.

También quiero agradecer a Benigno Trigo, mi director de tesis, por el voto de confianza constante, por la disposición y por dirigir este proyecto. Gracias a los miembros de mi comité, Anastasia Valecce, Andrés Zamora y William Luis, por sus lecturas generosas, sus recomendaciones y el apoyo. Mi más cálido agradecimiento a mis profesores de la Universidad de Puerto Rico donde encontré mi primer refugio después de la poesía.

Estoy en deuda con todas esas personas que se atreven y se arriesgan todos los días a denunciar, criticar y hacer visibles las dinámicas de poder que insisten en dictar lo que somos y debemos ser. Gracias por provocarme y ojalá que este proyecto provoque a otrxs.

ÍNDICE

	Página
DEDICATORIA.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
ÍNDICE.....	v
LISTA DE FIGURAS.....	vii
Introducción	1
Sobre la (in)docilidad puertorriqueña.....	1
Hacia una poética de la provocación.....	4
Acerca del título.....	9
Estructura, metodología y selección de textos.....	11
Desglose de los capítulos.....	14
Conclusiones.....	18
Capítulo 1: De sotanas y secretos.....	19
Trasfondo.....	21
El caso de Abniel Marat y “Padre Isander”.....	27
El caso de Luis Negrón y “El elegido”.....	32
El caso de Cecilia Aldarondo y “Memories of a Penitent Heart”	37
Conclusiones.....	41
Capítulo 2: Conquistas y derrotas <i>queer</i>	48
Sobre el travestismo.....	49
Antecedentes de la comunidad <i>gay</i> en Puerto Rico.....	51
Cambio de paradigma en la literatura puertorriqueña.....	58
“La Tongo”.....	60
“Loca de la locura”.....	64
Provocaciones <i>queer</i>	68
Violencias homófobas: El caso de Ángel Colón Maldonado.....	69
Conclusiones.....	73
Capítulo 3: Insurrecciones político-poéticas.....	76
Coordenadas.....	79
Puentes entre Miguel Piñero, Tego Calderón y Calle 13.....	83
Hay palabras que denuncian.....	86
Hay palabras que provocan.....	101

Conclusiones.....	106
Capítulo 4: Inscripciones urbanas.....	110
Antecedentes de la inscripción urbana.....	112
Diáspora: Ricanstruction y el Barrio.....	118
San Juan: Cuando los muros hablan.....	125
Pánico moral y el puertorriqueño dócil.....	127
Graffiti generado entorno a la huelga de la UPR.....	129
Colectivo Moriviví.....	140
Conclusiones.....	145
CONCLUSIÓN.....	148
NOTAS.....	159
REFERENCIAS.....	166

LISTA DE FIGURAS

Figura	Página
1. “Dos alas” (1999)	120
2. “Dos alas” (2011).....	121
3. “Dos alas” (2011)	121
4. “Free Oscar & Avelino”	123
5. “Bring Oscar López Rivera Home”	123
6. “Self-Determination is a Human Right”	124
7. “El pacifismo no nos descolonizará”	131
8. “Gandhi fue asesinado con todo y su paz”	131
9. “Un país en paro”	132
10. “Fuera U.S.A.”	132
11. “Esto es una DICTADURA”	133
12. “Aquellos que promueven la paz”	133
13. “Dictadura”	134
14. “La lucha sigue”	134
15. “Muerte al Gobierno”	135
16. “VIVA P.R. LIBRE”	135
17. “Muerte”	136
18. “Sí a la descolonización”	136
19. “No tiene precio” (2017)	137
20. “ No tiene precio” (2018).....	137

21. “Welcome to the OLDEST Colony”.....	138
22. “Paz para la mujer”	141
23. “Protesta por censura”	142

INTRODUCCIÓN

Sobre la (in)docilidad puertorriqueña

En el Sexto Congreso de Psicólogos de Puerto Rico celebrado el 26 de agosto de 1961, René Marqués—escritor y dramaturgo puertorriqueño—leyó parte de su polémico e icónico ensayo “El puertorriqueño dócil” (1960). Marqués, quien expresamente comparte la opinión del crítico literario estadounidense Alfred Kazin que describió al puertorriqueño como un ser dócil (36), se apoya en el repertorio sociohistórico y literario isleño para proveer “evidencia” de la alegada docilidad del puertorriqueño. De modo similar a Antonio S. Pedreira de la Generación del 30, Marqués—que forma parte de la Generación del 50 y carecía de formación en medicina—‘diagnostica’ a los puertorriqueños como seres dóciles en su ensayo de interpretación. Según él, la literatura es uno de los referentes que mejor constata la docilidad del escritor puertorriqueño aunque, a primera vista, éste podría parecer agresivo por la abundancia de violencia que se articula en ella. Marqués escribe,

mientras más dócil y conformista se ha vuelto la sociedad puertorriqueña, más rebelde y agresivo se ha tornado el escritor; mientras más extenso e intenso el uso social del eufemismo, más franca y abierta la expresión literaria; mientras más tímida o cobarde la llamada *vox populi*, más audaz y decidida la voz de la literatura. (65)

La agresividad a la que se refiere Marqués podría interpretarse como una reacción a la autoridad colonial estadounidense en la isla que se consolidaba de forma brutal durante la primera mitad del siglo XX a raíz de la invasión estadounidense en 1898. La invasión fue seguida por un marcado proyecto de americanización reflejado especialmente en el sistema de educación y en la Operación Manos a la Obra¹ que motivó el proyecto de industrialización del país. Para algunos,

como el político y miembro de la Cámara de Representantes Rosendo Matienzo Cintrón, el proceso de americanización suponía una transformación de la cultura puertorriqueña en una cultura más “democrática y moderna” e “implicaba una visión dinámica y abierta [...] que debía afirmarse pero también reelaborarse constantemente” (Ayala y Bernabe 118).

Sin embargo, la imposición de la cultura estadounidense sobre la puertorriqueña también suscitaría resistencias. Las reformas educativas implementadas durante este periodo incluían la imposición del inglés como lengua de enseñanza. Asimismo, la Asociación de Maestros (originada en 1913) exigió que el español se adoptara como lengua oficial de enseñanza y José de Diego, entonces líder del ala independentista del Partido Unión, se unió a este reclamo creando proyectos de ley que así lo exigían (Ayala y Bernabe 120). Según los autores de *Puerto Rico en el siglo americano*,

De Diego adoptó una postura independentista en 1913, pero desde una perspectiva política y cultural muy distinta. Como demócrata anticlerical y librepensador cuyo deseo era transformar radicalmente la cultura puertorriqueña, Matienzo Cintrón se oponía al régimen colonial estadounidense. De Diego lo hacía al tiempo que formulaba una visión mucho más tradicionalista de la identidad puertorriqueña, que incluía ideas conservadoras sobre los derechos de los trabajadores y de las mujeres, por ejemplo, y que no veía con buenos ojos las influencias estadounidenses que pudieran fomentarlos. (Ayala y Bernabe 120-1)

Por lo tanto, “El puertorriqueño dócil” se inscribe en un contexto en que la americanización se había estado consolidando por medio de diferentes reformas que impactaron la educación, la economía y la cultura de Puerto Rico. En su libro *Orientalismo*, Edward Said apunta a que la invasión territorial liderada por países imperialistas a menudo se legitima a través

de un discurso que feminiza al colonizado e insiste en su incapacidad de autogobierno (Sato 28). Visto así, la agresividad literaria a la que alude Marqués podría interpretarse como un gesto de afirmación de autoridad y masculinidad ante la *penetración* metafórica estadounidense en la isla. (Esta *penetración* debe entenderse como metáfora para la invasión y el acto de americanización.) No obstante, esta afirmación autoritaria y masculina es, para el autor, una muestra discursiva e intelectual de un malestar social que no condujo directamente a actos de confrontación armados “exitosos”. Para Marqués la gran tragedia puertorriqueña era, en palabras de Agnes Lugo Ortíz, “su incapacidad para constituirse en un estado-nación independiente; o para decirlo de otro modo: la imposibilidad de constituirse como sujeto soberano a partir del despliegue de una agentividad viril” (263).

De forma paralela, Marqués sostiene que el nacionalismo puertorriqueño revela su “impulso auto-destructor” (41) tanto a nivel real como literario, y describe lo que él llama los “atentados nacionalistas” como “espectaculares fracasos” en que el objetivo real “no era matar, y mucho menos, lograr la victoria, sino morir” (43). Es posible que esta frase evoque el ataque llevado a cabo por Lolita Lebrón, Rafael Cancel Miranda, Irving Flores y Andrés Figueroa contra la Cámara de Representantes de Estados Unidos en 1954 en reclamo de la independencia de Puerto Rico. Cuando Lebrón compareció por los actos que se le imputaban afirmó, “Yo no vine a matar a nadie, yo vine a morir por Puerto Rico”.² De esta forma, Lebrón convierte el ataque a la Cámara en un acto de amor revolucionario y de autosacrificio.

Más que ahondar en el terreno infructuoso y dicotómico del fracaso o del éxito, interesa considerar el elemento del espectáculo en los “espectaculares fracasos” de los supuestos nacionalistas kamikaze y en la agresividad literaria de los escritores a que se refiere Marqués. Pareciera ser que el autor devalúa ambas prácticas (la política y la literaria) por considerarlas

performativas e infructuosas por no conducir a un cambio social notable. Sin embargo, me resulta problemático afirmar que el espectáculo no tiene un impacto políticamente exitoso (como afirma Marqués), especialmente si este hace una puesta en escena del “fracaso” o la “autodestrucción” que se propone criticar. Diana Taylor sostiene que la *performance* “can be understood as *process*—as enactment, exertion, intervention, and expenditure” (8) que opera como “vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated actions” (25).³ Visto así, la literatura puertorriqueña de inicios del siglo XX bien podría ser una especie de ensayo, de puesta en escena que transfiere y transmite la situación del país en pleno auge del proyecto de americanización.

De forma paralela, Kelly Oliver sostiene que la sublimación es necesaria “for beings to enter the realm of meaning” y que es por medio de ella que somos capaces de conectar y comunicarnos con otros “by making our bodies and experiences meaningful” (xx).⁴ En este sentido, la literatura agresiva y los “atentados nacionalistas” a los que se refiere Marqués con tanto ahínco, revelan un ejercicio de catarsis que evidencia el malestar sociocultural en el país. Este malestar, si bien no conduce a la soberanía de Puerto Rico, sí sugiere que esa alegada docilidad es relativa, que no abarca a toda la población y que algunas personas adoptan diferentes mecanismos prácticos y simbólicos que así lo constatan.

Hacia una poética de la provocación

La noción del puertorriqueño dócil es sumamente popular, tanto así que a menudo se parte de la misma premisa sin tan siquiera aludir al ensayo de Marqués. Se asume que la docilidad es una característica inherente y homogénea de los puertorriqueños por la perenne condición colonial de la isla. Pero, ¿contra qué otros países se mide esa docilidad? ¿Cómo son los países *indóciles*? A menudo Puerto Rico es excluido del panorama latinoamericano más

abarcador por factores como su relación sociopolítica y cultural con los Estados Unidos y su fracaso en obtener la soberanía por medio de luchas armadas de mayor alcance. “El puertorriqueño dócil” de Marqués—partidario del proyecto nacionalista—se publica después de la revolución cubana y parece anticipar la pregunta vigente de, ¿por qué no hubo una revolución emancipatoria en Puerto Rico? Uno de los fines de mi disertación es sugerir que la cultura puertorriqueña—dentro y fuera de la isla—ha sido trinchera y vehículo de una insurrección poético-cultural. En mi disertación demuestro cómo una serie de agentes culturales *indóviles*, por medio de retóricas y *performances* provocadoras manifiestan malestar y resistencia a tres órdenes sociales. Primero, a los estándares dominantes del discurso patriarcal. Segundo, a las economías reproductivas. Y tercero, a las medidas legislativas que pretenden coartar la libertad de expresión.

En esta disertación arrojo luz sobre el potencial político y subversivo de la *performance* como una forma de intervención social capaz de transferir “social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated actions” (Taylor 25). Como bien señala Taylor, esta forma de intervención suele desafiar los regímenes de poder y las normas sociales (xv). Los artefactos y/o los agentes culturales que estudio aquí llaman la atención a experiencias e identidades que están relacionadas con la marginalidad. Las provocaciones políticas y sexuales que examino consisten en manifestaciones públicas de incumplimiento y desafío a normas sociales de parte de identidades *queer*, *trans*, anti-coloniales y contra-hegemónicas.

Un concepto central en mi proyecto de disertación es el concepto de la provocación literaria o artística que desarrollo a partir de una reflexión sobre su significado en el campo de los estudios legales. Primero, considero la defensa basada en la provocación que se ha aplicado en casos de legítima defensa y que está fundamentada en el argumento de que los acusados

reaccionan de forma violenta porque fueron provocados de tal forma que perdieron, brevemente, el autocontrol. Tradicionalmente se ha empleado esta defensa en casos de crímenes “pasionales” o de violencia doméstica. Segundo, y en adición a esta defensa, también existe la defensa por pánico *gay* o *trans*, o por insinuación homosexual, que supone que un individuo—no necesariamente homosexual—actúa de forma determinada con la supuesta intención de incitar un encuentro homosexual no deseado. Tercero, considero una serie de definiciones de la provocación como una acción, gesto o palabra que incita ira o deseo en otra persona, destacando así una íntima relación entre la violencia y la sexualidad. Lo que se desprende de casos en que se alega que hubo provocación es que hay personas que “pierden el control” o “entran en pánico” cuando sienten que un aspecto relevante de su identidad—de género, sexual, o racial—está en peligro. Se asume que la provocación incita el delito y que la reacción es legítima y proporcional a la incitación inicial—incluso cuando esta conducta resulta en la muerte. Por lo tanto, la ley legitima conductas violentas, especialmente si se cometen contra personas “prescindibles”—personas *queer*, no-blancas, o mujeres.

En mi disertación, afirmo que lo provocador remite a manifestaciones públicas de identidades, experiencias y discursos *queer*, trans y anticoloniales que no se adhieren a las normas sociales dominantes en la sociedad puertorriqueña. Estas manifestaciones incitan reacciones cuyo fin suele ser el de suprimir o desalentar la proliferación de dichas manifestaciones. Los agentes que reaccionan contra ellas son partidarios y/o representantes de los intereses patriarcales y recurren a medidas legislativas, censura, ostracismo, persecución social y hasta violencia para restablecer el orden social que sospechan amenazado por la manifestación pública de la diferencia. No acatar las normas sociales predominantes tiene consecuencias, especialmente si el incumplimiento es altamente visible. El gobierno y la

sociedad disponen de dispositivos para desalentar, censurar y castigar la manifestación pública de identidades y experiencias contra-hegemónicas. Por esta razón, en este proyecto no sólo muestro cómo diferentes agentes culturales recurren a la producción de artefactos culturales que hacen visible las experiencias y las prácticas asociadas con el margen, sino que también estudio las consecuencias—positivas y negativas—de estas puestas en escena o de estas *performances*. Puesto que los dispositivos que se usan para suprimir o eliminar la provocación de la esfera pública suelen llamar la atención a lo que se quiere borrar, la producción cultural de corte provocador resulta especialmente útil para hacer visible otros aspectos marginados e indóciles de la cultura puertorriqueña.

En “La incitación a los discursos”, Foucault describe cómo a partir del siglo XVIII la sexualidad comienza a articularse discursivamente debido a una creciente necesidad de regular el acto sexual. El autor sostiene que esta práctica estuvo gobernada por un “endeavor to expel from reality the forms of sexuality that were not amenable to the strict economy of reproduction” (36). Asimismo, Foucault propone que la fijación con el discurso de la sexualidad responde a una preocupación por asegurar ciertas relaciones sociales: “to ensure population, to reproduce labor capacity, to perpetuate the form of social relations: in short, to constitute a sexuality that is economically useful and politically conservative” (37). De este modo, la producción de un discurso sexual orientado por los dispositivos legales y médicos tuvo como objetivo la regulación y la supervisión de las prácticas sexuales de la población—especialmente aquellas cuya finalidad fuese el placer y no la procreación. Uno de los resultados paradójicos de la proliferación de los discursos sobre la sexualidad fue justamente la incitación de lo que Foucault define como sexualidades periféricas que son prácticas sexuales no-normativas. Es decir, se entiende que el motivo de generar un discurso sobre la sexualidad en el siglo XVIII era regular

las prácticas sexuales y a la misma vez estigmatizar, censurar y criminalizar las prácticas sexuales perversas o desviadas de la norma. No obstante, el efecto de ese mismo discurso fue el de incitar la proliferación de sexualidades periféricas como resultado de una dinámica bidireccional de poder y placer. Foucault sostiene que

The pleasure that comes of exercising a power that questions, monitors, watches, spies, searches out, palpates, brings to light; and on the other hand, the pleasure that kindles at having to evade this power, flee from it, fool it, or travesty it. The power that lets itself be invaded by the pleasure it is pursuing; and opposite it, power asserting itself in the pleasure of showing off, scandalizing, or resisting. Capture and seduction, confrontation and mutual reinforcement. (45)

Es decir, se produce una dinámica de “captura y seducción” que estimula la continuidad de las perversiones y las persecuciones, en vez de garantizar su cancelación.

De forma paralela, las provocaciones que se analizan en este proyecto evidencian una dinámica relacional de poder y placer que incita y persigue la proliferación de provocaciones. Esta dinámica circular evidencia una mutua dependencia entre vigilante y vigiladx. Las repercusiones positivas (y especialmente las negativas) de la provocación contribuyen a que se sigan perpetuando prácticas provocadoras ya que las repercusiones constatan su potencial (su capacidad de provocar). Algunas de las consecuencias negativas son la censura, el ostracismo, la persecución social, la acción legal y diferentes formas de violencia física, sexual y psicológica. Algunas de las repercusiones positivas son la visibilidad, la recuperación de agencia, la concientización social y, en algunos casos, la incitación a que otras y otros también adopten mecanismos representativos para desplazarse de las periferias al centro. El aumento de provocaciones se podría entender, siguiendo a Foucault, como un ejemplo de la proliferación de

perversiones: “the real product of the encroachment of a type of power on bodies and their pleasures” (48).

Acerca del título

El título de mi disertación, “Atrévete te-te, salte del clóset: Provocaciones sexuales y políticas en la producción cultural puertorriqueña”, hace referencia a la canción “Atrévete te-te” lanzada en el 2005 por el grupo musical Calle 13 y a *La epistemología del armario* de Eve Kosofsky. La canción—de las primeras y más populares del repertorio de la banda—invita al oyente a salir del clóset.

Atrévete te te, salte del *clóset*

Destápate quítate el esmalte

Deja de taparte que nadie va a retratarte

Levántate ponte *hyper*

Préndete sácale chispa al *estarter*

Préndete en fuego como un *ligther*

Sacúdete el sudor como si fueras un *wiper*

Que tú eres callejera *street fighter*

El clóset al que se refiere Calle 13 no es el armario que asociamos con la sexualidad no-normativa. De hecho, la canción no remite en absoluto a una liberación homosexual sino que se dirige a una segunda persona femenina a quien invita a salir del clóset y de esta manera dejarse ver y ser. En el ensayo “Poesía de la porquería”, Frances Negrón Muntaner señala que uno de los subtextos de la canción es “la forma en que las clases medias y altas se aíslan de la mayoría de la población” (1096). En el contexto de la canción, se podría deducir que la clase media se aísla mediante la conservación pública de códigos y conductas aceptados por el orden social

dominante. Dicha aceptación depende, en gran medida, de la capacidad de autocontrol o, quizás, de la capacidad de reprimir su deseo. Negrón propone entender la canción como “una propuesta de liberación dirigida a cualquiera que escucha, pero sobre todo a su propia clase media, la llamada ‘señorita intelectual’ cuyo ‘show’ de superioridad social y complicidad estatal, le impide ‘bailar por toa la jalda’⁵ y crear nuevas formas de comunidad política” (1105). Negrón concluye su análisis diciendo que no pasa por alto que dicha propuesta “feminiza de forma problemática a la clase media”, pero que Calle 13 “parece decir que la única verdadera locura no es perder el control sobre sí, sino renunciar a nuestros deseos” (1105). Visto así, la canción revela cómo para principios del siglo XXI el concepto del armario y el acto de salir del *clóset* se ha generalizado de tal forma que ya no es exclusivo de la liberación sexual, sino de una liberación transversal. De repente estamos ante múltiples *clósets* socioculturales que representan diferentes formas de (auto)censura identitaria.

Por otra parte, en *La epistemología del armario*, Kosofsky apunta a la insuficiencia de las categorías binarias y traza un recorrido de la evolución y vigencia del concepto del *clóset* como “the defining structure for gay oppression in this country” (71). Kosofsky señala que la política de liberación *gay* posterior a Stonewall se centró, en gran medida, en la importancia de salir del *clóset*. Salir significaba ganar visibilidad, agencia y terreno. No obstante, cuando las personas salen del *clóset* en sociedades homofóbicas, sostiene Kosofsky, “it is with the consciousness of a potential for serious injury that is likely to go in both directions” (80). Según ella, ese potencial bidireccional “results partly from the fact that the erotic identity of the person who receives the disclosure is apt also to be implicated in, hence perturbed by it” (81). La represión dirigida a las personas cuya identidad sexual no encaja(ba) en el binario no solo busca(ba) suprimir la manifestación pública de estilos de vida alternativos al de la familia heteropatriarcal, sino

también impedir que dichas manifestaciones incitaran la “salida” de otras. En cierta medida, la voluntad de suprimir lo *queer* de la esfera pública como si tratara de un fuego o una plaga, remite al miedo al contagio y a la proliferación de aquello que se resiste al orden patriarcal y capitalista. Asimismo, la frase “the consciousness of a potential serious injury” destaca el peligro que implica incumplir los códigos sociales dominantes y salir de los espacios limitados disponibles para los que incurren en prácticas no-normativas.

Si bien es cierto que el acto de permanecer en el *clóset* “permite” negociar y navegar otros espacios, también supone que esa negociación depende de mostrar un “yo” más afín a las lógicas culturales heteropatriarcales y no un “yo” cuyo deseo excede los parámetros normativos. Puesto que en el siglo XXI el armario ha pasado a representar múltiples formas de (auto)censura más allá de la censura de la identidad sexual, en cada capítulo de “Atrévete te-te, salte del clóset: Provocaciones sexuales y políticas en la producción cultural puertorriqueña” analizo cómo diferentes artefactos y/o agentes culturales “salen” de diversos *clósets*. Además, estudio los riesgos implícitos del acto de salir y reflexiono sobre las reacciones de diferentes receptores que optan, ya sea por reprimir el acto o por emularlo.

Estructura, metodología y selección de textos

Mi estudio parte del cambio de paradigma en la producción literaria del país que empieza en la década del setenta y se extiende hasta la primera década del siglo XXI. Cabe señalar que a partir de las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado, el proyecto paternalista literario que hasta entonces había prevalecido fue desestabilizado por la emergencia de una cifra de escritores y escritoras que arrojaron luz sobre *otras* identidades y experiencias que también formaban parte del tejido social puertorriqueño pero habían sido excluidas de, o supeditadas a, el proyecto literario dominante (Gelpí 160). Representaciones de mujeres, personas negras e

identidades sexuales no-normativas comenzaron a abrir y complejizar el panorama literario que las elites intelectuales conservadoras habían articulado. A raíz de este cambio, muchas de las nuevas apuestas literarias comienzan a describirse como transgresoras. Estas apuestas transgredían la retórica de una tradición literaria previa que se volvía cada vez más anacrónica y problemática por su disposición patriarcal, clasista y racista. Asimismo, uno de los desafíos más contundentes de este cambio generacional y retórico fue que estas nuevas apuestas desarticularon el principio organizador del proyecto literario nacionalista: la gran familia puertorriqueña (Gelpí 12).

Los textos que aquí estudio son posteriores al cambio de paradigma en la producción literaria puertorriqueña de la década del 70 y reflejan la desarticulación del mito de la gran familia instaurado por el paternalismo literario puertorriqueño. Los textos y materiales son muestras de principios de la década del ochenta hasta el 2016. Mi propósito es demostrar cómo diferentes artistas y agentes culturales puertorriqueños han producido artefactos y retóricas provocadores para cobrar visibilidad desde la década del 70. Mi intención también es mostrar cómo estos agentes culturales abordan temáticas comunes desde diferentes momentos históricos y/o espacios geográficos y dialogan entre sí.

No busco ser exhaustiva, sino más bien proveer coordenadas para una aproximación a la producción cultural puertorriqueña que considere la provocación como una estrategia y característica recurrente que, desde mi punto de vista, constata malestar cultural y cierta *indocilidad* vinculada a la condición colonial del país. Si bien es cierto que la producción puertorriqueña a partir de la década del setenta se ha descrito como una producción transgresora, considerar la provocación como estrategia y característica recurrente supone reconocer una dinámica de poder bidireccional que se retroalimenta constantemente. La selección incluye

textos narrativos, periodísticos, dramáticos, poéticos, musicales y materiales visuales con el fin de mejor ilustrar que esa tendencia provocadora no es exclusiva de ningún medio representativo desarrollado en la isla o por la diáspora puertorriqueña.

Además de analizar materiales producidos en Puerto Rico, en todos los capítulos incluyo una obra que, o se produjo en la diáspora puertorriqueña en Nueva York o desde Estados Unidos más ampliamente como en el caso del documental “Memories of a Penitent Heart” de Cecilia Aldarondo (2016). Mi objetivo es primero, extender el concepto de la provocación a la producción cultural de la diáspora puertorriqueña; segundo, visibilizar conexiones entre el quehacer cultural de puertorriqueños dentro y fuera de la isla; y tercero, examinar cómo el espacio geográfico condiciona y moldea la obra y su recepción.

En cada capítulo me propongo a arrojar luz sobre una serie de obras que abordan temáticas y experiencias comunes, pero cuyo desenlace y/o recepción varía significativamente. Por ejemplo, el primer capítulo gira entorno al tema de la persecución y represión homosexual en Puerto Rico en los años ochenta. Los textos estudiados, el monólogo “Padre Isander” de Abniel Marat (1986), el cuento “El elegido” de Luis Negrón (2010) y el documental “Memories of a Penitent Heart” de Cecilia Aldarondo (2016) tratan de la persecución y represión homosexual pero lo hacen desde momentos históricos diferentes y los desenlaces de cada obra reflejan esos momentos. Este tipo de análisis comparativo nos demuestra cuáles son algunas de esas temáticas recurrentes que aquejan a los puertorriqueños y cómo ha evolucionado la sociedad.

Por último, trato de incorporar materiales históricos y/o periodísticos paralelos a los que estudio en cada capítulo con el propósito de reiterar que la producción cultural no se genera en el vacío y, la mayoría de las veces, nos habla de su contexto sociohistórico. Aun pudiendo resultar evidente, es importante señalarlo ya que los textos literarios y artísticos que estudio denuncian

esos contextos o inventan—desde el deseo o el optimismo—versiones alternativas que revelan que otra sociedad es posible.

Desglose de los capítulos

En el primer capítulo estudio las formas en que la familia y la religión contribuyen a la represión del deseo y a la experiencia homosexual. Analizo el monólogo “Padre Isander” de Abniel Marat publicado en 1986, el cuento “El elegido” de Luis Negrón publicado en el 2010 y el documental “Memories of a Penitent Heart” dirigido por Cecilia Aldarondo que estrenó en el 2016. Las tres piezas ponen de manifiesto la experiencia de hombres homosexuales inmersos en las comunidades religiosas a las cuales pertenecen y las expectativas familiares—especialmente las maternas—a las que se enfrentan. Cada ejemplo revela el fanatismo religioso que los circunda y, a su vez, hace visibles las diferentes formas de abuso familiar relacionado a la homofobia y/o a los encuentros sexuales prematuros. Parto de tres ejemplos cuyo principio organizador, se podría argumentar, es el *clóset*. De forma global, este capítulo ilustra un cambio generacional gradual que resulta en la proliferación de manifestaciones de este tipo, pero también es testimonio de la prevalencia de la homofobia en la sociedad puertorriqueña.

“Padre Isander” es un ejemplo de represión homosexual “exitosa” mientras que en “El elegido” el protagonista gana agencia satisfaciendo su propio deseo en lugar de obedecer lógicas culturales de corte heteropatriarcal. En “Memories of a Penitent Heart”, Miguel Ángel Dieppa da pasos hacia una liberación sexual en la diáspora nuyorquina que no termina de concretarse. Los ejemplos muestran varios efectos de los artefactos y/o agentes culturales provocadores: el castigo, el silencio y desenlaces que no logran suprimir lo *queer* de la esfera pública.

En el segundo capítulo analizo la práctica del travestismo como una provocación tripartita al proyecto paternalista puertorriqueño. Dos obras que arrojan luz sobre algunos de los

efectos de reprimir el deseo homosexual con tal de acatar rígidos estándares de masculinidad/heterosexualidad y de travestirse en contextos altamente homofóbicos son “La Tongo” de Abniel Marat y “Loca de la locura” de Manuel Ramos Otero. Primero, los personajes que estudio se niegan a ejercer la masculinidad normativa al travestirse. Su negación no es el resultado de una mera *performance*, sino de la emergencia de una identidad transgénero. Segundo, el deseo de estos personajes no es heterosexual. Tercero, no contribuyen a las economías reproductivas por medio de la reproducción. En este sentido, el travestismo desafía el proyecto paternalista puertorriqueño al revelar usos y prácticas alternativas *queer* para el cuerpo.⁶

“La Tongo” se publicó en el 1986 y el cuento “Loca de la locura” es de principios de la década del 80. En el capítulo, reflexiono sobre ellos, pero también sobre el caso del asesino en serie Ángel Colón Maldonado que torturó y asesinó a unos 27 hombres homosexuales durante la década del ochenta en Puerto Rico. Discuto el caso de Colón con el propósito de iluminar la homofobia del momento histórico en que transcurren los hechos y para reflexionar sobre la figura del “bugarrón”.⁷ Los textos narrativos giran entorno a la figura de personajes que se identifican como travestis, dragas y vestidas. Cada texto llama la atención, en mayor o menor medida, al cuerpo *trans* como blanco de actos de violencia aunque los desenlaces varían de forma notable.

Marat reitera cómo la sociedad puertorriqueña reprime “exitosamente” lo *queer*. En cambio, Ramos Otero va más allá de mostrar la violencia que circunda los cuerpos *trans* y subvierte la dinámica de poder que prevalece en “La tongo”. La provocación de Loca no se limita a la manifestación pública de lo *queer*, sino que incluye el gesto de penetrar a la “impenetrable” figura masculina. Al “feminizar” a su amante, Loca llama la atención a la

fragilidad de los roles de género y cómo la subversión de los roles puede desencadenar represalias violentas.

En el tercer capítulo analizo canciones y poemas de corte político cuya provocación consiste en el empleo de una retórica que desafía la autoridad estatal y colonial de forma contundente. Los textos que estudio son dos poemas políticos de la década del 80, “Vente conmigo” y “La cañonera del mundo” del poeta *Nuyorican* Miguel Piñero, las canciones “Querido FBI” (2008) de Calle 13 y “Loíza” (2002) y “No paso el cerdo” (2004) de Tego Calderón. Los materiales de estudio denuncian crudamente la violencia institucional, la desigualdad de clase y la condición colonial de Puerto Rico. Ciertamente el género del reguetón como el del *hip hop* ya no está exclusivamente asociado a determinadas comunidades marginales y la recepción de diferentes sectores revela, por un lado, su éxito comercial y por otro, su prevalente capacidad de suscitar pánicos morales.

En su libro *In a Queer Time and Space*, Jack Halberstam describe lo *queer* como “nonnormative logics and organizations of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time” (6). Los textos que analizo en este capítulo expresan un resentimiento hacia el control estadounidense e insular que es ejemplo de lo *queer* como lo describe Halberstam, como una lógica no-normativa que va más allá del campo de la sexualidad.

Piñero y Calle 13 articulan un discurso anti-colonial sumamente crítico de la subordinación de los puertorriqueños por medio de la invasión e intervención estadounidense. Tego Calderón denuncia el contexto insular, el gobierno local y el racismo. Algo que comparten los tres es que sus canciones/poemas no se limitan a insultar, desafiar y denunciar el orden local colonial-estadounidense, sino que provocan e invitan a las personas a resistir dicho poder. Por otro lado, las autoridades gubernamentales articulan un discurso que justifica la censura como

una medida “necesaria” para que el gobierno pueda reafirmar su autoridad públicamente. Si bien es cierto que estas medidas pretenden desalentar a otras personas de incurrir en prácticas provocadoras, estas medidas de supresión incitan a otras personas a emular las mismas estrategias porque se entiende que dan resultados visibles.

En el cuarto capítulo reflexiono sobre el arte urbano—graffiti y muralismo—no solo como un dispositivo que facilita la (re)apropiación de espacios públicos en las zonas metropolitanas de Puerto Rico sino como una herramienta idónea para la transmisión de malestar cultural y disidencia. Primero, estudio graffiti ubicados alrededor de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, generados durante la huelga estudiantil de 2017. De forma paralela, analizo una serie de murales producidos por estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas en la Calle Norzagaray en el Viejo San Juan y una combinación de murales y graffiti ubicados en el casco urbano de Río Piedras. Los mensajes denuncian e invitan a repensar la condición colonial puertorriqueña, la crisis económica prolongada, la imposición de la Junta de Control Fiscal por el Congreso⁸ de Estados Unidos y el gobierno actual, entre otros temas. Todos estos mensajes dan testimonio del grado de malestar cultural exacerbado por la crisis fiscal y el manejo del país posterior al huracán María en el 2017.

Aquí, subrayo algunas de las maneras en que las autoridades legislativas del país procuran suprimir ciertas intervenciones urbanas como el graffiti por su contenido provocador y políticamente disidente. Pero también estudio, en el caso del mural “Paz para la mujer” (2015) del Colectivo Moriviví, la reacción ciudadana como representativa de una urgencia por ocultar la desnudez del cuerpo femenino negro y su denuncia. El mural fue vandalizado por no generar orgullo ni placer en un sector que se sintió provocado por su mensaje crítico de la violencia contra la mujer, y por su representación del cuerpo desnudo de la mujer negra.

Conclusiones

En “Atrévete te-te, salte del clóset: Provocaciones sexuales y políticas en la producción cultural puertorriqueña” analizo una selección de textos que provienen de, o representan los márgenes que al tornarse más visibles se asumen como provocaciones al orden patriarcal hegemónico. Por lo general, las medidas implementadas para suprimir lo *queer*, antipatriarcal y anticolonial de la esfera pública se legitiman por medio de discursos que revelan pánicos morales basados en una escurridiza puertorriqueñidad modélica. Estas medidas reflejan la necesidad de borrar estas manifestaciones provocadoras para que no proliferen. La proliferación de provocaciones sexuales no-normativas y políticas anti-coloniales implicaría cada vez más la anulación de la gran familia puertorriqueña y llamaría la atención sobre la condición colonial. En este sentido, uno de mis intereses ha sido pensar en cómo diferentes artistas indóciles abogan por la recuperación del cuerpo y el deseo de las economías reproductivas que exigen que nuestros cuerpos y deseos sean útiles para la sociedad capitalista. Pensar en la provocación como una dinámica bidireccional entre vigilante y vigiladx supone que el poder y la subordinación son resultado de una negociación continua. Quizás esta dinámica esté en correspondencia con la relación colonial entre Puerto Rico y Estados Unidos, como una relación de mutua provocación o, en palabras de Foucault, “de captura y seducción”.

Capítulo 1

De sotanas y secretos

Porque eso ha sido toda mi vida: ser un prófugo de mí mismo

“Padre Isander”, Abniel Marat

*La persecución nos une aunque también nos señala
nos aparta en cada parque, en cada calle, en cada playa,
quiere habitar aposentos y reglamentar lugares,
regalarnos tumbas turbias que nos borren los deseos*

Poema 8, Manuel Ramos Otero

*Muchas cosas han cambiado, pero si tú les dices,
si se enteran, te pierden el respeto*

G. Colón

En *The Development of a Latino Gay Identity*, Bernardo García explica que el desarrollo de hombres homosexuales latinos es más complejo debido a “the critical importance placed on family and religion and the subsequent homophobia in the Latino community” (3). En este capítulo, consideraré el rol que desempeña la religión y la familia que, no solo busca inhibir la configuración de la identidad homosexual, sino que milita “against the development of that identity” (Guzmán 85). Con el fin de ahondar en este tema, analizaré tres obras en este capítulo que llaman la atención sobre la forma en que los discursos de estas instituciones sociales contribuyeron (y contribuyen) a la generación de una comunidad hermanada por el silencio y el secreto. Además de señalar la represión, haré un análisis comparativo entre tres obras para ver qué nos dicen sobre el momento histórico en el que se producen y qué comentario ofrecen en cuanto al desarrollo de la homofobia en la sociedad puertorriqueña. Veremos, como bien señalan los autores del volumen sobre sexualidades *queer* puertorriqueñas del CENTRO, que “much of

recent queer production has focused on challenging of the heterosexist and heteronormative underpinnings of nationalist discourses, which remain dominant among Puerto Rican cultural and political organizations” (8).

Debo señalar que en este proyecto me apoyo en las descripciones de David William Foster y Jack Halberstam sobre lo *queer*. Foster, por un lado, señala que lo *queer* se fundamenta en “una epistemología abierta que repudia las definiciones fijas sobre las que se tensa el patriarcado y sus definiciones de la sexualidad. Fijar la lengua, y de ahí fijar el mundo, siempre ha sido el sueño rector del patriarcado, y uno de los impulsos cruciales de lo *queer* es la subversión de este proyecto” (19-20). Halberstam, por otro, propone que lo *queer* son “nonnormative logics and organizations of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time” (6). Ahora bien, puesto que el lenguaje que empleamos para describir la comunidad LGBTQ está en constante evolución, me refiero a una multiplicidad de identidades y prácticas como *queer* con el propósito de ser más inclusiva. No obstante, en este capítulo y en el siguiente, adopto los términos usados en los textos cuando me refiero a estos textos de forma directa para reflejar los momentos históricos en que se producen.

Los objetos de estudio serán el monólogo “Padre Isander” (1986) de Abniel Marat, el cuento “El elegido” (2010) de Luis Negrón y el documental “Memories of a Penitent Heart” (2016) dirigido por Cecilia Aldarondo. A lo largo del análisis mostraré la forma en que los discursos *queer* se han generalizado (o ganado terreno) hasta el punto en que se percibe un cambio en la retórica de una generación más reprimida (Abniel Marat, René Marqués, Luis Rafael Sánchez) a una generación mucho más liberada (Luis Negrón, Yolanda Arroyo Pizarro, David Caleb Acevedo). Tanto así que Sergio Gutiérrez Negrón sostiene que a partir de la publicación de *Mundo Cruel* (2010) de Luis Negrón, a quien estudiaremos en este capítulo,

culmina “a series of processes that led to the definite positioning and coronation of an explicitly queer literature as the most important development in the Puerto Rican literary field of the twenty-first century’s first decades” (158). Algunos de lxs escritorxs que forman parte de la consolidación de un corpus literario *queer* puertorriqueño son Ángel Lozada, Yolanda Arroyo Pizarro, Raquel Salas Rivera, David Caleb Acevedo, Moisés Agosto Rosario y Luis Negrón, por mencionar algunxs.

Ahora bien, precisamente porque hay muchas personas al margen de la praxis literaria que todavía padecen la represión que veremos en las tres obras, sigue siendo pertinente repensar el rol de la familia, la religión y el discurso nacional literario en la configuración identitaria de los individuos. Dicho proyecto nacional literario se articuló, como han señalado múltiples críticos, a partir de “masculinist nationalism, a homophobic anti-colonial imagination, the heteronormative imagery of the *gran familia puertorriqueña* (great Puerto Rican family) as liberational fantasy and the sort of repressive dispositions that led most queer authors to choose between the closet and exile” (Gutiérrez 158).⁹ En cada caso proveeré una reflexión sobre las consecuencias de ser públicamente *queer* o de optar por el silencio. Estas consecuencias—a menudo violentas—emergen con el fin de castigar y suprimir/desalentar conductas no-normativas. Una de las repercusiones de estas reacciones sociales/familiares es que son conducentes al desarrollo de patologías, vergüenza, homofobia internalizada y auto-odio. Después de analizar y poner en diálogo las tres obras, estudiaré de qué forma se materializa la provocación y cuáles son las repercusiones que se pueden constatar en cada caso.

Trasfondo

En el 2016, Mabel T. López Ortiz, catedrática del Departamento de Trabajo Social de la Universidad de Puerto Rico, junto a José Toro Alfonso y Xavier Huertas, llevaron a cabo un

proyecto de investigación que tuvo como objeto de estudio a individuos homosexuales de sesenta años en adelante.¹⁰ La iniciativa recibió el apoyo de la Oficina de la Procuradora de las Personas de Edad Avanzada y se concentró en dicha población en la zona metropolitana de Puerto Rico. El estudio consistió en entrevistas con sesenta adultos mayores que respondieron a preguntas sobre su estilo de vida, el acceso a los servicios de salud, el prejuicio, la homofobia internalizada y su posición en una sociedad que privilegia la heteronormatividad. Muchos de los entrevistados discutieron las expectativas de sus familias, los matrimonios insatisfactorios que pactaron y cómo guardaron (y aún guardan) el “secreto” de su orientación sexual debido al discrimen que sufrieron en el pasado. A pesar de las medidas que se han realizado con el fin de otorgar más derechos y equidad a esta comunidad en general, una de las personas entrevistadas afirma que “a la juventud de ahora los ayudan más y hay más para ellos, más aceptación para el joven gay”.

Es importante recordar que desde el año 1974 hasta el 2003, prácticas como la sodomía y el sexo oral eran delitos según el código penal de Puerto Rico. Aunque, en términos legales, esta práctica era prohibida tanto para parejas del mismo sexo como del sexo opuesto, los homosexuales eran blanco de mayor escrutinio. Muchos de los entrevistados eran muy jóvenes cuando se aprobó la penalización de dichas prácticas y tuvieron que vivir durante los años de mayor persecución homosexual en el país; represión que llevó a muchos a emigrar. En *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*, La Fountain-Stokes estudia la sexualidad como uno de los factores determinantes de la migración puertorriqueña a Estados Unidos. La persecución “or intolerance of individuals who engage in same-sex sexuality or show gender divergence leads some but not all lesbian, gay, bisexual, and transgender (LGBT) people to want to leave the place where they live, or to feel that they must leave in order to survive” (La Fountain-Stokes ix-x).

La regulación de las prácticas sexuales por vías de la ley, junto a las expectativas de conducta social diseminadas por medio de los valores de la familia tradicional y la moral religiosa, contribuyeron a que muchos individuos homosexuales de la generación estudiada por Mabel T. López Ortiz optaran por guardar “el secreto”. Aunque este no fue el caso de todos, lo que sí es cierto es que el riesgo de ejercer públicamente el deseo homosexual ante la persona equivocada o en el lugar equivocado llevó a muchos a navegar/crear espacios alternativos. De esta forma, a partir de la década de los sesenta se configuró lo que Javier Laureano describe como “la producción de un espacio urbano queer en el Viejo San Juan” (32) que consistía en grupos de personas, mayormente varones, que circulan de forma anónima por la ciudad (*flâneur*) en busca de encuentros sexuales y de interactuar con personas de su mismo sexo y que incluso cruzan las fronteras de su género—se visten de mujer—para producir un espacio urbano y transitar en San Juan. (33)

El circuito *queer* que Laureano discute, si bien facilitó el que se forjara una comunidad para las personas queer, también fue vigilado, perseguido y reprimido por medidas legislativas que buscaban coartar esos espacios de encuentro y su visibilidad por medio de la criminalización de la homosexualidad.

Dara Goldman, como Lawrence La Fountain-Stokes, Javier Laureano y Manolo Guzmán, habla de la forma en que los códigos sociales de culturas como las del Caribe hispanoparlante perpetúan el encubrimiento de sexualidades no normativas: “non-normative sexuality must remain socially “closeted”: it can be tolerated in carefully circumscribed and marginalized locations, but it cannot be overtly visible in mainstream spaces of interaction and consumption” (62). En la misma línea de Dara Goldman, La Fountain-Stokes señala que “homosexuality,

lesbianism, and bisexuality are tolerated as long as they are not disclosed or are negotiated strictly as an “open secret” or *secreto a voces/secreto abierto*” (xvii) ya que muchas culturas, have historically seen homosexuality as an undesirable or inappropriate behavior and for the most part have not accepted it as a valid or serious expression of identity; when recognized, it has often been seen as a joke or as a threat and dealt with through violence, insult, silence, police arrests and/or ostracism. (xvi)

La costumbre de guardar el secreto, de no articular públicamente la homosexualidad, es cada vez menos prevalente en Puerto Rico puesto que ha habido un cambio generacional significativo.

Este cambio es, en gran medida, resultado de factores como la militancia de activistas a favor de los derechos de la comunidad LGBTQ, la crisis del SIDA y la creación de diferentes iniciativas sociales y culturales que visibilizan la experiencia *queer* y abogan por sus derechos. Aunque el incremento gradual de tolerancia social no llega a arropar a todos los sectores de la comunidad LGBTQ por igual, pues las vidas trans—por dar un ejemplo—siguen siendo sumamente vulnerables en Puerto Rico, el cambio generacional es tal que incluso Guzmán señala que vivimos en la época del *gayness*. Guzmán describe esta época del siguiente modo:

The epoch of gayness is a moment in the unfolding history of same-sex desires in the West. Its time is, without question, that of late modernity. Though increasingly global, and probably always global in character, the homosexuality of this epoch is profoundly shaped by American culture, from whence the hegemony of gayness derives. (2)

Hay varios ejemplos que evidencian el cambio generacional en Puerto Rico. Algunos de ellos son el estudio realizado en el 2016 por Mabel T. López Ortiz (el primer proyecto enfocado en individuos homosexuales que recibió el endoso de la Procuradora de las Personas de Edad Avanzada), la marcha de orgullo que se celebra en Puerto Rico todos los años desde el 1990,

festivales anuales de cine de temática *queer* en cines conocidos y muy visitados del área metro, colectivos culturales formados por integrantes de la comunidad LGBTQ, entre otros. Además, en el 2016 se aprobó por primera vez el agravante de crimen de odio por orientación sexual en Puerto Rico. No obstante, a pesar de todos los avances no se debe asumir que la homofobia ha sido erradicada en Puerto Rico, pues las cifras de crímenes asociadas al pánico gay y *trans* constatan su vigencia.

No debe sorprender que el aumento de visibilidad y de tolerancia ha tenido repercusiones palpables en la producción cultural. Estas repercusiones revelan un cambio discursivo entre la generación del “secreto” y la generación más reciente. Generalmente, la representación literaria de la experiencia e identificación homosexual articulada durante los años previos al movimiento LGBTQ en Puerto Rico se caracteriza, ya sea por abordar la homosexualidad de forma velada y/o por poner en escena la persecución religiosa, familiar y social a la que eran sometidos los individuos que incumplían con la heteronorma. El cuento “¡Jum!” (1966) de Luis Rafael Sánchez es, por antonomasia, uno de los ejemplos precursores de la persecución *queer* antes señalada. “¡Jum!” pone en relieve cómo el hijo de Trinidad, un hombre negro afeminado, es perseguido y marginado por su comunidad llevándolo a su fatal desenlace mientras pretende huir del acoso de la comunidad. El cuento es, en palabras de La Fountain-Stokes, “a paradigmatic case of the violent expulsion of a queer Puerto Rican subject” (xxv). La persecución del hijo de Trinidad no se debe exclusivamente a un fracaso “with regard to his gender”, según señala La Fountain-Stokes, sino que se percibe “as a denial of the responsibility the collective has placed (and feels it is forced to place, by external imposition) on its men to “uphold” (or “uplift”) the race” (10). A menudo el “incumplimiento” con la norma puede tratarse de una mera sospecha basada en la percepción de una supuesta falta de masculinidad o feminidad de parte del sujeto en cuestión,

como ocurre en “¡Jum!”. Es decir, previo al siglo XXI son pocos los textos puertorriqueños que escriben actos sexuales entre personas del mismo sexo. Sin embargo, el supuesto incumplimiento conductual y estético con los estándares de la masculinidad suponía suficiente motivo para la persecución.

A continuación veremos tres artefactos culturales que muestran a) la represión a la que han estado subordinadas las personas homosexuales en Puerto Rico históricamente, b) la forma en que estas personas han negociado/suprimido su deseo homosexual en la esfera pública y c) qué ha cambiado en la producción más reciente. El análisis se organizará de forma cronológica ya que de esta manera es posible ver una evolución del contexto en el que se producen los objetos de estudio. Por lo tanto, partiré con el estudio de Marat y el monólogo “Padre Isander” de la década del 80 con el fin de mostrar un texto generado en una sociedad en la que la ley anti-sodomía seguía vigente y la homosexualidad seguía siendo patologizada y criminalizada por los sectores dominantes del país. Luego pasaré a una lectura del cuento “El elegido” de Luis Negrón con el que se consolida el establecimiento de un campo literario *queer* puertorriqueño a principios del siglo XXI. Propongo leer este cuento como uno que dialoga y, en cierta medida, reescribe el monólogo “Padre Isander” con el fin de mejor ilustrar el contexto actual y anticipar un futuro *queer* en que es posible sobrevivir las exigencias familiares y religiosas sin renunciar al deseo. Finalmente, el último objeto de estudio será el documental “Memories of a Penitent Heart” de la directora Cecilia Aldarondo producido en el 2016. El documental se sitúa en el contexto de Marat, pero digamos que se articula desde el contexto histórico de Negrón. Con esto lo que quiero decir es que el documental visibiliza la represión homosexual en Puerto Rico de la década del 80 como uno de los factores migratorios de Miguel Dieppa, el tío de la directora y el eje central del documental, pero la mirada de la directora está condicionada por el momento

actual en que prevalece una consciencia sobre la identidad sexual y de género que cuestiona y revela diferentes formas de represión que históricamente han coartado las vidas de personas al margen de los estándares del heteropatriarcado.

El caso de Abniel Marat y “Padre Isander”

El poeta y dramaturgo Abniel Marat nació en 1958 en Carolina, Puerto Rico. Estudió en la Universidad de Puerto Rico, fue parte del grupo de autores llamado “La Nueva Dramaturgia Puertorriqueña”, y antes de cumplir treinta años ya había publicado *Poemas de un homosexual revolucionario* (1985). A pesar de haber sido considerado una voz destacada de la dramaturgia puertorriqueña, Marat fue bastante desconocido fuera de los círculos de dramaturgos en Puerto Rico hasta el principio del siglo XXI. En una entrevista con la escritora puertorriqueña Yolanda Arroyo Pizarro, Marat afirma que no le sorprende que no lo lean en las aulas universitarias y añade que le han negado espacio—especialmente en el ámbito académico puertorriqueño—por homofobia.¹¹ Marat empieza a cobrar visibilidad en el 2009 cuando, como bien señala Arroyo, se publican cuatro tomos que reúnen sus obras de teatro. Pero hay otro factor previo a este que contribuye a su visibilidad a principios de los años 2000 y trata de la aparición del Colectivo Literario Homoerótica formado por escritorxs de la comunidad LGBTQ y la publicación de la antología de temática gay, lésbica y *queer*, *Los otros cuerpos* en el 2007. Marat, quien decía que nunca perteneció a grupos literarios, fue un “colaborador asiduo” (Vázquez, 16) del Colectivo Literario Homoerótica en que colaboraban escritores como Moisés Agosto Rosario, David Caleb Acevedo, Luis Negrón y Aixa Ardín Pauneto, entre otros.

En una entrevista realizada a raíz de la publicación de los cuatro tomos mencionados antes, el periódico *El Nuevo Día* le pregunta a Marat que “¿por qué el nombre de Abniel Marat no ha trascendido los círculos culturales?”¹² El dramaturgo responde “porque siempre toco la

llaga, soy un escritor del que no se puede hablar”. Marat, quien ha recibido muy poca atención en comparación a escritores como Luis Rafael Sánchez y Manuel Ramos Otero pese a todas las similitudes que comparten, atribuye el que no estudien su obra al no haber tenido la “suerte de morir de SIDA” como Manuel Ramos Otero. Resulta sospechoso que un escritor tan prolífico como lo fue Marat se empezara a conocer ampliamente tan tarde. Una posible explicación podría apuntar a la censura que el dramaturgo asegura haber vivido por los temas que exploraba en su obra, temas que en su momento fueron tabú. De forma más concreta, Marat entendía que fue rechazado por la academia puertorriqueña particularmente a raíz de la publicación de *Poemas de un homosexual revolucionario*. En el poemario, Marat toca el tema del nacionalismo y la homosexualidad y afirma que no hay emancipación colonial posible en un país que cultive la homofobia. Carlos Manuel Rivera describe el trabajo de Marat como uno que desde sus inicios cuestiona “los discursos patrióticos, contruidos bajo una literatura puertorriqueña nacional, desmantelando las posturas monolíticas que ejercieron los escritores de la generación del treinta en su resignificación al fracaso de la lucha emancipadora de finales del siglo XIX (“Apuntes” 29). Dada la gran cantidad de literatura de temática *queer* que se ha producido durante las últimas dos décadas en Puerto Rico, literatura que ha abordado muchos de los mismos temas que Marat y en muchos casos de forma aparentemente más subversiva, es probable que el desconocimiento de su obra tenga más que ver con el momento de producción.

El dramaturgo fue un precursor de lo que Rivera describe como un discurso político *queer* que “refleja en su discurso dramático que Puerto Rico todavía no ha[bía] recibido la influencia de los discursos marginales de los homosexuales en Estados Unidos, quienes desde la periferia hacia el centro ha[bían] subvertido al discurso hegemónico sobre la identidad sexual y su relación con lo político” (“Hacia un discurso” 113). Ramos Otero, por otra parte, escritor con

el cual muchos escritores puertorriqueños contemporáneos se sienten endeudados y al cual se le han dedicado incontables páginas de artículos y tesis doctorales, emigró y persiguió su carrera literaria desde la diáspora nuyorquina. A pesar de que la diáspora en Nueva York no era necesariamente menos homofóbica que la comunidad de la isla, sí se consolidó un movimiento político *queer* en Estados Unidos mucho antes que en Puerto Rico. Además, muchos escritores y artistas puertorriqueños emigraban para librarse del ostracismo social por motivos de orientación sexual según ha argumentado La Fountain-Stokes en su libro *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*. Por lo tanto, es importante tener en cuenta que la obra dramática de Marat se produce y se presenta en Puerto Rico a principios de la década del 80 cuando pocos osarían abordar el tema de la homosexualidad abiertamente y mucho menos exhibirla en un teatro. La posibilidad de ser víctima de represalias por poner en escena el “secreto” era mucho mayor en las décadas de los 70 y 80. Este riesgo ha menguado de forma significativa desde principios del siglo XXI.

Según se mencionó antes, el desarrollo de los individuos homosexuales en Puerto Rico ha estado históricamente condicionado por los roles de la familia y la religión. Un ejemplo del impacto de estos roles previo a la consolidación del movimiento LGBTQ y el cambio generacional en la isla es el monólogo “Padre Isander” (1986) de Marat que trata justamente de cómo las instituciones de la familia y la religión participan en la configuración—o desfiguración—de la identidad de los individuos. “Padre Isander” es parte de una colección de cinco monólogos del dramaturgo titulada *Dios en el Playgirl de noviembre* que estrenó en el Café Teatro La Tea del Viejo San Juan en 1983.¹³ Los monólogos de *Dios en el Playgirl de noviembre* no hablan exclusivamente de la represión homosexual en la sociedad puertorriqueña de la época, también arrojan luz sobre las experiencias de otros sujetos marginados socialmente

por ser ciegos, “locos”, travestis o revolucionarios. En cierta medida, los monólogos representan experiencias de sujetos *queer* que, según Judith Halberstam, “will and do opt to live outside of reproductive and familial time as well as on the edges of logics of labor and production” (10). Para Rivera, es en *Dios en el Playgirl de noviembre* que Marat “abre la caja de Pandora en la literatura y el teatro, exhibiendo los malestares de la cultura y los preconceptos que excluyeron a base de un nacionalismo unidimensional” (“Apuntes” 32). En la obra de Marat lo sexual, la libertad sexual de forma más concreta, es un asunto político de impacto nacional. El énfasis de Marat en la relación entre la libertad sexual y la crítica de la criminalización de la homosexualidad fue, sin lugar a dudas, un ejercicio de militancia—aunque para algunos este énfasis rayaba en la propaganda política.

En “Padre Isander”, el monólogo que abre la colección, se pone en escena la despedida entre un hijo de cincuenta años y una madre de ochenta que ha sufrido un derrame y yace muda en su lecho de muerte. Ese hijo es el Padre Isander, un sacerdote reprimido que ha optado por la sotana con tal de no avergonzar a su madre por motivos de su homosexualidad. El discurso es de confesión, denuncia y remordimiento en que Isander admite sentir culpa por no haber cumplido con las expectativas de su madre y simultáneamente la responsabiliza por haber hecho de él “un maricón frustrado” (16). La madre de Isander se describe como una fanática de la religión—tema que se repite en la obra de Marat—que cría a su hijo de forma correspondiente. Desde el principio de la despedida, el Padre Isander le anuncia a su madre que es el último día que la estará visitando porque ella va a morir. A partir de este anuncio, el hijo reflexiona, “Cuando pienso en todos los años que usted me dedicó lamento no ser el hijo casado que usted deseó toda la vida. Cuando pienso en todos los días que viví martirizado por sus castraciones hubiese preferido su muerte cuando cumplí diecisiete años y tuve mi primera relación con un hombre”

(13). Se destaca, por un lado, el remordimiento de no haber cumplido con la expectativa de la madre y, por otro lado, se denuncia la castración de la misma. Isander asocia la rigidez de la madre a “esa jodía premonición suya de que le podría salir maricón” (14). La madre, según Isander, lo sabía, “pero se ha hecho la pendeja, la que no sabía! La mujer que cuestionaba al hijo sin novia, pero tan aplicado en los estudios, el orgullo de la familia” (14-5). El monólogo no solo subraya el rol de la familia en la represión sexual, sino que señala específicamente a la madre como la cabeza de esa represión que ha coartado el desarrollo de su identidad de forma contundente, que lo ha llevado, en palabras del mismo Isander, a “ser un prófugo de [s]í mismo” (14).

Además de enfatizar la relación entre la figura de la madre y la transmisión del discurso moral homofóbico, el monólogo ilumina otra forma en que la familia participa del desarrollo homosexual de Isander: el contacto sexual. En el estudio “Identity Development and Coming Out in Puerto Rico” (2010) se le preguntó a los participantes acerca de su primer encuentro sexual. Las estadísticas constatan lo siguiente:

“4.6% indicated never having sex, while .5% indicated his first sexual relationship to have been with his father, .9% with their brothers, 23.5% with another male family member, .5% with a female family member, 49.3% with a male friend, 5.1% with a female friend, 11.1% with a male stranger, 9% with a female stranger, and 2.8% with someone other than the options provided” (Fankhanel 275)

Isander, como el 23.5% del estudio, tuvo su primer encuentro sexual a los diecisiete años con un familiar. El encuentro se produjo una tarde en que la madre lo dejó bajo la tutela de su primo confiando en que “Alejandro era de la familia y además era tan serio y tenía veintitrés años” (14). Aunque le reitera a su madre que le gustó, que no se arrepiente de lo que hizo y que quiso

hacer una vida con Alejandro, afirma que huyó “del escándalo de convertir[se] en un homosexual dispuesto a compartir apartamento con un mismo amante” (16-17) y que se hizo sacerdote y más tarde catedrático de filosofía para ocultar lo que era. De esta forma, Marat recalca la influencia de la familia en la supresión del deseo homosexual y, a su vez, visibiliza el incesto que a menudo se cultiva dentro de las redes de relaciones de parentesco entre adultos y menores.

Al final del monólogo, Isander responsabiliza a su madre de la soledad en la que ha vivido toda su vida y por primera vez en todo el monólogo pasa del registro formal al informal y dice, “Esta es mi venganza: ¡Muérete sin el sacramento y púdrete en el mismísimo carajo de los infiernos! Me retiro contento de saber que al fin no me perseguirás ya más: ¡Vieja vulgar! ¡Vieja puta!...” (17). Aunque el monólogo parece terminar con esta pequeña insurrección, de repente se revela que en realidad el Padre Isander no ha pronunciado ni una palabra. La acotación final describe cómo Isander, quien hasta entonces parecía haberse expresado tan asertivamente, se desploma por su incapacidad de revelar—o confirmarle—a su madre el secreto: “El actor quiere hablar todo lo anterior, pero no puede y empieza a derrumbarse internamente sollozando, sollozando... comprendiendo que jamás podrá decirle a la madre la verdad de su vida” (17). De esta forma, el desenlace del monólogo subraya el “éxito” de la represión socio-familiar.

El caso de Luis Negrón y “El elegido”

El escritor, periodista, librero y curador de arte Luis Negrón nació en Guayama, Puerto Rico en 1970. En el 2010 Negrón publicó *Mundo cruel*, una breve recopilación de nueve cuentos que funcionan como viñetas de la experiencia *queer* en Santurce, Puerto Rico. A día de hoy ya hay varias ediciones disponibles y una edición en inglés publicada en el 2013 por Seven Stories Press de Nueva York y traducida por Suzanne Jill Levine. *Mundo cruel* recibió una mención de

honor por el PEN Club de Puerto Rico, fue incluido en la lista de los diez mejores libros del año del periódico *El Nuevo Día* y en el 2013 ganó el Lammy, el Premio Literario Lambda. Antes de la aparición de *Mundo cruel*, que ha recibido muchísima atención mediática y que además ha resultado en la adaptación teatral de varios de los cuentos de la colección. Negrón colaboró— como Marat—en la antología *Los otros cuerpos* que también editó junto a David Caleb Acevedo y Moisés Agosto Rosario. Negrón participó en el Colectivo Literario Homoerótica y no se empieza a conocer ampliamente en su calidad de escritor antes de *Mundo cruel*. *Mundo cruel*, descrito por Gutiérrez como un texto sintomático del estado actual del campo literario puertorriqueño (157), es un conjunto de relatos que para Elena M. Martínez, “no reiteran las normas establecidas sino que las pasan por alto para proponer así, un discurso plenamente gay” (182).

En una entrevista realizada por David Ulloa titulada “Luis Negrón: Si algo muestra mi literatura es que se puede resistir”, Negrón dice que le encanta retratar “el mundo de los marginados que son marginados por los mismos marginados”.¹⁴ Además, señala que “para la mayoría de [sus] personajes se supone que no hay un espacio en la sociedad, no van a llegar a ser Ministros de Cultura ni nada de eso y probablemente ni les importa”. A pesar de su interés en lo marginal, sus cuentos no se ocupan de denunciar ni de mostrar contundentemente la forma en que las personas *queer* han sido subordinadas por una sociedad homófoba como ocurre a menudo en Marat. En este sentido, Negrón se desliga de una tradición previa para proponer la celebración y el humor como formas de resistencia aunque parezcan incompatibles con la militancia de los activistas del siglo XX tardío. Según él, “atrever[se] a celebrar es igual de significativo que tirar una molotov en la Casa Gubernamental”. Por lo tanto, Negrón, como otros colaboradores del Colectivo Literario Homoerótica, se inserta en una generación literaria que se ha ido desligando

de la escritura como praxis necesariamente política. Con relación a la ruptura con la generación de las décadas 70 y 80, Jorge Joaquín Locane propone leer *Mundo cruel* “en el marco más amplio de un corpus literario colectivo e individual emergente, pero con señas de que se halla en proceso de consolidación” (32), a distancia

de relatos fundacionales como “¡Jum!” (1966), de Luis Rafael Sánchez, o de la arriesgada producción de un Manuel Ramos Otero, *Mundo cruel* surge en un contexto en el que un grupo de escritoras y escritores puertorriqueños ha tomado conciencia de sí y decidido enunciar y enunciarse desde hace algunos años a partir de la diferencia exhibida sin solapamientos. (32)

Teniendo en cuenta que *Mundo cruel* surge en un contexto de mayor visibilidad y aceptación a la comunidad y producción cultural LGBTQ en Puerto Rico, se verá cómo “El elegido” de Negrón, un cuento que también trata el tema de la represión familiar y religiosa por motivos de orientación sexual, evidencia un cambio generacional y discursivo. Curiosamente el cuento, al igual que “Padre Isander”, es el primero que aparece en la colección. Este detalle bien podría ser arbitrario como podría tratarse de un ejercicio de re-escritura que no solo alude a Marat sino que reitera “the critical importance placed on family and religion and the subsequent homophobia in the Latino community” (García 3). Negrón, como Marat, coloca a la familia y la religión en posiciones fundacionales del desarrollo de la identidad, pero en vez de representar el éxito de estas instituciones en reprimir la diferencia, articula una intervención en la dinámica que había prevalecido en la literatura anterior que abordaba la homosexualidad. Según Martínez, la “estrategia de autorepresentación de la subjetividad gay distingue los textos de Luis Negrón de los de esa tradición en la cual los sujetos gay son víctimas” (169).

Al principio de “El elegido”, un narrador en primera persona cuenta que desde su infancia escuchó a su madre contar que cuando lo “presentaron en la iglesia, con apenas cuarenta días de nacido, el pastor había profetizado que [él] no sería como los demás niños” y, por esta razón, afirma que creció “con la certeza de ser ungido” (11). A diferencia de Isander, quien solo alude a su madre, el protagonista proviene de una familia nuclear más tradicional. En “El elegido” es la madre, nuevamente, quien lleva las riendas religiosas de la familia. Ni el padre, que pensaba que tanta iglesia estaba malogrando al protagonista, ni los demás hermanos eran religiosos. De hecho, el elegido cuenta que cuando iba para la iglesia con su madre, su padre y sus hermanos lo “rociaban con la manguera minutos antes de que llegara la guagua” que los llevaría al culto. Si el protagonista lloraba, su padre lo echaba a pelear con sus hermanos y le gritaba “Defiéndete como un hombre, coño” (11). La conducta del padre apunta a un gesto de “masculinizar” a su hijo a fuerza de pequeños sabotajes, golpes y maltrato psicológico.

El abuso solo empeora cuando una noche, después del culto, el elegido se topa con “el hijo de la hermana Paca haciéndole fresquerías por detrás al hijo del hermano Pabón” y tuvo, según él, su “primera verdadera revelación. El cuerpo entero [se] lo decía: [él] quería estar en el lugar que se encontraba el hijo del hermano Pabón” (12). Aunque el protagonista no llega a tocar a ninguno de los dos niños porque el hermano Samuel descubre el trío antes, sí se baja los pantalones con el propósito de integrarse al acto. La noticia le llega a su padre que reacciona dándole una golpiza que lo deja con los ojos hinchados y la nariz rota. Cuando el elegido se recuperó, “el rostro se [le] había transformado. Se parecía al de las estampitas de santos que tenía [su] abuela, la católica, en su casa” pero esta transformación, según él, lo hacía irresistible a los demás muchachos que a partir de entonces “querían ser [su] novio” (13). Martínez, quien asocia al protagonista con la figura del pícaro como lo hace Ana Lydia Vega y Kahlil Chaar Pérez¹⁵,

señala que éste “transforma los efectos de la agresión física en arma de seducción asociada con una cierta exclusividad” (171).

A pesar de la violencia del padre, el hijo no reprime su deseo y el padre se cansa de darle “palizas cada vez que [lo] cogía manoseándo[se] con algún primo o [lo] sorprendía modelando frente al espejo del family” (13). Por esta razón, el padre decide convertirse al evangelio para ver “si a fuerza de oración” cambiaba a su hijo (13). La conversión del padre revela cuan importante resulta para la familia el disociarse de la homosexualidad como del pecado o del crimen. La violencia, ahora bien, no proviene exclusivamente del padre, pues el día del bautizo del protagonista la madre le dice que parece “un jodio pato” (16) por las chancletas que llevaba puestas y le “d[a] con la pandereta en la cara, [lo] arrastr[a] por el pelo y [le] met[e] tres bofetás” (17). Pero aún así, el elegido no se cambia la ropa ni las chancletas y la madre se resigna diciendo, “Al que le van a decir pato es a ti” (17). Ni las oraciones ni el maltrato impiden que el elegido consume su deseo, pues el protagonista se lía con los empacadores de carne del supermercado, con chóferes de guagua pública, con el hijo del pastor de la iglesia, un cantante cristiano, el marido de la hermana Dalía que trabajaba en Acueductos y con el mismo pastor que profetizó que no sería “como los demás niños” (11), que además lo bautiza a los quince años y luego tiene relaciones sexuales con él.

Aunque Negrón repite temas de “Padre Isander”, estos reciben otro tratamiento. Por ejemplo, en vez de acusar a los miembros de la iglesia de ser hipócritas como acontece en Marat, la narración se limita a describir las relaciones que se producen dentro de las redes de la congregación para mostrar la participación de los miembros en prácticas homoeróticas. Por otra parte, tanto Isander como el elegido se describen como miembros “especiales” de sus familias. Esta excepcionalidad está acompañada por rígidas expectativas de conducta afines a la moral

religiosa y los valores del patriarcado. Sin embargo, pese a estar sujetos a expectativas comunes, solo Isander opta por acatarlas. De hecho, como el elegido se crió confiando en que era ungido se siente que está al margen—o por encima—de esas expectativas familiares. Para Chaar, “The mischievous trickery of the pícaro is translated in the story as an all-encompassing *queer* desire that asserts its narcissistic force even over God”.¹⁶ Esta afirmación del deseo *queer* se revela en una conversación que el elegido tiene con Dios en la que reflexiona, “si yo soy un elegido para tu presencia no puedo hacer lo que quiero, entonces, ¿para qué me sirve estar aquí? Además, perdóname tú que eres Dios, pero te recuerdo que yo tengo libre albedrío” (17). De esta forma, según Chaar, el deseo *queer* “and the eros of religious faith become indistinguishable in a process of queering that turns the homophobia of Evangelical culture upside down: if there is a law here it is the ley del deseo”.¹⁷

Por otra parte, se produce un cambio en lo que antes era miedo/obediencia al imperativo moral a una especie de emancipación que, además, no supone necesariamente renunciar a la religión. Es decir, si la norma ha sido perpetuar la homosexualidad como opuesta a la práctica religiosa, Negrón revela lo contrario cuando muestra que se producen abundantes relaciones homoeróticas en la misma congregación y que la orientación sexual del protagonista no es motivo para renunciar al culto. Por lo tanto, Negrón sostiene que no hay contradicción en ser homosexual y creyente. La internalización del discurso religioso no lleva al protagonista a sentir culpa y acatar el dictado heteropatriarcal sino a ejercer su libre albedrío. En este sentido, en “El elegido” no hay remordimiento ni martirio, hay goce *queer* y liberación sexual.

El caso de Cecilia Aldarondo y “Memories of a Penitent Heart”

Cecilia Aldarondo, directora, productora, escritora y profesora puertorriqueña radicada en Estados Unidos dirige su primer documental, “Memories of a Penitent Heart”, en el 2016. El

documental se estrenó mundialmente en el Festival de Cine Tribeca del mismo año. La página oficial del documental afirma que la obra se origina en Cecilia Aldarondo's "suspicion that there was something ugly in her family's past".¹⁸ Esta sospecha estaba vinculada a la vida de su tío Miguel Dieppa, pues aunque su tío no estuvo en Puerto Rico durante sus años de formación, la directora se crió escuchando lo que le parecían dos historias sobre él, historias que, previo al documental, solo había podido corroborar con sus parientes. En el 2008, Nylda, la madre de la directora, le entrega a su hija una caja llena de cintas de 8mm con tomas de la familia. Esta entrega resulta ser un catalizador que incita a la directora a indagar en el pasado "sospechoso" de la familia y a producir el documental. El proceso de búsqueda lleva a Aldarondo a encontrar materiales y pistas que la ayudan a descubrir de dónde vienen esas dos historias y cuáles eran algunas de las motivaciones detrás de su producción. Además de las entrevistas, otros materiales que facilitaron el proyecto de tratar de armar y ordenar la(s) historia(s) de Miguel, fueron un álbum de la abuela de Aldarondo, fotografías sueltas y cartas escritas por Miguel o dirigidas a él. La directora señala al principio del documental que su abuela no sólo se encargó de documentar y conservar la historia de la familia, sino que la escribió también. Si la abuela, según señala Aldarondo, escribió la historia de la familia por medio de un álbum de recortes, la directora recrea (la) otra versión por medio del documental. De esta forma, Aldarondo nos recuerda que la memoria es el resultado de un ejercicio de reconstrucción, de selección y ensamblaje que, inevitablemente, obedece a determinados factores afectivos e idiosincrásicos. "Memories of a Penitent Heart", por lo tanto, muestra esas versiones en disputa y procura revelar un secreto que se va ramificando en las entrevistas.

Previo al proyecto, el conocimiento que tenía la directora acerca de su tío era que se había ido a Nueva York a perseguir una carrera como actor en Broadway. Pero cuando

Aldarondo empieza a llevar a cabo las entrevistas a las amistades de Miguel, descubre que su tío era homosexual y que es muy probable que muriera de SIDA en 1987 aunque la familia haya insistido en que murió de cáncer. El secreto se conservó por medio de la (auto)represión de Miguel y la complicidad del resto de la familia. La madre de Miguel, particularmente, se dedicó a recriminar a su hijo con el propósito de que se arrepintiera y renunciara a su amante, Bob. Resulta que la madre de Miguel no solo había sido la encargada de documentar/escribir la historia de la familia, también había sido, según señala Aldarondo, el centro espiritual de la familia. En “Memories of a Penitent Heart” la madre, como ocurre en “Padre Isander” y “El elegido”, es la que lidera la (de)formación moral de los hijos. Puerto Rico, nos recuerda La Fountain-Stokes,

has been a predominantly Catholic country whose legacy includes the persecution of sodomites during the Inquisition, where conservative Evangelical Christian churches and preachers similar to those in the United States have recently made enormous political strides (as have more progressive, progay Protestant churches), and where police-sponsored massive arrests and entrapment of men who have (or are perceived or imagined as wanting to have) sex in public rest rooms and on beaches still occur. (xvi)

En la sociedad puertorriqueña de los años 70, según se ha señalado antes, no había lugar—salvo los márgenes—para las personas cuyo deseo distaba del heteronormativo. Miguel, por lo tanto, se crió en un hogar/país en que la homosexualidad era intolerable e ilegítima. Por esta razón, es válido afirmar que Miguel no solo emigra a Nueva York motivado por su carrera artística, sino por motivos de orientación sexual. En otras palabras, Miguel es un ejemplo de lo que La Fountain-Stokes denomina migración *queer*.

Por otra parte, Bob—pareja de Miguel desde el año 75 al 87—es uno de los individuos que se encarga de contarle a Aldarondo sobre la vida de Miguel en la diáspora. Es Bob, además, quien insiste en que Miguel no murió de cáncer sino de SIDA aunque no hay cómo constatar ninguno de los dos “diagnósticos” porque Miguel nunca quiso hacerse pruebas. Bob señala que Miguel “was homophobic about himself and he played such a straight role during the day”. Esto resulta curioso en el contexto de la diáspora, pues generalmente se piensa que muchos de los que emigraban por motivos de orientación sexual “salían” al llegar a la metrópolis que les proveía un espacio de mayor tolerancia. Aunque Guzmán señala que en Puerto Rico y América Latina los hombres pueden tener sexo con otros hombres “without carrying the stigma or the burden of a homosexual identification” (42), en el caso de Miguel está claro que esta omisión fue deliberada. Las cartas que le dirige a su madre desde Nueva York constatan que, a pesar de haber emigrado y de estar en una relación con Bob—y posiblemente otros hombres—nunca se desligó totalmente del discurso religioso homofóbico que había internalizado. A lo largo del documental, las cartas y entrevistas muestran cómo Miguel—cuyos amigos en Nueva York lo conocían como “Michael”—vacilaba constantemente entre una retórica de culpa/temor moral y una retórica en que demandaba (infructuosamente) aceptación/amor incondicional independiente de su homosexualidad. Pero, en última instancia, el temor prevaleció. Por lo tanto, no sorprende que en su lecho de muerte acepte romper simbólicamente el vínculo con Bob, confesarse y arrepentirse con tal de recibir el sacramento y, según su madre, entrar al cielo.

“Memories of a Penitent Heart”, por lo tanto, revela el alcance del discurso homofóbico internalizado y cómo el impacto es exacerbado en individuos homosexuales que creen en Dios a pesar de la retórica anti-homosexual del evangelio. En el documental se oye la voz de Aldarondo decir que,

Small places like Puerto Rico have a special way of making you crazy, I've seen it all my life. Everyone wanting to leave. Everyone wishing they'd stayed. As long as I've known it, Puerto Rico has seemed to be a place caught between the pressure to develop on the one hand, to be like the Americans, and on the other hand, an anxiety to cling to the old ways. To take refuge in the church. To insist on the power of family. Miguel grew up in a schizophrenic place. But when he got to New York, I don't think he left it behind.

Es cierto que residir en la diáspora favoreció el que Miguel/Michael configurara y ejerciera públicamente una identidad que en Puerto Rico hubiera tenido muchas dificultades para sobrevivir, pero las cartas y el desenlace de Miguel/Michael confirman que emigrar no bastó para deshacerse del discurso “esquizofrénico” de su formación. La página oficial del documental describe “Memories of a Penitent Heart” como “a cautionary tale about the unresolved conflicts wrought by AIDS, and a nuanced exploration of how faith is used and abused in times of crisis”. Además de tratar lo irresuelto, el documental revela las repercusiones a largo plazo de una crianza sumamente católica y, por defecto, homofóbica. Algunas de las repercusiones apuntan al auto-odio, la vergüenza individual y familiar, el ostracismo y, de forma más tangible, la predisposición al desarrollo de patologías y la vulnerabilidad al contagio de enfermedades como el SIDA.

Conclusiones

Los tres objetos de estudio de este capítulo ponen en evidencia, a) cómo la manifestación pública de la homosexualidad está cargada de potencial provocador, b) cuáles son los mecanismos que han contribuido a marginalizar esta manifestación y c) qué repercusiones suscitan estas manifestaciones a nivel del texto y/o el contexto. Por definición, la provocación supone un acto o conjunto de acciones que incitan reacciones en otro. Estas acciones suelen ser

transgresoras en la medida en que desafían una autoridad determinada o desestabilizan el orden social por medio de conductas no-normativas. Ahora bien, la provocación, a diferencia de la transgresión, va un paso más allá porque requiere de una repercusión constatable. Es importante reiterar que un texto o un artefacto cultural puede ser provocador en el sentido de que es atrevido o transgresor, pero la provocación trata más bien de una relación causa y efecto en que otro responde a una incitación y su reacción se asume como proporcional al acto incitador. Cuando se aborda un texto en busca de su potencial provocador es necesario considerar tanto el texto como el contexto, pues hay repercusiones que se articulan a nivel narrativo y otros que se manifiestan socialmente a modo de violencia, represión, censura, ostracismo, etc.

Es posible que “Padre Isander” resulte menos subversivo desde el momento actual en que proliferan textos como este, pero es importante recordar el contexto en el cual se produce. El monólogo es provocador, por un lado, en la medida en que representa y pone en escena la experiencia de un individuo de una comunidad que se había querido invisibilizar y, por otro lado, porque señala las repercusiones del fanatismo religioso y visibiliza la práctica del incesto. Este tipo de representación que ya se ha convertido en un lugar común fue sumamente subversivo en su tiempo, pues como bien señala Rivera, el discurso político *queer* presente en la obra de Marat sirvió como “instrumento combativo contra instituciones sociales, quienes sostenidos por discursos patriarcales oficializan el discurso monológico de la heterosexualidad como normativa principal de la conducta sexual” (109).

Sin embargo, propongo que el carácter provocador de la obra de Marat es limitado puesto que el texto obedece a su momento de producción y en la medida en que no ofrece alternativa ulterior a la represión de la identidad homosexual. En otras palabras, Marat opta por representar una supervivencia que solo es posible por medio del secreto, y no por medio de lo contrario.

Aunque es probable que los objetivos principales del monólogo hayan sido denunciar la represión socio-familiar y mostrar sus repercusiones psicológicas, Marat impide que Isander pronuncie su experiencia/deseo ante la persona por quien ha guardado silencio. Es decir, el desenlace no proyecta la liberación de individuos como Isander sino más bien la continua (auto)represión conducente al deterioro psicológico y emocional. No obstante, “Padre Isander” contribuyó a la apertura de un espacio de visibilidad y, a su vez, de denuncia e incitación. Escritos como “Padre Isander” dieron pie a la proliferación de más textos de este corte y facilitaron la configuración de lo que hoy día se concibe como una tradición y una modalidad literaria *queer* en Puerto Rico.

Más allá del desarrollo del texto, es preciso señalar que Marat insiste en que fue censurado por el contenido de su obra y, en cierta medida, la atención que recibió recientemente, a pesar de tantos años de trayectoria, es evidencia de esta censura. En realidad no hay documentación que confirme una censura formal, pero el hecho de que la obra de Marat no haya comenzado a circular ampliamente sino hasta el principio del siglo XXI demuestra el cambio generacional que posibilitó su acogida. Por lo tanto, “Padre Isander” es provocador en el sentido de que funciona como uno de los precursores del ya consolidado corpus literario *queer* puertorriqueño, pues sirve como un modelo de esas primeras representaciones que abordan la homosexualidad de forma directa y contribuye a la proliferación de estas representaciones. Sin embargo, en su momento de producción todavía hay múltiples factores sociales prevalentes que promueven la marginalización de las experiencias homosexuales y, asimismo, condicionan el desarrollo del texto. Su acogida tardía y la falta de visibilidad anterior confirman que la representación/puesta en escena de la experiencia homosexual en la década del 80 seguía teniendo consecuencias negativas.

Por otra parte, “Memories of a Penitent Heart” de Aldarondo es posterior a la consolidación de una producción cultural *queer* de amplia difusión. Por esta razón, no se produce una provocación contextual, pues se inserta en ese corpus de representaciones *queer* cada vez más *mainstream* y prolífico. Si bien es cierto que el documental trata de forma general los mismos temas que “Padre Isander” y “El elegido”, la representación varía ya que el texto se reproduce alrededor de un sujeto ausente. Es decir, a diferencia de lo que ocurre en los textos de Marat y Negrón en que hay un narrador en primera persona que cuenta su experiencia, la experiencia de Miguel Dieppa requiere de un ejercicio de recuperación y ensamblaje en el que discurre/participan amigos y familiares. Los momentos en que “la voz” de Miguel interviene son posibles por medio de sus escritos. La disposición y los testimonios de los entrevistados en el documental demuestran la des-estigmatización general del tema de la homosexualidad e incluso del SIDA y, por ende, confirma su limitado potencial provocador a nivel de contexto.

Sin embargo, a nivel de contenido, la experiencia de Miguel sí evidencia un ejercicio de provocación aunque éste es coartado según confirma su desenlace. La provocación surge de la manifestación pública de una conducta o de un deseo en oposición a las lógicas culturales en las cuales se basa el orden heteropatriarcal. De esta forma, Miguel emprende el camino hacia la visibilidad por medio de su desobediencia al dictado heteropatriarcal. Miguel, a pesar de situarse en la misma generación que Isander, sí aborda el tema de su homosexualidad con su madre y tiene una relación íntima con Bob que no es desconocida para su familia inmediata. Claro está, esta articulación pública de su orientación homosexual está condicionada por el discurso moral de su formación. Miguel vacila entre una retórica que, por un lado, asocia la homosexualidad con la tentación y la necesidad del arrepentimiento y, por otro lado, pide aceptación por entender que el amor incondicional es una práctica auténticamente cristiana.

Uno de los factores que favorece el que Miguel articule su desvío de la heteronorma es el haber emigrado a Nueva York. Como se ha señalado antes, la metrópolis nuyorquina no era necesariamente una utopía para la comunidad *queer*, pero sí un espacio en que la expectativa moral tan prevalente en Puerto Rico carecía de la misma potencia. Aunque Miguel nunca “salió” formalmente, su familia sí tenía conocimiento de su orientación sexual y su madre, particularmente, se encargó de cultivar en él el requisito del arrepentimiento. Una de las repercusiones constatables de la provocación de Miguel fue el ostracismo familiar que sufrió a causa de su incumplimiento moral/sexual. A pesar de que Miguel empieza el camino hacia la visibilidad desde dentro de las redes de la familia, su arrepentimiento final y cumplimiento con los rituales necesarios para “entrar al cielo”—entre ellos renunciar a su pareja del mismo sexo— confirman el alcance de la (auto)represión homófoba. “Memories of a Penitent Heart” contribuye a visibilizar los mecanismos morales implementados por la familia con el propósito de perpetuar la marginalización de individuos no-normativos y revela cómo el ostracismo familiar viene a ser uno de los precios del incumplimiento heteronormativo. Además, ilumina los mecanismos que muchos individuos de la generación anterior adoptaron para sobrevivir: emigrar, guardar el “secreto” y llevar una doble vida.

Tanto “Memories of a Penitent Heart” como “Padre Isander” destacan la intolerancia y la homofobia internalizada de una generación por medio del principio organizador del armario, pero “El elegido” se desvía de esta generación de forma contundente. El cuento de Negrón se podría leer como una reescritura de una narrativa fundacional *queer* cuyo énfasis está en la influencia de la familia y la religión en el desarrollo de la identidad. Aunque la narración no deja de mostrar cómo la familia opta por la violencia y el maltrato psicológico con el fin de penalizar/suprimir la provocación del incumplimiento heteronormativo, se construye una

narrativa en que ambas instituciones sociales siguen presentes pero son impotentes, pues no ejercen una represión eficaz sobre el protagonista ni interfieren en la consumación de su deseo. “El elegido”, por lo tanto, confirma un cambio generacional que claramente favorece la configuración de narrativas menos condicionadas por la influencia del discurso moral y familiar.

La recepción favorable que ha tenido Negrón con la publicación de *Mundo cruel* es evidencia de ese cambio en la sociedad puertorriqueña y la consolidación de múltiples espacios para la producción, difusión y visibilización del quehacer *queer* en la isla. Una de las provocaciones más acertadas que se genera a nivel de contenido trata de la forma en que el narrador destaca la participación de miembros de la congregación en prácticas homoeróticas y, además, el sexo entre adultos y menores del mismo sexo. Otra de las provocaciones claves yace en la forma en que el texto refuta la noción de que la homosexualidad es necesariamente anti-cristiana. Visibilizar prácticas homoeróticas entre diferentes miembros de la iglesia contribuye a generalizar o normalizar estas conductas. Aunque la violencia y el rechazo familiar no impiden que el personaje satisfaga sus deseos, estas repercusiones constatan el aspecto provocador de su conducta en la medida en que los padres pretenden reprimirlo.

Los tres casos estudiados revelan las repercusiones de la provocación que supone la manifestación pública *queer* y las consecuencias individuales de reprimir dicha manifestación. Además, llaman la atención sobre la forma en que la familia y la religión condicionan esa manifestación. Asimismo, arrojan luz sobre el ostracismo familiar, el deterioro emocional/psicológico y la emigración como repercusiones del incumplimiento con la heteronormatividad compulsoria y, por lo tanto, las economías de reproducción del heteropatriarcado. Sin embargo, otra de las repercusiones de la provocación es justamente la proliferación de discursos que dialogan, re-escriben y contribuyen a un corpus de producción

queer. En ese sentido, todos los casos invitan al lector/espectador a contar/escuchar el secreto que se ha mantenido oculto y, de esa forma, promueven la manifestación pública de lo *queer*. Esta proliferación *queer* también es una repercusión de la provocación. En los tres casos hay provocación en la medida en que se distancian de la heteronormatividad del frágil discurso nacional puertorriqueño y señalan la hipocresía moral del fanatismo religioso. Las reacciones de los individuos en cuestión y sus familiares, junto a las reacciones sociales, evidencian los mecanismos que se activan con el propósito de suprimir la homosexualidad (y evitar que se propague) por su alegada contradicción moral y nacional.

Capítulo 2

Conquistas y derrotas *queer*

Yo era. Como otras mujeres. Y no era igual.

Manuel Ramos Otero

Bien lo decía mi madre, tú no serás trigo bueno,
Loca de la Locura, pero hasta el trigo malo necesita
un hombre que a machetazo limpio lo derrumbe

Manuel Ramos Otero

En este capítulo reflexionaré sobre el rol del travestismo en lo que Javier Laureano describe como “la conquista” y articulación de un circuito *gay* en San Juan, Puerto Rico, poniendo especial énfasis en las medidas represivas y legislativas activadas por el Estado con el fin de suprimir y criminalizar la homosexualidad en las décadas 70 y 80. En adición a esto, discutiré cómo las medidas legislativas discriminatorias hacen a las personas LGBTQ cuanto más vulnerables a actos violentos y violaciones a sus derechos humanos fundamentales. Después, haré un análisis de los textos “La Tongo” (1986) de Abniel Marat y “Loca de la locura” de Manuel Ramos Otero publicada a principios de los ochenta. Trataré de contestar dos preguntas: ¿cuáles son las repercusiones de practicar el travestismo en el Puerto Rico de los años ochenta y qué nos dicen estas repercusiones sobre el momento y el lugar de su escritura? Mi análisis me llevará a mostrar dos aspectos distintos de la provocación, a) como acto o conjunto de actos que suscita reacciones represivas a menudo legitimadas—y promovidas—por un sistema que privilegia los intereses del patriarcado, b) como la materialización pública de algo—en este caso una comunidad—que previamente se cultivó de manera subrepticia en los márgenes.

Sobre el travestismo

Es probable que en el siglo actual la figura del travesti suscite imágenes de *drag queens* y *drag kings* avivando bares y discotecas con espectáculos nocturnos y boleros desgarradores. No obstante, el travestismo es una práctica de larga trayectoria cuyo propósito no siempre ha sido exclusivamente el entretenimiento voyerista. Son numerosos los casos de personas que han optado por llevar las prendas y asumir la conducta tradicionalmente asociada con el género opuesto con fines estratégicos, de supervivencia y por su desidentificación con el género o el sexo asignado al nacer.¹⁹ A menudo las personas que han optado por travestirse han sido perseguidas, penalizadas y sometidas a procesos invasivos de reasignación de género (por ejemplo, cambios de vestimenta/apariencia a la fuerza, uso de pronombres asignados versus pronombres preferidos, etc.). Aquellas personas que se travisten en la vida cotidiana, sin el velo del performance que otorga un escenario nocturno o un carnaval, sin el pacto tácito de estar proyectando una ficción en un tiempo y espacio en que transgredir las fronteras binarias de género es permisivo, suelen ser blancos de mayor persecución.

El travestismo, como bien señala Judith Butler en *El género en disputa*, aporta un comentario contundente acerca de la construcción de género y parodia el “concepto de una identidad de género original o primaria” mostrando que la verdadera parodia es de “la noción misma de un original” (268). Según señala Severo Sarduy, el travesti no imita a la mujer porque para él no hay mujer, sabe “y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo—, que *ella* es una apariencia” (10). Sarduy añade que el “travestimiento propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita” (11). Esta práctica *queer* como “una epistemología abierta que repudia las definiciones fijas sobre las que se tensa el

patriarcado y sus definiciones de la sexualidad” (Foster 19-20), supone una amenaza para el orden social que, pese a su insuficiencia y anacronismo, todavía se rige por medio de relaciones binarias y oposiciones. El travestismo no solo supera estas categorías sino que provee coordenadas para no caer preso en las taxonomías identitarias prevalentes.

Pese a la difusión extendida que ha tenido la idea de la construcción de género en tiempos recientes, la práctica del travestismo se ha empleado en plataformas audiovisuales y literarias con el fin de perpetuar prejuicios de género y para proveer modelos para ejercer la masculinidad/feminidad según la heteronorma (Laureano). Por ejemplo, La Fountain-Stokes señala que

prescriptions against male effeminacy and female masculinity do not work to simply eliminate gender-variance or trans practices and identities, but rather to stigmatize this behavior and give it a specific meaning. In fact, in this configuration, the social performance of effeminate manhood is necessary for other men’s successful enactment of virile masculinity to work, as it is performed in perfect counterpart. (7)

La práctica del travestismo, por lo tanto, también ha sido un vehículo usado por diferentes sectores para estigmatizar la supuesta conducta “afeminada”, “amanerada” o incluso “masculinizada” y así desanimar al público general de repetir aquellas conductas hiper-caricaturizadas por los dispositivos mediáticos en la esfera pública. Entonces, esta práctica de larga trayectoria ha servido tanto para perpetuar como problematizar estereotipos de identidad de género. Aunque el incumplimiento con la identidad de género basada en el binario femenino y masculino es cada vez más prevalente, la práctica del travestismo y la identidad transgénero siguen suscitando re persecuciones sociales, legislativas y represiones violentas—a menudo letales—que merecen más atención.

Antecedentes de la comunidad gay en Puerto Rico

En *San Juan Gay: Conquista de un espacio urbano de 1948-1991*, Laureano aporta un archivo sobre la historia, la evolución y la consolidación de la comunidad LGBTQ en Puerto Rico. El libro se sostiene a base de datos históricos, artículos periodísticos o referencias a la representación satírica de personajes homosexuales en programas de televisión locales y describe la creación de diferentes artículos legales incorporados al código penal con el fin de criminalizar la homosexualidad en Puerto Rico. Además, Laureano discute las condiciones sociales y los factores que impulsaron el brote del activismo LGBTQ en la isla. Algunos de estos factores fueron las redadas policiales llevadas a cabo en establecimientos que formaban parte de ese circuito gay al que se refiere Laureano, el artículo 103 del código penal²⁰, la persecución religiosa, la violencia homófoba y la epidemia del SIDA.

El autor señala que desde la década del 50 en la televisión puertorriqueña se han presentado múltiples personajes que han hecho de travestis y homosexuales, pero estos roles estaban claramente limitados por los estereotipos de la época que representaban a los hombres homosexuales como “afeminados” o como “locas”. La representación de la homosexualidad en los medios, además de ser monolítica, era homogeneizante. En adición a esto, habría que señalar que la figura de la mujer lesbiana demoró mucho más en ser el motivo de representaciones y parodias mediáticas. Uno de los personajes que Laureano describe en mayor detalle es el de Serafin Sin Fin Y Sin Meta que desempeñaba José Miguel Agrelot. Más tarde, con la consolidación de una comunidad activista LGBTQ, el personaje dejó de emitirse como resultado de la presión de la comunidad y la Alianza Gay y Lésbica contra la Difamación (GLAAD). El autor señala que en las décadas del 40 y 50 los

personajes televisivos como Cuquita Sabrosura y Serafín Sin Fin y Sin Meta presentan al homosexual “afeminado” por medio de rutinas de comedia. Por un lado, este tipo de representación calca un modo de masculinidad que evidentemente existe en este momento y es tan visible que el actor puede establecer un vínculo con el televidente para hacerlo reír. Por otro lado, sus actuaciones parten de la burla para reglamentar la masculinidad, es decir, aleccionar a los televidentes en torno a un tipo de virilidad equívoca o errada que resultan tener los personajes que ellos representan. (34)

Desde la década del cincuenta, los medios televisivos y la prensa, como señala Laureano, se convierten en vehículos moralizantes y forman “parte del brazo disciplinario del estado y la iglesia” (49). Es decir, los medios culturales dominantes del país y la prensa usurpan las posibilidades de autorepresentación de los miembros de la comunidad LGBTQ, y por medio de su discurso privilegian/promueven la heteronormatividad y estigmatizan la diferencia.

En los años 60 en San Juan se articuló, en palabras de Laureano, “un circuito saludable y abundante de barras y negocios que at[endían] a una clientela gay” (103). Este circuito contó con hasta treinta bares, muchos de los cuales ofrecían shows de transformistas a los que asistían reconocidas figuras públicas del país. Uno de los establecimientos más destacados de esta época fue “El Cotorrito” de Johnny Rodríguez. A medida que el circuito *gay* fue ganando terreno el gobierno recurrió a estrategias de represión para impedir su expansión. En el 1962, la prensa registra la radicación de un proyecto de ley en el Senado, el P. del S. 336 que proponía “declarar a los homosexuales estorbos públicos y específicamente a los transgéneros, tanto de masculino a femenino como de femenino a masculino” (Laureano 102). Dicha medida, además, pretendía declarar “como estorbo público a los mendigos, a las personas que t[uvieran] enfermedades contagiosas, los que exhib[ían] cualquier tipo de deformidad en el cuerpo y a los que

clasifica[ba] como “borrachos consuetudinarios” y “vagos de oficio” (Laureano 102). Como resultado, fueron muchos los arrestados y los locales que tuvieron que cerrar bajo la presión del abuso y acoso policial. Pero esta medida, junto a las múltiples redadas y la retórica moralizante de los titulares de los medios de comunicación, tuvo otras repercusiones quizás menos tangibles pero de impacto más prolongado, entre ellas, la criminalización y patologización de la homosexualidad. En la misma línea, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos ha indicado que

la criminalización de las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo legitima y refuerza los prejuicios contra las personas lesbianas, gay, bisexuales y trans, o aquellas que son percibidas como tales, al enviar un mensaje social a las comunidades y la sociedad de que la discriminación y la violencia son toleradas o aceptadas. (68-9)

En el 1968 en un volumen especial dedicado al Viejo San Juan, la periodista Ángela Luisa Torregrosa escribe

¿Qué han hecho En Mi Pobre San Juan...?...Las prostitutas, atómicos y homosexuales se han adueñado de mi Viejo San Juan y han hecho un San Juan depravado. Los homosexuales han hecho de su condición un arte... ¡Con llamarse transformistas...! Y tienen sus propios “Night Clubs”, que son atracción turística... Y así prostitutas, homosexuales y transformistas se confunden en una integración femenina....

Nada, que San Juan es una ciudad preciosa, pero hay que hacerle limpieza... ¡Y ligero!
(Laureano 104)

La afirmación de que hace falta “limpiar” la capital de “prostitutas, atómicos y homosexuales” muestra la posición que ocupaban los homosexuales para la opinión pública

diseminada por los medios de comunicación. Las declaraciones de Torregrosa, además de equiparar la homosexualidad con otras prácticas marginales, sugieren que las prostitutas, homosexuales y transformistas suponen una amenaza a la higiene social y, por tanto, el riesgo del contagio. Mary Douglas señala que, en diferentes culturas, una “persona que contamina siempre está en el error. Ha desarrollado alguna condición equivocada o sencillamente ha traspasado alguna línea que no debería haber traspasado, y este desplazamiento origina algún peligro para alguien” (113). Visto así, podríamos suponer que la condición “equivocada” en este caso, sería la homosexualidad y la línea transgredida sería la del género. Asimismo, Laureano destaca que las personas que cruzan las fronteras de género se encuentran “en el ojo de políticas de reglamentación, patologización, vigilancia y castigo” porque “lo transgénero pone de manifiesto el fuerte componente social y performativo de lo que las instituciones como la Iglesia, la Ciencia y el Estado presentan como categorías naturales y estrictamente binarias: el varón y la mujer” (87).

A pesar de las medidas tomadas por las autoridades e implementadas principalmente por el cuerpo policial, Laureano señala que, en “lugar de ocultarse ante los arrestos de la Policía y la persecución mediática, las transformistas lograron conquistar unos espacios muy definidos de la cultura urbana gay de Puerto Rico” (87). La “conquista”, desde luego, no se limitó al transformismo como acto performativo, sino que hubo otras conquistas relevantes que contribuyeron al asedio de diferentes espacios de la cultura puertorriqueña. Entre ellas están la consolidación de una comunidad gay activista que en principio surge de un movimiento para erradicar el Artículo 103 que estuvo vigente del 1974-2004. Asimismo, años más tarde, los miembros de esta comunidad tomaron las calles para exigir servicios y tratamiento ante la epidemia del SIDA (La Fountain, Guzmán, Laureano) y para exigir medidas legislativas que los

protegieran de prácticas discriminatorias en espacios laborales, entre otros. Laureano señala que muchos de los locales que servían a la comunidad gay y que fueron blancos de intervenciones policiales cerraron temporaneamente y volvieron a abrir *transformados* con otros nombres para escapar de la censura. Eventualmente, las continuas redadas policiales y las seducciones estratégicas de policías encubiertos con ánimos de arrestar a aquellos que manifestaran deseo/afecto/conducta homosexual en público, fueron motivo de denuncia y bajó la cantidad de operativos de esta índole. Por lo tanto, la conquista fue de un espacio físico, pero también de uno sociocultural y afectivo.

Laureano desarrolla a fondo la noción de una conquista espacial y comercial al trazar un perímetro cada vez más abarcador de negocios dirigidos a la comunidad gay. Pero otras dos formas de interpretar la conquista detallada por el autor son 1) como un acto de seducción en que la expansión de lo homoerótico podía conducir a que otrxs incurrieran en relaciones de este tipo y 2) como una forma de penetración individual/territorial/cultural. Por lo tanto, las redadas policiales y las medidas tomadas para suprimir la manifestación pública de la homosexualidad y la proliferación de transformistas pueden entenderse como intentos de impedir que más personas fuesen *conquistadas/seducidas* por las relaciones y cultura homoeróticas que acaparaban el área capitalina. Ciertamente este tipo de expansión suponía una amenaza para el proyecto nacional puertorriqueño. En este sentido, las autoridades pretendían regular el espacio disponible a la comunidad gay y, a su vez, limitar su potencial de *queer* o encuirizar la nación.

La persecución homosexual desatada en diferentes momentos históricos remite a la posición que ocupan aquellos que incumplen la heteronorma ante el aparato nacional y moral. En palabras de Dara Goldman, los homosexuales son percibidos como “aberrant subject[s] that cannot be reconciled with the imagined reproductive community that the state is attempting to

create” (69). Esta “presencia aberrante” motiva y/o provoca “not only the negation of the homosexual subject but the physical removal of non-normative individuals from the sacred space of nation formation” (69). Si bien es cierto que las medidas implementadas con el fin de suprimir y desalentar la manifestación pública de la homosexualidad y de regular el travestismo tuvieron repercusiones constatables, sería válido argumentar que estas medidas contribuyeron a visibilizar la comunidad misma que se quería invisibilizar. Asimismo, las reacciones suscitadas evidencian la amenaza que supone la manifestación pública y des-marginalizada de conductas, identidades y experiencias no-normativas para el orden hegemónico.

Laureano subraya que los homosexuales en San Juan “fueron—y son—perseguidos y vigilados si demuestran desde afecto hasta atracción sexual en el espacio público” (147). Por esta razón, la conquista gay a la que se refiere Laureano puede interpretarse como un acto de provocación. Es decir, como un acto o conjunto de actos que provoca reacciones—a menudo violentas—legitimadas por códigos legislativos que privilegian y potencian el honor del hombre y los valores del patriarcado según se discutirá más adelante. A continuación haré un análisis de dos textos que se desarrollan alrededor de la figura de travestis, o *drag queens*. Las dos obras escenifican la violencia y vulnerabilidad a la que están sujetos los individuos *trans* debido a la falta de protección institucional y el fomento de la heteronormatividad compulsoria, entre otros factores. En este sentido, mostraré cómo, en palabras de La Fountain,

divergent sexualities (notably same-sex attractions and interactions) and alternative sex and gender practices such as cross-dressing and prosthetic, hormonal, and surgical body transformations have historically been and still are sources of contention, mistrust, and provocation in Puerto Rico, censored by the state (i.e., the government), by many churches, by the medical establishment, and by ordinary individuals. (xv)

Consideraré, además, hasta qué punto se puede hablar de una provocación bidireccional. Es decir, en qué medida la manifestación pública de la diferencia provoca medidas represivas que a su vez incitan la proliferación de dichas manifestaciones y no su abstención. También discutiré de qué forma el lugar y el momento de la escritura contribuyen a los respectivos desenlaces de “La Tongo” de Marat y “Loca de la locura” de Ramos Otero.

Antes de entrar al análisis textual, es importante señalar a qué me refiero con individuos *trans*. Talia Mae Bettcher establece que el término “transgénero” puede referirse a “people who do not appear to conform to traditional gender norms by presenting and living genders that were not assigned to them at birth or by presenting and living genders in ways that may not be readily intelligible in terms of more traditional conceptions” (46). Por otra parte, Bettcher señala que el término “transexual” puede referirse a “individuals who use hormonal and/or surgical technologies to alter their body in ways that may be construed as at odds with the sex assignment of birth or which may not be readily intelligible in terms of traditional conceptions of sexed bodies” (46). Según Bettcher, este término ha estado íntimamente ligado a la disforia de género y la sensación de estar atrapado en el cuerpo equivocado, y afirma que el término transexual “has also been redeployed in ways amenable to and possibly subsumable under the more recent term *transgender*” (46).

Los personajes que estudio en este capítulo ocupan un espacio fronterizo en cuanto a las dos definiciones, pues comparten el elemento performativo ya que se identifican como vestidas o *drag queens* que ofrecían espectáculos, pero a su vez afirman ser y/o sentirse como mujeres. En este sentido, me gustaría proponer la posibilidad de leer a los personajes como mujeres transgénero y, asimismo, considerar cómo los términos disponibles para las identidades de género están en constante evolución.

Cambio de paradigma en la literatura puertorriqueña

Antes de la década del 70, la producción literaria puertorriqueña era de corte paternalista y estaba en manos de la elite intelectual del país. Uno de los propósitos de esta literatura—tal como ocurre con otras literaturas nacionales—era fabricar una identidad nacional, un discurso homogeneizante para englobar a todos (Juan Gelpí). Según es sabido, estas comunidades nacionales imaginadas se forjan a base de valores heteronormativos e hipermasculinos cuyo fin es perpetuar los sistemas de reproducción de la nación. Por esta razón, aquellos que no se adhieren a los valores que contribuyen a la progresión del proyecto nacional son desplazados de los centros de la cultura dominante. Esta exclusión, desde luego, no supone la eliminación absoluta de individuos considerados no-normativos como las mujeres “promiscuas”, las mujeres que se niegan a o son incapaces de ser madres, las personas *queer*, los hombres “afeminados” o las mujeres “masculinizadas”. No obstante, estas identidades sí ocupan posiciones vulnerables en la sociedad debido a su incumplimiento de la ley heteronormativa y de los estándares conservadores predominantes. Si bien es cierto que el proyecto literario paternalista puertorriqueño prevaleció hasta mediados de los años setenta, otras narrativas emergieron durante las décadas setenta y ochenta que fueron una especie de testimonio de aquellas identidades y experiencias alternativas excluidas del proyecto literario nacional. Autores como Rosario Ferré, Manuel Ramos Otero, Luz María Umpierre y Luis Rafael Sánchez, entre otros, se lanzaron al proyecto de hacer visibles las otras vidas que formaban parte de esa nación puertorriqueña que las elites habían estado fabricando por décadas. El trabajo de escritores como los antes mencionados reveló que esa nación escrita por los padres intelectuales del país estaba incompleta, y no solo produjeron un corpus literario mucho menos europeo de lo que la elite intelectual quería proyectar, sino que dicho corpus era mucho más mestizo, promiscuo y *queer*.

Por lo tanto, la década del 70 es testigo de un cambio de rumbo en la producción literaria puertorriqueña que, a su vez, refleja un cambio en el contexto cultural de Puerto Rico. Marat y Ramos Otero se posicionan en esa transición. Carlos Manuel Rivera sostiene que la obra de Marat sirvió

como instrumento combativo contra instituciones sociales, quienes sostenidas por discursos patriarcales oficializan el discurso monológico de la heterosexualidad como normativa principal de la conducta sexual. El discurso político queer utilizado en estos trabajos denuncia abiertamente varios cuestionamientos a los paradigmas y a las taxonomías que rigen la sexualidad humana en cuanto a identidad, género, cuerpo, deseo y placer en la sociedad puertorriqueña (“Discurso político queer” 109)

Sobre la obra de Ramos Otero y otros escritores de la promoción posterior al año setenta, Arnaldo Cruz Malavé señala que comparten una intención parricida e “instauran en la literatura nacional la rebelión del lector contra la voz unitaria, autoritaria y patriarcal del yo que escribe” (241). Según Cruz Malavé, la obra de Ramos Otero “se sitúa en esta zona del asesinato; representa la reproducción incesante, la dramatización obsesionada de una escena primaria en la cual se desconstruye, se desdibuja, la voz unitaria del padre y el yo autoritativo de la generación puertorriqueña del 50” (241). Es decir, tanto Marat como Ramos Otero escriben contra la figura del padre en tanto voz unitaria representante del patriarcado.

Ambos escritores dedicaron gran parte de su obra a la articulación de la experiencia homosexual en medio de una época en que este tipo de narrativa era tan innovador como arriesgado. Cabe reiterar que ambos escritores producen gran parte de su obra en el contexto previamente descrito. Es decir, cuando el Artículo 103 seguía vigente, cuando todavía se estaban produciendo redadas a establecimientos de la comunidad *gay*, cuando una parte del sector

religioso del país estaba—como hoy—persiguiendo a los homosexuales con avidez. A pesar de que las décadas del setenta y ochenta son momentos claves de esa conquista urbana a la que se refiere Laureano debido a la proliferación de espacios de acogida a la comunidad *gay*, no hay que perder de vista que esa conquista es el resultado de una lucha de liberación en una época de mucha represión. De hecho, Ramos Otero forma parte del grupo de intelectuales que se autoexiliaron o *sexiliaron* por el alto nivel de persecución homosexual que imperaba en el país. Con “sexilio” me refiero a la forma en que lo ha definido Manolo Guzmán, “the exile of those who have had to leave their nations of origin on account of their sexual orientation” (227).²¹

En este capítulo estudio a Marat y Ramos Otero de forma paralela porque los dos escritores son de los primeros en tratar la experiencia homosexual de forma bastante directa. Además, pese a que sus poéticas estuvieron muy alineadas, Marat no ha recibido la misma atención académica y popular que Ramos Otero. De hecho, según señalé en el capítulo anterior, Marat era conocido en un círculo reducido de dramaturgos en la década del ochenta, pero no fue hasta el inicio del siglo XXI que comenzó a acaparar mayor atención cuando la Editorial Tiempo Nuevo publicó los cuatro tomos de *Poesía Homohumana*. Lo enriquecedor de estudiarlos juntos es observar cómo dos escritores que tratan temas similares desde momentos históricos paralelos pero espacios geográficos diferentes, escriben el travestismo y lo *queer*. Los desenlaces de cada texto son muy distintos y nos invitan a pensar en cómo el lugar desde donde se escribe condiciona la escritura y, de forma más concreta, cómo este lugar puede determinar las posibilidades de supervivencia de los individuos *trans* en la década del ochenta.

“La Tongo”

En el 1986 la editorial Edil publicó el libro *Dios en el Playgirl de noviembre* de Marat que, según Rivera, inicia un cambio de paradigma por medio de su carácter ambiguo e

“insubordinación al discurso nacionalista homogeneizante de la literatura que fue edificado desde la década del treinta” (“Más allá de la consumación” 1). La colección incluye varios monólogos en la primera parte, entre ellos “La Tongo”, y dos dramas en la segunda y tercera parte, “La historia del loco que se volvió cuerdo” y “Nocturno en el sexo de los unicornios” respectivamente. El libro es un texto sumamente político y abyecto si tenemos en cuenta que se publica en la década del 80 cuando muchos de los temas que trata Marat seguían siendo tabú. Las obras reunidas en *Dios en el Playgirl de noviembre* representan una sociedad puertorriqueña en la que el fervor religioso se antepone a la tolerancia y condiciona la aceptación de la familia; una sociedad en que las relaciones de pareja están atravesadas por traiciones, expectativas tradicionales difíciles de satisfacer y la costumbre de vivir el deseo homoerótico de forma velada para sobrevivir en un país en que no hay espacio para la diferencia. La obra de Marat dialoga con la de sus contemporáneos Ramos Otero y Luis Rafael Sánchez que han dedicado gran parte de su obra a arrojar luz sobre muchos de los mismos temas.

El monólogo “La Tongo” estrenó en el 1983 en el Café Teatro La Tea en el Viejo San Juan.²² La obra entrelaza temas como la desigualdad de clase, la homofobia, el clima político de la época y el fanatismo religioso. Tongo, la personaje central del monólogo de Marat, es una travesti de cincuenta años que es propietaria de “Tongolele’s Bar and Night Club” ubicado en la Calle San Sebastián en el Viejo San Juan. La personaje se presenta diciendo, “yo era una vestida. Trabajé muchos años en El Cotorrito, sí, usted sabe, el negocio aquél que tenía Johnny Rodríguez” (26). De esta forma, “La Tongo” se posiciona espacial y temporalmente en el contexto del circuito gay discutido por Laureano. Tongo afirma que siempre se sintió mujer y cuenta, con orgullo y nostalgia, que en sus tiempos “a los bugarrones se les caían las babas cuando [la] veían bailar” (26).²³ En varias ocasiones, Tongo interrumpe el monólogo para

dirigirse a personas en el público con socarronería: “a mí me está que usted se ha asomado por ahí [a Tongolele’s Bar and Night Club]” o “¡Tú estás bueno, papi! Cuando quieras pasar un rato bien bueno y alegre avísame” (27). Ambos comentarios arrojan luz sobre los consumidores de los llamados espectáculos transformistas y de los establecimientos del circuito gay. Según explica Laureano, muchos de estos establecimientos eran frecuentados por personas de diferentes sectores sociales y cuya orientación sexual no era necesariamente homosexual—o por lo menos no abiertamente. El hecho de que el público consumidor no era exclusivamente homosexual ofrece un comentario acerca del voyeurismo que incitaban los espectáculos transformistas y, por otra parte, remite a la dificultad de mostrar públicamente el deseo homosexual en dicho contexto. Si bien es cierto que existía un circuito que acogía a miembros de esta comunidad, no era menos cierto que muchos de los locales eran el objetivo de redadas y que ser abiertamente homosexual en el día a día podía—y todavía puede—llevar a una serie de consecuencias de impacto social, económico y laboral.

Por otra parte, el monólogo denuncia tres instituciones que se han ocupado de la exclusión y marginalización de las personas *queer*: el gobierno, la iglesia y la familia. Tongo critica la ausencia de representación gay en el gobierno y añade, “Dios quiera que cuando en este país se forje la patria, quepamos todos, incluyendo a los maricones y a las vestidas que damos shows nocturnos” (30). Es así como Tongo sugiere, por un lado, que la patria es algo que se construye exclusivamente desde la heteronorma y, por otro, que no se puede consolidar sin la representación de todos. En otra ocasión la Tongo se dirige a Pito, el chico adolescente que la ayuda con el mantenimiento del bar, para pedirle que le diga a su padre “que baje un poco ese tocadiscos, que [la] tiene loca, que se oiga para él solo los mensajes grabados de Yiye Ávila, que a [ella] le importa un carajo lo que dice la Biblia, que se meta el disco y a Yiye Ávila²⁴ por el

culo” (26-7). Asimismo, Tongo describe a su madre como una mujer muy religiosa que “murió recriminándola... como si [ella] hubiese tenido la culpa de ser como [es]” (29). De esta forma, el texto reafirma el rol del gobierno, la iglesia y la familia en la marginalización de la homosexualidad. A medida que Tongo articula su monólogo se detiene a menudo para quejarse del calor extremo y tratar de hacer que Pito le arregle la vellonera. Al fracasar en su intento de hacer que le ayude, Tongo le responde a un Pito fuera de la escena, “¿Qué? Mira, dile a tu padre que yo no como nenes! ¡Ah! ¡Olvidalo, tendré que llamar a la compañía para que me la arreglen! [...] ¡Ay, Virgen Santa, la gente se cree que porque una es un maricón que se viste, una va a violar a todos los nenes que pasan por la calle!” (30). El comentario hace hincapié en la criminalización de la homosexualidad en la sociedad puertorriqueña de los años ochenta y de la cual quedan vestigios en la actualidad.

Al final del monólogo, Tongo se da cuenta que Pito no la puede escuchar—aunque ella pueda verlo—porque el calor sofocante que menciona a lo largo de su diatriba en realidad es del fuego en el que murió cuando el padre de Pito, “un fanático pentecostal, un veterano loco y pensionado de la guerra de Vietnam” (32) quemó el edificio con ella dentro porque pensaba que quería pervertir a su hijo. En ese momento la audiencia/los lectores descubren que el monólogo es póstumo. No es casualidad que Tongo sea asesinada a manos de la figura del padre. El asesino es un hombre religioso que parece estar sirviendo al proyecto de la nación de dos formas. Primero, como soldado de la guerra de Vietnam y segundo, como el verdugo que elimina a Tongo, la amenaza que podría pervertir/contaminar/homosexualizar a su hijo.

Rivera ha interpretado el desenlace de la Tongo como su expulsión de la casa nacional y como un concepto alegórico que “nos aproxima a la crisis de la identidad nacional puertorriqueña en la que aparecen identidades incategorizables genéricamente o “nuevas

subjetividades” que el canon de la literatura no había tomado en cuenta” (“Más allá de la consumación” 5). Visto así, el padre de Pito quema la casa de Tongo con ella dentro para “restablecer” el orden social, orden que se basa en la exclusión de la otredad. La dueña de “Tongolele’s Bar and Night Club” es consumida por las llamas mientras duerme, recordándonos que el fuego es un elemento clave de los ritos de purificación. La posibilidad de que la homosexualidad de Tongo pueda “contagiar” a otros, que el deseo homosexual se propague o que el travestismo siga proliferando en la esfera pública se pretende eliminar con fuego.

“Loca de la locura”

Por otra parte, el cuento “Loca de la locura” de Ramos Otero se publicó por primera vez en *Reintegro* (una revista de cultura y arte puertorriqueño) a principio de los años ochenta y fue reimpresso póstumamente en el 1992 en *Cuentos de buena tinta* por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. El cuento trata de una narración fragmentaria que comienza el día en que Loca es liberada del *Oso Blanco*²⁵ donde ha estado cumpliendo una sentencia por haber cometido un crimen de pasión. Al salir,

se abren los primeros portones. Ahí va Loca de la Locura, con el alma pura. Pero más dura que una tiburona sin dientes, con las encías en llaga de tanto mascar la rueda apolillada de su destino turbio. Se abren los segundos portones. Y los inquilinos del Oso Blanco se encaraman como garrapatas para ver pasar a Loca de la Locura por última vez, la que cantaba boleros en la jaula del despecho. Se abren los terceros portones. No se peguen que no es bolero, es Loca de la Locura a paso de tango resentido con los callos resentidos de tanto esperar. Se abren los cuartos portones. Loca de la Locura Vda. de Nene Lindo por asesinato pasional, público que no me quiere con no cantarle tengo. Se

abren los quintos portones. A navajazo limpio, lo mismo le corto el bicho que le cuento su destino. (238)

Loca, al igual que Tongo, también se identifica como travesti que daba espectáculos en El Club Medianoche. Cabe señalar que el apelativo, “Loca” no es arbitrario. En Puerto Rico, según señala La Fountain, loca “means queer, perhaps something akin to queen” y alude a “every town or neighborhood’s effeminate man” (“Translocas”). Loca se distancia del monólogo de Marat ya que describe una relación entre ella y un bugarrón llamado Nene Lindo. A diferencia de “La Tongo”, Ramos no se limita a sugerir la relación homoerótica, sino que la revela. La relación sexual que comparten Loca y Nene Lindo subraya nuevamente la participación de hombres no identificados como homosexuales—bugarrones—en prácticas sexuales con el mismo sexo.

En medio del acto sexual Nene Lindo le dice a Loca, “déjame enseñarte lo que es un bugarrón Boricua y mi atrevido maricón es el que mete y pato es el que aguanta” (235). De esta forma, el amante de Loca perpetúa la noción de que el bugarrón es el que penetra y, por lo tanto, el que desempeña el rol estereotípico de la figura masculina. Manolo Guzmán explica esta dinámica del siguiente modo,

sexual activity in gender-based systems of homoeroticity can be equally construed as heteroerotic exchanges between a man (e.g. bugarrón) and a non-man, a loca—a woman, albeit a *deranged* one. [...] In other words, these so-called homoerotic inclinations could very well be construed as heteroerotic exchanges in a heterogendered system of same-sexual eroticity. (35)

Loca cuenta que fue “un 19 de noviembre cuando finalmente le comí el culo en pollito frito (yo, lanzada al beso negro como una hiedra que tumba tapia de concreto, traté de virarlo) pero Nene Lindo me sacó la pistola” y en “el mismo lugar del costado por donde María parió como una

desalmada, está el rasguño imborrable de la bala” (236).²⁶ Su amante asume el gesto como una terrible afrenta a su masculinidad porque él, y solo él, ejercía el rol del “activo”, del “atrevido maricón”.

Con el fin de reafirmar su masculinidad en peligro, Nene Lindo le saca una pistola a Loca y le dispara. Quizás la reacción agresiva de Nene Lindo no sea totalmente sorprendente, pues Loca cuenta que todos le aseguraron que era “un bugarrón terrible”, “de navajitas yen” (234). Cruz sostiene que cuando Loca vira al macho, “el travesti subvierte no sólo la autoridad fálica del bugarrón sino también las oposiciones binarias jerárquicas que, en la cultura popular puertorriqueña, sustentan esa autoridad” (259). Virar al macho, desde luego, no solo se refiere al acto de virar y penetrar al macho en el acto sexual sino de retirar su autoridad al “virar, subvertir y cancelar el poder fálico” (Cruz 255).

Si bien es cierto que desde el principio de la narración Loca confiesa que ha estado presa por un crimen pasional, no especifica en qué contexto decide degollar a su nene lindo. Loca dispersa una serie de claves a lo largo del texto como posibles motores acumulados que condujeron al crimen, entre ellos, que pensaba que era “demasiado lindo” y el miedo de que la iba a abandonar. Cabe señalar que, en términos legales, la defensa basada en la provocación se origina como un amortiguador en casos de crímenes pasionales y/o domésticos. Aunque los hombres y las mujeres tienen derecho a apelar a esta defensa, por lo general, los hombres cometen crímenes de este tipo por celos/humillación, mientras que las mujeres suelen hacerlo por miedo (o legítima defensa). Si consideramos el crimen pasional de Loca, sería válido argumentar que ella reacciona al rechazo y al disparo de Nene Lindo como lo han hecho hombres (por humillación) y mujeres (por miedo) en defensas basadas en la provocación. Es decir, Loca combina los dos reclamos predominantes en casos en que se alega que hubo provocación, a) fue

provocada por la humillación (de que Nene Lindo no la dejara penetrarlo) y b) por miedo a que éste la volviera a atacar.

En este caso, Ramos no se limita a mostrar la violencia a la que están sujetos los cuerpos *queer* como sucede en Marat, sino que le otorga agencia a Loca de dos maneras. Primero, subvirtiendo la dinámica de poder que prevalece entre Tongo y el Padre de Pito y que resulta en la muerte de la primera. Segundo, visibilizando las relaciones sexuales periféricas que se cultivan a menudo de manera subrepticia por la (auto)homofobia a través de la relación con Nene Lindo. Loca señala que luego de asesinar a su amante la cuestionaron “hasta el tuétano de [su] desesperación como si hubiera rateado a Nene Lindo con el masallá” (237). Esta declaración sugiere que la muerte de Nene Lindo (descrita como un crimen pasional) a manos de Loca pone a la víctima en “evidencia”. Es decir, que Loca lo delata como partícipe en relaciones homoeróticas, como un homosexual en potencia. La noción de “ratear” o “delatar” remite nuevamente al contexto represivo y a la tendencia de muchos bugarrones y personas *queer* a optar por el silencio, por el armario. La provocación de Loca no se trata exclusivamente de la articulación del deseo homosexual y de la práctica pública del travestismo como ocurre en “La Tongo”, sino de haber virado (provocando el rechazo violento de su amante) y posteriormente asesinado a la figura supuestamente impenetrable. Loca revela la arbitrariedad de los roles de género y sobrevive la bala que pretende castigar su provocación.

Es importante señalar que “La Tongo” se escribe en Puerto Rico mientras que “Loca de la locura” se escribe en Nueva York. Ramos Otero, como muchos otros escritores de su generación, se autoexilió a Nueva York por causa de la persecución homosexual de los años setenta en Puerto Rico. Sería válido argumentar, por lo tanto, que el autoexilio de Ramos Otero influye significativamente en el desarrollo y la resolución de “Loca de la locura”. Teniendo en

consideración que ambos autores eran homosexuales y que ambos reconocieron su inclinación por la escritura autobiográfica, lo que “La Tongo” parece destacar es que no hay lugar para las vidas *queer* en Puerto Rico en los años ochenta y que la manifestación pública del *queerness* es castigada con severidad. En cambio Ramos Otero, que escribe desde la diáspora nuyorquina, provee un desenlace alternativo y, en cierta medida, empoderador. Si bien es cierto que el contexto del cuento es paralelo al del monólogo de Marat, pues ambos se desarrollan en Puerto Rico en los años ochenta, Ramos Otero ofrece una narración donde la violencia contra las personas *trans* no consigue eliminar al individuo *trans*, como si el autor pretendiera mostrar más bien las posibilidades (o el deseo) de supervivencia y no lo contrario.

Provocaciones *queer*

Las provocaciones son formas de transgresión, pues suponen una forma de desafío a la autoridad y/o a los estándares del orden hegemónico. Pero la provocación implica que ésta genera repercusiones. Las provocaciones más amenazantes para la ley son aquellas que interfieren con la procreación y el matrimonio heterosexual. Vista de otra manera, la práctica de la provocación puede servir para ganar visibilidad por medio de los mismos dispositivos empleados para silenciar, suprimir y excluir al sujeto, pero esta práctica está llena de riesgos y de la posibilidad de represalias. A pesar del desenlace de Tongo (que pone en evidencia el riesgo del incumplimiento de la ley heteronormativa), el monólogo denuncia la intolerancia del ambiente en el cual estaba inserta, y establece una conexión entre la violencia homófoba y la hipermasculinidad. Por su parte, Loca se salva de la bala de su amante y le niega la oportunidad de reafirmar su masculinidad por medio de la fuerza, degollándolo. La provocación de Loca revela y repele la violencia homófoba.

Si bien es cierto que no siempre se puede recurrir a la literatura para medir de forma empírica el clima social en el cual se producen las obras, los dos textos estudiados aquí sí reflejan y dialogan con una realidad histórica que ha sido ampliamente documentada por historiadorxs, periodistas y escritorxs. Tanto “La Tongo” como “Loca de la locura” funcionan como testimonios, claramente literarios, de la experiencia *queer* puertorriqueña y nos invitan a pensar, a) en la vulnerabilidad a la que han estado expuestos los individuos *trans*, b) en el desamparo legislativo que permite/incita violencia *trans* y de género y c) ¿cuánto ha evolucionado la sociedad actual? Seleccioné ambos textos porque me parece que, lamentablemente, siguen siendo vigentes en la medida en que este tipo de violencia se sigue perpetuando y justificando por discursos que arguyen que hubo provocación por medio de defensas como las de pánico *gay* y *trans*. Estas defensas se articulan a base del alegato de que “the defendant killed the victim in response to an unwanted same-sex sexual advance” (Wheatle 38) y no tienen en consideración “the reasonableness and proportionality of the use of lethal force in response to a non-lethal attack” (Wheatle 39). Si bien es cierto que en los casos literarios estudiados en este capítulo no se alude a la defensa por pánico *gay* o *trans*, la violencia de la cual es objeto la Tongo y Loca, pueden ser interpretadas como reacciones a una alegada provocación homosexual y *trans* que, en última instancia, remite a la necesidad del padre de Pito y Nene Lindo de reafirmar su masculinidad por medio de la fuerza. Los casos de violencia *trans* se multiplican cada día. El caso verídico del homófobo asesino en serie Ángel Colón Maldonado ilustra el contexto en el que se producen estas obras, y el potencial provocador que contienen.

Violencias homófobas: El caso de Ángel Colón Maldonado

A dos años de la presentación de “La Tongo” muere el cronista Iván Frontera a manos de Ángel Colón Maldonado que le propinó 128 puñaladas en todo el cuerpo. Colón, principalmente

conocido como “El Ángel de los Solteros”²⁷ fue un asesino en serie que se dedicó a la prostitución masculina y a bailar desnudo en discotecas frecuentadas principalmente por un público homosexual en los años ochenta. Aunque la cifra no ha sido confirmada se cree que mató y torturó aproximadamente a unos 27 hombres homosexuales. En las entrevistas que se le han realizado salió a relucir que alegadamente fue víctima de abuso físico y sexual a manos de hombres en su juventud, y hay estudios que especulan que los asesinatos que cometió estuvieron vinculados a dichas experiencias. No obstante, Colón no se refiere a ellas como motor de su conducta, sino a un llamado divino. En las entrevistas, Colón afirma que “Dios le dijo que matara a esos hombres por pecadores” (Londoño 173).

A pesar de estar cumpliendo una cadena perpetua, nunca se le imputaron cargos por crimen de odio y los medios pusieron más énfasis en los estilos de vida de las víctimas que en representar a Colón como un homófobo asesino en serie que actuó de forma premeditada. Colón fue representado por los medios, según señala Londoño, como “un joven ladrón que mató por defenderse del acercamiento sexual” (173). En otras palabras, según los medios, Colón mató porque fue provocado debido al pánico *gay*. De esta forma, los medios contribuyeron a la criminalización de la homosexualidad y, a su vez, parecían estar responsabilizando a las víctimas de sus brutales desenlaces (Laureano y Londoño). Laureano sostiene que

la ola de asesinatos en serie protagonizada por Ángel Colón Maldonado ocasiona un disloque doble en el circuito urbano de barras y negocios que se había logrado constituir desde finales de la década del 1970. Por un lado se encuentra el temor generalizado de buscar una pareja que pueda terminar siendo un asesino en serie y, por otro, la imagen homofóbica que los medios deciden fijar en la esfera pública: la de una cultura *gay* banal,

“inmoral” y que genera por su “estilo de vida” este tipo de actos de salvajismo criminal.

(321)

En un contexto como el anterior, en que los medios contribuyen a la criminalización de la comunidad *gay*, las violencias cometidas contra miembros de esta comunidad a menudo se legitiman y/o quedan impunes. A pesar de que hay amplia documentación que revela que Colón seducía y sostenía relaciones—a veces prolongadas—con sus víctimas, la imagen que prevaleció fue la de un hombre vulnerable que pretendía distanciarse de un avance homosexual.

Más allá de su alegado llamado divino, se ha descrito a Colón como un bugarrón. El término del bugarrón, según mencioné antes, suele referirse en el Caribe al hombre que penetra en una relación homoerótica pero que no se identifica como homosexual. Este factor es importante porque lo que revela es la noción estereotípica de que el homosexual es feminizado por el acto de la penetración. De esta forma, se asume que el bugarrón puede sostener relaciones sexuales con personas del mismo sexo sin poner en “riesgo” su masculinidad, siempre y cuando él no ocupe la posición del penetrado. Idalia Massa discute la prostitución masculina y la configuración del bugarrón en dicho contexto como la figura de un individuo que ofrece un servicio y que supuestamente no deriva placer del acto. El análisis de Massa destaca la necesidad del bugarrón de demostrar su heterosexualidad y se refiere a la probabilidad de que este reaccione de forma violenta si el otro tratara de invertir los roles. Esta inversión supondría para el bugarrón un gesto de “feminización” u “homo-sexualización”. La respuesta violenta, señala Massa, de “querer desentenderse de la conducta homosexual responde a los prejuicios y marginación abierta a los que se someten los homosexuales” (91). Por lo tanto, se podría argumentar que Nene Lindo le dispara a Loca y el padre de Pito quema a Tongo como una forma de evitar/castigar el riesgo de penetración y “desentenderse de la conducta homosexual”. La

penetración debe entenderse en el marco individual del cuerpo pero también en el panorama social más abarcador. Quizás retomar la idea de Laureano de la “conquista” arroje luz sobre esta penetración individual y colectiva de la que Colón, el padre de Pito y Nene Lindo pretenden desentenderse con el fin de afirmar una masculinidad “amenazada” por lo *queer*.

El caso de Colón como los casos literarios de “La Tongo” y “Loca de la locura” guardan un paralelo con la defensa del pánico *gay* o *trans* que está basada en la noción de que el honor de un hombre heterosexual “is insulted by a homosexual advance and he must retaliate accordingly to counter its effect” (Wheatle 41). Esta defensa, como la defensa basada en la provocación originada para proteger principalmente a hombres que incurrían en crímenes domésticos o pasionales, guarda “a strong historical link between honour and virtue, and the defence of chastity or heterosexuality amounts to a defence of the honour and impenetrability of the male” (Wheatle 42). Por lo tanto, la provocación, en lo que se refiere a la defensa legal, se basa en la noción de que un hombre reacciona de determinada manera para reafirmar y/o recuperar su masculinidad, su honor y su autoridad. Y estas reacciones no solo contribuyen a la reafirmación de la masculinidad del hombre provocado, sino que son instrumentales para que el orden patriarcal prevalezca. Es decir, estas defensas son claramente parciales y promueven los intereses de aquellos que perpetúan la norma social por medio de la dominación masculina, la heteronormatividad y la supremacía blanca, volviendo prescindibles/vulnerables a los que se desvían de dicha norma. Por esta razón, los desenlaces de las víctimas de Colón y el no haber sido imputado por crímenes de odio, pone énfasis en el hecho de que por medio de la defensa por pánico *gay* y *trans*, el poder legislativo “incorporates and perpetuates prejudices against gay men and provides insufficient respect for, and protection of, the lives of gay men” (Wheatle 39). La

literatura, en textos como “La Tongo” y “Loca de la locura”, absorbe y refleja esta falta de protección institucional.

Conclusiones

En este capítulo reflexiono sobre el contexto social en que se desarrollan las prácticas de travestismo en Puerto Rico durante los años ochenta y la “conquista” de un espacio cultural gay siguiendo las coordenadas que ofrece Laureano en *San Juan Gay: Conquista de un espacio urbano de 1948 a 1991*. Uno de mis propósitos en este capítulo ha sido mostrar los riesgos del travestismo y de la manifestación pública del deseo homosexual al margen de los espacios, horarios y guiones de los programas de televisión de la época. Asimismo, procuro llamar la atención sobre la vulnerabilidad y la violencia que circundan las vidas *trans* debido, no solo a la falta de amparo institucional, sino a la existencia de una serie de defensas que son sumamente discriminatorias y de corte heteropatriarcal que siguen vigentes. Estas defensas, como la del pánico *gay* y *trans* contribuyen a legitimar conductas violentas dirigidas a individuos de estas comunidades. En adición a esto, he tratado de mostrar, por medio del caso de Ángel Colón Maldonado y los casos literarios de Marat y Ramos Otero, que los valores conservadores de la nación promueven la violencia homófoba y las masculinidades tóxicas como consecuencia de rígidos estándares heteropatriarcales. Es decir, puesto que la homosexualidad es “tolerated in carefully circumscribed and marginalized locations” mientras no sea “overtly visible in mainstream spaces of interaction and consumption” (Goldman 62), aquellos que salgan de la periferia, de los márgenes, para ganar visibilidad incurren en una provocación *queer*. Diferentes sectores de la cultura dominante asumen que la provocación debe ser suprimida para que no se propague, y que los dispositivos empleados para satisfacer dicho fin son justificados debido a la alegada provocación inicial. Estas provocaciones irrumpen en el orden social imperante y son

coartadas por medio de actos y discursos que a menudo se articulan a base de pánicos morales. Ante ese escenario se confirma la forma en que

divergent sexualities (notably same-sex attractions and interactions) and alternative sex and gender practices such as cross-dressing and prosthetic, hormonal, and surgical body transformations have historically been and still are sources of contention, mistrust, and provocation in Puerto Rico, censored by the state (i.e., the government), by many churches, by the medical establishment, and by ordinary individuals. (La Fountain xv)

En este capítulo he llamado la atención a formas de censura y represión dirigidas por el gobierno y por individuos comunes y corrientes. Estas medidas no solo se empleaban con el objetivo de suprimir lo *queer* de la esfera pública equiparándolo con una provocación, sino de desanimar su proliferación. Sin embargo, pese a todas las medidas violentas y deshumanizadoras dirigidas a miembros de la comunidad LGBTQ, muchos se han negado a habitar indefinidamente en el margen y el secreto. De la misma forma en que se tomaron medidas para excluir a personas LGBTQ de la esfera pública con tal de contrarrestar su intento de des-marginalizarse, algunas de estas mismas personas reaccionaron a estas medidas como si fuesen provocaciones, entablando así una relación de provocación bidireccional en que lo que está de por medio es la (in)visibilidad. Negarse a permanecer invisibles también supone una afrenta al orden social. Ahora bien, la provocación surge de ambas partes—desde los márgenes y desde el poder. Por un lado está la provocación de salir del espacio marginal y clandestino de la experiencia *queer*, de cobrar visibilidad, y por otro está la provocación del orden social que pretende imponerse y dictar/regular cuerpos/deseos según las economías reproductivas de la nación.

El desenlace de “La Tongo” y el caso de Colón junto a las cifras de crímenes de odio que van en aumento cada día confirman que una de las consecuencias de la provocación *queer* y

trans es justamente ser víctima del asesinato. Sin embargo, aunque el asesinato a menudo responde a la voluntad de eliminar la presencia *queer* de la esfera pública y de contrarrestar una supuesta amenaza homosexual, esta consecuencia paradójicamente contribuye a visibilizar a las víctimas y llamar la atención sobre su experiencia. Por lo tanto, la provocación *queer*—manifestar públicamente el incumplimiento con las economías reproductivas establecidas por el discurso nacional—incita reacciones violentas/represivas/legislativas que contribuyen a su visibilidad y empoderamiento. En cierta medida, las experiencias e identidades marginales ganan terreno por medio de la misma violencia sistémica que denuncian.

Capítulo 3

Insurrecciones político-poéticas

*No me descargues tu frustración
Mi crimen es musical
Estoy legal
Y se me trata como criminal*

Tego Calderón

En octubre de 2009, Residente, vocalista de la banda Calle 13, aprovechó la plataforma de los Premios MTV Latino para denunciar al entonces gobernador, Luis Fortuño, cuyo plan de recuperación económica resultó en el despido de más de 30,000 empleados del gobierno y otros tantos del sector privado.²⁸ En los premios transmitidos por Univisión, Residente hizo referencia a una marcha que se llevó a cabo como respuesta a la ola de cesantías, acusó al gobernador de estos despidos y terminó diciendo, “el gobernador de Puerto Rico es un hijo de la gran puta. Hoy los puertorriqueños estamos en pie de lucha”.²⁹ Aunque Residente no fue la primera ni la última persona que criticó a la administración de Fortuño por haber implementado una reforma que dejó a tantos puertorriqueños desempleados, fue el único que lo llamó “hijo de la gran puta” frente a la cámara de una plataforma internacional como la de los Premios MTV Latino. El día siguiente, El Nuevo Día—uno de los periódicos más importantes y de mayor difusión en la isla—publicó una entrevista telefónica con Residente titulada “Lo haría otra vez” en que el vocalista responde a la pregunta de cómo amaneció después del escándalo que había “provocado en la isla”. Residente responde que se siente relajado, que “est[á] consciente de lo que est[á] haciendo y no cre[e] que [sus] palabras sean más fuertes que el despido de 30 mil empleados. Que no tergivers[aran] el mensaje, hay momentos en que se tiene que acentuar la molestia y una mala

palabra es buena para eso”. A pesar de este llamado a no tergiversar el mensaje, lo que sobrevive de su denuncia es el insulto y las reacciones de múltiples sectores que, o se sintieron insultados también, o temieron ser asociados con el sentir de Calle 13.

No es relevante discutir todas las reacciones que generó la polémica aquí, pero hay una reacción, también publicada por El Nuevo Día, que servirá como ejemplo de la provocación política según la propongo en este proyecto. Durante la misma semana, bajo el título “Censuran a Calle 13”, el periódico recoge las declaraciones de Juan Carlos Zapata, director ejecutivo del Colegio de Productores de Espectáculos Públicos de Puerto Rico (COPEP), que sostiene que “No era el lugar [los premios MTV Latino] para escudarse en la libre expresión y comprometer a todo un pueblo mediante estas expresiones y las desaprobamos porque no representan lo que somos como clase artística e industria y mucho menos como pueblo”. Además de repudiar las expresiones de Residente, el director de COPEP reitera que Calle 13 le debe una disculpa al gobernador y a su “señora madre, así como para la mujer puertorriqueña en general” y concluye diciendo que la “novatada” de Residente “arrastró al pueblo puertorriqueño a una vergüenza ajena”. De los comentarios de Zapata se desprende la idea de que el ejercicio de libertad de expresión de Residente es tan potente que puede comprometer a “todo un pueblo”. Sin embargo, dicho ejercicio es infantilizado por el mismo Zapata que lo describe como una “novatada”, una novatada que, no obstante, produce vergüenza ajena a nivel nacional.

Sugerir el riesgo que supone expresarse contra la autoridad, en este caso contra Fortuño y cierta ética performativa, no es tan novedoso, pero temer que las expresiones de un artista puedan asumirse como las de un sector o de un país merece atención. Ciertamente Zapata no se refiere al pueblo puertorriqueño más abarcador, sino más bien al sector de la industria de entretenimiento y las oportunidades que podrían tener o dejar de tener de ser asociados con la

conducta políticamente provocadora de Calle 13 en una plataforma ultra-visible como la de los MTV Latino. La conducta que ha causado la supuesta vergüenza del “pueblo puertorriqueño” no representa, según Zapata, lo que los puertorriqueños son. Pero, ¿quiénes son los puertorriqueños por los que habla Zapata que, según él, Calle 13 no representa? ¿Qué es lo que no son los puertorriqueños como pueblo? ¿Reguetoneros, atrevidos, ofensivos? Ese pueblo al que se refiere Zapata, ¿se arriesgaría a insultar la autoridad aunque esto lo comprometa? Estas son algunas de las preguntas que servirán como coordenadas de este capítulo y contribuirán a la conversación sobre, 1) la forma en que la retórica provocadora de músicas urbanas se vincula a los pánicos morales en Puerto Rico, 2) cuáles son los discursos de exclusión que generan las condiciones para que subculturas y músicas urbanas se forjen, y 3) cómo se promueve/privilegia un modelo de puertorriqueñidad que a menudo deslegitima otros.

Ramón Emeterio Betances, prócer puertorriqueño que lideró el Grito de Lares en 1868—una insurrección armada cuyo propósito era independizar a Puerto Rico de España—le preguntó a Eugenio María de Hostos (escritor, abogado y partidario de la independencia de Puerto Rico), “¿Qué hacen los puertorriqueños que no se rebelan?” (Maldonado 49). Esta pregunta sigue resonando hoy día en medio de debates sobre el estatus y la alegada inercia de la población ante la crisis fiscal. Pero lo que no queda claro en el siglo actual es, ¿cómo deberían rebelarse y contra quién? A menudo las insurrecciones armadas que se han llevado a cabo en Puerto Rico pasan desapercibidas bajo la expectativa de una insurrección equiparable a la de la revolución cubana.³⁰ Suprimir e ignorar acontecimientos de este tipo—entre otras cosas—ha facilitado el que se siga perpetuando la imagen del puertorriqueño como dócil, pasivo e incapaz de autogobierno.³¹ Hoy día, si consideramos la pregunta de Betances, una rebelión como la del Grito de Lares sería sinónimo de un suicidio colectivo. Sin embargo, muchos puertorriqueños han recurrido al

quehacer artístico para expresar malestar cultural, disidencia y para rebelarse por medio del discurso. En otras palabras, hay puertorriqueños que se rebelan por medio de intervenciones creativas cuya retórica y/o estética provocadora no obedece a la retórica de la cultura dominante.

En este capítulo, mostraré de qué manera diferentes artistas musicales y poetas han liderado insurrecciones poéticas, cómo se manifiesta la provocación en sus textos y qué repercusiones suscitan. De forma más específica, discutiré cómo el poeta nuyorquino Miguel Piñero, y los cantantes de reguetón Tego Calderón y Calle 13, denuncian injusticias vinculadas a la intervención de Estados Unidos en Puerto Rico, la desigualdad de clase y el discrimen racial. Además, haré una reflexión sobre la provocación en los textos de los tres insurrectos, teniendo en consideración que la provocación no consiste exclusivamente en el uso de lenguaje provocador. La provocación tiene que generar alguna repercusión constatable que contribuya a visibilizar esas mismas comunidades marginalizadas y las dinámicas de poder que han perpetuado su marginalización.

Coordenadas

Primero, ofreceré un comentario acerca de los antecedentes de Piñero, Calderón y Calle 13 con el fin de mejor ilustrar el contexto del cual surgen y la evolución de los estilos poéticos y los géneros musicales con los cuales se asocian. Luego, haré un análisis de varios poemas y canciones para mostrar cómo se articula una insurrección poética en ellos, a quién se dirige y qué función desempeña la provocación en los textos. Concluiré con una reflexión sobre la recepción que han tenido los tres artistas/poetas dentro y fuera de la isla con el fin de observar qué repercusiones producen sus intervenciones provocadoras.

Para que la relación entre Piñero, Calderón y Calle 13 sea más evidente, habría que partir del contexto del cual surge cada uno de ellos. Piñero nació en Puerto Rico en el 1946 y a los

cuatro años emigró a Nueva York. El poeta fue parte de esa primera ola migratoria laboral de puertorriqueños que fue a parar a “Loisaida” (*Lower East Side*) y al Barrio en *Spanish Harlem* a mediados del siglo XX.³² Cuando los puertorriqueños comenzaron a llegar a Nueva York, motivados por las oportunidades y los empleos, descubrieron rápidamente que, a pesar de tener ciudadanía estadounidense, eran ciudadanos de segunda categoría en Estados Unidos, que no eran tratados—ni por asomo—como conciudadanos de los estadounidenses de la masa territorial. Los puertorriqueños ocupaban una posición marginal por motivos de lengua, raza y clase social. Al llegar a Nueva York, según señala Frances Negrón-Muntaner, los “*boricuas* were collectively racialized as “nonwhite” and assigned a low rank within the city’s ethno-racial hierarchy” (20). La continua subordinación laboral, el racismo, el desempleo, la falta de apoyo institucional y educativo llevaron a los hijos de los inmigrantes a armar un movimiento cultural y político a finales de los años 60 conocido como el *Nuyorican Movement* del cual Piñero fue parte. El poeta nuyorquino se conoce, además, por haber sido miembro de los *Young Lords*,³³ por haber formado parte de los *Nuyorican Poets* junto a poetas como Tato Laviera, Miguel Algarín, Pedro Pietri, entre otros, y por haber cofundado el famoso *Nuyorican Poets Café*.

El rapero y reguetonero Calderón nació en Santurce, Puerto Rico en 1972. Durante su infancia residió en Río Grande y Río Piedras, Puerto Rico antes de emigrar a Miami donde cursó la escuela secundaria. Calderón ha residido en Puerto Rico y Estados Unidos a lo largo de su vida y el haber transitado ambos espacios contribuyó a su diversa formación musical. Esta experiencia transnacional junto a su formación como percusionista en la Escuela Libre de Música de Puerto Rico, contribuyó a que el artista fundiera estilos como el *hip-hop*, *bomba* y *plena*, *reggae* y *salsa*. Similar a Vico C,³⁴ Calderón se considera como uno de los representantes más destacados del género que hoy día se conoce como reguetón y que evolucionó del

underground que surge en Puerto Rico a finales de los años noventa bajo la influencia y el contacto del *hip-hop*, el reggae y otros ritmos caribeños. Según los editores de *Reggaeton*, dicho estilo musical no es “hip-hop nor dancehall nor Latin nor tropical in the traditional sense, yet it drags from all of these (and forges imagined connections with them) in projecting a distinctive, resonate sound” (8). Parecido a lo que sucede con la salsa, el reguetón es el producto del contacto entre múltiples comunidades que a menudo comparten experiencias comunes de desplazamiento y desarraigo. En principio, los cantantes de *hip-hop* utilizaban este género para denunciar el racismo, la desigualdad social, la pobreza, y para contar las experiencias de los que vivían en zonas marginales de áreas urbanas—especialmente en el Bronx, Nueva York. Los raperos en Puerto Rico adoptan y adaptan este género como un vehículo idóneo para denunciar violencia sistémica y articular experiencias invisibilizadas por la cultura dominante.

En la isla, según señala Petra R. Rivera-Rideau, el reguetón “has long been associated with working-class, urban, and nonwhite communities. These communities have been subject to persistent racism, despite hegemonic discourses that define Puerto Rico as a “racial democracy” in which everyone lives in racial harmony” (*Remixing Reggaetón* 4). Mucho antes del éxito comercial del reguetón, el *underground* era la música en la que se expresaban los hijos de la clase trabajadora en comunidades con poblaciones predominantemente negras y no blancas. El *underground*, según describe Raquel Z. Rivera,

was identified (from within its realm of musical expression, as well as from its outskirts) as the music of the poor, “black,” and young. Since this was precisely the same sector demonized in social discourse as the embodiment of criminality, it was no surprise that this music was portrayed as the musical expression of a sinister, incomprehensible, marginal, and criminal subculture. (123)

Durante los años noventa, los consumidores del rock en Puerto Rico eran, en su mayoría, de clases sociales más altas y, cabe enfatizar, más blancas. Esta característica de consumo ha perdido su prevalencia ya que el éxito comercial del reguetón ha resultado en cierta desmarginalización del género. Es decir, desde que el reguetón ocupó el *mainstream*, los blancos de clases altas también están entre los consumidores más tenaces. Rivera-Rideau reitera que, como suele ocurrir con la cultura popular, “the music and celebrity of Tego Calderón potentially reifies the same problems it seeks to address” (103). En otras palabras, Calderón no se libera de las críticas que desaprueban la prevalencia de la retórica misógina y la cosificación de la mujer en las letras y videos de canciones de reguetón. Pero, a pesar de ello, ha sido uno de los artistas del género que más ha denunciado el racismo y promovido el orgullo de la raza negra en Puerto Rico. Calderón, parecido a Calle 13, se ha querido desvincular del género del reguetón por considerarlo demasiado comercial, pero aun así su éxito comercial ha contribuido a su visibilidad y a la difusión de sus temas más sociales. Ser artista de reguetón, en palabras de Rivera-Rideau, “offers him a platform to promote alternative renderings of blackness that counter the privileging of whiteness in dominant discourses of racial democracy in Puerto Rico” (*Remixing Reggaetón* 86).

A diferencia de Calderón, que surge justo en los albores de la consolidación del reguetón y es acogido generosamente por su primer disco “El Abayarde” en 2003, Calle 13 aparece cuando el reguetón ya se ha establecido como género. En el 2006, la banda compuesta por los medio hermanos René Pérez Joglar, Eduardo Cabra Martínez e Ileana Cabra Joglar, lanza el sencillo “Atrévete te te” con el que gana reconocimiento internacional. Pérez, vocalista de Calle 13 mejor conocido como Residente, nació en Hato Rey, Puerto Rico en 1978 y creció en el seno de una familia de clase media trabajadora junto a sus medio hermanos Eduardo e Ileana.

Residente, quien estuvo rodeado de arte y cultura desde temprana edad, estudió Bellas Artes en la Escuela de Artes Plásticas de San Juan, Puerto Rico y luego se transfirió a Savannah College of Art and Design en Savannah, Georgia donde terminó una maestría en Bellas Artes. Antes de formar la banda y luego de completar la maestría, Residente se mudó a Barcelona donde tomó cursos de cine y produjo un cortometraje. A pesar de haber colaborado anteriormente con varios artistas del reguetón, Calle 13 entra a la escena con la intención de renovarla (“Poesía de la porquería” Negrón 1100).³⁵ Su proyecto de renovar un género del cual se valió para cobrar visibilidad se tradujo en la articulación de una retórica de fuerte denuncia social, de crítica explícita a las prácticas de intervención de EEUU en el mundo y un mensaje a favor de la unidad latinoamericana. En este sentido, tanto Calderón como Calle 13 manifiestan una inquietud social que pocas veces llega a materializarse en el repertorio musical de muchos reguetoneros contemporáneos conocidos—repertorios que a menudo se limitan a reproducir retóricas que perpetúan la explotación de lo sexual y la cosificación de la mujer.

Puentes entre Miguel Piñero, Tego Calderón y Calle 13

Piñero, una de las figuras más destacadas de los *Nuyorican Poets*, recurre a una poesía performativa, no sólo para enunciar las experiencias de personas marginadas, sino también para denunciar la violencia sistémica a la que estaban sujetos. El estilo de poesía de dicho movimiento era performativo, oral y musical. Estas características también están presentes en el *hip-hop* y se entiende que dicho género resultó de contactos culturales como los que originaron el *Nuyorican Movement*. Además, debido a su acceso y visibilidad, esta poesía servía una función didáctica e ideológica indispensable para las comunidades puertorriqueñas en la diáspora junto a otras comunidades marginadas. Sin embargo, esto no significó que no fuera motivo de estigma, pues por mucho tiempo se ha asociado la producción cultural de este movimiento con una expresión

menor, menos culta e impura.³⁶ Ciertos sectores de la isla menospreciaron la producción del *Nuyorican Movement*—especialmente en las décadas 70 y 80—por algunos de los mismos motivos que salen a relucir en debates sobre el reguetón. Entre ellos, la supuesta falta de pureza lingüística debido a la prevalencia del inglés o el uso de *spanglish* (una lengua que combina el inglés y el español) y una alegada colonización cultural que resulta de la relación colonial con Estados Unidos y se manifiesta por medio de artefactos culturales que no reproducen lo tradicionalmente puertorriqueño (Rivera). Otro posible motivo apunta a la racialización del puertorriqueño en Nueva York versus la noción dominante de mestizaje y la supuesta democracia racial en la isla. El rechazo inicial y la falta de atención que sufrió la producción *Nuyorican* en la isla sugiere un desinterés y una desconexión de parte de los puertorriqueños de la isla con el quehacer de la diáspora.

Sin embargo, un sector de la crítica ha señalado que uno de los motivos más destacados detrás del rechazo y la falta de atención a dicha producción era que se percibía como carente de puertorriqueñidad (Raquel Z. Rivera, Juan Flores y Petra Rivera-Rideau). De forma paralela, la evolución del *underground* en Puerto Rico también se percibe por sectores de la cultura dominante como un artefacto que evidencia y reafirma el control imperial estadounidense y la supuesta contaminación de la cultura puertorriqueña debido a la influencia del *hip-hop*—un género no autóctono.³⁷ En ambos casos lo que está de por medio es la necesidad de patrullar los límites de la puertorriqueñidad y excluir aquellos fenómenos que resultan de contactos y experiencias transnacionales que obstaculizan la consolidación de nociones de puertorriqueñidad monolíticas.

En cierta medida, tanto el *underground* como la poesía *Nuyorican* surgen con el propósito de abrir un espacio para visibilizar y contar las experiencias de comunidades excluidas

de discursos dominantes y así denunciar los sistemas que contribuyen a su marginalización. Estas prácticas posibilitan el que diferentes agentes culturales y artistas sean emisarios de su propia representación. En los años noventa, el *underground* fue duramente perseguido debido a un pánico moral cuya retórica se basó en factores como las referencias soeces de las canciones, las alusiones al consumo de marihuana, la alegada incitación a la violencia y el contenido sexual (Petra Rivera-Rideau y Raquel Z. Rivera). Dicha persecución sugería, por un lado, que el sector más conservador del país temía que las letras de las canciones del *underground* incitaran a la juventud más allá de las periferias a incurrir en las prácticas de las que hablaban los artistas del género. Por otro lado, dicha represión también estaba relacionada a un intento de mantener a las poblaciones pobres, no-blancas, al margen del circuito más visible de la esfera pública. Según Rivera,

One of the reasons *underground* was a target for censorship was that within the social climate in Puerto Rico, youth from poor communities were being seen as the main perpetrators of crime and social disorder. Policing and restricting *underground* could, therefore, be easily portrayed by government authorities as a logical extension of anticrime state policies. (*Reggaeton* 122).

Con tal de mantener a los raperos y reguetoneros fuera del *mainstream*, de arrinconarlos en los márgenes, diferentes autoridades del Estado y comunidades religiosas en Puerto Rico se unieron para perseguirlos por medio de campañas y redadas policiales que fomentaron la criminalización de aquellas comunidades de clase trabajadora que eran una cantera del género (Raquel Z. Rivera y Petra Rivera-Rideau). Una de las medidas que fue implementada por el exgobernador Pedro Roselló se trató del plan Mano Dura Contra el Crimen. Dicho programa fue una de las promesas de la campaña de Roselló en el 1992 y la puso en vigor poco después de

resultar electo. Esta medida consistió en la implementación de “policies that increased sentencing periods, reduced rehabilitation-focused initiatives for criminal offenders and promoted aggressive, more interventionist policing tactics” (Rivera-Rideau 450).³⁸ Estas medidas no solo respondían, según señala Rivera, a una voluntad de evitar el contagio, sino también de suprimir esas historias del espacio de la cultura dominante, evitar su difusión y consumo debido a las intervenciones que podían generarse a raíz de conocer dichas historias. En gran medida, la práctica poética y musical de Piñero, Calderón y Calle 13, surge como un quiebre con una cultura dominante que no los representaba. Aunque este quiebre no supone necesariamente una ruptura contundente, ni con el patriarcado ni con el capitalismo.

Aunque hoy en día los tres insurrectos se consideran ya como figuras de movimientos culturales y musicales que cada vez se incorporan más a las filas de la cultura *mainstream*, sería importante reiterar que los orígenes de dichos fenómenos culturales yacen en la marginalidad. Esto es importante porque, a pesar del éxito comercial y la visibilidad que los circunda, hay momentos en que la retórica elitista que contribuyó a que se generaran y estigmatizaran dichos movimientos culturales y musicales, se repite en el Puerto Rico actual por los medios y figuras políticas según veremos más adelante.

Hay palabras que denuncian

En 1980 se publica *La Bodega Sold Dreams* en Nueva York, la única colección de poesía de Piñero. *La Bodega Sold Dreams* reúne poemas que hablan de las experiencias cotidianas de los habitantes de barrios como el *Lower East Side*. Estas experiencias llaman la atención sobre aquello que en las décadas previas a los 70 y 80 pocas veces ocupaba el cuerpo de un poema—la pobreza, el abuso de sustancias controladas, la violencia doméstica, el racismo, la criminalidad, entre otros temas. De esta forma, los poemas no solo son retratos de esas periferias aisladas de la

cultura dominante, también son denuncias de las dinámicas de poder que han contribuido a que esas periferias se generaran y perpetuaran. A pesar de que gran parte de la obra de Piñero se escribe en inglés y *spanglish*, existe un puñado de poemas en que predomina el uso del español. Curiosamente, es en dos de esos pocos poemas en español en los que el poeta articula una retórica anticolonial más contundente, “La cañonera del mundo” y “Vente conmigo”. En ambos poemas se anuncia desde el comienzo a quién va dirigido el mensaje. En el primer caso, a una bandera estadounidense personificada; en el segundo, a los puertorriqueños. Para entrar en el análisis de “La cañonera del mundo” habría que señalar que el título del poema ya adelanta el terreno del tema central del mismo: denunciar la intervención militar de Estados Unidos en todo el mundo. El poema empieza dirigiéndose a la bandera,

Que yo me cago en la madre tierra que
te parió
me meo en el cielo que te cubrió
le escupo al viento que te acarició
te hablo a ti, bandera americana (22)

Desde el principio del poema queda claro que la voz poética pretende desacralizar la bandera americana y, por extensión, a los estadounidenses. Ahora bien, el poema no se dirige a todos los estadounidenses, sino al empresario que lleva “corbata blanca” a quien le extiende la siguiente invitación

sal de atrás de esa corbata blanca
que asalta el calor de ser humano
el calor de mantener una familia con la miseria
que me pagas por el calor de mi sudor

y no me dejas vivir con tu

spick

changuería (22)

El poema remite a la violencia estructural y a la explotación a la que muchos “spicks”³⁹ han sido sujetos en Estados Unidos. Pero también señala que el origen de esa violencia estructural surge de un sector de la cultura dominante en particular. Al hacer alusión al reto que supone mantener una familia con la miseria salarial, el poema llama la atención al nivel de pobreza que impera independiente del esfuerzo laboral. Dicho de otro modo, el poema refuta el sueño americano, la noción de que el trabajo es conducente al progreso, de que se puede medrar por medio del sacrificio. De hecho, muchos poetas y escritores de la generación de Piñero ponen énfasis en este tema para mostrar que a pesar de lo mucho que trabajaban, seguían siendo los porteros, las mucamas, las niñeras, los trabajadores de construcción, explotándose por “mantener una familia con la miseria que le pagan” (22).⁴⁰

A pesar de la indignación que connota el poema, la voz poética no hace un llamado a la confrontación violenta, pero sí a la justicia poética—o venganza—en el plano espiritual,

y yo le pido a changó

que te destruya tu idioma

que te caiga a bimbazo a tu cultura

que te llene a tus hijos con ideales postizos

que te ponga a tus hijas en las esquinas to hustle (22)

La voz poética le ruega a Changó⁴¹ que los americanos de la “corbata blanca” tengan que soportar las experiencias de los inmigrantes que vienen a Estados Unidos motivados por “ideales postizos” y que en vez de tener éxito a menudo incurren en actividades ilegales por la

desigualdad social que genera violencia. Aunque es común recalcar que los *Nuyorican poets* forjaron un nuevo lenguaje y estilo con el fin de reflejar las vivencias, la discriminación y la marginalización que muchos puertorriqueños e inmigrantes estaban viviendo en ese momento en Nueva York, se suele prestar menos atención al hecho de que esta necesidad de crear un nuevo lenguaje también es un resultado de la exclusión. Los altavoces de esta generación pocas veces llegaron a integrarse plenamente a la elite literaria de Nueva York y mucho menos a la elite literaria puertorriqueña en la isla (*From Bomba to Hip-Hop* Juan Flores).⁴² Esta exclusión se debía, en gran medida, al uso de *spanglish* o a la prevalencia del inglés, y a veces se asumía— como se ha mencionado antes— como una sospechada falta de autenticidad puertorriqueña. Pese a que muchos de los miembros de esta generación celebraban la hibridez lingüística y cultural, el sincretismo no dejaba de ser el resultado de un proceso continuo de resistencia, asimilación, imposición y negociación. La plegaria, por tanto, de que Changó “destruya [su] idioma” y que “[le] caiga a bimbazo a [su] cultura” apunta a las repercusiones de la americanización. Pero estas repercusiones idiomáticas y culturales no solo remiten al proceso de asimilación que atraviesan los puertorriqueños al llegar a Estados Unidos, sino también al proyecto de imposición del inglés en Puerto Rico y la difusión de la cultura estadounidense en la isla. En el poema se articula el impacto sociocultural de la asimilación e imposición de la cultura estadounidense en las identidades diaspóricas. En “La cañonera del mundo” Piñero cuestiona, según señala Nicolás Kanellos, “the very nature of what it is to be American, and whether the underclass and marginalized are truly part of that national complex of malls, corporations, high culture, militaristic intervention and conquest” (x).

Otro de los pocos poemas de Piñero en que predomina el español es “Vente conmigo”. En esta ocasión la voz poética se dirige a los puertorriqueños y les extiende una invitación

Vente, puertorriqueño
vamos amarrar los yanqui
businessman
que amarran our isla con billetes
verdes
con las tripas de nuestra rabia (52)

Aquí, como en “La cañonera del mundo”, la voz poética vuelve a indicar que los *yanqui* a los que se refiere son los *businessman*, aquellos que contribuyen a la subordinación económica de la isla. En estos versos, lo que parece ser una invitación a incurrir en un acto violento, amarrar “con las tripas de nuestra rabia”, es más bien una invitación a profanar a los *yanqui* por medio de lo escatológico y no por medio de la violencia.

Vamos a guindar los
americanos
con las tripas
para cuando los gusanos
abran la boca para gritar
les pegamos un
gargajo
verde
mojoso
moscoso
tuberculoso
apestoso (52)

El deseo de amarrar a los yanqui se puede interpretar de múltiples maneras. Una de ellas está relacionada a la noción de que si se amarran, si se inmovilizan, ya no podrán amarrar “our isla con billetes”. Otra manera de interpretar esta invitación sería retomar la idea de la justicia poética de “La cañonera del mundo” y argumentar que el deseo es amarrar/amordazar/subordinar a aquellos que han estado tras el volante de su opresión. Es decir, incurrir en una práctica de reciprocidad. También sería posible argumentar que lo que se describe en el poema emula una relación erótica afín a la del amo y el esclavo. Esta última opción es sumamente simbólica a la hora de considerar la relación colonial entre Estados Unidos y Puerto Rico como una relación desigual, pero de cierta mutua dependencia.

Ahora bien, lo que se destaca en “La cañonera del mundo” y “Vente conmigo” no es la voluntad de obtener justicia por vías de la confrontación violenta, sino por medio de la profanación, de ensuciar y desacralizar al *yanqui businessman* por medio de pilares nacionales de la cultura estadounidense—bandera, cultura, lengua, ideales y familia—con palabras “soeces”. Estas palabras ilustran lo que Luis Rafael Sánchez señala en su conferencia “Hacia una poética de lo soez”, que lo soez

revela una toma de venganza, una ofensa sostenida y consciente, un confabulado protocolo de desenmascaramiento encargado a la transgresión del cultivo, a la indisposición a guardar la norma, a la chacota, a las gracias y las gentilezas, a la desintegración que integra a pesar suyo, la antinorma, la antigracias, la antigentileza.

(Sánchez Rondón n.p.)

En el 2005, Calle 13, que ya había colaborado con otros cantantes de reguetón, recibe especial atención cuando lanza su canción “Querido FBI”. La canción es una reacción al asesinato de Filiberto Ojeda Ríos. El 23 de septiembre de 2005, Ojeda Ríos, líder del Ejército

Popular Boricua también conocido como “Los macheteros”, fue rodeado en una casa por agentes del FBI que, no sólo le dispararon múltiples veces, sino que lo dejaron desangrar durante horas sin tratamiento médico hasta que murió.⁴³ Residente grabó “Querido FBI” menos de 48 horas después de dicho acontecimiento. La canción se volvió viral y marcó el comienzo de una trayectoria en la que la banda musical apostaría por producir canciones de claro corte político y social. Residente, quien se ha expresado continuamente en contra de las políticas e intervenciones estadounidenses que han perpetuado la condición colonial puertorriqueña, procede a dirigirse a sus compatriotas y no al FBI según pareciera anunciar el título de la canción:

Queridos compatriotas

Abogados, maestros, alcaldes y chotas

Doctores, bichotes, bomberos, enfermeros,

Contables, traqueteros, piragüeros, to’ el mundo entero

Por mi madre que hoy me disfrazo de machetero

El vocalista emula el estilo de un discurso político acalorado y se adhiere al movimiento pro-independentista del líder revolucionario que impulsa la canción. La enumeración de compatriotas de diferentes clases sociales y funciones como abogados y chotas (personas que delatan a otras con las autoridades) y maestros y bichotes (cabecillas de puntos de drogas) sugiere que el discurso tratará de un tema que incumbe a toda la población. Al indicar que se va a “disfrazar” de machetero reconoce que está a punto de comprometerse públicamente por medio de una retórica que, hasta ese momento, no se alineaba con el personaje artístico de Calle 13. Además, vale señalar que los macheteros sí habían liderado varios ataques armados que apuntaban a miembros del ejército de Estados Unidos en las bases militares en la isla. Ojeda Ríos estuvo en el

clandestinaje durante años por encontrarse entre los más buscados por el gobierno federal de Estados Unidos.⁴⁴ Por lo tanto, se podría argumentar que el gesto de “disfrazarse” como machetero es una advertencia para señalar que sus palabras—especialmente aquellas que puedan ser interpretadas como incitaciones amenazantes, no deben ser entendidas literalmente sino, más bien, como una puesta en escena. Esta advertencia del carácter performativo de su intervención también sirve otra función, la de reducir posibles repercusiones por asociarse expresamente con los macheteros.

En adición a describir cómo las autoridades permitieron que el líder machetero muriera desangrado, el vocalista reitera que la canción es una canción de protesta por eventos como la Masacre de Ponce, Cerro Maravilla y el 911.⁴⁵ Cada evento, excepto el 911, tiene en común el asesinato de puertorriqueños que estuvieron a favor de la independencia a manos de autoridades estadounidenses o locales en la isla. Calle 13, como Piñero, denuncia la intervención/participación de Estados Unidos en cada evento, incluyendo el 911. Aunque la canción se llama “Querido FBI”, nunca se dirige al FBI directamente, más bien genera un discurso en que el vil asesinato de Ojeda Ríos es solo un antecedente de una descarga de indignación anticolonial general. El vocalista despotrica contra el FBI diciendo,

A los federales con piedras les tiro

Y si no hay piedras pues les tiro con güiro

Con lo que sea, tumbaron al hombre pero no a la idea

A to’ los federales los escupo con diarrea

Me dan náusea, me dan asco

La crítica que hace Calle 13 a la intervención estadounidense y el uso de lo escatológico como una forma de transmitir indignación e insultar simultáneamente producen un diálogo entre

“Querido FBI” y los dos poemas anteriores de Piñero. A diferencia de los poemas, la canción va un paso más allá de lo que vimos en Piñero, pues sí hace alusiones violentas que superan “mear”, “cagar” y “escupir” a las autoridades. Sin embargo, las referencias más violentas, o no se dirigen directamente a los federales o carecen de sujeto: “ahora voy a explotar con estilo”, “me voy a los tiros”, “pa’ explotar a esos cabrones los colmillos / Hay 3.9 millones de cuchillos”. La violencia que sí se dirige a los federales no supone una amenaza letal—tirar con piedras, güiro (un instrumento de percusión puertorriqueño) y diarrea. En este sentido, pareciera repetirse una estrategia como la del “disfraz”. Por un lado, la necesidad de recurrir a este tipo de estrategia para distraer la censura o reducir repercusiones potenciales está conectada al conocimiento que tiene Residente de la persecución/opresión a la que han estado sujetos muchos partidarios del independentismo en la isla como también la persecución/opresión del mismo género del *underground*. Por otro lado, este tipo de disfraz llama la atención sobre los riesgos detrás de las manifestaciones artísticas, pues ha habido campañas políticas y religiosas que se han apoyado en manifestaciones de este tipo para activar legislaciones, imponer censuras y otras represalias.⁴⁶

El discurso de Calle 13, como el de Piñero, simula una insurrección forjada de palabras que comunican la violencia que el cuerpo se niega, pero añora, ejercer contra la autoridad. En este sentido, recurrir a lo escatológico revela la voluntad de profanar hitos estadounidenses, de que los funcionarios del poder sean también humillados por la suciedad. Asimismo, tirar piedras o instrumentos de música sugiere que están desarmados en el sentido más literal y que sus insurrecciones son/serán artísticas. Cualquier ejercicio de violencia dirigido a un imperio del calibre de Estados Unidos fracasaría, especialmente si el acto de violencia proviene de Puerto Rico cuyo ejército es el mismo que el estadounidense. Pero las manifestaciones artísticas provocadoras no son tan fáciles de invisibilizar/silenciar.

Aunque Calderón se distingue de Piñero y Calle 13 por el énfasis que pone en lo que concierne a la raza, comparte con ellos el afán por la denuncia y la reivindicación de aquellos excluidos o subordinados por la cultura dominante. En el 2003 Calderón lanza el disco *El abayarde* bajo el sello de White Lion. Aunque el músico ya había sido parte de múltiples escenas musicales fue con este disco de reguetón que se popularizó. De hecho, *El abayarde* se considera como uno de los primeros discos más exitosos del género del reguetón por su gran acogida comercial. Calderón resulta particularmente atractivo, como bien señala Rivera-Rideau, por fusionar salsa y otros ritmos tradicionales puertorriqueños con reguetón (*Remixing Reggaetón* 84). Ha sido comparado con el ícono de la salsa Ismael Rivera y su público refleja una multiplicidad generacional mayor a la de otros artistas del género. La diversidad del público de Calderón nace justo de la fusión de ritmos, pues atrae a aficionados de la salsa, de bomba y plena y, desde luego, del reguetón. Muchas de las canciones de *El abayarde*, a diferencia de los estereotipos más comunes, no tienen como centro la hipersexualización de la mujer, sino reclamar un espacio en la escena musical por medio de la astucia lírica. Los ritmos y las letras de las canciones reflejan un vínculo más marcado con el *hip-hop* y con ritmos afrocaribeños que con el reguetón más comercial. Este vínculo no solo tiene que ver con el hecho de que el disco debuta en un momento de transición del *underground* al reguetón, sino con una determinada afinidad social y racial también. Hay que recordar que el *hip-hop*, al igual que los ritmos afrocaribeños, ha sido vehículo de representación de comunidades negras principalmente. Por lo tanto, la prevalencia de estos ritmos en la música de Calderón no es arbitraria ya que la raza y el racismo son temas sociales que aborda con frecuencia. Otros artistas puertorriqueños de música urbana que han tratado el tema del racismo han sido Welmo Romero, Eddie Dee, Don Omar y la Sista.

Una canción que evidencia el claro compromiso de visibilizar el racismo arraigado en la sociedad puertorriqueña es “Loíza” del disco antes mencionado. El título de la canción es el nombre de uno de los municipios del noreste de Puerto Rico que “has often been described as the center of Afro-Puerto Rican life and culture, despite the existence of substantial black populations and African-derived cultural practices throughout the island” (*Remixing Reggaetón* 87). Loíza, a pesar de ser reconocido como una sede cultural del país, se asocia con la pobreza, la criminalidad y con una infraestructura muy precaria. Asimismo, es un pueblo estigmatizado por todos los factores antes mencionados y, en cierta medida, criminalizado por ellos también. A pesar de que en Puerto Rico abundan las personas negras, según menciona Rivera-Rideau y Moira Pérez, Loíza se yergue en el imaginario colectivo dominante como una excepción, como un espacio aislado en que persiste lo negro al margen de la población general “más blanca” (*Remixing Reggaetón* 87). El vocalista, que nunca vivió en Loíza pero sí en el municipio adyacente, Río Grande, empieza dedicándole la canción a Loíza, “esto es pa’ mi pueblo que tanto quiero”. En el primer verso dice,

Y es que no bregan con Loíza

Me quiere hacer pensar

Que soy parte de una trilogía racial

Donde to' el mundo es igual, sin trato especial

La alusión a la trilogía racial es clave, pues el discurso dominante perpetúa la noción de una democracia racial⁴⁷ en Puerto Rico. Pero a menudo se ignora que en medio de esa trilogía racial impera una relación jerárquica en la cual la raza africana ha ocupado una posición de inferioridad. Además, el proyecto nacionalista puertorriqueño ha procurado “emblanquecer” la población borrando y/o devaluando las contribuciones medulares de la cultura y comunidad afro-

puertorriqueña. Por lo tanto, “Loíza exposes the persistence of racism on the island, making abundantly clear the fact that Puerto Rico’s racial democracy has not lived up to the promise of racial equality for all the island’s citizens” (*Remixing Reggaetón* 93). Calderón sostiene

Que se creen mejores por su profesiones

O por tener facciones de sus opresores

Si una buena madre su hijo no daña

Cabrones, lambones

Pal carajo España

Insistir en la democracia racial ha contribuido a generar una falsa noción de igualdad entre los puertorriqueños como productos de un proceso de mestizaje. Esta falsa noción ha llevado a que parte de la población no reconozca el racismo como un problema presente en Puerto Rico—pero esto está cambiando. El no proveer matices con relación a las dinámicas de poder detrás de la creación de dicha democracia racial ha promovido la subordinación del elemento africano en la cultura puertorriqueña y, desde luego, ha fomentado el racismo y la desigualdad social. El vocalista sugiere una relación de continuidad con la esclavitud cuando dice,

Cambiaste las cadenas por esposas

No todos somos iguales en términos legales

Y eso esta probao’ en los tribunales

Aquí, Calderón da evidencia de formas en que se manifiesta la desigualdad racial, la criminalización de los negros y la prevalencia de prácticas racistas como el *racial profiling*. Con el fin de destacar la marginalización de aquellos a quienes representa en la canción, el vocalista se posiciona fuera de la sociedad, rechaza la autoridad de la misma, critica las inconsistencias en

el discurso histórico que se enseña y da ejemplos de la falta de representación política en el país.
Por ejemplo,

Y he oído a Rubén Berríos abogar por lo míos

Por eso en ninguno confío

Todos con Vieques

¿Mi pueblo negro no padece?

Porque tú crees que se lo merece

Optar por usar a Rubén Berríos—Presidente del Partido Independentista—como ejemplo de la incapacidad de representar a la comunidad negra en Puerto Rico incita dos reflexiones. Una de ellas es destacar que ni el líder del partido minoritario—el partido independentista—los representa. Otra es considerar el privilegio blanco de Rubén Berríos, su formación académica, su clase social y su consecuente incompetencia para la tarea de representar comunidades como las de Loíza en su justa medida. De este modo, Calderón “physically locates himself in Puerto Rico, but asserts that he belongs to another space beside the one structured by racial democracy, thus rejecting the authority of those institutions complicit in the establishment and maintenance of racial inequality” (*Remixing* 95).

Otra canción en la que el cantante retoma el tema de la criminalización por motivos de raza (*racial profiling*) junto al abuso policial y la corrupción gubernamental es “No paso el cerdo” del segundo disco, “El Enemy de los Guasibirí” (2004). En Puerto Rico, no pasar algo remite usualmente a que determinada comida te produce indigestión, y no pasar a alguien supone que no te llevas bien con esa persona. En este caso, no pasar el cerdo supone ambas cosas simultáneamente, pues el cerdo es una alusión peyorativa a la policía del mismo modo que en inglés se usa la palabra “pigs”. Calderón se distancia de la conducta criminal diciendo,

Mi crimen es musical

Estoy legal

Y se me trata como criminal

[...]

Porque somos negativo pa' los chamaquitos

Y Fajardo que se llevó hasta los esquimalitos

Mano dura, pues tiran humo pa' los fredericos

Aquí el que menos ha hecho se ha llevao' un dron

Mientras más tienen más quieren ta' cabrón

Y si quieren mándenme a prisión con una fabricación

Aquí se produce un paralelo con “Querido FBI” cuando el vocalista señala que su “crimen es musical”. Asimismo, se alude al discurso de los sectores que quisieron suprimir la expansión del reguetón con programas como Mano Dura por considerarlo negativo para la juventud. Sin embargo, Calderón establece un contraste significativo al mencionar a Víctor Fajardo, exsecretario del Departamento de Educación que fue convicto por fraude, extorsión y lavado de dinero.⁴⁸ La canción establece un contraste entre aquello de lo que se le acusa a los cantantes del reguetón—ser mala influencia para los jóvenes—versus menciones puntuales de actos de corrupción y robos cometidos por funcionarios del país en esa época. No solo se destacan la criminalización de la escena del reguetón por parte de funcionarios corruptos y la práctica de “fabricar” casos contra personas marginales, sino que señala el racismo subyacente de las autoridades—los cerdos—que lo persiguen “cuando la cara no matchea el auto” que tiene. Lo que Calderón reitera en sus canciones y cuando cuenta sus experiencias con el racismo, es que por ser un hombre negro hay quienes dudan de la posibilidad de que tenga los medios necesarios

para adquirir determinados bienes y lujos—de forma legal. Calderón, parecido a Piñero, dirige su denuncia a las autoridades institucionales que gobiernan el país, a la policía y a los de “cuello blanco”. De esta forma, Calderón señala a los que han perpetuado las condiciones sociales para que la desigualdad de clase y la criminalización racial continúen.

Esto es del más que se faje

El abayarde, Calderón

Tirándole las verdades

A los de cuello blanco sin perder la clave

Yo sé que sabes por dónde vengo

Cuando la cara no matchea el auto que tengo

Frente yo vendo

A veces ni me detengo

Es que yo soy vegetariano y no paso el cerdo

Los tres insurrectos llaman la atención a problemáticas sociales que aquejan de sobremanera a diferentes comunidades marginales. Piñero, por una parte, denuncia la intervención estadounidense y, más específicamente, el rol de Estados Unidos en la subordinación social, económica y cultural de los puertorriqueños en la isla y en la diáspora nuyorquina. Calle 13 denuncia la intervención militar estadounidense y pone énfasis en la represión de partidarios del independentismo—aunque él ha evitado adherirse a partidos políticos, sí se ha proclamado a favor de la independencia de Puerto Rico. Calderón, por otra parte, se concentra en la criminalización de los reguetoneros y de los negros arrojando luz sobre prácticas discriminatorias como *racial profiling*. Además, señala la falta de representación adecuada de comunidades no-blancas y pobres relegadas a los márgenes. En los tres casos, la

denuncia social y las intervenciones artísticas son mecanismos de representación que contribuyen a una insurrección simbólica y poética. Pero esta insurrección carece de potencia si no provoca al que señala, si un otro no interactúa con la provocación (entendida como la manifestación pública de una estética/retórica que incumple los estándares de un orden social conservador y patriarcal.)

Hay palabras que provocan

En los años 90 en Puerto Rico, el género del *underground*, según dije arriba, fue objeto de escrutinio y persecución debido a que diferentes líderes de la comunidad religiosa y representantes políticos del país consideraban que esta música incitaba a la violencia, a la participación en conducta criminal, al consumo de marihuana y a prácticas sexuales. El miedo a que el género musical se saliera de su cauce periférico e invadiera la cultura *mainstream*, generó varias campañas a favor de censurar y/o coartar su difusión.⁴⁹ Antes del fenómeno comercial del género, según explica Rivera, se consideraba como una amenaza que potencialmente podía desembocar en el “contagio” de aquellos jóvenes puertorriqueños que vivían “ajenos” a lo que sucedía en las comunidades marginalizadas, jóvenes cuyos valores morales y conducta se presume estaban alineados a los estándares puritanos de la cultura dominante.

Mary Douglas afirma que “The whole universe is harnessed to men’s attempts to force one another into good citizenship. Thus we find that certain moral values are upheld and certain social rules defined by beliefs in dangerous contagion” (3). Según ella, “separating, purifying, demarcating and punishing transgressions have as their main function to impose system on an inherently untidy experience” (4). Asimismo, los esfuerzos que llevaron a cabo diferentes figuras religiosas y políticas con tal de guardar el “orden”, de evitar que el género se extendiera más allá de los caseríos y arrabales, de impedir que la marginalidad ocupara el centro, revelaban un afán

por proteger los valores conservadores de la sociedad puertorriqueña—valores asociados a la conservación de la familia y a un modelo de puertorriqueñidad. El *underground*, como bien señala Rivera, “challenged notions of proper moral behavior and law-abiding citizenship that are held by the dominant public perception, as well as in governmental and ecclesiastical rhetoric, to insure social order” (129).

El performance de Calle 13 en los Premios MTV Latino de 2009 es un ejemplo de lo que Rivera sostiene acerca de la forma en que el *underground* reta nociones de conducta normativa. Como vimos arriba, el director ejecutivo del Colegio de Productores de Espectáculos Públicos de Puerto Rico (COPEP) afirma que las expresiones del vocalista de Calle 13, no representan al pueblo puertorriqueño, han arrastrado al pueblo a una vergüenza ajena y que le debe una disculpa a la madre del ex-gobernador y a todas las mujeres puertorriqueñas por decir que Fortuño era un hijo de la gran puta. Este incidente resulta en la censura de Calle 13 y se produce una cantidad exorbitante de prensa que aborda la situación. El exalcalde de San Juan, Jorge Santini, hace eco de las palabras de Zapata cuando le piden que reaccione a las expresiones de Residente. Santini dice, “No creo que sea un buen ejemplo abrirle espacio a una persona porque después hay que explicarle a nuestros hijos cómo una persona tan talentosa e impactante se atreve a mencionarle la madre vulgar y cobardemente al gobernador del país o a cualquier otra persona”.⁵⁰

Por otra parte, Fortuño afirma que “Este individuo le faltó el respeto a todas las mujeres puertorriqueñas, a todas las madres puertorriqueñas y al pueblo puertorriqueño en general”. Ninguna de estas declaraciones incluyen un comentario sobre la reforma que motivó el despido de miles, las medidas de austeridad implementadas por el gobierno ni la crisis económica. Sin embargo, todas generalizan el insulto dirigido al gobernador como uno dirigido a todos los puertorriqueños, especialmente a todas las madres—figura crucial del proyecto nacional basado

en la conservación de la “gran familia puertorriqueña”. De este modo, el mensaje es tergiversado de forma que se presenta como una afrenta materno-familiar y no como un desafío al poder del padre, en este caso, Fortuño. Asimismo, la decisión de censurar a Calle 13 a partir de esta situación podría leerse como un gesto de públicamente limpiar su honor de la ofensa por medio de la figura femenina.

El mensaje de Residente sobre las cesantías, las medidas de austeridad, la marcha celebrada y el estar “en pie de lucha”, se desvanece tras un intercambio mediático que transmite indignación por un insulto al gobernador y no por la situación precaria en que se encontraban muchas familias y empleados del sector público y privado. De forma similar, los mensajes de Calderón y Piñero a menudo se pierden tras discursos conservadores cuya crítica responde a ansiedades morales y se apoyan en aspectos biográficos de los artistas. En el caso de Piñero, por ejemplo, es común señalar los delitos por los cuales fue imputado y en el caso de Calderón, las acusaciones de violencia doméstica salen a relucir con frecuencia en los medios. Es así como se perpetúa una imagen criminal y violenta de los artistas. Si bien es cierto que Calderón no se libra de la retórica que hipersexualiza a la figura de la mujer y enaltece prácticas de hipermasculinidad tóxicas, su aporte musical también está cargado de denuncias sociales y raciales que pocos artistas populares en la isla trabajan. Por otra parte, a pesar de que Piñero dedicó su obra a tratar temas como la desigualdad social, la pobreza, la violencia sistémica y el racismo, a veces estos temas parecen perderse o deslegitimarse por lecturas morales conservadoras que no separan la biografía del texto.

La censura que se le impone en la isla a Calle 13 refleja la voluntad de suprimir, lo que Julia Kristeva ha llamado “lo abyecto” en *Poderes de la perversión* (1980), aquello que supone una amenaza para la autoridad. En este caso, lo abyecto supondría aquello que no cumple con los

estándares dominantes de la puertorriqueñidad y, por lo tanto, debe ser apartado del centro. Los estándares dominantes de conducta normativa puertorriqueña rechazan, por un lado, el uso de lenguaje/conducta soez en plataformas de alta visibilidad y, por otro lado, condenan los desafíos públicos a las figuras de autoridad. Gran parte de la actividad que ha surgido con el fin de obstaculizar la difusión del reguetón, el *rap*, el *hip-hop* y el *underground*, ha sido respaldada por el argumento de que las letras y los videos incitan a la violencia, al consumo de drogas y al sexo. En última instancia, la censura pretende evitar que se propague el “desorden” y, más aún, reprimir aquellos elementos de la sociedad puertorriqueña que se quieren invisibilizar porque amenazan y distorsionan la imagen del puertorriqueño modelo que el sector dominante quiere proyectar (Rivera). La visibilidad, por lo tanto, está cargada de potencial subversivo.

Artistas como los que se estudian en este capítulo aprovechan su visibilidad para denunciar y arrojar luz sobre diferentes conflictos sociales que son particularmente prevalentes entre comunidades marginales. En palabras de Rivera-Rideau, el reguetón, rinde cuentas por “those who are systematically excluded by racist and classist discourses that inform dominant definitions of Puerto Ricanness” e integra “aesthetics and signifiers from other sites in the African diaspora to produce new understandings of Puerto Ricanness that center blackness and diasporic belonging” (*Remixing Reggaetón* 5). Ahora bien, las manifestaciones culturales pueden ser de denuncia sin llegar a provocar, como pueden ser provocadoras/atrevidas y no provocar repercusiones. En este sentido, Calle 13, que ha sido censurado múltiples veces, no solo denuncia sino que provoca y las repercusiones son constatables. Calderón también ha sido censurado por varios de sus temas, pero Piñero, pese a practicar la denuncia y profanar poéticamente elementos de la cultura estadounidense, no fue censurado. Entonces, ¿qué es lo que distingue la

producción/recepción de los músicos de la de Piñero? Y, ¿qué nos dice la recepción sobre las sociedades que navegan?

En términos muy básicos, la provocación se entiende como un acto, gesto o expresión que incita a otra persona a reaccionar. Las reacciones suelen ser violentas o sexuales y, dentro de los parámetros de la ley, suelen legitimarse con el argumento de que la reacción ha correspondido a una pérdida de control incitada por la provocación del otro. De esta forma, el individuo que alegadamente ha provocado a otro se vuelve, en cierta medida, responsable/merecedor de la reacción del otro. Asimismo, la reacción del provocado es mitigada sugiriendo con ello que su respuesta ha sido relativamente proporcional a la provocación inicial.

Aunque ha sido más común pensar en la defensa basada en la provocación en casos de violencia de género, se ignora que estas defensas existen con el fin de promover, por ejemplo, la buena ciudadanía y el respeto por la propiedad pública y privada. La provocación supone la manifestación pública de una conducta que amenaza el orden social y las dinámicas de poder establecidas. Con el fin de conservar el orden social, diferentes autoridades procuran penalizar a aquellos que incurren en prácticas que inciten desvíos de la norma y, por lo tanto, retan su autoridad de forma pública. La subversión se materializa cuando la autoridad reacciona con el propósito de suprimir/retirar la provocación de la esfera pública es que la subversión se materializa. Es decir, la provocación carece de efecto si no hay un otro que la repela. Por lo tanto, una de las diferencias más relevantes entre Piñero, Calderón y Calle 13 es justamente el potencial provocador de los músicos que se confirma por medio de las medidas implementadas para regular/penalizar sus discursos y controlar el acceso de sus públicos consumidores. Este potencial es limitado si no hay una autoridad amenazada que sienta la necesidad de reafirmar su poder por medio de ejercicios regulatorios.

Conclusiones

Hay múltiples factores que contribuyen a la discusión sobre la diferencia en la recepción de los tres artistas en lo que concierne a la censura y las críticas que han recibido. Algunos de estos factores son la brecha generacional, la ubicación geográfica, el idioma, el espacio de difusión del mensaje, el público consumidor, entre otros. No cabe duda de que la música, en comparación con la poesía, suele atraer una audiencia mayor, pero la poesía de Piñero era sumamente performativa y a menudo incluía elementos musicales también. De hecho, se han publicado múltiples estudios que ponen énfasis en la participación e influencia de puertorriqueños y *Nuyoricans* de la generación de Piñero en la configuración del *hip-hop* en Nueva York en la década del 90. Tampoco cabe duda de que su poesía era un acontecimiento público, producto de un contexto de mucha agitación social. Pero, a pesar de que todos estos factores deben ser considerados, es su posición en la diáspora lo que más determina su recepción como un posible agente de provocación.

Piñero se encontraba fuera de la red de control del gobierno puertorriqueño y no suponía una amenaza para el mismo porque la mayoría de su obra se escribe en inglés y se consume poco en la isla. Incluso los poemas de Piñero que se estudian en este capítulo, “La cañonera del mundo” y “Vente conmigo”, que revelan una fuerte denuncia anticolonial y que se podría decir que incitan a conductas relativamente violentas, no son el motivo de censura ni de fuertes críticas como las que circundan las canciones de Calle 13 y Calderón. Dichos poemas, además, pertenecen a un puñado de poemas en que predomina el uso del español y son menos conocidos que poemas como “A Lower Eastside Poem”, “Black Woman with the Blond Wig”, “Jitterbug Jesus” o sus obras *Short Eyes* o *The Sun Always Shines for the Cool*. Si volvemos a Zapata, que asegura que Calle 13 no representa a los puertorriqueños como pueblo, y consideramos que la

producción de la diáspora a menudo ha sido deslegitimada por su alegada falta de autenticidad puertorriqueña, sería posible deducir que los poemas de Piñero no incitan repercusiones negativas porque Piñero es un sujeto fronterizo cuya puertorriqueñidad se supone, por así decir, menos “auténtica”. Dicho de otro modo, el potencial provocador es cuanto más fuerte si se genera dentro del circuito que desafía y por aquellos sujetos de los que se espera cumplimiento con ese orden social.

La provocación requiere, por un lado, del gesto de traer al centro aquello que a la cultura dominante le conviene que permanezca en la periferia y, por otro lado, de una reacción que procure cerrarle el paso. De lo contrario, hay palabras y actos audaces y soeces que no tienen repercusiones y, por tanto, no llegan a provocar. Las reacciones a las provocaciones son claves puesto que contribuyen a visibilizar experiencias descentralizadas y, asimismo, queriendo borrar la provocación terminan señalando qué prácticas o contenido amenazan la autoridad. En cierta medida, lo que el poder decide penalizar señala cuáles son las herramientas disponibles a los márgenes para escandalizar y cobrar visibilidad.

Cuando canciones como “Querido FBI”, “Vamos a portarnos mal”, “Fiesta de locos”, “Tango del pecado” de la banda Calle 13, o “No paso el cerdo” de Calderón son censuradas o son el motivo de fuertes críticas, es evidente que estas reacciones están fundamentadas en la necesidad de fomentar públicamente los valores morales y códigos de conducta más afines con el proyecto conservador de la nación. Esta imposición responde al pánico moral y se legitima por medio de argumentos a favor de la preservación de la familia, la madre y el pueblo puertorriqueño, invisibilizando así dinámicas de poder y marginación social que generan las mismas subculturas que se pronuncian contra las autoridades—según se ve en las reacciones de Santini, Fortuño y Zapata. De esta forma, la censura y la recriminación se justifican en la esfera

pública como una reacción proporcional a la provocación de músicos como Calle 13 y Calderón que se asume como una amenaza al orden social.

En la entrevista titulada “Lo haría otra vez”, publicada por El Nuevo Día después de los Premios MTV Latino, Calle 13 dice “Que no tergiversen el mensaje, hay momentos en que se tiene que acentuar la molestia y una mala palabra es buena para eso.” Sin embargo, las reacciones más sobresalientes de este evento, como de muchas otras canciones de reguetón— incluso las de una inclinación social más marcada—ponen énfasis en su supuesto carácter soez y su posible efecto negativo. En otras palabras, se ignora el aporte histórico, el comentario social, las consecuencias de la desigualdad social y el malestar que testimonian estos artefactos culturales. Eso sí, se ignora con un fin específico. El fin es ocultar aquello que el “pueblo puertorriqueño” también es, aunque personas como directores de empresas, alcaldes y gobernadores digan lo contrario. En palabras de Rivera, “through rap these youths can express their views about a colonial-state discourse that blames them for all the social havoc created by neoconservative and neoliberal policies. In addition, rap rejects the exclusionary definition of Puerto Rican culture proposed by the nationalist discourse” (“Rapping Two Versions of the Same Requiem” 255).

En conclusión, la provocación supone una insurrección poética que desafía la autoridad por medio del uso de una retórica provocadora que reta los estándares morales y de buena conducta que sostienen el proyecto conservador nacional y, a su vez, llama la atención sobre las dinámicas de poder que contribuyen a las desigualdades sociales. La insurrección poética de artistas como Calderón y Calle 13 incita a las autoridades a crear dispositivos retóricos (como apelar a la familia) para legitimar las medidas que toman con el fin de penalizar la provocación pública y reafirmar su autoridad. A pesar de que existen múltiples reguetoneros y raperos que

han trabajado temas sociales como los que denuncia Calle 13, Calderón y Piñero, muchos carecen de la visibilidad y el éxito comercial que hace de la plataforma del espectáculo un campo idóneo para la provocación. Esta misma visibilidad, sin embargo, hace que Calle 13 y Calderón sean blancos de las autoridades que procuran suprimir prácticas provocadoras disidentes de la esfera pública con tal de desanimar su proliferación. Por otra parte, artistas como Welmo Romero, Luis Díaz y La Sista que también trabajan temas de denuncia no son blancos de censura porque su música no tiene la misma visibilidad, por lo tanto, suponen una amenaza menor que no provoca intervención pública.

Zapata dice que los premios MTV Latino, “No era el lugar para escudarse en la libre expresión”. La frase parece sugerir que hay unos espacios en que es aceptable “escudarse en la libre expresión”, pero estos espacios no deben ser sumamente visibles. La visibilidad puede incitar y provocar cambios que podrían llevar a diferentes sectores a plantearse la posición que ocupan en la sociedad puertorriqueña e intervenir en ella. Pero si la *performance* no rompe con el lenguaje y/o estética aceptado es difícil que suscite repercusiones sociales mayores. Por lo tanto, en palabras de Residente, “hay momentos en que se tiene que acentuar la molestia y una mala palabra es buena para eso”.

Capítulo 4

Inscripciones urbanas

En este capítulo, mi intención es hacer un acercamiento al debate entre el graffiti y el muralismo, considerar el tema de la apropiación y neutralización de estas prácticas debido a factores como el apoyo institucional, reflexionar sobre los efectos de la criminalización del graffiti y analizar una selección de graffiti y murales que se encuentran (o encontraban) en Nueva York y Puerto Rico.

Durante los últimos años, el arte urbano en Puerto Rico ha ido ganando terreno gracias a una serie de proyectos como “Los muros hablan” y “Santurce es Ley”, un festival de arte independiente internacional que, además de promover las artes, busca revitalizar espacios urbanos.⁵¹ Iniciativas como estas han contribuido a visibilizar a Puerto Rico y colocarlo en una red internacional de artistas, gestores culturales y espectadores locales y extranjeros. Sin embargo, fuera del circuito del arte urbano, a menudo prevalece un desconocimiento general sobre los antecedentes que facilitaron la expansión y acogida de iniciativas recientes. Además, la relación entre la producción visual urbana en la isla y la de la diáspora en Nueva York ha generado muy poca discusión. Este hecho merece más atención puesto que en ambos espacios geográficos no solo han surgido iniciativas como las antes mencionadas, sino que también ha habido proyectos de colaboración entre artistas ubicados en Nueva York, artistas de la isla y artistas internacionales. Además, ambas producciones visuales comparten muchas de las mismas temáticas pictóricas y se originan en proyectos y contextos sociales similares.

Un estudio más a fondo de la evolución del arte urbano en la urbe nuyorquina y sanjuanera demostraría una trayectoria histórica paralela y una serie de inquietudes asociadas a la experiencia puertorriqueña que se repiten dentro y fuera de la isla. La ausencia de un estudio pormenorizado de los vínculos entre el graffiti y el muralismo en la zona capitalina de Puerto Rico y la diáspora en Nueva York parece confirmar la continuación de una práctica para nada reciente que tiene que ver con el estudio de ambas producciones de forma aislada e inconexa. Antes de hablar de proyectos bastante contemporáneos, sería justo y necesario definir el graffiti y hacer un breve recorrido del origen de la práctica graffiti y muralista en San Juan y Nueva York. Luego proveeré un comentario acerca de una serie de imágenes urbanas, propondré posibles funciones de dichas prácticas y consideraré su potencial provocador como praxis política.

Entonces, ¿qué es el graffiti? Según la antropóloga y doctora en Sociología de la Comunicación, Mary Tere Martínez Diez, el graffiti es “cualquier cosa que escribas o pintes en una pared o superficie independientemente de si es un mural o no, de su valor estético y que no tenga permiso” (*Museo al aire libre* 18). Según Marvin Fonseca Barahona, autor del archivo *Puerto Rico: Museo al aire libre*, el graffiti es diferente al muralismo ya que este “necesita provocar una reacción ya sea positiva o negativa por el escrito realizado en un espacio público” (8). Por otra parte, el artista puertorriqueño David Zayas señala que el graffiti “es el arte de darse a conocer a través de las letras, de la escritura. Muchas veces escriben su nombre, una sigla que significa el nombre de su grupo, colectivo o llevan un mensaje” (*Museo al aire libre* 16). Jean Baudrillard, por otra parte, considera el graffiti como una revuelta identitaria “combating anonymity by demanding a proper name and reality” (78). Aunque estas solo son unas pocas interpretaciones del graffiti, la definición de Martínez es la más cómoda y flexible, pero

supondría que la propaganda política y los anuncios de conciertos que se despliegan por las avenidas de una ciudad, también son graffiti.

Hay muchas maneras de definir el graffiti, sin embargo, en mi disertación, el graffiti es predominantemente, pero no exclusivamente, la práctica de escribir palabras en superficies públicas o privadas y es motivada principalmente por la voluntad de comunicar. Aunque el graffiti que estudio no está alineado con los estándares estéticos del arte muralista, estoy consciente de que hay graffiti que sí lo esta. De otro modo, en este capítulo, el graffiti debe entenderse según lo ha descrito Zayas: como el arte de darse a conocer y/o de llevar un mensaje a través de las letras.

Antecedentes de la inscripción urbana

A pesar de que el graffiti data de civilizaciones antiguas, no fue hasta el siglo XIX que, según explica Cedar Lewisohn, “public opinion turned against graffiti” debido a “the relationship between the working classes, who are imagined to be the authors of the graffiti, and the elite, who dominated cultural production” (27). La cultura dominante, además de imperar en el gremio cultural regula el espacio que, “no sólo contiene y facilita (o limita) la actividad humana, también la representa, la expresa, la moldea, le otorga una dimensión simbólica” (Quiles 14). De esta forma, la respuesta histórica al graffiti ha sido evidencia de esa marginalización espacial a la que han sido sujetas determinadas comunidades menos representadas y, simultáneamente, ha sido un vehículo de sublimación de su frustración que, a su vez, les ha dotado de cierta agencia. Lewisohn describe el graffiti como un “phenomenon of dispossessed young people in New York City in the 1970s and early 1980s channeling their frustration and boredom into making visual art—not music, not sport, but *art*” (31).

El graffiti que conocemos hoy día surge a principios de la década del 60 en Philadelphia y llega a Nueva York a finales de la misma década. En principio esta práctica trataba de la inscripción de nombres y apelativos popularmente conocidos como ‘tags’ que funcionaban como firmas en edificios y vagones de trenes en zonas urbanas. El graffiti territorial comienza, en palabras de Jack Stewart, “along the boundaries of ghettos and ethnically exclusive neighborhoods. Early Philadelphia graffiti artists realized that public transportation vehicles would have a much larger audience than any fixed location” (16). Este ejercicio se ha interpretado como una manera de cobrar agencia y visibilidad en claro desafío a la cultura dominante. En palabras de Guisela Latorre, el graffiti es una “practice of naming those who have been either rendered invisible or subhuman by systems of power” (131). En sus orígenes, el graffiti solía vincularse a la criminalidad ya que había algunas gangas que marcaban territorio por medio de *tags* acompañados de los nombres y/o números de sus calles; cruzar un territorio marcado a fuerza de aerosol y firmas podía resultar en confrontaciones violentas entre gangas. El vínculo con la cultura de las gangas fue uno de los argumentos que contribuyó a la criminalización generalizada de esta práctica que todavía persiste, pues generalmente la práctica graffiti se asocia con un grupo marginal que, a su vez, es criminalizado. Esta tendencia criminalizadora también se ha manifestado en contra de culturas como el *hip hop* y el reguetón y ha perpetuado la marginalización/estigmatización de comunidades por lo general no-blancas y des-privilegiadas. Sin embargo, cabe señalar que a pesar de que la práctica del graffiti llega a muchísimas áreas urbanas, su proceso de evolución y fines no son siempre los mismos. El graffiti como vehículo de comunicación entre gangas, por ejemplo, no es un fenómeno general que se repite en todas las comunidades en las que se recurre a esta práctica.

Hasta finales de la década del 60, “nickname graffiti [...] was confined to the poorer neighborhoods and used as a territorial marker, just as in Philadelphia” mientras que “social-protest and racial graffiti had appeared in certain neighborhoods throughout the 1960s, the riots at Columbia University in May 1968 turned graffiti political. Anti-Vietnam war graffiti started appearing in areas of the city that had once been graffiti-free” (Stewart 2). No sorprende, por lo tanto, que dicha práctica siga suscitando retóricas criminalizadoras. Puesto que no solo se vincula con la inscripción de nombres de jóvenes de barrios marginales que intervenían en la propiedad pública y privada sino que, al ser apropiada por diferentes sectores con motivaciones políticas y de reivindicación cultural, siguió siendo blanco de retóricas criminalizadoras que buscaban suprimir disidencias visuales de la esfera pública y dismantelar la consolidación de nuevas comunidades.

Desde los años cuarenta, en Puerto Rico ya había habido un movimiento de muralismo social impulsado por artistas como Rafael Ruffino, Lorenzo Homar y José Meléndez Contreras, entre otros, por medio de DIVEDCO (un programa de educación de la comunidad). Este programa se originó bajo el gobierno de Luis Muñoz Marín y fue una de las múltiples iniciativas educativas que implementó para promover participación comunitaria y para satisfacer su proyecto de modernización.⁵² No es hasta la década del 80 que el graffiti, según lo conocemos, comienza a darse en Puerto Rico por influencia del tránsito cultural y migratorio que se produce entre la isla y Nueva York. La influencia de dicho tránsito cultural no trata, como se piensa a menudo, de una apropiación de la práctica graffitera sino que evoluciona como una herramienta estética y de intervención social/espacial como ocurre en Estados Unidos. Además, ya existen múltiples estudios del desarrollo del graffiti y el muralismo que subrayan que fueron los jóvenes negros y los puertorriqueños en Estados Unidos los que “originated the movement” (Baudrillard

76). Una diferencia relevante entre el desarrollo del graffiti en la isla y en otras zonas urbanas de los Estados Unidos es que en la isla no tuvo vínculos con gangas a pesar de que sí ha sido criminalizado en Puerto Rico como en otras partes.

Históricamente las comunidades marginales han sido excluidas de procesos de autorepresentación y han tenido que optar por vías ilegítimas o de menor alcance para configurar representaciones alternas a aquellas proporcionadas por el orden hegemónico. En este sentido, el graffiti es una estrategia “deployed by the so-called subaltern in order to create a compelling and decolonized frame of self-representation” (Latorre 2) que, tal como señala Ferrell, “unfolds within systems of legal and economic domination, systems which guarantee unequal access to private property and cultural resources” (*Crimes* 171). El graffiti, como el *hip hop*, se configura como un modelo y un vehículo de expresión de los cuales se sirven comunidades marginales en zonas prevalentemente urbanas. Por lo general, este fenómeno se ha considerado subversivo por transgredir la propiedad pública/privada, por no entrar en el circuito de producción/consumo capitalista y por visibilizar aquello y aquellxs deslegitimadxs por la cultura dominante. Según Jeff Ferrell, el graffiti “pulls the writers outside the world of daily work, insures that graffiti writing will not itself become a sort of routinized labor, and thus further locates graffiti outside conventional channels of authority and control” (*Crimes* 173). Sin embargo, cabe señalar que el graffiti de las décadas más recientes revela una ruptura con sus orígenes anticapitalistas y marginales ya que ha sido adoptado por personas de múltiples sectores para satisfacer fines comerciales, propagandísticos, urbanísticos, etc. En palabras de Ferrell, en un ambiente urbano permeated by fine-grained social control and by image-conscious consumerist arrangements, street art and graffiti come to be defined as criminal threat, as creative and commercial endeavor, and more often as some odd combination of two. In this

environment street art and graffiti emerge as all-too-visible markers of urban decay, and at the same time as hip signifiers of youthful urban culture and urban revitalization.

(“Graffiti” 29)

Es importante señalar que no todo el graffiti es el resultado de una escritura urgente o clandestina, que no todo el graffiti se considera vandalismo, como tampoco es cierto que lo que distingue al graffiti del mural es el valor estético de uno y la ausencia de este valor en el otro. Lo que sí está claro es que el graffiti, a diferencia del mural, no está igualmente condicionado por estándares estéticos dominantes porque generalmente no cuenta con apoyo institucional, ni comisión, ni permiso. Este detalle podría arrojar luz sobre la noción relativamente popular de que el graffiti no “llega a ser” arte. Este planteamiento, no obstante, ignora la posibilidad de que no todo el graffiti tenga como finalidad “ser arte”. Sería válido reiterar que puesto que el graffiti es escribir/inscribir en una superficie pública/privada, el escritor no tiene porqué ser necesariamente un artista del graffiti con motivaciones estéticas. De hecho, se podría decir que cualquier persona que haya escrito en la puerta de un baño público o que haya abierto zanjas en la corteza de un árbol para grabar su nombre junto al de otro, ha generado un graffiti en el sentido más amplio del término. Este ejercicio convierte, según señala Baudrillard, “the city’s walls and corners, the subway’s cars and buses, into a *body* without beginning or end”(82). Es decir, la ciudad se convierte en un cuerpo susceptible a la inscripción que se puede leer y se puede comunicar.

Similarmente, el muralismo es el arte de plasmar imágenes en muros, imágenes que también pueden incluir letras y palabras. El mural se distingue del graffiti por la prevalencia de apoyo y autorización institucional que recibe. Por esta razón, muchos artistas del graffiti ven al artista del mural como un “vendido” o un “traidor” que procura ser legitimado con miras a tener acceso a galerías, etc. Esta visión existe porque sí ha habido graffiteros que han dado el salto al

mural y, más tarde, a galerías y museos. Si bien es cierto que cada vez más el graffiti va teniendo mejor acogida, hay una multiplicidad de campañas que promueven el muralismo. Según explica Latorre, estas campañas promueven el muralismo “to prevent or discourage graffiti on public and private property, thereby establishing muralism as the *remedy* to the graffiti “problem” (104). Si bien es cierto que a medida que el graffiti cobra visibilidad y se normaliza es cada vez más difícil determinar en qué se diferencia el graffiti del mural, en este capítulo el graffiti se referirá a inscripciones anónimas de palabras, más específicamente de frases de denuncia política. Estas frases irrumpen en la esfera pública como parte de un conjunto de manifestaciones de protesta y repudio al contexto sociopolítico más reciente. El muralismo, en cambio, debe entenderse como una práctica visual puesta en rigor por un colectivo que recibe apoyo institucional/económico para llevar a cabo piezas tanto de corte estético como social. El muralismo trata menos de un artefacto cultural urgente y potencialmente efímero, pues desde sus inicios se proyecta su longevidad.

Los autores de *Toward a People's Art*, ubican los orígenes del muralismo en Estados Unidos en Chicago donde se produce el primer “Wall of Respect” en 1967. El mural fue generado por la comunidad negra y proclamaba que “black people have the right to define black culture and black history for themselves, to name their own heroes” (3). El concepto del muro del respeto fue adoptado por docenas de ciudades a lo largo de Estados Unidos y prevaleció entre comunidades negras y puertorriqueñas. El propósito de los muros del respeto era didáctico y de reivindicación ya que pretendían celebrar íconos y mostrar eventos históricos particulares de sus culturas y, a su vez, promover el orgullo en dichas comunidades generalmente oprimidas y víctimas de diferentes formas de violencia sistémica. Para los autores de *Toward a People's Art*, el año 1970 “may be taken as marking the time when inner-city painting emerged from isolated

events and individual gestures to become a conscious multinational movement of artists who now began to call themselves muralists” (10). El muralismo se asocia menos con una práctica individualista y la necesidad de articular el yo del graffitero, y más con un ejercicio colectivo y comunitario que reaccionaba al clima social de, y posterior a, la segunda guerra mundial. Asimismo, los primeros murales en Estados Unidos “were strongly related to these national issues and the efforts of community and neighborhood organizations” (*Toward* 13) y fueron generados por grupos como *The Black Panthers*, *The Young Lords* y *Brown Berets* que desarrollaban programas e iniciativas culturales, políticas y económicas para sus comunidades (*Toward* 15).

Aunque el muralismo suele recibir más apoyo institucional y tener mejor recepción, no deja de tener repercusiones significativas. Eso sí, estas repercusiones vienen, como se verá más adelante, de un sector que no es el mismo que pretende regular la práctica graffitera en defensa de la propiedad. Mi intención aquí es mostrar cómo el arte urbano de corte político y/o social provoca reacciones de múltiples sectores.

Diáspora: Ricanstruction y el Barrio

En las décadas 70 y 80 en el Barrio en *Spanish Harlem* en Nueva York se produjo un *boom* artístico que contó con el apoyo de múltiples instituciones, algunas municipales y otras sin ánimo de lucro, que promovieron la gestión cultural y la participación de la comunidad en estas gestiones. Dicho *boom* artístico era, en cierta medida, un seguimiento de la labor realizada previamente por los participantes del *Nuyorican Movement* de la década del 70 y los *Young Lords*. Asimismo, muchos de los proyectos que se originaron durante este tiempo fueron de corte sociocultural y promovían el quehacer artístico por medio de lecturas de poesía, pintura de murales, música al aire libre y talleres y clases para la comunidad. Los murales de esta zona—

como en otras partes—tratan múltiples temáticas. Algunas de ellas destacan aspectos socioculturales y eventos históricos de la comunidad(es) que allí reside(n) y tienen como fin difundir y conservar la memoria histórica, empoderar y promover el orgullo de la comunidad. En su momento, se produjo una gran cantidad de murales de los cuales cada vez quedan menos ya sea porque han sido intervenidos, vandalizados, borrados o no han soportado el embate del tiempo, de las estaciones y la contaminación urbana. Algunos de los murales que todavía persisten recibieron la atención de proyectos de conservación que, según la activista Marina Ortíz, ya no existen.⁵³ En los últimos años, explica Ortíz, se han realizado nuevos murales que reflejan cambios demográficos en la zona⁵⁴ y, a su vez, ya no son tan fieles al compromiso social de promover la participación de la comunidad y representar temáticas propias del Barrio. Ortíz, quien ha estado documentando la producción mural del Barrio desde la década del 70 y actualmente se dedica a proyectos a favor de la vivienda asequible del Barrio en *Spanish Harlem*, atribuye la falta de proyectos de conservación a cambios políticos e intereses económicos. Según ella, muchos de los colectivos de arte que siguen interviniendo en los muros de las cuerdas del Barrio en *Spanish Harlem* ya no hacen del mural una experiencia colectiva de enseñanza y aprendizaje comunitario.

De forma similar, Not4Prophet, miembro fundador del colectivo *Ricanstruction*, cuenta que pese a sus orígenes como graffitero y su participación en varios murales, abandonó esta práctica basándose en el argumento de que los murales habían dejado de ser herramientas para educar a la comunidad por ser fácilmente *co-opted*. Es decir, apropiados por instituciones y moldeados a los intereses particulares de las mismas.⁵⁵ En otras palabras, tanto para Ortíz como para Not4Prophet la actividad muralista de la década del setenta gradualmente pasó de ser una

herramienta de la comunidad del Barrio para convertirse en una herramienta al servicio de ciertos sectores político-económicos.

Ortíz y Not4Prophet hablan de la creación de uno de los murales más icónicos y mejor conservados del vecindario: el mural “Dos alas” creado por *Ricanstruction* y *The Puerto Rico Collective* en el 1999 en la Calle 105.⁵⁶ El mural se realizó sin autorización y es una oda de gran formato a la revolución cubana, a la insurrección nacionalista del 50 en Puerto Rico y a sus respectivos líderes.⁵⁷ En el mural se representan los rostros de Che Guevara y Pedro Albizu Campos sobrepuestos a dos banderas que fusionan la bandera cubana y la puertorriqueña. De esta forma, el mural conecta la revolución cubana con el movimiento nacionalista puertorriqueño de los años 50 por medio de sus líderes más sobresalientes, Che Guevara en Cuba y Pedro Albizu Campos en Puerto Rico.



Figura 1. “Dos alas”, 2011 (foto: Enid Alvarez)



Figura 2. “Dos alas”, 2011 (foto tomada por mí)



Figura 3. “Dos alas”, 2011 (foto tomada por mí)

El título “Dos alas” remite al poema del siglo XIX de Lola Rodríguez de Tió, “Cuba y Puerto Rico son de un pájaro las dos alas”.⁵⁸ Entre el rostro de Albizu y Che se despliega la antepenúltima estrofa del poema de largo aliento de Rodríguez, “Cuba y Puerto Rico son / de un pájaro las dos alas, / reciben flores o balas / sobre el mismo corazón”. Esta estrofa pone énfasis en una trayectoria que hermana a ambos países tanto por evolución histórica como por sus luchas

emancipatorias. Al lado de los rostros hay otra bandera monoestrellada que sirve de tablón para dos citas, una de cada una de las figuras representadas respectivamente. En la parte superior, aparece la cita de Albizu, “La ley del amor y la ley del sacrificio no admiten la separación”. En la parte inferior la cita del Che, “El verdadero revolucionario es guiado por los sentimientos de amor más grandes”. El mural, por lo tanto, apuesta a equiparar la práctica revolucionaria armada con el amor.

“Dos alas” se realiza como parte del proyecto político y comunitario del colectivo Ricanstruction. Not4Prophet cuenta que cuando empezaron a hacer el mural se acercaban personas a preguntar, ya sea sobre la figura del Che o de Albizu, o para que les dijeran porqué habían decidido pintarlos juntos. Para los miembros de Ricanstruction esta interacción con la comunidad supuso una oportunidad de hablar sobre la historia colonial de Puerto Rico, sus paralelos con movimientos revolucionarios de otros países latinoamericanos, y para dar pie al diálogo. A raíz de la creación de este mural, el colectivo de Ricanstruction se dedicó por un tiempo a dar talleres y clases de historia en que discutían eventos puntuales menos visibilizados en las clases de historia (y a veces desconocidos por la diáspora). En adición a esto, utilizaban esas clases para discutir temas como el colonialismo y así promover un diálogo ideológico a favor de la independencia de Puerto Rico.

Otro de los murales del Barrio que todavía persiste es el mural de Óscar López que ha sido actualizado varias veces y se encuentra en la Calle 107, entre Lexington y Tercera Avenida. En principio aparecía López junto a Avelino González Claudio con el propósito de visibilizar a los prisioneros políticos⁵⁹ puertorriqueños que cumplían sentencia en Estados Unidos. Este mural fue realizado por *National Boricua Human Rights Network*, por residentes del Barrio y también contó con la participación de algunos miembros de *Ricanstruction* como Not4Prophet. En el

2015, un grupo de artistas locales renovaron el mural con el apoyo de *East Harlem Preservation, Inc.* debido a que había sido vandalizado y carcomido por el clima. La segunda de tres versiones representa a Óscar López solo porque Avelino González Claudio ya había sido puesto en libertad. En el 2018 se llevó a cabo una tercera versión que sigue mostrando a López (a pesar de encontrarse en libertad), pero dirige el énfasis al derecho a la autodeterminación.



Figura 4. "Free Oscar & Avelino", 2010 (foto: Craig Nelson)

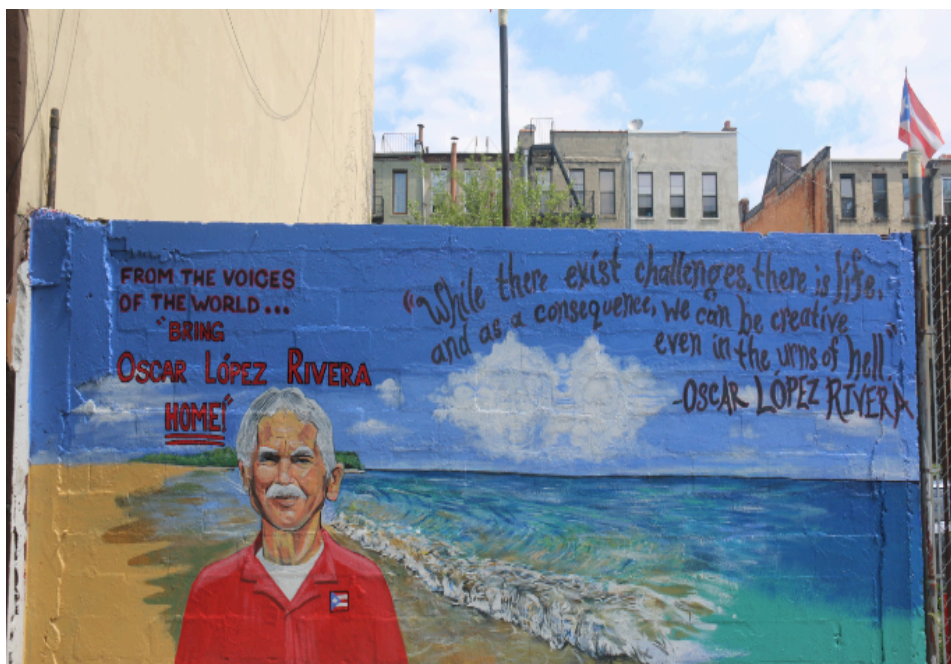


Figura 5. “Bring Oscar López Rivera Home”, 2015 (foto: Historic District Council, NY)



Figura 6. “Self-Determination is a Human Right”, 2018 (foto tomada por mí)

Aunque ha habido otros colectivos que han intervenido en los muros con fines sociales. Ricanstruction colocó la descolonización al centro de su proyecto que, no solo abogaba por el derecho a la autodeterminación de Puerto Rico, sino a la de todos los países colonizados, invadidos e intervenidos. Sin embargo, al recorrer las calles del Barrio en el 2018, muchos de los murales más antiguos han sido vandalizados, abandonados, deteriorados por la mugre de la ciudad, u obedecen a una estética más abstracta cuyo compromiso social es menos evidente o nulo. Como se mencionó antes, Not4Prophet critica la facilidad con la que los murales son *co-opted* e insiste en la importancia de “making art dangerous again”. Ese potencial peligroso—potencial para el cambio—de murales políticos como los de Ricanstruction se ha ido neutralizando. Lo peligroso de los primeros murales que, como el de “Dos alas” fueron precursores de un movimiento de arte urbano, era su función didáctica, de consolidación comunitaria y reivindicación cultural de comunidades subordinadas.

Existe un vínculo entre el peligro que señala Not4Prophet y lo que propongo como provocación en la medida en que se puede determinar cuán peligrosos o provocadores son los

murales por medio de las reacciones (positivas y negativas) que incitan. Algunos de los factores que han contribuido a dosificar el potencial provocador o “peligroso” del mural son, 1) la falta de participación ciudadana, de diálogo y procesos de concientización histórica/política, 2) la ausencia de iniciativas de conservación de parte de los mismos artistas o de los miembros de la comunidad y 3) cambios demográficos y generacionales de la zona. Pero, ¿qué hace falta para volver a cargar el arte urbano de peligro, de potencial provocador? Una respuesta posible sería que el graffiti/mural se volviera a generar en espacios prohibidos, sagrados, que incite reacciones por su carácter intolerable y que dichas piezas promuevan mayor participación social y activismo que el que suscitan como instalaciones propicias para los *selfies*.

San Juan: Cuando los muros hablan

En Puerto Rico, como en otros lugares, la práctica del graffiti y del mural se dan con mayor fuerza en las zonas urbanas de la capital. En un principio, estas inscripciones pictóricas proliferaban en espacios periféricos pero, gracias a una serie de festivales de arte urbano realizados en la isla en los últimos años, cada vez se van moviendo más a los centros donde disfrutan de mayor visibilidad. El fenómeno es tal que hay cinco sectores que se consideran como “mecas” del muralismo. Estos sectores son la Calle Cerra y la Calle Loíza en Santurce, el casco urbano de Río Piedras, el Viejo San Juan y el barrio La Perla también en el Viejo San Juan. Debido al auge del arte urbano y la proliferación de festivales dedicados a esta práctica, Puerto Rico se ha convertido en un centro atractivo para otros festivales internacionales generando, a su vez, una red de intercambio entre artistas locales y extranjeros dentro y fuera de la isla.

Desde el 1950, existen proyectos de arte urbano en Puerto Rico, algunos establecidos por el gobierno y otros que resultaron de iniciativas de autogestión. Si bien es cierto que muchas de

estas iniciativas han tenido como propósito abrir un espacio de participación comunitaria, de empoderamiento y promover la libertad de expresión por medio del arte, también es cierto que estas iniciativas desalientan la práctica graffitera y fomentan la libertad de expresión regulada institucionalmente. La recepción al arte urbano, específicamente del mural, ha evolucionado de tal forma que barrios antiguamente estigmatizados se han ido “hipsterizando” y “gentrificando” alrededor de la producción de murales. Puesto que cada vez el mural goza de más apoyo institucional/autorización, es menos probable que se considere vandalismo o que se criminalice como se ha criminalizado el graffiti.

El 1 de mayo de 2017 se convocó un paro general con el fin de protestar las medidas de austeridad impuestas por la Junta de Control Fiscal.⁶⁰ La multitud de personas que asistieron al paro procuraban manifestar repudio a medidas de la Junta como las reformas laborales, los recortes presupuestarios, los cambios al sistema del retiro, por mencionar algunas. Entre consignas, carteles y *performances*, miles de personas tomaron las calles en protesta y solidaridad. El evento empezó como algo pacífico pero terminó de forma violenta, pues la armada lanzó gases lacrimógenos a los manifestantes, otros fueron heridos con balas de goma y muchos fueron arrestados.⁶¹ Una de las situaciones cuyas consecuencias siguen resonando a más de un año del suceso se produjo en la Avenida Juan Ponce de León en la Milla de Oro—el distrito financiero—en el edificio del Popular Center del Banco Popular. Un grupo de encapuchados arremetieron contra el edificio resultando en varios vidrios rotos. Hay mucho debate acerca de quienes fueron los que realmente llevaron a cabo los daños a la propiedad privada del Banco Popular y se sospecha que hubo miembros encubiertos de la policía que participaron de los actos “vandálicos” de los cuales se ha querido responsabilizar a manifestantes. Entre el grupo de arrestados se destaca el caso de Nina Droz, una manifestante

que fue arrestada por alegadamente tratar de incendiar el Banco Popular. A pesar de que hay un amplio sector que afirma que lo único que hizo fue acostarse en la carretera e impedir el paso de miembros de la uniformada como lo hicieron otros manifestantes, ha estado cumpliendo una sentencia desde entonces en diferentes cárceles federales en Puerto Rico y Estados Unidos.

En última instancia, el paro fue deslegitimado extensamente por el saldo que dejó en la propiedad pública/privada. Los reclamos a las medidas de austeridad se fueron diluyendo en columnas y entrevistas que destacaban la vergüenza nacional por la alegada conducta “delictiva” de los manifestantes y las consecuencias que dicho evento tendría en el turismo, en la imagen que se quiere proyectar del país y su gente. Un sector de la opinión pública menos visibilizado por los medios describía la indignación de ver cómo el gobierno tergiversaba los eventos para justificar el uso excesivo de fuerza de las autoridades contra los manifestantes.

Pánico moral y el puertorriqueño dócil

Charlie Rodríguez, quien fue presidente del senado por el Partido Nuevo Progresista (el partido a favor de la anexión de Puerto Rico a Estados Unidos), escribió una columna para el periódico *El Nuevo Día* titulado “Vandalismo que daña a Puerto Rico”. Rodríguez escribió la columna como una reacción a las protestas realizadas durante el paro general que se celebró el Día Internacional de los Trabajadores en el 2017.⁶² En dicha columna, Rodríguez se refiere a “daños materiales contra la propiedad privada del Banco Popular en Hato Rey, la sede del UBS y otras edificaciones y comercios aledaños”. Los daños relacionados al paro también incluyen la proliferación de graffiti desplegado por el distrito financiero que, a diferencia de los barrios periféricos que lo circundan, suele tener una apariencia mucho más limpia y cuidada ya que el municipio dedica más fondos al cuidado de dichas áreas. A pesar de que fueron más los manifestantes que fueron víctimas de la fuerza e intimidación del estado que los policías

agredidos durante el evento, Rodríguez afirma que “lejos de ser un ejercicio de libre expresión, fue un claro acto de violencia, actividades delictivas y total desprecio a la naturaleza de Puerto Rico, que es un pueblo amante del orden y la paz”. La alusión a la “naturaleza de Puerto Rico” como “pueblo amante del orden y la paz” resulta sospechosa, no solo por evocar al discurso paternalista, excluyente y homogeneizante de la Generación del 30 y del 50, sino por promover la visión del puertorriqueño dócil consolidada por René Marqués. Rodríguez desapruueba de la manifestación y además pide que, “cuando la protesta se convierte en delito, todos los instrumentos de ley y orden se muevan a encausarlos y lograr el remedio legal [...] para mantener el orden y el apego al ordenamiento”. Al final de la columna, el autor afirma que el “daño real es al buen nombre de Puerto Rico”, “a nosotros mismos”. Este evento llama la atención sobre la manera en que las autoridades deslegitiman y criminalizan protestas ciudadanas por factores como el espacio en el que se llevan a cabo, por la forma en que obstaculizan labores de diferentes sectores/servicios del país y por ser prácticas alternativas, no necesariamente dóciles ni estética ni moralmente aceptables, que incitan pánicos morales. A raíz de este suceso se reforzaron legislaciones para desalentar y castigar la producción de graffiti (como una forma de daño a la propiedad) con multas y sentencias cortas. Además, se han articulado múltiples iniciativas para hacer de la protesta, de la libertad de expresión, un acto potencialmente criminal.

El afán por criminalizar prácticas de resistencia como el graffiti, según ha señalado Ferrell, está asociado a una crisis estética que proviene de “the clash of alternative aesthetics” y además remite a “issues of authority and power, subordination and insubordination” (*Crimes* 160). En otras palabras, la autoridad reacciona a prácticas alternativas de representación (que no acatan estándares estéticos, performativos o conductuales dominantes) con represión física, violenta, intimidación, o por medio de medidas legislativas. Una manera de interpretar la

reafirmación de la autoridad ante estas prácticas es como una repercusión que responde a actos provocadores que, en estos casos, irrumpen de forma especial en la propiedad pública/privada. La intervención en la propiedad ajena ha sido, desde los orígenes de las medidas legislativas basadas en la provocación, un argumento esencial para legitimar diferentes formas de represión, castigo y violencia.⁶³ Es decir, la ley no solo procura reafirmar su autoridad continuamente, sino que está al servicio de la propiedad. Alguien podría plantearse la pregunta de por qué el graffiti resulta tan amenazante para la propiedad mientras que los anuncios comerciales no parecen suscitar indignación alguna. Los “street writers”, como los denomina Latorre, “argue that the reason why corporate billboards are legal forms of public display rests solely on the fact that the companies *pay* for these spaces, this making them socially acceptable, whether or not they meet with public or community approval” (106). Por lo tanto, según se sugirió antes, parte del carácter subversivo del graffiti es que tiende a existir fuera de redes comerciales.

Las autoridades promueven el pánico moral con afirmaciones como las de Rodríguez que ponen entredicho la calidad moral del puertorriqueño y “el buen nombre de Puerto Rico”. Este tipo de discurso no solo infantiliza a la ciudadanía, sino que promueve la vergüenza nacional y tiene como fin motivar la buena conducta como algo propiamente puertorriqueño. Como resultado, las prácticas provocadoras y disidentes que no estén en cumplimiento con los estándares dominantes, suelen ser motivo de mayor escrutinio y desaprobación general. Ante este escenario, resulta más fácil generar leyes con el propósito de penalizar el graffiti y que se favorezca, en cambio, la práctica muralista.

Graffiti generado entorno a la huelga de la UPR

Previo al paro general del 1 de mayo, 2017, el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico llevaba más de un mes en huelga en rechazo a los recortes presupuestarios

exigidos por la Junta de Control Fiscal. El recinto de Río Piedras junto a otros recintos del sistema UPR, permaneció con los portones cerrados por un grupo de estudiantes que se movilizó en defensa de la educación pública. De forma paralela, la Escuela de Artes Plásticas de San Juan también se expresó en contra de los recortes que amenazaban a dicho centro docente. A raíz de esta situación se produjeron múltiples intervenciones pictóricas en el casco urbano de Río Piedras, la Avenida Universidad, Plaza Universitaria y en varias de las entradas del Recinto de Río Piedras. Asimismo, la Escuela de Artes Plásticas optó por crear una serie de murales de clara denuncia política y anticolonial en la Calle Norzagaray en el Viejo San Juan. La Norzagaray es una de las calles de mayor atractivo turístico puesto que es paralela a la costa que lleva al Castillo San Felipe del Morro y pasa justo al lado del arrabal icónico de la Perla. Usualmente los turistas transitan por la Norzagaray con la espalda a la ciudad colonial y enfocando sus cámaras en el mar, el cementerio Nacional, el perfil del Morro y el barrio la Perla, pero ante la creación de estos murales a los turistas y locales les sobran los motivos para darle la espalda al paisaje y enfrentarse a los mensajes satíricos, pero contundentes, de los murales.

La siguiente muestra de imágenes revela mayor tolerancia por el mural que por el graffiti en determinados espacios ya que a un año de la huelga y el paro general del 2017, graffiti como los que se verán a continuación han sido eliminados mientras que murales, como los de la Calle Norzagaray, siguen en pie y los que estaban incompletos se han completado.

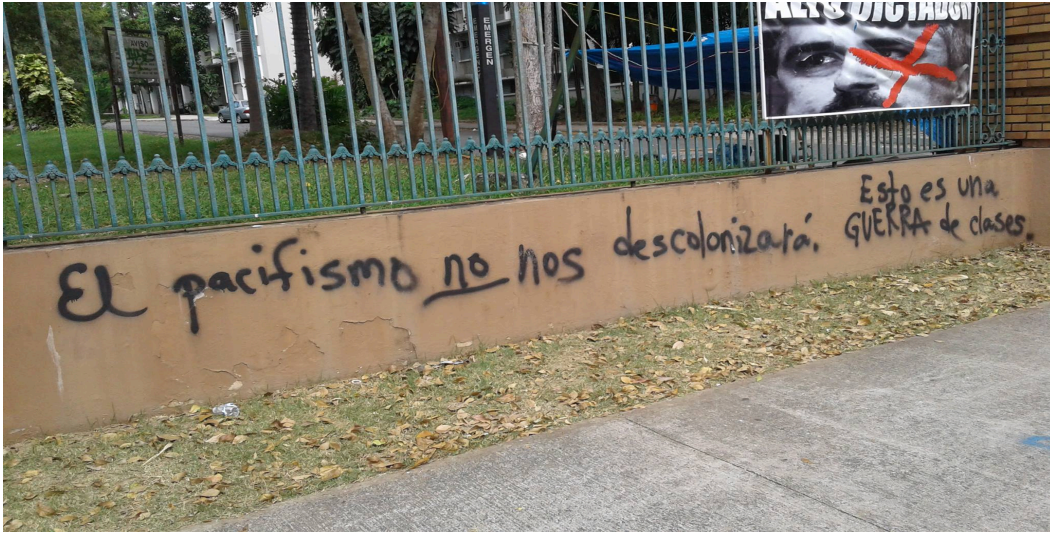


Figura 7. “El pacifismo no nos descolonizará”, 2017 (UPR-RP)

(foto tomada por mí)

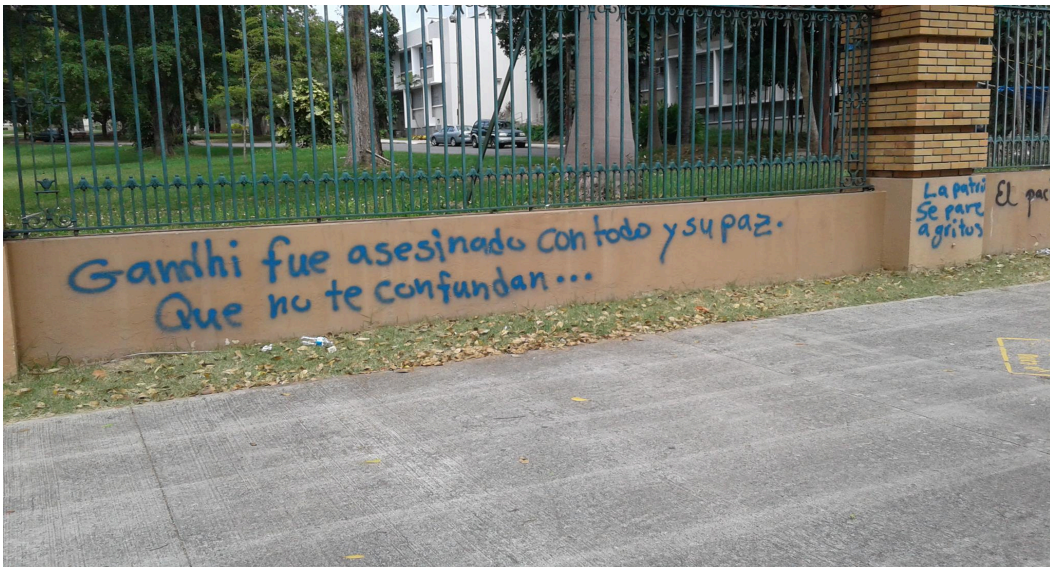


Figura 8. “Gandhi fue asesinado con todo y su paz”, 2017 (UPR-RP)

(foto tomada por mí)



Figura 9. “Un país en paro”, 2017 (UPR-RP)

(foto tomada por mí)



Figura 10. “Fuera U.S.A.”, 2017 (UPR-RP)

(foto tomada por mí)



Figura 11. “Esto es una DICTADURA”, 2017 (UPR-RP)

(foto tomada por mí)



Figura 12. “Aquellos que promueven la paz”, 2018 (UPR-RP)

(foto tomada por mí)



Figura 13. "DICTADURA", 2018 (UPR-RP)

(foto tomada por mí)



Figura 14. "La lucha sigue", 2018 (UPR-RP)

(foto tomada por mí)



Figura 15. "Muerte al Gobierno", 2018 (Casco urbano Río Piedras)

(foto tomada por mí)



Figura 16. "VIVA P.R. LIBRE", 2018 (Casco urbano Río Piedras)

(foto tomada por mí)



Figura 17. “Muerte”, 2018 (Casco urbano Río Piedras)

(foto tomada por mí)



Figura 18. “SÍ A LA DESCOLONIZACIÓN”, 2018 (Casco urbano Río Piedras)

(foto tomada por mí)

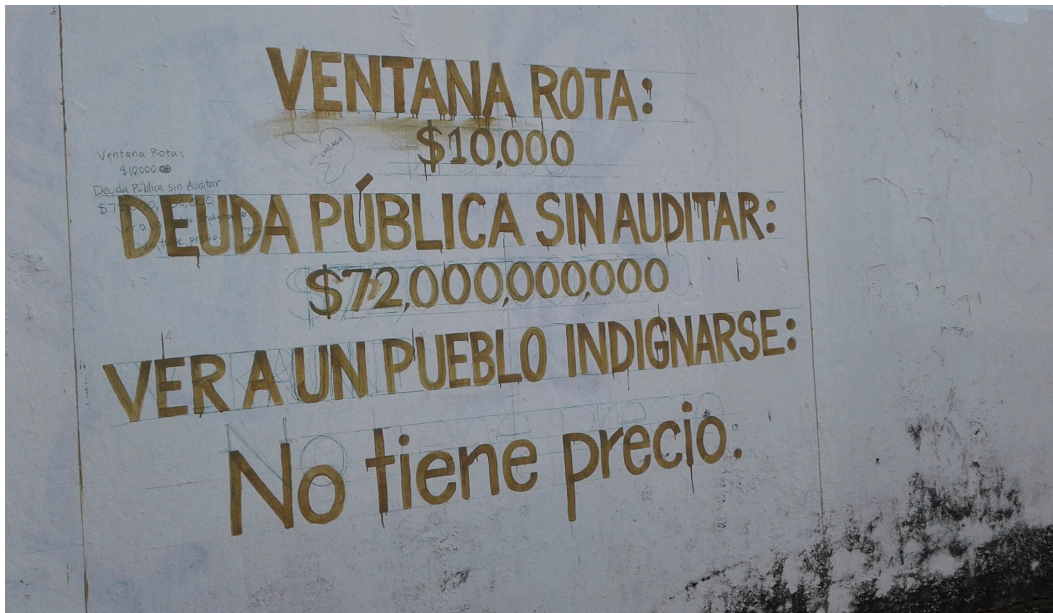


Figura 19. “No tiene precio”, 2017 (Calle Norzagaray)

(foto tomada por mí)



Figura 20. “No tiene precio”, 2018 (Calle Norzagaray)

(foto tomada por mí)



Figura 21. “Welcome to the OLDEST Colony”, 2018 (Calle Norzagaray)

(foto tomada por mí)

Graffiti como los que se encontraban en la entrada más visible de la Universidad de Puerto Rico y Plaza Universitaria ya no existen, la evidencia de una protesta que se dilató por meses ha sido velada por nuevas capas de pintura. Aunque se han borrado los graffiti de las fachadas más transitadas del recinto, dentro del campus sobreviven otros. Pero la eliminación de estas huellas pictóricas no es para nada azarosa ni imparcial, pues se invisibilizan aquellas que ocupan espacios de mayor visibilidad, que “manchan” la propiedad privada y cuyo mensaje resulta más provocador.

Otros graffiti e incluso murales como los que estaban dispuestos en el casco urbano de Río Piedras aún persisten a pesar de que algunos han sido intervenidos. Estas intervenciones tratan de tachaduras, *tags* y la inclusión de frases que dan lugar a un, no siempre amistoso, diálogo mural. Los murales de la Calle Norzagaray siguen de pie y, según se mencionó antes, los que estaban en proceso han sido completados. Entonces, ¿por qué será que unos sobreviven y otros no? Es posible que el debate acerca de la estética contribuya a arrojar luz sobre este asunto,

pues los murales de la Norzagaray si bien son políticos, utilizan la sátira y la ironía y, además, cumplen con una estética artística que pareciera legitimar su permanencia. En adición a esto, a medida que Puerto Rico se ha ido convirtiendo en un destino para el arte urbano, los murales de la Norzagaray se configuran como parte de ese recorrido turístico de la ciudad colonial. Por otra parte, y a diferencia de lo que ocurre en el Viejo San Juan, muchos murales y graffiti del casco urbano de Río Piedras han sido directamente vandalizados y/o intervenidos, pero muy pocos se han borrado a pesar de la proximidad del casco urbano con la Universidad de Puerto Rico. Esto no resulta del todo sorprendente puesto que hace años que el casco urbano riopedrense ha sido abandonado por residentes, profesores, estudiantes y autoridades municipales volviéndose un no-lugar. Ese mismo abandono incentiva y facilita la supervivencia de mensajes que transmiten una disidencia y violencia mayor a tono con la precariedad que impera en dicha zona. Por otra parte, es muy raro toparse con un turista tomándose fotos por esa área, pues pocos se aventuran a hurgar en los barrios aledaños de la Universidad de Puerto Rico. A pesar de que muchos de los murales que se encuentran por allí son el resultado de iniciativas comunitarias que tenían como objetivo devolverle belleza al barrio, no han podido impedir el vandalismo y el deterioro acelerado de los murales.

Los mensajes que transmiten estas inscripciones revelan malestar social y rechazo ante reformas y medidas de austeridad impuestas por la Junta de Control Fiscal, exigen que se audite la deuda gubernamental y, además, llaman la atención al asunto perenne del estatus colonial de la isla. La provocación, por lo tanto, es bidireccional. Los ciudadanos y manifestantes que utilizan el graffiti/mural como un dispositivo de protesta y resistencia, reaccionan a la provocación del Estado y la violencia sistémica que los marginaliza. Asimismo, las repercusiones legislativas, la eliminación de graffiti/murales y la intervención ciudadana en el graffiti/mural son reacciones a

las inscripciones visuales que provocan al espectador. En este sentido, la provocación es bidireccional ya que proviene de y se dirige a los poderes dominantes que regulan el espacio, la propiedad, el arte y la conducta del país.

Colectivo Moriviví

Sería un error asumir que el mural, por recibir más apoyo institucional y autorización de entidades que lo legitiman, no genera oposiciones. En una conversación con Not4Prophet sobre prácticas de censura o eliminación de murales en El Barrio, el ex-graffitero afirmó que las personas estaban tan colonizadas que muchas veces no hacía falta que la autoridad intercediera ya que los mismos vecinos se encargaban de borrar los murales con los que no simpatizaban. Un ejemplo de este fenómeno (cuando la ciudadanía interviene y no las autoridades) sería el caso del mural “Paz para la mujer” del Colectivo Moriviví. El mural original, localizado en la marginal Fernández Juncos en Santurce, Puerto Rico, mostraba a dos mujeres negras desnudas que se tapaban la cara con el codo y el antebrazo a la misma vez que les posaban mariposas encima. Las mariposas son una marca del colectivo y, a su vez, una referencia a las hermanas Mirabal conocidas como “Las mariposas”. Como es sabido, tres de las hermanas Mirabal fueron asesinadas en la República Dominicana en 1960 durante la dictadura de Trujillo. Las hermanas Mirabal fueron asesinadas por participar en un movimiento clandestino en contra del régimen de Trujillo. La respuesta del dictador confirma que el Estado vio en la actividad política de las hermanas una provocación, y la respuesta violenta fue un modo de reafirmar la autoridad estatal y desalentar a otros disidentes.

La pieza, que se realizó en colaboración con la Organización Paz para la Mujer y a favor de la erradicación de la violencia a la mujer, se encuentra en un barrio con una población dominicana significativa. En Puerto Rico, las personas dominicanas suelen vivir en comunidades

marginales y son tratadas como el otro racializado e inferior. Por lo tanto, al incluir las mariposas en el mural, Moriviví no solo conecta el asunto de la violencia de género a una experiencia transnacional mayor, pero además llama la atención a una comunidad invisibilizada a pesar de una larga historia de convivencia y de las contribuciones que los dominicanos han hecho en Puerto Rico.

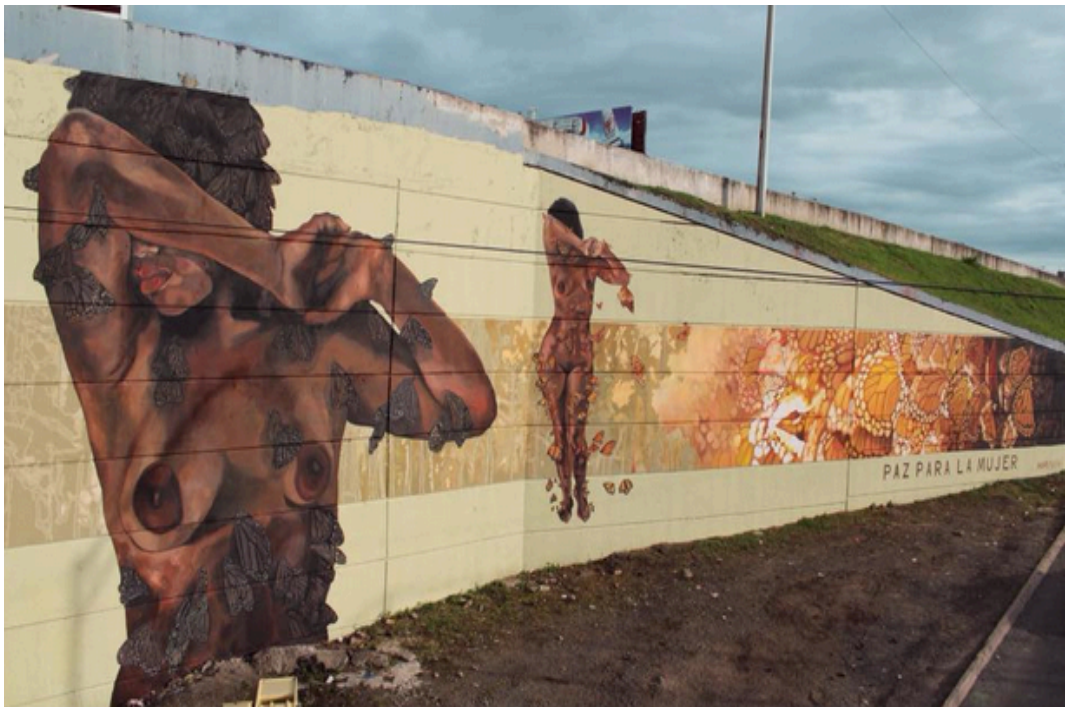


Figura 21. “Paz para la mujer”, 2015 (Avenida Fernández Juncos)

(foto: Colectivo Moriviví)

A medida que el colectivo pintaba el mural, ubicado cerca de una autopista altamente transitada, peatones y conductores les transmitieron sus reacciones. Aunque algunos celebraban su trabajo y las animaban a seguir, otros, claramente ofendidos por las figuras de las dos mujeres negras desnudas, les gritaban desde sus volantes, “pónganle un brassier a las muchachas”.⁶⁴ En este sentido, antes de la culminación del mural, el público ya estaba confirmando el potencial

provocador del mismo. Varios meses más tarde, en octubre del 2015, el mural fue vandalizado. Un anónimo (o grupo) pintó ropa interior blanca sobre las figuras del mural. Raysa Rodríguez del Colectivo Moriviví responde al acto diciendo que entienden que “los ojos” del autor anónimo (o autores) del incidente

no soportaban la desnudez de la mujer, que precisamente la representa[ron] de esa manera aludiendo al maltrato y cómo la sociedad de primera instancia, con tal simpleza, no acepta el cuerpo de la mujer. Cómo por su físico es reprimida y en algo tan simple conlleva violencia también. La reacción de ese individuo es que no la respetó y por eso le hizo lo que le hizo.⁶⁵



Figura 22. “Protesta por censura”, 2015 (Avenida Fernández Juncos)

(foto: José A. Rosado)

El acto vandálico repercutió en varias protestas en que un grupo de mujeres fueron a posar *topless* frente al mural. De esta forma, las mujeres no solo reafirmaron la agencia que tienen sobre sus cuerpos, sino que personificaron la violencia representada en el mural y la hicieron

parte de una experiencia colectiva. Más allá de la denuncia, se generaron conversaciones sobre el placer visual masculino, la imposición de la decencia, los estándares dominantes de belleza, la cosificación de la mujer, los valores conservadores detrás del acto de censura y la violencia racial e interseccional que el mural hace visible.

Rodríguez añade que durante todo ese proceso, no solo las artistas se esforzaron, sino “otras personas [las] ayudaron. Ante todo ese sufrimiento, como quiera s[intieron] alegría en parte porque esto es una reacción que [les] deja saber que el mural sigue haciendo su función en el público. Esa reacción [las] deja saber la ignorancia que existe y que hay que seguir educando a la gente”. Por lo tanto, la reacción de los autores desconocidos del incidente, cuyo fin era suprimir e invisibilizar la imagen de la mujer negra maltratada, suscitó, en cambio, el efecto contrario. En vez de censurar al colectivo y desmotivarlas, Moriviví entendió que piezas como “Paz para la mujer” generan incomodidad y provocan reacciones sumamente productivas y necesarias para la sociedad. Las mujeres que se dieron cita en el mural para protestar por el acto vandálico, junto a la gran cantidad de publicidad que recibió el colectivo, solo repercutió en mayor visibilidad. La reacción de quienes se hayan sentido indignados, incómodos u ofendidos por tener que enfrentarse a dos mujeres desnudas cuyo propósito era el de concientizar en lugar de seducir, confirma el potencial provocador del mural. El acto de censura revela un intento de eliminar la desnudez negra y su denuncia, pero también es una nueva provocación al Colectivo y a las mujeres (una provocación a la que responden, entre otras cosas, con la protesta) que demuestra que la provocación es una dinámica bidireccional constante.

En Puerto Rico, como en demasiados otros lugares, la violencia doméstica es rampante. Sin embargo, en los últimos años las personas han empezado a organizar protestas y a crear colectivos feministas para concientizar y educar a las personas. Pero en el 2015, cuando Moriviví

pintó el mural, la sociedad puertorriqueña seguía acatando el dicho popular, “los trapos sucios se lavan en casa”. Este dicho, usualmente dirigido a las madres y los hijos de la familia, sugiere que hay ciertas cosas que no deben ser discutidas en público sino más bien en la privacidad del hogar. Estas cosas, por lo general, son las disfunciones y/o vergüenzas familiares. Visto así, es común que en las familias puertorriqueñas se perpetúe la discreción y, como consecuencia, se genere un espacio idóneo para la violencia de género. Por lo tanto, en una sociedad que se enorgullece por no delatar los secretos de la familia, un mural de gran formato que destaque la violencia de género por medio de dos figuras femeninas protegiéndose de un agresión, supone una provocación a la norma prevalente de callar.

Si consideramos que los murales generalmente han sido realizados con el objetivo de representar las experiencias de las comunidades donde se generan e incitar orgullo en los que allí residen, sería posible deducir que el autor (o autores) no quería(n) ser representado(s) por una imagen que arrojara luz sobre la violencia de género como un aspecto identitario relevante de esa comunidad. La censura del mural revela intolerancia al cuerpo desnudo de la mujer negra cuyo propósito es el de denunciar y no seducir, pero también revela un deseo de borrar la violencia doméstica de la esfera pública. Eliminar esta violencia del ojo público sería un modo de insistir en que “los trapos sucios se lavan en casa”, de ocultar la disfunción familiar y de no desvirtuar la imagen de la figura del padre—y por extensión, la de la sociedad puertorriqueña. Si consideramos el discurso legal de la provocación y tenemos en cuenta que aquellos que reaccionan lo hacen porque un aspecto medular de su identidad se ve amenazado, podríamos concluir que la censura pretende deshacer la imagen de la identidad puertorriqueña como una violenta y, asimismo, restablecer el silencio acerca de la violencia de género.

Conclusiones

Uno de los factores que más contribuye al potencial provocador del graffiti y del mural es la visibilidad de la cual gozan ambas prácticas. Estas manifestaciones son ejercicios de libertad de expresión en que los practicantes procuran articular mensajes y/o recuperar espacios. Estos mensajes no siempre son constructivos ni armónicos y la recuperación espacial puede ser del abandono, del deterioro, como puede tratar de una recuperación del espacio/propiedad de las élites. Durante las últimas décadas estas prácticas urbanas no solo se han generalizado resultando en una mejor recepción/tolerancia social de los graffiti y murales y, por lo tanto, en la prolongación de su existencia, sino que han dejado de ser un producto de las áreas periféricas estrictamente. Es decir, ambas prácticas han empezado a ocupar el centro y han sido legitimadas por diferentes sectores de la cultura. Incluso el graffiti, que por lo general recibe menos apoyo institucional y suele habitar la intersección del arte y el crimen, se ha convertido en el objeto de estudio de múltiples publicaciones y documentales. Además, hoy día prevalece la noción del graffiti como una forma de resistencia anarquista en la medida en que desafía la autoridad y se opone a sistemas de dominación, pues constituye, según señala Ferrell, una “visceral resistance to the constraints of private property, law, and corporate art” (*Crimes* 172). Si bien es cierto que la visibilidad de estas prácticas contribuye a su potencial e impacto social, la proliferación y diversidad temática de los mismos también repercute en una tolerancia que pareciera sugerir que han perdido su capacidad política de incomodar, de provocar.

A medida que se fomentan más festivales de arte urbano en lugares como Nueva York y Puerto Rico, los graffiti que no acatan los estándares estéticos y de contenido socialmente aceptados son excluidos del campo visual de la población por medio de penalizaciones legales o pintura. No obstante, como bien señala Ferrell,

in criminalizing graffiti, moral entrepreneurs alter the subcultural dynamics within which writers work, and in a variety of ways amplify the very activity they wish to suppress. As participants in an ongoing process, graffiti writers and moral entrepreneurs thus react to each others' reactions, to become partners in a strange dance of criminality and enforcement. (*Crimes* 159)

Por lo tanto, según se ha mostrado en este capítulo, las autoridades y la misma población reaccionan a diferentes graffiti y murales de formas que confirman que son dispositivos útiles para la transmisión de mensajes de disidencia, de malestar cultural y, simultáneamente, pueden ser tanto educativos como totalmente triviales. Pero las reacciones que las piezas suscitan—censura, eliminación, intervenciones, vandalismo, artículos, manifestaciones, entre otras—son evidencia de una provocación que repercute haciéndolas más visibles y potentes.

No sorprende que en el caso de los murales de corte político en el Barrio de Nueva York no se destaquen censuras legislativas ni ciudadanas, pues la agenda anticolonial ha sido menos perseguida en la urbe nuyorquina que en la isla. Además, en Estados Unidos se ha promovido una agenda multiculturalista que incentiva proyectos que representan la diversidad social. Los murales del Che, Albizu y López han sido bastante cuidados y respetados por los que allí residen. En Puerto Rico, sin embargo, las autoridades siguen librando la batalla contra el graffiti más desafiante por medio de multas, a fuerza de brigadas de pintores matutinos y diseminando el mensaje de que el daño es, en palabras de Rodríguez, “al buen nombre de Puerto Rico”. Lo que pretenden las autoridades y los ciudadanos que optan por invisibilizar lo que Ferrell denomina el “delito estético”, es eliminar la provocación de la esfera pública como una forma de restablecer el orden social, de borrar huellas que pudieran ser testimonio de la ausencia de un orden social.

Es probable que la desaprobación del graffiti en Puerto Rico, a diferencia de otros lugares, tenga que ver con el tema del estatus y la ansiedad de promover un nacionalismo cultural basado en valores conservadores. Puesto que el gobierno de Puerto Rico carece de poder, se ve en la posición de reafirmar su autoridad constantemente por medio de la represión con el fin de consolidar una autoridad escurridiza y perpetuar la venerada docilidad puertorriqueña. Por esta misma razón, el potencial provocador de estas prácticas yace en la producción de representaciones del sujeto colonial que no se hayan visto antes, que pongan en jaque los modelos conocidos y que incomoden hasta la intolerancia. En última instancia, es la incomodidad ante la provocación lo que resulta en medidas cuya finalidad es eliminarla de la esfera pública.

Conclusión

En este proyecto he desarrollado un estudio de la provocación como un acto o conjunto de actos *queer*, anticoloniales y contrahegemónicos que incitan reacciones positivas y (especialmente) negativas. Establezco conexiones con el discurso legal de la provocación ya que en los casos (de violencia doméstica, *gay* y *trans*) en que se alega que hubo provocación, las reacciones—a veces mortales—suelen ser legitimadas. No es sorprendente que sea más común alegar que hubo provocación en casos de violencia doméstica y violencia *gay* y *trans*, pues las leyes son profundamente heteropatriarcales. El discurso legal ampara a los hombres heterosexuales porque esto implica perpetuar el heteropatriarcado. De esta forma, se legitiman reacciones violentas y represivas por medio de la reducción de sentencias, la impunidad y la censura en nombre de los valores de la familia, de los principios morales y de la imagen de la nación. Al legitimar diferentes reacciones negativas se asume que se está restableciendo un orden (heteropatriarcal) desestabilizado por la manifestación pública de un acto o conjunto de actos alegadamente provocadores. Estos actos “deben” ser eliminados de la esfera pública y a menudo se estigmatizan por medio de pánicos morales con ese fin.

Los materiales de estudio son artefactos culturales (y no casos de violencia de género *per se*) que también llaman la atención a los valores de la familia, los principios morales y la imagen de la nación. Interpreto las reacciones que surgen dentro y alrededor de los diferentes artefactos culturales como reacciones que constatan que un acto o conjunto de actos no-normativo provocó a otra persona a actuar. Es decir, algunas de las reacciones se producen a nivel del texto en sí y otras a nivel de recepción.

El verbo provocar viene del latín *provocare* formado por el prefijo pro- (hacia delante) y el verbo *vocare* (llamar). Visto así, provocar es llamar hacia adelante, incitar a que algo que no está en la superficie se manifieste públicamente. Ahora bien, si lo que se manifiesta no es socialmente aceptado puede suscitar repercusiones legitimadas por la cultura dominante. En este proyecto hago ver que lo que se manifiesta son identidades y experiencias que por un lado son marginalizadas, *queer*, anticoloniales y contrahegemónicas y, por otro, son homofóbicas, fanáticas, machistas, etc.

Quizás en la música haya una manera clara de ilustrar lo que quiero decir por la provocación. En el 1992, el cantante puertorriqueño Elmer Figueroa Arce, mejor conocido como Chayanne, popularizó la canción “Provócame” (1992) escrita por Honorio Herrera y Gustavo Sánchez. Lo más memorable de la canción es el coro que repite el imperativo: “Provócame”. Sin embargo, hay una narrativa sugerente que se hila desde el comienzo,

Coqueteando junto a él
Te encontré en aquel café
Pero tus ojos, se clavaron en mí
Te miré y te hice sonreír
Desde aquel día, tú eres mi obsesión
Sé que me sigues por donde voy
Y me espías en cada rincón

A lo largo de la canción, el intérprete insiste en la presencia de una mujer escurridiza y misteriosa que se acerca lo suficiente como para que note su presencia pero no se deja conocer por completo: “¿Qué misterioso asunto ocultarás? /¿Por qué secretamente vienes y vas? / No dejas huellas pero sé que estás”. A partir del encuentro en el café, la canción sugiere que la mujer

podría estar en una relación con otro, y esta situación podría tener algo que ver con que ella opte por acercarse solo de forma velada. Esta situación dilatada, este juego de seducción, contribuye al tono de intriga y desafío de la canción. Al final, el intérprete invita a la mujer a que se libere de una vez y remata del siguiente modo:

Provócame, mujer, provócame

Provócame, a ver, atrévete

Provócame, a mí, acércate

Provócame, aquí, de piel a piel

Provócame, sin más, conquístame

Provócame, al fin, enfréntate

Provócame, mujer, excítame

Provócame, con fe, incítame.

Es posible interpretar esta canción como un desafío a las normas sociales relacionadas a la conducta sexual y a la fidelidad (especialmente la femenina). Aunque el intérprete admite su obsesión desde el principio, la invitación (o el desafío) a liberarse se dirige específicamente a la mujer y está íntimamente vinculada con el placer masculino. Según la canción, es la mujer quien debe liberarse de lo que le esté impidiendo acercarse, atreverse, etc. Dicho de otro modo, el cantante espera a que la mujer se “atreva” a “provocarlo” porque este gesto “autorizaría” la conducta y el goce del hombre.

La canción, a fin de cuentas, trata del acto de la provocación, del acto de atreverse, de “enfrentarse”, y de la reciprocidad de esa fuerza que por un lado permite cruzar la frontera de lo permitido y por el otro también supone que la persona provocada se siente autorizada a responder. En este caso puntualmente, el potencial provocador, es decir la capacidad de

provocar, parece apuntar a un desenlace de mutuo goce en que los dos (gracias a la “liberación” femenina) pueden consumir su deseo. Desafortunadamente, no todas las provocaciones conducen al placer, pues según he querido probar en esta disertación, hay una íntima relación entre la violencia y la sexualidad cuando de provocación se trata. Pero la estética, la retórica, y la *performance* de la provocación pueden hacer visible diferentes conductas e identidades contrahegemónicas que incitan pánicos morales, y pueden arrojar luz sobre los deseos ocultos (¿vergonzosos?) de una comunidad.

Aunque le dedico particular atención a las repercusiones negativas de la provocación, lo hago para mostrar cómo estas medidas terminan incitando otras prácticas provocadoras en vez de desalentarlas, confirmando así su poder como estrategia de visibilidad y denuncia. En este sentido llevo el concepto de la provocación más allá de su aspecto legal (como un agente mitigador) y demuestro que la provocación sirve 1) para legitimar medidas represivas y 2) como una práctica de subversión. Visto así, lo que propongo es que la provocación es una dinámica bidireccional en que el poder se está negociando continuamente. Señalo también que la práctica de la provocación no es exclusiva de las comunidades marginadas pues las autoridades, los gobiernos, el orden patriarcal, también provocan a las personas por medio de regulaciones que pretenden condicionar los cuerpos y los deseos de los ciudadanos.

Una manera de entender esta dinámica bidireccional es a través de lo que sostiene Foucault en “La hipótesis represiva”. El autor explica cómo a partir del siglo XVIII se articuló un discurso de la sexualidad con el fin de reprimir y regular esta práctica. El objetivo era promover la sexualidad heteronormativa, utilitaria y reproductiva, y desalentar las sexualidades periféricas. Sin embargo, esta práctica llevó a la proliferación de más sexualidades y no a su represión como se había pensado. Foucault señala los roles de la medicina, la psiquiatría, la

educación y la familia en desalentar las sexualidades no-productivas (45), pero sostiene que eran “mechanisms with a double impetus: pleasure and power” (45). El placer, según él, “comes of exercising a power that questions, monitors, watches, spies, searches out, palpates, brings to light; and on the other hand, the pleasure that kindles at having to evade this power, flee from it, fool it, or travesty it” (45). Esta relación de codependencia sugiere que tanto el que vigila como el vigilado experimentan placer/poder. Por lo tanto, “Pleasure and power do not cancel or turn back against one another; they seek out, overlap, and reinforce one another. They are linked together by complex mechanisms and devices of excitation and incitement” (48).

En este sentido, el concepto de la provocación que propongo toma del discurso legal de la provocación, pero rompe el binario en el que se basa de víctima/victimario. Al proponer que existe una dinámica bidireccional en la provocación, arrojo luz sobre la agencia que tienen aquellas identidades y experiencias contrahegemónicas que *salen* en una sociedad que pretende consolidarse a costa de su marginalización. Parto de la convicción de que las prácticas contrahegemónicas que se consideran amenazantes son aquellas que no reproducen la familia tradicional, las relaciones heterosexuales, los principios morales y la ideología política dominante. Estas prácticas contrahegemónicas están íntimamente relacionadas en la medida en que interrumpen la consolidación—siempre frágil—de un orden social heteropatriarcal y capitalista. Es por esta razón que le dedico atención particular a materiales que tratan lo *queer*, lo anticolonial y lo feminista.

Empecé este proyecto con un capítulo sobre la persecución homosexual en Puerto Rico para mostrar que diferentes identidades y/o experiencias marginalizadas se hacen visibles por medio de retóricas y estéticas provocadoras. Entiendo que esta persecución ha sido motivada por un deseo de eliminar la homosexualidad de la esfera pública y, por consecuencia, del país y su

proyecto nacional paternalista. Los textos, el monólogo “Padre Isander” de Abniel Marat, el cuento “El elegido” de Luis Negrón y el documental “Memories of a Penitent Heart” de Cecilia Aldarondo, tratan de la represión homosexual a la que los diferentes personajes están sujetos por vergüenza familiar y rígidos principios morales. Aunque los desenlaces varían, lo que queda claro son las consecuencias negativas de la represión homófoba, especialmente en aquellos individuos que nunca salieron del *clóset*. En este capítulo, lo provocador trata casi exclusivamente de la visibilidad, de narrar la homosexualidad en un contexto sumamente homófobo y de los riesgos de “salir” en una sociedad puertorriqueña en que la homosexualidad se vivía de forma periférica y clandestina.

En el segundo capítulo, estudio el travestismo como una forma de provocación y la violencia homófoba como una repercusión contra las identidades *queer*. Los materiales de estudio, el monólogo “La Tongo” de Abniel Marat y el cuento “Loca de la locura” de Manuel Ramos Otero junto al caso del asesino en serie Ángel Colón Maldonado, “El Ángel de los Solteros”, arrojan luz sobre la vulnerabilidad de las personas *queer* y la alta probabilidad de que sean víctimas de actos de violencia. Estos textos, también de los años ochenta, reflejan los riesgos de ser abiertamente homosexual y de ser *trans* en un contexto en que la homosexualidad seguía siendo muy estigmatizada. En mi análisis, reflexiono sobre la hipermasculinidad y cómo la continua afirmación de la masculinidad suele llevar al uso excesivo de la fuerza y la agresión.

Asimismo, propongo que las reacciones violentas que se articulan en los textos narrativos que estudio en este capítulo se manifiestan porque un aspecto medular de la identidad de los agresores se supone amenazado y en riesgo de ser “homosexualizado” por la proliferación pública de lo *queer*. De forma puntual, en los primeros dos capítulos lo que motiva la persecución *queer* son la familia (especialmente las madres), un veterano de la Guerra de

Vietnam y la iglesia. De esta forma, pretendo reiterar la relación estrecha que existe entre lo familiar, lo nacional y lo moral como propulsores del heteropatriarcado.

En el tercer capítulo, me aparto de las provocaciones vinculadas a las prácticas sexuales no-normativas para abordar retóricas anticoloniales y de denuncia racista. Estudio dos poemas políticos del poeta nuyoricano, Miguel Piñero, de la década del '80, "Vente conmigo" y "La cañonera del mundo" junto a las canciones "Querido FBI" (2008) de Calle 13 y "No paso el cerdo" (2004) y "Loíza" (2002) de Tego Calderón. Estos textos denuncian violencia institucional, la condición colonial puertorriqueña y el racismo. En mi lectura propongo interpretar estos textos como insurrecciones poéticas que transmiten malestar cultural relacionado al *estatus* colonial y a la criminalización de culturas y comunidades históricamente marginalizadas. Analizo la censura del trabajo de Calle 13 y Tego Calderón como un gesto que constata el pánico moral que el reguetón suscita y la necesidad que tiene el gobierno de reafirmar su autoridad cuando es abiertamente denunciado.

En el cuarto capítulo, analizo el graffiti y el muralismo como formas de (re)apropiar y (re)significar los espacios públicos en las zonas metropolitanas de Puerto Rico y El Barrio en Nueva York. De forma similar al capítulo anterior, discuto la práctica graffitera y muralista como prácticas históricamente adoptadas por comunidades marginalizadas para generar artefactos culturales y discusiones relevantes para estas comunidades. Por esta misma razón, discuto la tendencia a criminalizar la práctica graffitera. Si bien los muros de la ciudad se prestan como espacio idóneo para la transmisión de mensajes de todo tipo, estudio piezas que arrojan luz sobre temáticas sociopolíticas actuales que contribuyen al debate sobre la sociedad puertorriqueña contemporánea.

La selección visual que analizo incluye piezas de corte anticolonial y feminista. Estudio el graffiti y el muralismo como síntomas de malestar cultural que educan y denuncian. Estas piezas son intervenidas por diferentes sectores y estas acciones constatan el potencial provocador de dichas prácticas. Por un lado, a menudo el graffiti es castigado por violar la propiedad pública o privada con mensajes subversivos o soeces, pero el mural (pese a ser una práctica generalmente autorizada) también puede suscitar otras reacciones paternalistas que reflejan los valores conservadores vigentes.

En resumen, en todos los capítulos estudio manifestaciones que se podrían considerar *queer* si entendemos el término según Jack Halberstam lo define como “nonnormative logics and organizations of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time” (6). Una manera de interpretar la manifestación pública de prácticas y/o temáticas *queer*, históricamente criminalizadas y estigmatizadas, es como una salida del *clóset*. Ciertamente es un clóset que combina el de la sexualidad que describe Kosofsky y el de la clase media del que habla Calle 13 en su canción “Atrévete te te, salte del *clóset*” y que discuto en la introducción de este proyecto. En ambos casos, en mayor o menor medida, la salida del *clóset* es un gesto emancipador que, si bien conlleva riesgos, es crucial para la visibilidad de comunidades históricamente excluidas de la cultura dominante. Además, la salida contribuye a destacar las dinámicas de poder que han perpetuado su invisibilidad.

Cuando empecé a organizar los materiales de este proyecto, mi intención era destacar textos desde los años ochenta a años más recientes con el propósito de demostrar un cambio generacional que evidenciara mayor tolerancia social, más progreso. Aunque sí hay mucha más aceptación a la diferencia, Puerto Rico no deja de ser un país colonizado en que la violencia (especialmente la de género) es cada vez más feroz. El pasado 10 de enero de 2019, Kevin

Fret—primer artista trapero abiertamente *gay*—fue asesinado en Santurce, Puerto Rico a las 5:30 de la mañana. Fret, de 24 años, iba en motora cuando recibió el impacto de ocho balas. Fret era un artista sumamente llamativo, no solo por identificarse como *gay*—algo extraordinario en un género como el trap en que la heterosexualidad y la masculinidad son ley—pero su imagen tampoco obedecía normas de género basadas en el binario. El artista usaba maquillaje, se teñía el cabello de colores estridentes, se pintaba las uñas y llevaba camisas cortas, entre otras cosas. Además, sus letras reflejaban su práctica como *gender bender* y su homosexualidad. Antes de cobrar visibilidad como cantante de *trap*, el artista se dio a conocer por medio de las redes sociales. Fret usaba estas plataformas para discutir diferentes temas con el fin de que se volvieran virales.

En una entrevista titulada “Kevin Fret, el primer trapero abiertamente gay” con Al Grano (un programa en línea) publicada el 10 de abril de 2018, Fret habla de su trayectoria. En el momento de la entrevista el artista ya goza de bastante popularidad, en parte por el éxito de su canción “Soy así”. Pero señala que por años trató de conseguir ese espacio pero que no estaba preparado porque no había salido del *clóset* todavía. El entrevistador le pregunta si no se había lanzado a hacer *trap* antes porque tenía miedo. En principio, Fret responde que no era miedo pero el entrevistador insiste en decir que debía haber tenido miedo. El artista responde, “es que en una persona *gay* eso [el miedo] siempre está”. A raíz de esta frase, el entrevistador vincula el miedo con el género del *trap* en que todos son “entre comillas machistas”.

Cerca del final de la entrevista, el entrevistador le pregunta a Fret cuál es su objetivo de salir en el género urbano como el primer trapero abiertamente *gay*. Fret responde, “mi objetivo es que ya está bueno del *bullying*”, “mi objetivo es crear la diferencia” y “abrirle puertas a otros *gays*”. Concluye su respuesta diciendo, “vamos a salir del *clóset*, puñeta, vamos a romper el

clóset”. El entrevistador responde a esta invitación diciendo, “¿y si no te aceptan?”. Entonces Fret afirma que él está representando a una comunidad y que si no lo aceptan a él no aceptan a esa comunidad. La comunidad a la que se refiere es la LGBTQ.

La violenta muerte del artista sigue siendo motivo de debate y controversia porque hay varias teorías acerca de los posibles motores de su asesinato. Entre ellas, la posibilidad de que haya sido un acto homofóbico, un castigo por vincular a otros artistas del género con prácticas homosexuales, por salir del *clóset* y/o por ser testigo de un asesinato por narcotráfico. Aunque diferentes pistas apuntan a la posibilidad de que haya sido una combinación de varias de las teorías antes mencionadas, predomina la visión de que fue asesinado por ser un artista trapero abiertamente homosexual que delató a otros artistas y sugirió haber intimado con otros traperos en el *clóset*.

Esta visión arroja luz sobre dos vectores que repito a lo largo de este proyecto, 1) el riesgo de ser pública y abiertamente *queer*, y 2) las medidas que se implementan con el fin de suprimir lo *queer* de la esfera pública para interrumpir su proliferación. Llamo la atención sobre la muerte de Kevin Fret porque, desafortunadamente, es un ejemplo idóneo y reciente de lo que he querido mostrar en esta disertación. Todavía hoy, hay diferentes sectores que por desentenderse, ya sea de lo *queer* (Capítulo 1 y 2), lo *soez* (Capítulo 3 y 4), lo feminista (Capítulo 4), tratan de eliminarlo y así perpetuar la noción de una gran familia puertorriqueña.

En conclusión, en este proyecto me propuse a mostrar que desde la década del setenta la provocación ha sido una característica y estrategia recurrente de la producción cultural puertorriqueña. Diferentes agentes culturales y artistas han recurrido a estéticas y retóricas provocadoras que constatan malestar cultural y disidencia. Este malestar es exacerbado por los

vestigios del discurso nacional paternalista y por la condición colonial del país. La cultura ha sido un vehículo de insurrección poética esencial para los puertorriqueños indóciles.

NOTAS

Introducción

¹ La Operación Manos a la Obra fue el proyecto de industrialización implementado en Puerto Rico luego de la Segunda Guerra Mundial y fue promovido por el primer gobernador electo, Luis Muñoz Marín. Ver “Operación manos a la obra”. *Enciclopedia de Puerto Rico*.

<https://enciclopediaipr.org/encyclopedia/operacion-manos-a-la-obra-1947/>

² “Lolita Lebrón, una luchadora por la libertad de Puerto Rico”. *Nodo50*, 5 de agosto, 2010,

<https://info.nodo50.org/Lolita-Lebron-una-luchadora-por-la.html>.

³ El término *performance* a menudo se ha usado como sinónimo de otros términos como performatividad y performativo. Por lo general, la performatividad remite a dos propuestas, la de Judith Butler acerca de la identidad de género como resultado de una construcción-producción social en que la identidad se consolida por medio de la repetición de actos performativos y a la propuesta de J. L. Austin que revela conexiones entre el lenguaje y la acción. He optado por el término de Taylor porque incluye prácticas artísticas y sociales (rituales, protestas, ceremonias) como *performances* y reconoce en estas prácticas la posibilidad de transmitir conocimiento y memoria. Ver Diana Taylor, “Hacia una definición de *Performance*”. Trad. Marcela Fuentes. *Performancelogía*.

<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>

⁴ “Sublimation is necessary for beings to enter the realm of meaning. The first acts of meaning are available through the sublimation of bodily impulses into forms of communication. Moreover, sublimation allows us to connect and communicate with others by making our bodies and experiences meaningful; we become beings who mean by sublimating our bodily drives and affects” (xx).

⁵ En Puerto Rico, ‘jalda’ se refiere a una cuesta empinada y su uso se asocia con el habla campesina.

⁶ Con *queer* me refiero a lo que David Foster ha descrito como “una epistemología abierta que repudia las definiciones fijas sobre las que se tensa el patriarcado y sus definiciones de la sexualidad” (19-20).

⁷ En el Caribe, un “bugarrón” es un hombre que sostiene relaciones sexuales con otros hombres sin que esto suponga que se identifique como homosexual.

⁸ La Junta de Control Fiscal es un grupo de supervisión financiero impuesto por el Congreso de Estados Unidos en el 2016 para reestructurar/cobrar la deuda gubernamental, para ello ha implementado severas medidas de austeridad.

Capítulo 1: De sotanas y secretos

⁹ Juan Gelpí. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Editorial Universidad de Puerto Rico, 1993; Lawrence La Fountain-Stokes, *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*. Minnesota UP, 2009; Arnaldo Cruz-Malavé. “Toward an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature” en *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Ed. Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith. Duke UP, 1995, pp. 137-67.

¹⁰ “Invisibles por su identidad y sexualidad”. *El Nuevo Día*, 30 de marzo, 2016, <https://www.elnuevodia.com/locales/nota/invisiblesporsuidentidadysesexualidad-2180293/>

¹¹ Yolanda Arroyo. “Abniel Marat y su poesía homohumana”. *Blog Boreales*, 25 de junio, 2010, <https://narrativayolanda.blogspot.com/2010/06/abniel-marat-y-su-poesia-homohumana.html>

¹² “Soy un espíritu solidario y solitario”. *El Nuevo Día*, 4 de noviembre, 2009, <https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/nota/soyunespiritusolidarioysolitario-633940/>

¹³ Laureano describe La Tea como uno de los espacios que “cre[ó] una generación de artistas que obtenían un lugar de trabajo en el circuito gay” (*Gay San Juan* 149).

¹⁴ David Ulloa. “Luis Negrón: Si algo muestra mi literatura es que se puede resistir”. *RedCultura*, 21 de agosto, 2012, <https://www.redcultura.com/php/Articulos993.htm>.

¹⁵ Ana Lydia Vega. “Una picaresca santurcina”, *Mundo Cruel*. Agentes Catalíticos, 2011; Kahlil Chaar Pérez, Presentación, “Beyond Abjection: The Cruelty of Community in Luis Negrón’s *Mundo Cruel*.” Puerto Rican Studies Association 11th Biennial Conference, 25 de octubre, 2014.

¹⁶ Chaar, “Beyond Abjection: The Cruelty of Community in Luis Negrón’s *Mundo Cruel*.”

¹⁷ Chaar, “Beyond Abjection: The Cruelty of Community in Luis Negrón’s *Mundo Cruel*.”

¹⁸ Ver página web de “Memories of a Penitent Heart”, <http://www.penitentheart.com/>.

Capítulo 2: Conquistas y derrotas *queer*

¹⁹ Disforia de género o trastorno de identidad de género.

²⁰ Bajo la administración del gobernador Rafael Hernández Colón se aprobó el Artículo 103 en el Código Penal de 1974 que penalizaba las relaciones entre parejas del mismo sexo.

²¹ Manolo Guzmán. “Pa’ la Escuelita con Mucho Cuida’o Por la Orillita’: A Journey through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation” en *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*, ed. Frances Negrón y Ramón Grosfoguel, UP Minnesota, 1997, pp. 209-28.

²² Laureano describe La Tea como uno de los espacios que “cre[ó] una generación de artistas que obtenían un lugar de trabajo en el circuito gay” (149) y destaca a Antonio Pantojas como parte de esa generación.

²³ En el Caribe, un “bugarrón” es un hombre que tiene relaciones sexuales con otros hombres—y mujeres, pero que no se identifica como homosexual. Cabe señalar que el bugarrón es el que penetra y no el penetrado.

²⁴ Yiye Ávila fue un conocido predicador evangelista que dedicó múltiples sermones a condenar públicamente la homosexualidad.

²⁵ Penitenciaría Estatal de Río Piedras desalojado en el 2004.

²⁶ El 19 de noviembre se conmemora el “Descubrimiento” de Puerto Rico, por lo tanto, la decisión de Loca de virar a Nene Lindo ese día no es arbitraria. Se han publicado múltiples artículos que discuten el aspecto nacional y colonial de “Loca de la locura”, Ver Arnaldo Cruz Malavé, “Para virar al macho: La autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero”; Lawrence La Fountain-Stokes, “Entre boleros, travestismos y migraciones translocales: Manuel Ramos Otero, Jorge Merced y *El bolero fue mi ruina* del teatro pregones del Bronx”.

²⁷ “Soltero” es un eufemismo para homosexual en la prensa local y “Ángel” no sólo es el nombre de pila del asesino en serie, sino que sugiere también el invocar una especie de purificación y limpieza de la ciudad por medio de la matanza en serie... El “Ángel de los Solteros” es el ángel guardián de la heteronormatividad, el que enjuicia a los “solteros”, el que viene a poner cierto orden y a aleccionar a los homosexuales que no se comportan como manda la moral”. (Laureano 302)

Capítulo 3: Insurrecciones político-poéticas

²⁸ “Puertorriqueños contra despidos masivos”. *BBC Mundo*, 16 octubre 2009, https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2009/10/091015_2312_puerto_rico_huelga_rb.shtml.

²⁹ “Calle 13 llama hijo de la gran puta a Fortuño en Premios MTV 2009”. *YouTube*, subido por InYourFaceTv, 23 de febrero 2014, <http://www.youtube.com/watch?v=RAOs1Ntc-Wk>.

³⁰ Algunos ejemplos son el Grito de Lares en 1868, una revuelta a favor de la independencia cuyo motivo era derrocar el gobierno español en la isla. Otro ejemplo es la revolución nacionalista del 1950, también conocido como el Grito de Jayuya, que fue liderada por Pedro Albizu Campos y las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), una organización paramilitar clandestina activa del 1974-1983.

³¹ Ver Marqués 35-39.

³² “Loisaida” fue un apodo que Bimbo Rivas, un *Nuyorican poet*, le dio al *Lower East Side* que, como El Barrio en *Spanish Harlem*, fue un barrio en que hubo una población puertorriqueña y latina prevalente.

³³ Los Young Lords fueron un grupo activista de izquierda formado por hijos de inmigrantes de la ola migratoria de los 50 que apareció en 1968 y abogaban, entre otras cosas, por los derechos civiles, por el acceso más inclusivo a la educación, por la vivienda accesible, y la autodeterminación de los puertorriqueños y otras minorías subordinadas.

³⁴ Vico C, cantante de reguetón y *rap* nacido en Brooklyn a quien se le considera como uno de los padres del género del reguetón.

³⁵ Ver Negrón, “Poesía de la porquería”, 1095-1106.

³⁶ Los escritores de este movimiento fueron “dismissed or ignored by the Puerto Rican government and literary establishment, what they have had by way of an infrastructure was built from the ground up” (*From Bomba to Hip-Hop* 178).

³⁷ Ver Rivera, “Policing Morality, Mano Dura Style: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s”, *Reggaeton*, ed. R.Z. Rivera, W. Marshall and D. Pacini Hernández. Duke UP, pp. 111-134; Rivera, “Rapping Two Versions of the Same Requiem”. *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*. Minnesota UP, 1997.

³⁸ Mano Dura, señala Rivera-Rideau, “depicted *caseríos* [government subsidized housing] as sites of abjection, the loci of an urban blackness defined by various “immoral” characteristics that differentiated them from the presumably more “respectable” Puerto Rico, all while ignoring the larger structural policies that produced the adverse conditions affecting *caserío* residents” (*Remixing Reggaeton* 10-1).

³⁹ “Spick” es un término despectivo usado para referirse a hispanos y latinos en Estados Unidos.

⁴⁰ Pietri, Pedro. “Puerto Rican Obituary”, *Selected Poetry*, City Lights Books, 2015.

⁴¹ Changó es uno de los Orishas más potentes de la santería, es el orisha de la justicia y la protección.

⁴² Juan Flores considera que la ausencia de un “diplomatic sphere and culture politics oriented towards the needs and concerns of the diaspora is directly attributable to the ongoing colonial status” (*From Bomba to Hip-Hop* 178).

⁴³ “Muerte ilegal” de Filiberto Ojeda”. *NotiCel*, 2 de febrero 2012, <https://www.noticel.com/ahora/muerte-ilegal-la-de-filiberto-ojeda/608865811>.

⁴⁴ Por participar en ataques a bancos, comisarías, bases militares y el robo de 7.2 millones de un camión de Wells Fargo, entre otros.

⁴⁵ En la Masacre de Ponce en 1937 aproximadamente 19 personas fueron asesinadas y otras muchas heridas por las autoridades durante una marcha pacífica organizada por el Partido Nacionalista Puertorriqueño para protestar por la encarcelación del líder del partido nacionalista, Pedro Albizu

Campos. En la Masacre del Cerro Maravilla en 1978 dos jóvenes independentistas—Arnaldo Darío Rosado y Carlos Soto Arriví—fueron asesinados en medio de una emboscada.

⁴⁶ La Campaña Anti-Pornografía fue encabezada por la senadora Velda González cuyo objetivo era eliminar el contenido pornográfico de los medios como la radio y la televisión. Según señala Rivera-Rideau, “González and her colleagues specifically targeted reggaetón, which they considered “vulgar” music with “pornographic” videos that threatened to destroy Puerto Rican society’s values and corrupt middle-class youth” (*Remixing Reggaetón* 52).

⁴⁷ El término “democracia racial” se refiere al discurso dominante que perpetúa la noción de que en Puerto Rico todos viven en armonía racial y pasa por el alto la jerarquización racial que privilegia la herencia española y taína sobre la africana. Ver Bárbara Abadía Rexach. “Repiques y piquetes: bomba y racialización en Puerto Rico”. *Caribbean Without Borders: Beyond the Can(n)on’s Range*, 2015, pp. 57-9.

⁴⁸ “Víctor Fajardo pagará \$2,500 mensuales hasta saldar los millones que robó”. *El Nuevo Día*, 20 mayo 2014, <https://www.elnuevodia.com/noticias/seguridad/nota/victorfajardopagara2500mensualeshastasadarlosmillonesquerobo-1776863/>

⁴⁹ Rivera, “Policing Morality, Mano Dura Style: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s”, 111-134.

⁵⁰ “Represalia por insultar a Fortuño”. *Youtube*, subido por Julio Rivera, 18 de octubre 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=6SShcL5FTEE&t=2s>.

Capítulo 4: Inscripciones urbanas

⁵¹ Ver “Los Muros Hablan Creates Artistic Bridge Between NYC and Puerto Rico in El Barrio”, <http://remezcla.com/culture/los-muros-hablan-creates-artistic-bridge-between-nyc-puerto-rico-el-barrio/>.

⁵² Mariam Colón Pizarro. *Poetic Pragmatism: The Puerto Rican Division of Community Education (DIVEDCO) and the Politics of Cultural Production, 1949-1968*. 2011. Michigan U, Disertación.

⁵³ Entrevista con Marina Ortíz.

⁵⁴ Los cambios demográficos ilustrados por nuevos murales constatan la presencia de y convivencia con más mexicanos en el Barrio.

⁵⁵ Entrevista con Not4Prophet.

⁵⁶ *Ricanstruction* era un colectivo musical de Nueva York formado principalmente por inmigrantes latinos y/o hijos de inmigrantes latinos que además de hacer música de claro corte político, hacía

graffiti, murales e impartía clases sobre la historia de Puerto Rico, el capitalismo, el colonialismo, y promovía el derecho a la autodeterminación de los pueblos. Hoy día son pocos los miembros que siguen activos, pero Not4Prophet sigue comprometido con el proyecto y sus motivaciones. The Puerto Rico Collective era un colectivo también basado en Nueva York que, como Ricanstruction, se dedicaba a la producción de arte e iniciativas para fortalecer vínculos en la comunidad.

⁵⁷ La insurrección nacionalista del 1950 fue una confrontación armada liderada por el Pedro Albizu Campos, líder del Partido Nacionalista, cuyo fin era independizar a Puerto Rico de Estados Unidos.

⁵⁸ Lola Rodríguez de Tió escribe el poema “Dos alas” en el contexto del Grito de Yara en Cuba y el Grito de Lares en Puerto Rico, y con ello ilustra los vínculos estrechos que hermanaban a las dos islas en su momento. Los dos gritos remiten a revoluciones armadas liberadas en cada país con el fin de independizarse de España en el siglo XIX.

⁵⁹ Óscar López Rivera es un nacionalista puertorriqueño que fue uno de los líderes de la FALN (Fuerzas Armadas de Liberación Nacional). En 1981 fue juzgado por conspiración, transporte de armas de fuego y por destrucción a la propiedad gubernamental. Avelino González Claudio es un independentista que, junto a otros Macheteros, participó en el robo de un camión blindado. Aunque el robo se llevó a cabo en 1983, no fue aprehendido hasta el 2008. Ambos cumplieron sentencias en cárceles federales.

⁶⁰ La Junta de Control Fiscal es un grupo de supervisión financiero impuesto por el Congreso de Estados Unidos en el 2016 para reestructurar/cobrar la deuda gubernamental, para ello ha implementado severas medidas de austeridad.

⁶¹ Sobre los eventos del 1 de mayo, 2017, ver “Paro nacional: Contundente manifestación en contra de las medidas de austeridad”. *Metro*, 2 de mayo, 2017, <https://www.metro.pr/pr/noticias/2017/05/01/paro-nacional-contundente-manifestacion-medidas-austeridad.html>

⁶² Charlie Rodríguez, “Vandalismo que daña a Puerto Rico”. *El Nuevo Día*, 1 de mayo, 2017, <https://www.elnuevodia.com/opinion/columnas/vandalismoquedanaapuertorico-columna-2316713/>.

⁶³ Juliette Casey. *Legal Defences for Battered Women who Kill: The Battered Woman Syndrome, Expert Testimony and Law Reform*. 1999. Edinburgh U, Disertación, pp. 86.

⁶⁴ Javier Martínez. “La Intervención Vandálica de un mural creado para la organización Coordinadora Paz para la Mujer en Puerto Rico desata una acción de protesta desnuda”. *AutoGiro*, 30 de octubre, 2015, <https://autogiro.cronicaurbana.com/es/arte-publico-mural-censurado-colectivo-morivivi/>

⁶⁵ Declaraciones de Raysa Rodríguez del Colectivo Moriviví en “Vandalizan mural creado en defensa de la mujer en Santurce”. *El Nuevo Día*, 27 de octubre, 2015,

<https://www.elnuevodia.com/noticias/cazanoiicias/nota/vandalizanmuralcreadoendefensadelamujeren santurce-2118025/>.

REFERENCIAS

- Aponte-Parés, Luis, Jossianna Arroyo, Elizabeth Crespo-Kebler, Lawrence La Fountain-Stokes, Frances Negrón-Muntaner. "Introduction". *Puerto Rican Queer Sexualities*. *Centro. Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, vol. 19, no. 1, 2007, pp. 4-24.
- Arroyo, Yolanda. "Abniel Marat y su poesía homohumana". *Blog Boreales*, 25 de junio, 2010, <http://narrativadeyolanda.blogspot.com/2010/06/abniel-marat-y-su-poesia-homohumana.html>.
- Baudrillard, Jean. "Kool Killer, or the Insurrection of Signs". *Symbolic Exchange and Death*, Sage, 1993, pp. 76-84.
- Bernabe, Rafael, y César Ayala. *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*. Traducido por Aurora Lauzardo Ugarte, Ediciones Callejón, 2015.
- Bettcer, Talia Mae. "Evil Deceivers and Make-Believers: On Transphobic Violence and the Politics of Illusion". *Hypatia*, Vol. 22, No. 3, 2007, pp. 43-65.
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de identidad*. Paidós, 2007.
- "Censuran a Calle 13". *El Nuevo Día*, 21 de octubre 2009, <http://www.elnuevodia.com/entretenimiento/musica/nota/censuranacalle13-628796/>.
- Chaar Pérez, Kahlil. "Beyond Abjection: The Cruelty of Community in Luis Negrón's *Mundo Cruel*." Presentación, Puerto Rican Studies Association 11th Biennial Conference, 25 de octubre, 2014.
- Cockcroft, Eva, et. al. *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*. E. P. Dutton & CO., 1977.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. "Capítulo 3: Impacto de las leyes que

-
- criminalizan a las personas LGBT en la violencia”. *Violencia contra personas LGBTI*. 2015. pp. 55-76.
- Cruz Malavé, Arnaldo. “Para virar al macho: La autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero”. *Revista Iberoamericana*, Vol. 69, Núm. 162-63, 1993, pp. 239-63.
- Douglas, Mary. *Pureza y peligro*. Siglo XXI, 2000.
- “Entrevista a Kevin Fret, el primer trapero abiertamente gay”. *YouTube*, subido por Rapetón, 10 de abril, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=RND9FzG-AJI>
- Fankhanel, Ed. “The Identity Development and Coming Out Process of Gay Youth in Puerto Rico”. *Journal of LGBT Youth*, vol. 7, 2010, pp. 262-283.
- Ferrell, Jeff. *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Northeastern UP, 1996.
- . “Graffiti, street art and the dialectics of the city”. *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*, editado por Konstantinos Avramidis y Myrto Tsilimpounidi, Routledge, 2017, pp. 27-38.
- Fitz-Gibbon, Kate. “Introducción: The Partial Defence of Provocation.” *Homicide Law Reform, Gender and Provocation Defence: A Comparative Perspective*. Palgrave, 2014. pp. 1-25.
- Flores, Juan. “Puerto Rican Literature in the United States: Stages and Perspectives.” *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Arte Público Press, 1993.
- . “Life Off the Hyphen: Latino Literature and Nuyorican Traditions.” *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Columbia UP, 2000.
- Fonseca Barahona, Marvin. *Puerto Rico: Museo al aire libre*. Instituto de Cultura

-
- Puertorriqueña, 2015.
- Forrell, Caroline. "Gender Equality, Social Values and Provocation Law in the United States, Canada and Australia." *American University Journal of Gender, Social Policy & the Law*, vol. 14, 2006, pp. 27-71.
- Foster, David William. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.
- Foucault, Michel. "The Incitement to Discourse". *The History of Sexuality*. Random House, 1978, pp. 17-35.
- García, Bernardo. *The Development of a Latino Gay Identity*. Routledge, 1998.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Editorial Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Gutiérrez Negrón, Sergio. "Chapter 7: Cruel Dispositions: Queer Literature, the Contemporary Puerto Rican Literary Field and Luis Negrón's *Mundo Cruel 2010*", ed. Ignacio Sánchez. *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture*, 2018, pp. 157-186.
- Guzmán, Manolo. *Gay Hegemony/Latino Homosexualities*. Routledge, 2006.
- Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York UP, 2005.
- La Fountain-Stokes, Larry. *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*. Minnesota UP, 2009.
- . "Translocas: Migration, Homosexuality, and Transvestism in Recent Puerto Rican Performance". *emisférica* 8.1, 2011, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/lafountain>.
- Latorre, Guisela. *Walls of Empowerment: Chicana(o) Indigenist Murals of California*.

-
- UT Press, 2008.
- Laureano, Javier. *San Juan Gay: Conquista de un espacio urbano de 1948 a 1991*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2016.
- Lewisohn, Cedar. *Street Art: The Graffiti Revolution*. Abrams, 2008.
- “Lo haría otra vez”. *El Nuevo Día*, 17 de octubre 2009,
<http://www.elnuevodia.com/entretenimiento/musica/nota/lohariaotravez-627519/>.
- Locane, Jorge Joaquín. “Interseccionalidad y polifonía. Para una aproximación a la narrativa de Luis Negrón”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, núm. 258, 2017, pp. 31-39.
- Londoño Zapata, Óscar Iván. *La subversión de los discursos: Acercamientos discursivos latinoamericanos y del Caribe*. Eduvim, 2016.
- Lugo Ortiz, Agnes. “Sobre el tráfico simbólico de mujeres: Homosocialidad, identidad nacional y modernidad literaria en Puerto Rico (Apuntes para un relectura de “El puertorriqueño dócil” de Rene Marques)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 23, Núm. 45, 1997, pp. 261-278.
- Malavé, Arnaldo Cruz. “Toward and Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature.” *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* editado por Paul Julian Smith y Emilie L. Bergmann, Duke UP, 1995, pp. 137-167.
- Maldonado Denis, Manuel. *Puerto Rico: una interpretación histórico-social*. Siglo XXI, 1969.
- Marat, Abniel. “Padre Isander”. *Dios en el playgirl de noviembre*. Editorial Edil, 1986.
- . “La Tongo”. *Dios en el playgirl de noviembre*. Editorial Edil, 1986.
- Marqués, René. “El puertorriqueño dócil”. *Revista de Ciencias Sociales Universidad de Puerto Rico*, Vol. VII, 1963, pp. 35-78.

-
- Martínez, Elena M. “De Barrio Obrero a la Quince: Empoderamiento y desplazamiento en *Mundo cruel* de Luis Negrón”. *Nuestro Caribe: Poder, Raza y Postnacionalismo desde los límites del mapa LGBTQ*, ed. Mabel Cuesta. Isla Negra Editores, 2016, pp. 167-184.
- Massa González, Idalia. “El Ángel de los Solteros”: estudio de caso de un asesino en serie puertorriqueño”. *Revistas de Ciencias Sociales, Universidad de Puerto Rico*, Vol. 10, 2001, pp. 85-104.
- Negrón, Luis. “El elegido.” *Mundo cruel*. La secta de los perros, 2010, pp. 11-19.
- Negrón-Muntaner, Frances. “Part I: Founding Spectales.” *Boricua Pop: Puerto Ricans and the Latinization of America Culture*. New York UP, 2004.
- . “Poesía de la porquería”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 229, 2009, pp. 1095-1106.
- Negrón Muntaner, Frances y Ramón Grosfoguel, editores. *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*. Minnesota UP, 1997.
- Oliver, Kelly. “Introduction: Why Turn to Psychoanalysis for a Social Theory of Oppression?”. *The colonization of Psychic Space: a psychoanalytic social theory of oppression*. Minnesota UP, 2004, pp. xiii-xxiv.
- Piñero, Miguel. *Outlaw: The Collected Works of Miguel Piñero*. Arte Público Press, 2010.
- Quiles Rodríguez, Edwin. *San Juan tras la fachada*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2003.
- Ramos Otero, Manuel. “Loca la de la locura”. *Cuentos de buena tinta*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, pp. 233-240.
- Ríos Viner, Jessica. “Vandalizan mural creado en defensa de la mujer en Santurce”. *El Nuevo*

Día, 27 de octubre, 2015,

<https://www.elnuevodia.com/noticias/cazanoticias/nota/vandalizanmuralcreadoendefensadelamujerensanturce-2118025/>.

Rivera, Carlos Manuel. “Hacia un discurso político queer en *Dios en el ‘Playgirl’ de noviembre de Abniel Marat*”. *Confluencia*, 2004, pp. 109-124.

---“Apuntes sobre el dramaturgo Abniel Marat y su obra *La madre tierra*”. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, no. VII, 2017, pp. 29-35.

---. “Más allá de la consumación y el incendio de la casa nacional puertorriqueña: *La Tongo de Abniel Marat*”. *Telonde fondo*, Núm. 3, 2006, pp. 1-11.

Rivera, Raquel Z, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández, editores. *Reggaeton*. Duke UP, 2009.

Rivera, Raquel Z. “Policing Morality, Mano Dura Style: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s”. *Reggaeton*, ed. R.Z. Rivera, W. Marshall and D. Pacini Hernández. Duke UP, pp. 111-134.

---“Rapping Two Versions of the Same Requiem”. *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*. Minnesota UP, 1997.

Rivera-Rideau, Petra. *Remixing reggaetón: the cultural politics of race in Puerto Rico*. Duke UP, 2015.

Rodríguez, Charlie. “Vandalismo que daña a Puerto Rico”. *El Nuevo Día*, 1 de mayo, 2017, <https://www.elnuevodia.com/opinion/columnas/vandalismoquedanaapuertorico-columna-2316713/>.

Rodríguez, Ricardo Andrés. “Paro nacional: Contundente manifestación en contra de las medidas

-
- de austeridad". 2 de mayo, 2017, <https://www.metro.pr/pr/noticias/2017/05/01/paronacional-contundente-manifestacion-medidas-austeridad.html>
- Sánchez, Luis Rafael. "¡Jum!" *En cuerpo de camisa*. Editorial Cultural, 1990, pp. 53-60.
- Sánchez Rondón, Julio César. "Hacia una poética de lo soez" de Luis Rafael Sánchez. *Poética de los soez: Luis Rafael Sánchez: Identidad y cultura en América Latina y en el Caribe*. 2006. Nebraska U, Disertación. *Modern Languages Commons*, <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=modlangdiss>
- Sarduy, Severo. "La simulación." *La simulación*. Monte Avila Editores, 1982, pp. 9-16.
- Sato, Paula K. "The Transvestite and Cubanness in Severy Sarduy's *De donde son los cantantes*." *The Cross-Dressed Caribbean: Writing, Politics, Sexualities*. Editado por María Christina Fumagelli, Bénédicte Ledent y Roberto del Valle Alcalá. Virginia UP, 2013, pp. 25-39.
- Stewart, Jack. *Graffiti Kings. New York City Mass Transit Art of the 1970s*. Melcher Media, 2009.
- Taylor, Diane. *Performance*. Traducido por Abigail Levine. Duke UP, 2016.
- Ulloa, David. "Luis Negrón: Si algo muestra mi literatura es que se puede resistir". *RedCultura*, 21 de agosto, 2012, <http://www.redcultura.com/php/Articulos993.htm>.
- Vázquez Cruz, Carlos. "Abniel Marat: Poeta, homosexual y revolucionario". *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, no. VII, 2017, pp. 14-27.
- Wheatle, Se-shauna. "The Constitutionality of the "Homosexual Advance Defence" in the Commonwealth Caribbean". *The Equal Rights Reviews*, Vol. 16, 2016, pp. 38-60.

Discografía

Calle 13. "Querido FBI". White Lion Records, 2005.

Tego Calderón. *El abayarde*. White Lion Records, 2002.

----. *El Enemy de los Guasibirí*. Jiggiri Records, 2004.