

## Desmitificar la lengua: la construcción de sujeto y comunidad en la poesía de Sandra Esteves

---

Sabrina Salomón

Universidad Nacional de Mar del Plata

salomonsabrina@gmail.com

La mayoría de las personas tienen consciencia de una cultura, un contexto, una casa; los exiliados tienen consciencia de al menos dos, y esta pluralidad de visión da lugar a una consciencia de dimensiones simultáneas, una consciencia que –tomando prestada una frase de la música– es *contrapuntística*.

Edward Said. *Reflections on Exile* (2005, p. 194)

**Resumen:** Sandra María Esteves comenzó su carrera leyendo poesía en público, junto con otros escritores nuyorican, en el *Nuyorican Poets Café*, lugar que funcionaba como recinto para expresar estas voces de reivindicación social y, a su vez, afirmar la identidad puertorriqueña de la diáspora. A lo largo de este trabajo, observaremos que posteriormente a esta etapa de poesía performática, la autora propone una construcción y defensa del nuyorican que va más allá de una conexión exclusivamente nacionalista con la lengua y el país de procedencia. Esta construcción performativa (de autora y texto) propone implantarse en una zona de interpenetración entre dos mundos, donde la representación de la isla paradisíaca no encuentra lugar en una escritura que se piensa como lienzo necropastoril o partitura disonante. En esta configuración, la mirada del exilio se asociará con una postura positiva y generativa, contraria a la de Ovidio (“el exilio es la muerte”).

**Palabras clave:** exilio, necropastoril, nuyorican, poesía performática, Sandra María Esteves.

## **Demystifying Language: Poetic Voice and Community Construction in the Poetry of Sandra Esteves**

**Abstract:** Sandra María Esteves began reading her poetry in public, along with other Nuyorican writers, at the Nuyorican Poets Cafe, a place that served as a venue for these voices to express social demands and to affirm, in turn, the identity of the Puerto Rican diaspora. Throughout this article, we will observe that following this stage of performative poetry, the author proposes a construction and defense of the Nuyorican that goes beyond a purely nationalistic connection with the language and country of origin. This performative construction (of author and text) accommodates itself in an area of interpenetration between two worlds, where the representation of the island as paradise finds no place in a kind of writing that is intended as a necropastoral canvas or dissonant score. In this configuration, exile is conceived as a positive and generative concept, contrary to Ovid's perspective ("exile is death").

**Keywords:** Exile, Necropastoral, Nuyorican, Performance Poetry, Sandra María Esteves

## **Desmitificar a língua: da construção do “eu lírico” y a comunidade na poesia de Sandra Esteves**

**Resumo:** Sandra Maria Esteves começou a ler a sua poesia em público, junto com outros escritores Nuyorican, no Nuyorican Poets Cafe, um lugar que funcionava como um local de encontro para expressar essas vozes de demandas sociais e, por sua vez, afirmar a identidade da diáspora portorriquenha. Ao longo deste trabalho, vemos que após esta fase de poesia performática, a autora propõe uma construção Nuyorican e de defesa que vai além de uma conexão puramente nacionalista com o idioma e país de origem. Esta construção performativa (de autor e de texto) propõe localizar-se em uma área de interpenetração entre dois mundos, onde a representação da ilha paradisíaca não encontra lugar em uma escrita que se pensa como tela necropastoral ou partitura dissonante. Nesta configuração, o exílio é pensado como um conceito positivo e gerador, contrário ao de Ovídio (“o exílio é a morte”).

**Palavras chave:** exílio, necropastoral, nuyorican, poesia performática, Sandra María Esteves.

Sandra María Esteves es la voz femenina más destacada de los poetas nuyorican de la década de 1970. Nació en 1948 en el Bronx, Nueva York, hija de madre dominicana y padre puertorriqueño. Creció con una madre soltera, de habla española y clase trabajadora, y recibió su educación formal en un internado católico donde la única lengua permitida era el inglés, la española estaba prohibida. Solo hablaba español los fines de semana, cuando regresaba al contexto familiar, específicamente a la casa de la tía de su padre, quien cuidaba de ella mientras su madre trabajaba. Esta experiencia forjó su conciencia de vivir dos culturas, lo cual se manifiesta en sus temas y en el bilingüismo de su poesía temprana, y en su apoyo a los movimientos de conciencia étnica y racial de los años 1960 y 1970. Esteves comenzó a leer sus obras en público, junto con otros escritores nuyorican, en cafés de poesía y talleres universitarios. El *Nuyorican Poets Café*, en donde dio sus primeros pasos, funcionaba como recinto para expresar estas voces de reivindicación social y, a su vez, afirmar la identidad puertorriqueña de la diáspora.

A lo largo de este trabajo, observaremos que posteriormente a esta etapa, la autora propone una construcción y defensa del nuyorican que va más allá de una conexión exclusivamente nacionalista con la lengua y el país de procedencia. Esta construcción performativa (de autora y texto) propone implantarse en una zona de interpenetración entre dos mundos, donde la representación de la isla paradisíaca no encuentra lugar en una escritura que se piensa como lienzo necropastoril o partitura disonante. En esta configuración, la mirada del exilio se asociará con una postura positiva y generativa, contraria a la de Ovidio (“el exilio es la muerte”).

En la primera etapa, la del *Nuyorican Poets Café*, el carácter performativo reconoce los actos verbales como eventos culturales y políticos que establecen una concatenación entre la poeta y sus espectadores, permitiendo así la construcción de un sentido de comunidad. Esta continuidad entre escritura y oralidad es lo que Édouard Glissant (1989) denomina *oralitura*: “una síntesis de la sintaxis escrita y de la rítmica hablada, de lo *adquirido* de la escritura y del *reflejo* oral, de la soledad de la escritura y de la participación en el canto común” (p. 147). El siguiente poema se caracteriza por esta impronta oral que apela a la identificación con el otro:

## Here

I am two parts/a person  
 boricua/spic  
 past and present  
 alive and oppressed  
 given a cultural beauty  
 ...and robbed of a cultural identity  
 I speak the alien tongue  
 in sweet boricuano thoughts  
 know love mixed with pain  
 have tasted spit on ghetto stairways  
 ...here, it must be changed  
 we must change it  
 I may never overcome  
 the theft of my isla heritage  
 dulce palmas de coco on Luquillo  
 sway in windy recesses I can only imagine  
 and remember how it was  
 But that reality now a dream  
 teaches me to see, and will  
 bring me back to me  
 (Esteves, 1980, p. 20).

En este texto observamos un intento de construcción de la identidad nuyoricana a través de un lenguaje oral que apela al receptor, que utiliza el cambio de código (típico recurso nuyoricano) y que describe la difícil situación portorriqueña, pero el poema concluye trazando un dejo de esperanza. Lo que distingue a Esteves de otros nuyoricanos es una *oralitura* que se aleja de la retórica estridente e imperativa, como la de Piñero, por ejemplo. Así, Esteves comienza a construir una poesía que intenta superar la condición nuyoricana con otros recursos, una poética balsámica que explica diciendo “I wanted to create visual medicine that could turn grey walls into tropical gardens, the way God had created a universe from the darkness in seven days” (Esteves, 1998, p. 118).

En su libro *Bluestown Mockingbird Mambo* (1990), observaremos varios poemas que retoman esta intención del lenguaje pictórico para lograr una superación de binarismos. Se distingue, pues, un deslizamiento paulatino hacia la escritura menos oral, más poética, como si

fuese dejando esa intención de crear lazos exclusivos con los nuyoricans para empezar a buscar otros, demostrando motivaciones que van más allá de la lengua, desmitificando que la lengua utilizada, español o inglés, es el único vehículo de construcción de comunidad<sup>1</sup>. Para Derrida (1997), al igual que para Saussure, la lengua no es nada y no puede localizarse; si bien existe por los hablantes, ninguno puede poseerla de forma completa porque es porosa, endeble y cambiante. Así, el monolingüismo deriva en angustia por la esencia que no puede discernirse, por ser un mero transitar el vacío de una unidad que no estuvo ni estará jamás. Y aunque la lengua materna es la primera marca que uno recibe, el monolingüismo del otro expone cómo el origen no es tal, no existe. El poder y reputación de la lengua colonial aumentan la carencia, el no dominio del lenguaje apropiado. Esteves es consciente de que no tiene lengua materna, sus dos lenguas son las lenguas del otro, las lenguas impuestas en nuestro hemisferio.

### **Not Neither**

Being *Puertorriqueña Dominicana*  
Born in the Bronx, not really *jibara*  
Not really *hablando bien*  
But yet, not *Gringa* either  
*Pero ni portorra, pero si portorra* too  
*Pero ni que* what am I?  
*Y que soy, pero con* what voice do my lips move?  
Rhythms of Rosa wood feet dancing Bomba  
Not even here, but here, y Conga  
Yet not being, *pero soy*, and not really  
*Y somos, y cómo somos?*  
*Bueno, eso si es algo lindo*  
*Algo muy lindo*

We defy translation  
*Ni tengo nombre*  
nameless, we are a whole culture once removed  
Lolita alive for twenty-five years  
*Ni soy, pero soy Puertorriqueña como ella*  
Giving blood to the independent star  
Daily transfusions into the river of *La Sangre Viva*  
(Esteves, 1984, p. 80).

En la escritura, la referencia a una palabra en lengua extranjera se indica con *itálicas*. En este poema, el texto en español aparece en *itálicas* pero también el título, que figura en inglés: *Not Neither*. Así, ambas lenguas son impropias, y ni el inglés ni el español indican lealtad, como piensan muchos de los portorriqueños de la isla con respecto a los portorriqueños que hablan inglés, como si el español fuese NUESTRA lengua. Para Esteves, ninguna de estas lenguas los define. Y en otro poema de *Yerba buena* resuelve el enigma diciendo “I am more than the night and day of things, a mixture of something unique...” (1980, p. 10). Se observa un entendimiento de la condición de la lengua, una desmitificación: *Ni tengo nombre*, es decir no existe la representación y “el nombre propio pertenece sin pertenecer a la lengua” (Bennington y Derrida 1991, p. 183). Y por otro lado, la traducción es imposible (“we defy translation”) porque no hay un significado trascendental y un sistema cerrado (o dos, en este caso); si no hay sentido posible fuera del lenguaje, ni un sistema concreto de origen en el que el sentido de cierto signo dependa de otras relaciones, no hay metalenguaje posible y por lo tanto, la idea de traducción se vuelve utopía. La descripción de los versos señala la compleja condición de lo que se llama “identidad”, una conformación del “yo” que se observa en crisis, con una enunciación traumática y similar a la de un esquizofrénico o individuo con trastorno bipolar, causado por un binarismo lingüístico.

Según Firmat (2003): “no hay bilingüismo sin dolor” (p. 6), clara sensación de muchos nuyoricans, que aunque no hayan nacido en Estados Unidos, las huellas de una segunda lengua marcan una angustia por sus afectos divididos. Sin embargo, veremos que Esteves no confirma sentir este dolor porque, de alguna manera, lo exterioriza, le “saca la lengua”, es decir, utiliza la lengua de la cual no tiene control absoluto y se burla de los “vigilantes” que controlan su uso. Derrida (1997) afirma: “al volver siempre al otro, la lengua es disimétricamente del otro, el otro la guarda” (la cuida, la juzga y controla) (p. 36). A diferencia de Wilcock o Borges, por ejemplo, para quienes es necesario ejercer un buen control de la lengua, Esteves desafía ese vigilante que es el otro. En “A la Mujer Borrinqueña”, uno de los poemas más conocidos de su obra, se observa la ortografía incorrecta de “borrinqueña” en el título, probablemente adrede, ya que ha vuelto a figurar así en reimpressiones posteriores. En vista de que la lengua se

halla fuera de su territorio, el lenguaje intensificará su pobreza para hacer de ella un uso puramente intensivo que *resuena* su materialidad. El uso del español se utilizará, no tanto por la carga semántica de la palabra (como sí sucede en otras poetas nuyorican como Ortiz Cofer<sup>2</sup>), sino para hacer “un uso intensivo asignificante de la lengua” (Deleuze, 1978, p. 37). Así, el uso de expresiones en español con una gramática incorrecta sirve para demostrar una anti-asimilación:

### Oye me

que mi espíritu habla  
y está bailando aquí  
Me dijo una cosa  
y lo voy a decir a ti  
me dijo que  
la gente nacieron a ser libres [...]  
(Esteves, 1980, p. 3).

Una resistencia que se explica luego en su poema “Boricua”:

In this bewildered desert  
*Even though stripped and beaten*  
This blood does not melt  
(Esteves, 1984, p. 24).

Firmat sostiene que los que usan una lengua minoritaria, pueden retrotraer el lenguaje a su origen glosolálico, de fonación inarticulada, “al mundo de la infancia”, y supone una *regresión*, o mejor dicho, *un regreso*. O, como bien explica Bradford, el “‘balbuceo’[o “mal hablar” en este caso] nos remite a las lenguas nacidas del mito de la Torre de Babel, pero el discurso desordenado también hace referencia a las teorías relacionadas con el ‘quiebre del lenguaje’ que menciona Kristeva” (2011, p. 44). Al referirse al lenguaje poético moderno en general, en “The Semiotic and the Symbolic”, Kristeva sostiene que “[mimesis y lenguaje poético] protestan contra su pose. Y así, con una complejidad desenvuelta a través de sus prácticas, el proceso de significación se une la revolución social” (Oliver, 2002, p. 49). Y, siguiendo el argumento de Bradford (2011), esta *chora* semiótica, “asociada al cuerpo y ritmo maternos, es **indiferente al lenguaje**, enigmático y femenino, y se vuelve una fuerza primaria en la poesía moderna, que es ‘revolucionaria’ ya que apoya la resistencia a las normas tradicionales” (p. 44).

Para Esteves, entonces, esta interacción antiasimiladora de lenguas es fructífera: “I speak two languages broken into each other” (1980, p. 63), como si existiera una fuerza erótica entre ambas, que debería generar placer. En su trabajo, *Ambivalence or Activism from the Nuyorican Perspective in Poetry* (1987), Esteves sostiene:

La ambivalencia es una condición política constante que va más allá de la de los límites de nuestra identidad Portorriqueña estamos siempre sujetos a decisiones de vida, tratando de sobrevivir entre el Yin y el Yang, el cielo y el infierno, la derecha y la izquierda, el Puerto Rico de Nueva York de y el Puerto Rico caribeño, el inglés y español, la pobreza y la tecnología, la opresión y la expresión, el yo y el alma (traducción mía) (p. 168).

Si bien Esteves no festeja lo que ella nombra la “ambivalencia” de la situación del portorriqueño que vive en Nueva York, su descripción no es para nada trágica. En su trabajo, no hay duelo por un ser perdido como el que encontramos en el siguiente comentario de la escritora Rosario Ferré citado por Sotomayor: “lo triste es que se les ha olvidado el español y nunca aprendieron a hablar inglés. Se están quedando mudos. Hay, definitivamente un problema de expresión que yo comparto” (1995, p. 286). Esteves, parece poner de relieve un tipo diferente de relación con el pasado y la isla, donde la multiplicidad cultural y lingüística no desintegra identidades. Una fricción que se convierte en música.

y si la patria es una mujer, then i am also a rebel  
and a lover of free people  
and will continue looking for **friction** in empty spaces  
which is the only music i know how to play  
(Esteves, 1980, p. 49).

La vinculación de sus poemas con la música, y más específicamente con la música “multisonante” e incluso disonante, en oposición a la música armónica, revela una necesidad de superar las ambivalencias desde un punto originario que no tiene que ver con la lengua ni con la isla (Puerto Rico): ese lugar es la música, la de la diáspora africana, la de la isla Puerto Rico pero también el jazz de Nueva York. Con Nietzsche (1996) conocemos esta visión genesiaca: “El placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera

de la disonancia en la música. Lo dionisiaco con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico” (p. 198). La disonancia implica o-ir más allá de la audición; como sostiene Nietzsche, es “un aspirar al infinito de un aletazo” (p. 198). La música es disonante y si no constituye un consuelo a las miserias de la vida, contribuye a una comprensión más asombrosa.

Así, Esteves utiliza la música como elemento coactivo para poder desmitificar la idea de “paraíso perdido”, mitificada a raíz del orden apolíneo y binario establecido por la colonización. Su visión será más dionisiaca y alejada de binarismos, y su condición nuyoricana le permitirá esa indefinición donde no hay que optar por un extremo u otro porque el sujeto es colectivo, indeterminado: “mi espíritu baila mucho aquí/ en un ambiente colectivo” (Esteves, 1980, p. 3). En otro poema, propone que los lazos se busquen más allá de las divisiones: casa natal/barrio neoyorquino; inglés/español. Es la música la que puede vincularlos con el mito de la creación, no la lengua. La música como vientre vibrante.

In the beginning was the sound  
 Like the universe exploding  
 It came, took form, gave life  
 And was called Conga (Esteves, 1984, p. 9).  
 become my own womb  
 directing the voice I follow  
 with simple pride  
 stretching to assimilate  
 into my one universe  
 always a new way  
 moving in constant  
 touching all the atomic circumference  
 From the center I receive merge  
 become force vibrating music  
 (Esteves, 1980, p. 24).

Hay, entonces, una prolongación de la funcionalidad de la música, que parte de la vinculación con el *Nuyoricans Poets Café* (a fin de crear una camaradería entre nuyoricans) y se hace extensiva ahora a toda la diáspora africana, excede los vínculos de nacionalidad, se hace sinfonía universal, un diálogo entre y de nosotros.

Give me the chance to be  
 Myself and create symphonies like  
 The pastel dawn or the empty canvas  
 Before the first stroke of color is released  
 Come in a dialogue of we  
 You and me reacting, responding  
 Being, something new  
 Discovering  
 (Olivares, 1993, p. 147).

El hecho de que la música caribeña esté estrechamente ligada a las raíces culturales africanas apoya esta conexión. La poeta Marlene Nourbese Philip (1989) señala que “las formas musicales artísticas africanas probablemente deben su supervivencia y persistencia al hecho de que son esencialmente no verbales” (p. 15).

Retomando ahora su vocación de artista visual, es importante resaltar sus reflexiones acerca del modo en que aborda la escritura: “My approach is as a painter approaching the void” (Esteves, 1998, p. 118). Esta construcción (de autora y texto) en lo/el vacío (void) propone un empezar de cero, una purgación y desprendimiento, en una zona necropastoril, de interpenetración entre dos mundos, donde la imagen pura y paradisíaca ya no tiene lugar. El término ‘necropastoril’ de Joyelle McSweeney es una zona político-estética en la que las deprecaciones de la humanidad no pueden separarse de la experiencia con la naturaleza, envenenada, mutada, aberrante, espectacular, llena de efectos nocivos y defectos (McSweeney, 2014, párrafo 6, traducción mía). Esta descripción me traslada a *Cuaderno de un regreso a mi país natal* de Aimé Césaire (1969), más precisamente, a la imagen que configura de las Antillas y su pueblo:

Fantasmas subid azules de química de un bosque de bestias acorraladas de máquinas retorcidas de un azufaifo de carnes podridas de una cesta de ostras de ojos de una red de correas recortadas en el hermoso sisal de una piel de hombre tendré palabras bastante vastas para conteneros y tú tierra tirante tierra borracha tierra gran sexo levantado hacia el sol tierra gran delirio de la méntula de Dios (p. 47).

La tierra se degrada y se describe penetrable, accesible. Según McSweeney, la energía del poema consiste en penetrar y re-penetrar la tierra putrefacta con fantasmas, basura, cadáveres y materiales ocultos, para engendrar una contra-natividad, un contra-nacimiento. De esta manera, “el poeta forja incestuosamente su propio renacimiento, no como un hombre liberado, sino como una especie de doble espectral, una producción del texto: ‘¿Y he aquí que yo he venido!’ ” (McSweeney, 2014, p. 16). Esteves no degenera “su tierra” pero tampoco se aferra al mito del paraíso caribeño; la recrea con imágenes antitéticas, de fluidos y penetración donde las figuras (imágenes y notas musicales) confluyen en ese lienzo vacío.

I want to paint.  
[...]  
The chaos and the calm,  
A fire breathing dragon shooting a golden blaze,  
A supersonic jet across the clear sky,  
A volcano  
(Esteves, 1990, p. 19).

En estas imágenes también se observan aberturas en la naturaleza (A supersonic jet across the clear sky/a volcano), una necesidad de penetrar, de erupcionar, de ser protagonista y marcar uno mismo el destino, proyectando el presente en ese origen, que se marca sin el tempo establecido, con disonancias y desestructuración, como la música de Betty Carter.

I want to Paint, the way Betty Carter can deliver a blues  
Like you’ve always wanted to hear it  
(Esteves, 1990, p. 50).

Así, la estética de Esteves termina por revelar una postura del exilio, o del traslado o intercambio de zonas, que no llora el pasado y el presente, sino más bien, busca superarlo, coincidiendo en que “la Patria es la comunidad de hombres y mujeres que a lo largo de un proceso histórico conforma una manera de vivir la vida en constante evolución y cambio” (Andreu Iglesias, 1980, p. 24). Como McSweeney en su zona Necropastoril, Esteves reconoce la descomposición presente de forma oculta en los bordes higiénicos del clásico pastoril (o paraíso) y reinterpreta este lugar como una zona de intercambios.

## Conclusión

En la literatura nuyorican se ha observado que la mayoría de los escritores utilizan el *code switching* para mostrar la tensión lingüística, para apelar, como Cofer, a una consciencia de no olvido de la cultura o para crear la idea de un paraíso al cual ya no se podrá volver. En estos poemas, por lo general, la mirada del exilio se asocia más con la perspectiva de Ovidio en tanto que el exilio significa la muerte, o cuanto menos, la pérdida, la falta, el dolor. Como hemos podido ver en Esteves, esa otra parte de su identidad no se piensa perdida, sino más bien, localizada en otro imaginario, y se recupera, no tanto a través del sincretismo lingüístico, sino más bien del sincretismo artístico que fusiona la música originada en África con un imaginario pictórico. De esta manera, los lazos identitarios no se buscan en relación con la isla, sino con toda la diáspora africana que marca el origen (“In the beginning was sound”) y que es capaz de aliviar las contradicciones de los nuyoricans y proponer una mirada unificadora entre la isla y el continente, entre naturaleza-ciudad, entre el yo y el otro... Así, Esteves, con un firmeza en el presente, que no idealiza la isla sino que propone acción desde el cemento y la opresión: “This womantree has/thickly rooted in cement/ mass profusions and/ infinite rebellions” (1980, p. 5), traza lazos de comunión con los orígenes africanos, denunciando el rechazo pero también celebrando con música y pinceladas los brotes positivos (yerba buena) que pueden emerger de la conjunción necropastoril, una tierra que ya no es un paraíso ideal sino que está marcada por discrepancias, decepciones y violencia, que aún pueden hacer “sonar” una canción de liberación y alivio, y de hecho, es así es como concluye su poemario *Yerba buena*: “y la gente sabe que somos la tierra/ con fuegos y manos juntos cambiamos” (1980, p. 90).

## Notas

- 1 Muchos autores del exilio puertorriqueño han escrito sobre el rechazo que reciben de sus compatriotas residentes de la isla. En su poema “Nuyorican”, Tato Laviera expresa: “ahora regreso, con un corazón boricua, y tú, / me desprecias, me miras mal, me atacas mi hablar” (1985, p. 53).
- 2 En una entrevista, Cofer explica que incluye palabras en español porque “they’re a magical formula for getting back in touch with my culture” (citado en Hernández, 1997, p. 101).

## Referencias

- Andreu Iglesias, C. (1980). *Memorias de Bernardo Vega*. Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Bennington, G. y Derrida, J. (1991). *Jacques Derrida. Traducción M. Luisa Rodríguez Tapia*. Madrid: Cátedra.
- Bradford, L. (2011). Speaking to the Dead: Juan Gelman's Feminization of Argentine Poetics as a Politics of Resistance. En C. Larkosh (Ed.), *Regendering Translation* (pp. 32-49). Manchester: St. Jerome.
- Césaire, A. (1969). *Cuaderno de un regreso al país natal*. Extraído de [http://www.arquitecturadelatransferencias.net/images/bibliografia/cesaire\\_retorno\\_al\\_pais\\_natal.pdf](http://www.arquitecturadelatransferencias.net/images/bibliografia/cesaire_retorno_al_pais_natal.pdf)
- Deleuze G. y Guattari, F. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- Derrida, J. (1997). El monolingüismo del otro o la prótesis de origen. Extraído de [http://monoskop.org/images/d/d8/Derrida\\_Jacques\\_El\\_monoling%C3%BCismo\\_del\\_otro\\_1997.pdf](http://monoskop.org/images/d/d8/Derrida_Jacques_El_monoling%C3%BCismo_del_otro_1997.pdf)
- Diáspora puertorriqueña en Estados Unidos. (2015). En *Enciclopedia de Puerto Rico*. Extraído de <http://www.encyclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=06082951&page=1>
- Esteves, S. M. (1980). *Yerba buena*. Nueva York, NY: *The Greenfield Review Press*.
- (1984). *Tropical Rain: A Bilingual Downpour*. Nueva York, NY: African Caribbean Poetry Theater.
- (1987). Ambivalence or Activism from the Nuyorican Perspective in Poetry. In S. A. Rodríguez (Ed.), *Images and Identities: The Puerto Rican in Two World Contexts* (pp. 164-170). New Brunswick: Transaction Books.
- (1990). *Bluestown Mockingbird Mambo*. New York, NY: Arte Público Press.
- (1998). Open Letter to Eliana (Testimonio). En A. Horno-Delgado; E. Ortega; N. M. Scott y N. Saporta (Eds.), *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Reading* (pp. 117-121). Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Glissant, É. (1989 [1981]). *Caribbean Discourse: Selected Essays. Translated and with an introduction by J.M Dash*. Charlottesville: University Press of Virginia.

- Gordils, Y. (1989). Sandra María *Esteves*. En N. Kanellos (Ed.), *Biographical Dictionary of Hispanic Literature in the United States* (pp. 85-94). Santa Bárbara: Greenwood Press.
- Hernández, C. D. (1997). Judith Ortiz Cofer. *Puerto Rican Voices in English: Interviews with Writers* (pp. 95-105). Westport: Praeger.
- Laviera, T. (1985). *AmeRícan*. Houston: Arte Público Press.
- McSweeney, J. (2014). *The Necropastoral, Poetry, Media, Occult*. Michigan: The University of Michigan Press.
- (2014, Abril 29). What is the Necropastoral? *Poetry Foundation* [online exclusive]. Extraído de <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2014/04/what-is-the-necropastoral/>
- Nietzsche, F. (1996). Veinticuatro. En *El nacimiento de la tragedia* (pp. 195-200). Extraído de <http://www.olimon.org/uan/nietzsche-tragedia.pdf>
- Olivares, J. y Vigil Piñon, E. (Eds.). (1993). *Decade II: A Twentieth Anniversary Anthology*. Houston: Arte Público Press.
- Oliver, K. (2002). *The Portable Kristeva*. New York: Columbia University Press.
- Perez Firmat, G. (2003). *Tongue Ties*. New York: Palgrave Macmillan.
- Philip, M. N. (1989). *She Tries her Tongue, her Silence Softly Breaks*. Charlotte-town: Ragweed Press.
- Said, E. (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Sotomayor, A. (1995). *Hilo de Aracne: literatura puertorriqueña hoy*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.