

# PAREDES Y PUERTAS: EL NUYORICAN POETS CAFE Y LA POESÍA PERFORMATIVA

by

JENNIFER MASON GREM

(Under the Direction of Dana Bultman)

## ABSTRACT

This thesis examines the development of the literary movement founded by Puerto Ricans in New York City in the 1960s, commonly known as Nuyorican. Focusing specifically on the performance poetry that has been integral to this movement, it explores the relationship between geography, aesthetics and poetic practice as manifest in the Nuyorican Poets Cafe. While most scholars consider the Cafe the headquarters of the Nuyorican poetic movement, none have analyzed its practical function in the creation and consumption of Nuyorican poetry. In this study, I assert that the existence of the Cafe grounds the movement in a specific context, thus lending it a unified identity; at the same time, the performative character of Nuyorican poetry allows for its dynamic and ever-changing constitution.

INDEX WORDS: Nuyorican, literatura puertorriqueña, poesía latina, poesía oral, performance

PAREDES Y PUERTAS: EL NUYORICAN POETS CAFE Y LA POESÍA PERFORMATIVA

by

JENNIFER MASON GREM

B.A., University of Georgia, 2003

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2006

© 2006

Jennifer Mason Grem

All Rights Reserved

PAREDES Y PUERTAS: EL NUYORICAN POETS CAFE Y LA POESÍA PERFORMATIVA

by

JENNIFER MASON GREM

Major Professor: Dr. Dana Bultman  
Committee: Dr. Luis Correa-Díaz  
Dr. Lesley Feracho

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso  
Dean of the Graduate School  
The University of Georgia  
May 2006

*A mi padre, que me enseñó a pensar críticamente,  
y a mis hermanos, que siempre me obligaron a hacerlo.*

## AGRADECIMIENTOS

No habría podido escribir las siguientes páginas sin el apoyo cariñoso de toda mi familia y de los amigos que han tolerado con paciencia mi ausencia física y mental durante los últimos dos años. También quiero dar las gracias a la Dra. Bultman por su sabiduría y sus consejos con respecto a esta tesis, y al Dr. Ross, al Dr. Correa-Díaz y a la Dra. Feracho, por todas sus sugerencias. Sobre todo, les agradezco a Jennifer Odom, Karen Place y Rebecca Ritter por la poesía que es su amistad, y a Darren, mi querido esposo, por su aliento constante.

## ÍNDICE

	Página
AGRADECIMIENTOS .....	v
CAPÍTULO	
1 INTRODUCCIÓN .....	1
2 LA CONSTRUCCIÓN DE UN MOVIMIENTO: EL NUYORICAN POETS CAFE .7	7
3 EL CUENTO DE LA CALLE: HACIA UNA ESTÉTICA NUYORICAN.....	22
4 ADENTRO Y AFUERA: LA UNIVERSIDAD, LA LIBRERÍA Y LA COMUNIDAD .....	50
5 CONCLUSIÓN.....	72
BIBLIOGRAFÍA .....	75

## Capítulo I

### Introducción

En el año 1975, Miguel Algarín y Miguel Piñero dieron el nombre ‘Nuyorican’ a un movimiento literario, constituido por escritores puertorriqueños en Nueva York, que había empezado a tomar forma durante la década anterior. Este estudio examinará el desarrollo de este movimiento, enfocándose especialmente en la poesía performativa que ha sido una parte íntegra de ello. Exploraré la relación entre la geografía, la estética y la práctica poética tal como se manifiesta en el Nuyorican Poets Cafe, fundado por Algarín y Piñero el mismo año. Mientras una gran porción de críticos consideran el Cafe la sede de la escuela poética Nuyorican, ninguno de ellos ha analizado su función práctica en la producción y el consumo de la poesía Nuyorican. En este análisis, afirmo que la existencia del Cafe fija el movimiento en un contexto específico, prestándole una identidad unificada. Al mismo tiempo, el carácter performativo de la poesía le permite al movimiento una constitución dinámica y siempre cambiante. Además, sostengo que ese carácter en buena medida previene que la poesía Nuyorican sea consumida de manera masiva. Por lo tanto, ejerce cierta libertad del sistema capitalista estadounidense que hoy día se aprovecha de los productos culturales minoritarios para reforzar la caracterización del ‘otro’ como un ser exótico.

Como el adjetivo ‘performativo’ no existe en español, y su uso en inglés puede llevar varias connotaciones, es necesario aquí clarificar el significado específico que yo empleo en este estudio. En el campo lingüístico, un enunciado *performativo* realiza una acción específica, mientras un enunciado *constatativo* simplemente describe una cosa o situación determinada (Austin 6-7). Sin embargo, como apunta Marcondes de Souza Filho, la distinción de Austin no

toma en cuenta que aún los enunciados *constatativos* “are also acts, if we examine the function they have in speech” (18). La poesía del movimiento Nuyorican confirma la opinión de Filho, puesto que expresa los sentimientos y las experiencias de los poetas a la vez que, mediante su representación en vivo, une y define la comunidad y estética Nuyorican. Por consiguiente, empleo el término *performativo* tomando en cuenta esa función doble de la poesía Nuyorican.

Además de esto, muchos críticos literarios utilizan este término al referirse específicamente a una corriente poética contemporánea en los Estados Unidos. La poesía performativa, o ‘performance poetry’, no se debe confundir con la poesía escrita para ser recitada, que normalmente se publica primero en libros de poesía. El crítico Peter Middleton describe bien este último tipo de poesía cuando detalla “an ordinary poetry reading of the kind that has become widespread in the past forty years” (25):

A person stands alone in front of an audience, holding a text and speaking in an odd voice.... No one talks to the reader. No one proposes a second take. No one reflexively discusses the ritual itself. It is, to borrow the words Catherine Bell uses to describe ritual, ‘a particularly ‘mute’ form of activity’ (25).

Es diferente la práctica performativa, como se ve en el retrato que hace la crítica Maria Damon de los primeros ejemplos en los Estados Unidos de ‘open-mike readings’ o ‘poetry slams’, que generalmente se consideran eventos de poesía ‘performativa’: “One night a week anyone could take the floor and declaim not only ‘poetry’ but any imaginative verbal display—but had to be willing to withstand the heckling and other spontaneous, unpolished feedback.... It was intended to be a highly interactive, democratic scene” (332). En su discusión de esta tradición, Damon menciona el Nuyorican Poets Cafe en particular, “which has an international reputation for presenting lively, multiethnic, high-quality performance poetry and poets” (333).

Según Jill Dolan, el intercambio “democrático” indicado por Damon constituye un rasgo fundamental de la *performance* que la distingue del tipo de presentación descrito por Middleton:

Performance... offers a way to practice imagining new forms of social relationships.... Seeing performance requires that we listen attentively to the speech of others, that we hear people speak and feel their humanity and its connections with our own. Performance creates ever-new publics, groups of spectators who come together for a moment and then disperse out across a wide social field, sometimes (hopefully) sharing the knowledge they gained, the emotions and insights they experienced (90).

Otra vez, Dolan apunta *Def Poetry Jam*, un proyecto teatral que incorporó a varios poetas Nuyorican, como un ejemplo de la *performance* poética. En este sentido, llamo la poesía Nuyorican ‘performativa’ por su adherencia a esta meta democrática que busca establecer “a place to rehearse [a] potentially full and effective participation in a more radical, participatory, representative democracy” (91).

Los próximos capítulos tratarán la poesía Nuyorican como una práctica comunitaria que ha echado sus raíces en el espacio físico del Nuyorican Poets Café para cumplir con dicha meta. En vez de restringir la investigación a unos ejemplos poéticos de ciertos autores representativos, utilizaré como fuente primaria la antología *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Cafe*. Siendo editada por los cofundadores del Café, esta antología comunica de manera inconfundible la orientación comunitaria y performativa del movimiento. *Aloud* incluye unos ciento cuarenta y cinco poetas y, entre escritores tan famosos como Miguel Piñero, Pedro Pietri, Tato Laviera, Paul Beatty y Rudolfo Anayas, se presentan una gran cantidad de poetas más jóvenes y menos conocidos. La información biográfica de los poetas se encuentra en un apéndice al final del

libro, para que ni influya la interpretación de sus poemas ni interrumpa la experiencia de la poesía. Además, las cortas biografías se enfocan más en la relación entre el poeta y el Cafe o la comunidad que en su propio trasfondo y formación personal. Aun estos detalles de organización muestran que la visión comunitaria del Nuyorican Poets Cafe sobrepasa la ambición personal de los poetas individuales.

Empezaré el análisis con un breve resumen de la historia de la literatura Nuyorican, con referencias a Eugene Mohr y Juan Flores, enfocándome sobre todo en la tradición poética puertorriqueña. Seguirá una presentación de la historia del Nuyorican Poets Cafe, fundado en 1975 por Algarín y Piñero como el proyecto de una comunidad, el Lower East Side o 'Loisaida', para producir su propia literatura. Aunque esa literatura no se limita a la poesía, sino que también abarca obras de teatro y relatos cortos, mi investigación se enfocará principalmente en la producción poética. Luego, presentaré las ideas de ciertos miembros fundadores del Cafe en cuanto al propósito del proyecto, tanto como su percepción del éxito que ha tenido. Como estos miembros han expresado sus opiniones abiertamente y con mucha convicción, sus palabras no sólo han influido en la dirección que ha tomado el Nuyorican, sino que también dan una pista importante de cómo los poetas se ven a sí mismos y cómo quieren ser vistos por su público lector.

El segundo capítulo iluminará unos rasgos importantes del cuerpo poético Nuyorican, específicamente su carácter performativo, lenguaje informal y pluralidad de voces, que muchos críticos han pasado por alto debido a un enfoque en la poesía publicada. Mientras los poemas citados también han sido publicados, la 'invocación' que los precede en la antología *Aloud* clarifica que se presentan como meros reflejos del movimiento performativo. Esto se subraya por el lenguaje explícito y contenido contestatario que se encuentra en los poemas, cualidades

que raras veces se mencionan en la crítica académica y que apoyan la práctica inclusiva que toma lugar en el Cafe. Trataré las causas por dichas cualidades, haciendo una comparación entre los barrios de Loisaida y la descripción de Bakhtin del mercado medieval que da lugar a un lenguaje parecido en Rabelais. El capítulo terminará con una indagación sobre un propósito principal del movimiento Nuyorican: la creación de una nueva tradición y canon que aprecie lo mejor de todas las culturas representadas en Nueva York, y por extensión en los Estados Unidos.

En el tercer capítulo, examinaré la manera en que las características mencionadas influyen en la recepción de la poesía Nuyorican en distintos mercados literarios, específicamente la esfera académica, la corriente literaria dominante y la comunidad local. Como esta poesía suele criticar el sistema capitalista de los Estados Unidos y el materialismo asociado con ello, también investigaré la relación compleja entre dicho sistema y el movimiento Nuyorican. El aspecto performativo de los poemas, junto con su carácter contestatario, suele impedir su conversión en obras canónicas o artículos de consumo masivo. Por otra parte, los mismos rasgos han generado mucha atención en la propia comunidad de Loisaida, debido a su enfoque en la práctica poética como una actividad comunitaria, en vez de una herramienta para excluir a poblaciones marginadas de la tradición literaria o, al incluirlas en esa tradición, para distraer la atención del lector u oyente de los problemas sociales compartidos por dichas poblaciones.

Para este segmento del análisis, emplearé las ideas de José Antonio Maravall y Boaventura de Sousa Santos sobre la tendencia de una sociedad dominante de cooptar los productos culturales de sus minorías, tanto como las teorías de Theodor Adorno y Walter Benjamín sobre la relación entre el objeto de arte y su contexto original. Afirmo que, mientras la popularidad local de la poesía Nuyorican y su caracterización en general como una literatura minoritaria presentan la posibilidad de un negocio lucrativo, todo indica que la mayoría de los

poetas ha luchado para mantenerla fuera del mercado masivo. En cambio, promueven el intercambio de ideas en un espacio fijo que permite la interacción directa y recíproca entre el poeta y el oyente.

Concluiré el estudio con unas reflexiones sobre la poesía Nuyorican como un posible modelo para grupos minoritarios en otras partes del país y con unas sugerencias para investigación futura.

## Capítulo II

### La construcción de un movimiento: el Nuyorican Poets Cafe

El poeta Miguel Algarín relata un viaje que hizo a Puerto Rico con Miguel Piñero en los años setenta, durante el cual unos isleños les llamaron ‘newyoricans’ con un tono de desprecio, porque estaban conversando en inglés. Poco después, Algarín y Piñero decidieron emplear la palabra en el título de la antología poética que estaban al punto de publicar, y de esta manera “[to] take away its sting” (“I Was Born” 40). El término, entonces, hacía referencia a la gente puertorriqueña que vivía en Nueva York, pero desde el principio estaba ligada a la producción poética de esa gente. A través del tiempo, la palabra iba ganando y perdiendo connotaciones, por lo cual Tato Laviera apunta en la década de los noventa que ‘Nuyorican’ se refiere a “not only a style but a school of writing too” (“I’m a Nuyorican” 80).

La definición ofrecida por Laviera sugiere la manera en que los poetas Nuyorican actuales definen a sí mismos y a su obra, que ya no tiene tanto que ver con la nacionalidad del autor. Para ellos, cuando el término se aplica a una persona, puede indicar sus raíces puertorriqueñas y su localidad en Nueva York, o puede simplemente referirse a un poeta o dramaturgo que se considera miembro de la escuela Nuyorican, sin necesariamente cuadrar con la descripción previa. Además, nombrar una obra literaria ‘Nuyorican’ suele significar que la temática de la obra resuena con la estética Nuyorican o que el autor participa en el movimiento Nuyorican. Estos usos de la palabra, que son los más comunes entre miembros del movimiento, dejan abierta la etnicidad y nacionalidad del autor, enfocándose más en su auto-definición o en las cualidades de la obra misma. Por eso Algarín puede declarar en una entrevista que, “In a way, I think Shakespeare was a Nuyorican” (“I was Born” 41).

Esta declaración, sin embargo, desafía las definiciones utilizadas por muchos críticos, las cuales giran en torno a la localidad y etnicidad del autor, de acuerdo con la combinación de ‘New York’ y ‘Puerto Rican’ en la palabra ‘Nuyorican’. Estos críticos tienden a calificar como ‘Nuyorican’ cualquier obra escrita por una persona puertorriqueña en Nueva York desde los años sesenta hasta el presente. En cambio, su definición no puede acomodar la inclusión de tales autores como Shakespeare, que no es ni puertorriqueño ni habitante de Nueva York, y ni siquiera vivió en el mismo siglo.

No obstante, puesto que Algarín es el fundador del Nuyorican Poets Cafe y el portavoz principal del movimiento Nuyorican, cualquier análisis de dicho movimiento debe ser capaz de explicar su incorporación de autores que generalmente no se consideran Nuyorican. Debido a un enfoque o demasiado ancho o demasiado estrecho, la mayoría de los estudios existentes no cumplen con este requisito, aunque en conjunto penetran el contexto histórico de la literatura Nuyorican e ilustran algunas de sus características importantes. Una reexaminación de estas investigaciones fundamentales, con un enfoque en la poesía Nuyorican, sirve de buen punto de partida para reelaborar la definición del término ‘Nuyorican’ tal como lo emplea Algarín.

Este capítulo va a servir de introducción a la historia de la literatura Nuyorican, con referencias a los estudios más influyentes sobre el tema. Su meta principal es introducir el movimiento poético ‘Nuyorican’ desde el punto de vista de los autores mismos y trazar el sendero único que ha forjado en el ambiente literario de los Estados Unidos a finales del siglo veinte. A diferencia de la prosa que frecuentemente comparte el mismo nombre, esta poesía es marcada por su inclusión de poetas diversos, el énfasis en la representación poética, y la fundación de una sede concreta para alojar el movimiento.

El libro *The Nuyorican Experience*, publicado por Eugene Mohr en 1982, sigue siendo el análisis más comprensivo y matizado de la literatura puertorriqueña escrita en los Estados Unidos, aunque Mohr explica que se enfoca exclusivamente en las obras que tratan la experiencia inmigrante. Mohr trata tres manifestaciones estilísticas de esa literatura, las cuales sirven como la fundación de las tres etapas literarias sugeridas en el artículo de Juan Flores “Puerto Rican Literature in the United States: Stages and Perspectives”. La primera etapa, que duró desde 1917 hasta 1945, consta de la literatura de puertorriqueños que emigraron a Nueva York de manera permanente y escribieron para un público lector isleño sobre las realidades de la vida allí. Flores describe esa literatura como “a first-person testimonial literature: the recent arrivals capturing, in the home language, the jarring changes and first adjustments as they undergo them” (41). La siguiente etapa fue resultado de un aumento impresionante en la tasa de inmigración puertorriqueña a los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial y la implementación de la ‘Operación Manos a la Obra’ (en inglés ‘Operation Bootstrap’), un programa que industrializó a Puerto Rico a la vez que ocasionó un incremento considerable en el desempleo en la isla. Durante este período, “the attention of Island authors turned decisively to the reality of mass migration and the emigrant barrio”, un lugar afligido por la pobreza, el desempleo, el crimen y las drogas (42). Flores subraya, sin embargo, que las obras de estos autores todavía representan “a literature *about* Puerto Ricans in the United States rather than *of* that community” (42), una característica que constituye la diferencia principal entre las obras de la segunda y tercera etapa.

Para nombrar a esa última etapa, Flores y Mohr emplean la palabra ‘Nuyorican’, inventado por Miguel Algarín y Miguel Piñero, para describir las personas que nacieron en los Estados Unidos o que se mudaron allí durante su infancia. Por lo tanto, estas personas han

experimentado directamente la tensión entre la cultura puertorriqueña que trajeron sus padres de la isla y la cultura estadounidense que las rodea. Dicha etapa ha recibido sustancialmente más atención que las previas etapas porque, como explica Juan Flores, fue durante este período que la literatura puertorriqueña empezó a llamar la atención de lectores en los Estados Unidos. Con la publicación de dos novelas, *Down These Mean Streets* de Piri Thomas y *Puerto Rican Obituary* de Pedro Pietri, “there was suddenly a literature by Puerto Ricans, in English and decidedly in—and against—the American grain” (Flores 39). A pesar de que en esta etapa figuran las obras mejor conocidas y más tratadas de la literatura puertorriqueña en Estados Unidos, mucha de la crítica académica, especialmente acerca de la poesía Nuyorican, sigue siendo bastante general, sin explorar lo intrincado del movimiento que lo diferencia de otras corrientes contemporáneas. Una tendencia específica ha sido el uso del término ‘Nuyorican’ para referirse a cierto estilo, contenido o cualidad del autor, sin considerar la práctica poética que este término implica. De todos modos, estos estudios fundamentales han contribuido mucho al entendimiento básico de la poesía Nuyorican, por lo cual merecen atención aquí.

Debido a su objetivo de resumir la tradición entera de la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos, Flores se enfoca en las tendencias comunes a toda la literatura de la etapa Nuyorican, sin distinguir entre los diferentes géneros literarios presentes en esta literatura. Como otros críticos posteriores, Flores apunta “the full range of bilingual and interlingual use” demostrado en las obras como uno de los rasgos que mejor refleja la naturaleza híbrida de la literatura Nuyorican, pero no presta mucha atención a sus matices más profundos (43). Las críticas Eva Mendieta-Lombardo y Zaida Cintron también enfatizan la mezcla de idiomas como una estrategia de los poetas de crear una solidaridad con la comunidad latina. Esta

caracterización es a la vez válida y problemática, porque el uso de *Spanglish* en realidad se presenta sólo en una pequeña porción de la literatura Nuyorican contemporánea.

El énfasis que ponen Flores, Mendieta-Lombardo y Cintron en el lenguaje ejemplifica la tendencia de enfatizar la manifestación de puertorriqueñidad en la literatura Nuyorican y prestar menos atención a otros rasgos formales y estilísticos. Este proceso deductivo busca los rasgos que reflejan el contacto entre dos identidades nacionales porque se espera que estén presentes. Efraín Barradas, por ejemplo, analiza las obras poéticas según su “continuidad y afirmación” de los mitos tradicionales puertorriqueños o su “negación y ruptura” con ellos (19). Estas tendencias ciertamente se presentan en la poesía Nuyorican, igual como a veces se emplea el *Spanglish*; sin embargo, no caracterizan toda esa poesía, especialmente las obras más recientes. Como señala Eugene Mohr, “ethnic identification is already weakening in second-generation writers. Piñero's plays, for example, have almost no references to Puerto Rico or its traditions” (127).

Para poetas como Miguel Algarín, la disminución de énfasis en la puertorriqueñidad es una consecuencia lógica de vivir en los Estados Unidos. Algarín explica que “to reject what is North American and to insist on being Puerto Rican...is absurd.... I never based my work on Puerto Rican affirmations where the white man, the black man, or the Chinese man could not enter” (“I was Born” 41). Su comentario plantea una problemática más complicada que la mezcla de la cultura puertorriqueña y la estadounidense; en este caso, la cultura puertorriqueña se mezcla con *las culturas* estadounidenses, heredadas de todas partes del mundo. La presencia de puertorriqueños en los Estados Unidos no representa un intercambio binario, sino multidimensional, como explica Algarín: “it is clear that we are now entering a new era, where the dialogue is multi-ethnic and necessitates a larger field of verbal action to explain the cultural

and political reality of North America” (“Sidewalk” 9). La literatura que resulta de este diálogo tampoco ha sido bidimensional, por lo cual es necesario profundizar el análisis mediante un proceso inductivo que ilumina los pormenores del movimiento para entonces llegar a unas conclusiones provisionales que reflejan la complejidad de esa literatura.

Algunos críticos también hacen la generalización que la literatura Nuyorican más o menos se enfoca en la experiencia inmigrante, pero esta temática también se presenta cada vez menos en la poesía actual. En la introducción a su libro, Mohr explica que pretende estudiar específicamente las obras que comunican dicha experiencia, sin presumir que toda la literatura Nuyorican cabe dentro de esta categoría. Sin embargo, sus conclusiones revelan que en realidad no hace tal distinción: “What will become of specifically Nuyorican literature? As a body of writing identified by a common immigration experience or by common ethnic and cultural roots it will probably disappear” (127). Como demuestra esta cita, Mohr identifica la literatura Nuyorican por su condición como una literatura inmigrante, por lo cual tendrá que desaparecer cuando los inmigrantes puertorriqueños se acostumbran o se asimilan a la cultura estadounidense.

De modo semejante, Efraín Barradas plantea el problema de incluir a todos los autores puertorriqueños en Nueva York bajo el nombre ‘*neorrican*’. Para Barradas, “el puertorriqueño que se autodenomina *neorrican* se declara distinto, nuevo: ni puertorriqueño por entero ni plenamente estadounidense. El *neorrican* parece no haber llegado a una definición de su nueva identidad cultural” (15). Según su perspectiva, algunos autores caben fácilmente en esta categoría por su lenguaje, su tratamiento de temas políticos y su representación de la vida emigrante, mientras otros, que escriben poesía erótica o tratan temas más universales, le parecen menos ‘*neorrican*’ (16). Su dificultad en clasificar a estos autores resulta de una definición

demasiado estrecha de *'neorrican'* y de su perspectiva isleña. Aunque menciona que los nombres *'neorrican'*, *'neorriqueña'* y *'nuyorrican'* [sic] “en el contexto insular conlleva[n] usualmente connotaciones negativas” (14), aparentemente desconoce la apropiación del término *'Nuyorican'* por el movimiento poético. Como consecuencia, su caracterización de la literatura *'neorrican'* es sólo pertinente para las obras que tratan la experiencia únicamente puertorriqueña en Nueva York.

A pesar de estas generalizaciones, la mayoría de los críticos hasta cierto punto han reconocido la creciente diversidad de la literatura Nuyorican. Flores explica que “the growing diversity and sophistication of the movement is evident in the emergence of women writers and female perspectives...and in the appearance of writers in other parts of the United States” (43). Barradas afirma que “el escritor *neorrican* tiende a asociarse a autores pertenecientes a otros de los llamados ‘grupos minoritarios’: afroamericanos, mexicanoamericanos, indoamericanos” (15), aunque no considera que estos autores se hayan incorporado en el movimiento Nuyorican. Para Mohr, las obras de Miguel Piñero ejemplifican esta diversidad porque “his characters—Anglos, blacks, Puerto Ricans—share a minority status open to all persons without regard to race, religion, or national origin” (127). Sin embargo, en vez de una señal de la evolución y maduración del movimiento Nuyorican, Mohr considera su diversificación un presagio de su desaparición: “Puerto Rican immigrant writing will follow the Puerto Ricans themselves into the mainstream” (127). Implícita en todas estas afirmaciones es la idea que el autor o la autora Nuyorican siempre es de origen puertorriqueño, aun cuando se identifique con otros ‘grupos minoritarios’ o escribe sobre ellos en sus obras.

La diversificación del movimiento Nuyorican, entonces, pone en cuestión la identidad primordial que se le atribuye a la poesía Nuyorican y la posibilidad de su permanencia si esta

identidad empieza a cambiar. Por ejemplo, la predicción que hace Mohr se basa en la definición de la literatura Nuyorican como una literatura inmigrante. De modo semejante, según la caracterización de Flores, la literatura Nuyorican ya casi no existe por no ser escrita en *Spanglish* con referencias al contacto entre las culturas puertorriqueña y estadounidense. No obstante, esta literatura sigue estando vigente después de más de treinta años porque todavía existen poetas jóvenes, aun más jóvenes que Piñero y Algarín, que se consideran parte de la tradición Nuyorican. Mientras los críticos mencionados permiten que su definición del término ‘Nuyorican’ determine cuáles obras constituyen su cuerpo literario, los miembros del movimiento Nuyorican ya se han definido a sí mismos de manera diferente. Es necesario descubrir su definición de la palabra Nuyorican para entender como ésta puede incluir a autores diversos, a pesar de su uso del inglés, su tratamiento de temas universales y sus etnicidades variadas.

Para averiguar los matices de esta auto-definición Nuyorican, hay que ampliar lo que se considera su cuerpo literario para incluir la obra de estos autores que se identifican como miembros de la tradición. Casi todos los críticos que hasta ahora han escrito sobre la tradición Nuyorican hacen referencia sólo a las obras publicadas, lo cual conduce a unas lagunas significativas en la crítica. En primer lugar, no toman en cuenta el impacto del mercado literario en la selección de obras para publicar, la cual depende mucho de su género literario. Las novelas, que generalmente son productos del Spanish Harlem, o ‘El Barrio’, se publican con más frecuencia, mientras la poesía y obras de teatro que surgen en gran parte del Lower East Side, o ‘Loisaida’, no se publican tanto<sup>1</sup>. Si se considera la afirmación de Tato Laviera que “for every ten thousand poets, one gets published” (Personal interview, February, 2006)<sup>2</sup>, entonces un

---

<sup>1</sup> Unas razones posibles por esta dinámica se tratan en más detalle en Capítulo 3.

<sup>2</sup> Comentarios de Tato Laviera son empleados con su permiso.

análisis que omite la poesía que es actuada en vez de ser publicada, omite el corazón del movimiento poético Nuyorican.

Esta omisión ha contribuido bastante a varias distorsiones en la crítica académica de la poesía. Por ejemplo, el resumen de Mark Zimmerman de la literatura Nuyorican no aborda la poesía performativa, y éste percibe “the apparently more limited volume and elaboration of Puerto Rican literature [in the U.S.] compared to the Chicano counterpart” (30). Por otro lado, Eugene Mohr, hablando de la perpetuación de la tradición oral puertorriqueña, apunta “the surprising amount of poetry composed by Puerto Ricans in New York” (91). De todos modos, a pesar de su reconocimiento de la poesía performativa Nuyorican, Mohr también utiliza para su análisis sólo los textos publicados. Mientras muchos de estos textos implican una identidad fija parecida a las descripciones ofrecidas por los críticos mencionados, la poesía performativa desestabiliza esta caracterización, incorporando a autores y obras que no caben dentro de los parámetros definidos. En vez de fundarse en un carácter abstracto y estático, predeterminado por la etnicidad o lenguaje del autor, la poesía Nuyorican contemporánea ha echado sus raíces en el espacio concreto y dinámico de Loisaida. La sede de esta poesía es el Nuyorican Poets Cafe, un lugar que facilita su transmisión directa del poeta al oyente y posibilita una diversificación del movimiento Nuyorican que es mucho más extensa de lo que parecen imaginarse los críticos citados.

Para Tato Laviera, asignar un nombre fijo al movimiento Nuyorican era necesario por su permanencia y evolución: “It is seen and established. It is inevitably a piece of modern late twenty or twenty-first century history, particularly the last 25 years, 30 years of history. It has made an impact.... It has a base. That’s the first thing that you have to do in order for other people to start joining or comparing” (Personal interview, February, 2006). Lo mismo se puede

decir sobre la centralización del movimiento en un espacio determinado, el Nuyorican Poets Cafe, fundado por Algarín en 1975. Además de tener un nombre para describir la poesía que se producía, los poetas ya tuvieron un lugar para representar su obra y relacionarse con otros poetas. En cierto sentido, este tipo de lugar existía antes del establecimiento del Cafe cuando varios poetas se reunían en el apartamento de Algarín hasta que, debido a su popularidad, Algarín resolvió que “I have to get all these people out of my house” (Bastidas). Las reuniones se trasladaron a un edificio en 505 East Sixth Street, y después al espacio actual en 236 East Third Street. Este espacio se cerró en 1982, hasta que el poeta y dramaturgo Miguel Piñero, legendario en la comunidad Nuyorican, se murió en 1988. Menos que un año después de su muerte, Bob Holman y Miguel Algarín lo abrieron de nuevo y “the oral tradition was to find a permanent home at the Nuyorican Poets Cafe” (Algarín, “Sidewalk” 8).

El concepto de hogar lleva implicaciones importantes para el movimiento Nuyorican, que traza sus raíces al desplazamiento de una gran porción de la gente puertorriqueña y el subsiguiente rechazo de esa gente a manos de los estadounidenses y los puertorriqueños isleños. Establecer el Cafe como el hogar permanente de la tradición poética Nuyorican representa un esfuerzo de superar esta historia de desplazamiento y forjar su propio territorio geográfico y literario. La actuación de la poesía dentro del Cafe, junto con la participación activa de los oyentes, crea un ambiente favorable para compartir la dificultosa tarea de auto-definición. Como parte de este proceso, los poetas Nuyorican valorizan las voces de poetas y oyentes que participan en las actividades del Cafe, mientras también rinden homenaje a los escritores del canon tradicional que han contribuido al desarrollo del arte poética, o por su estilo, su estética o el contenido de sus obras. Esta mentalidad abierta hacia la tradición estadounidense motiva la caracterización que hace Algarín de William Shakespeare, uno de sus influencias primarias:

What I learn from the Master is the way he lets us into his characters' inner lives by use of his words. He uses metaphors, for example, to illuminate what is inside.... When he writes historical plays, he uses rhetoric, he uses the concerns of his day to explain the turbulence that affects people in power. He entertained people with stories from the past. ("I Was Born" 41)

Estas mismas estrategias se encuentran a la poesía Nuyorican, que también trata cuestiones de historia, poder y la vida personal. Sin embargo, más que señalar una raíz dominante de todo el estilo Nuyorican, el comentario de Algarín demuestra que el movimiento se siente tan cómodo con sus herencias culturales que pueda fácilmente yuxtaponer a figuras tan diversas como Miguel Piñero y William Shakespeare. Tracie Morris, una poeta Nuyorican, alaba el éxito que ha tenido el Cafe en apreciar lo bueno de los poetas tradicionales, a la vez que crea su propia estética poética, cuando afirma que "the Nuyorican knows itself, it doesn't have anything to prove" (Bastidas).

Como función de este proceso de auto-conocimiento, el Cafe no sólo se preocupa por definir la estética Nuyorican, sino que también busca proveer "cultural programming to the whole of our community" para crear en ella una identidad unida (*Nuyorican Poets Cafe*). Por eso espera Algarín que la comunidad "will sit and talk of our newness and how to shape it" ("Nuyorican Language" 19). Si la identidad comunitaria sigue el modelo de la poesía, estará marcada cada vez más por una estimación de la diversidad y comunicación entre sus miembros, en vez de la reafirmación de una etnicidad homogénea. En este sentido, la práctica poética Nuyorican ejemplifica la afirmación de Jill Dolan que la performance "offers a way to practice imagining new forms of social relationships" (90), pero también busca construir estas relaciones imaginadas en realidad.

De acuerdo con su meta de incorporar a la comunidad, la presencia del Cafe presta visibilidad al proyecto cultural Nuyorican que, según Algarín, ha acogido a oyentes diversos desde su primer día: ““The day we opened the store a bunch of white folks walked by, and they sat there with the working-class Puerto Ricans drinking their first Nuyorican glass of wine or beer for 50 cents, and they found they were welcomed”” (Bastidas). Debido a su naturaleza abierta, el Cafe ha sido un espacio que refuerza los vínculos entre miembros de la comunidad de Loisaida, a la vez que establece nuevos vínculos con personas fuera de esa comunidad y cultura. Algarín explica que: “the importance of poetry at the Cafe...is rooted in its capacity to draw in audiences ranging from our immediate working-class neighbors out for a beer and some fun to serious poetry lovers willing to engage the new poets the Cafe features to the artists themselves, who seek both exposure of their poems and exposure to other poets” (“Sidewalk” 18). Según Bob Holman, esta capacidad se debe en gran parte a ““the emphasis on event, not a particular poet. The emphasis on audience, not a literary heritage. In that collision of hip-hop, performance, and slam, the doors opened and everybody walked in”” (Carr). De hecho, el Cafe ha atraído tanta atención y popularidad local que los “sizzling Wednesday-night poetry slams are sometimes so packed that even bigwigs like Wesley Snipes and Gregory Hines have trouble squeezing in” (Rondeaux). En publicaciones como *The New York Times* y *The Village Voice*, el Nuyorican, o ‘The Nuyo’ como se suele decir, ha sido llamado “the spoken word mecca of New York City” (Bastidas), “a vital venue for the arts in Alphabet City” (Tommasini) y “the still-thriving Lower East Side poetry hub” (Holden), entre muchas otras descripciones laudatorias. Como indican estas citas, la presencia del Cafe en la comunidad, y la práctica poética que facilita, han tenido tanto impacto local como la poesía en sí.

Otra ventaja importante del espacio físico se nota en el lenguaje que utiliza Algarín en la introducción a la antología *Aloud*. En la sección titulada “Poetry Into The Twenty-First Century: The Democratization of Verse”, Algarín describe el ‘Grand Slam’, o competición poética, que toma lugar regularmente en el Café. Empezando con el proceso de presentar a los jueces casuales, señala que, “here we are in the realm of literate humor” (16). En su narración de las representaciones poéticas, emplea frases como: “the second poet...moves in with long, winding lines” (17), “the third slammer...enters the room like a bullet” (17), “we enter an almost magical world of Coltrane strains” (17), y “we are suddenly inside a performance that is elevating the discourse in the room” (19). Estas descripciones indican dos tipos de movimiento por el espacio del Café: la entrada del poeta en la sala y la entrada de los oyentes en el ambiente creado por el poeta. Ambos tipos de movimiento demuestran que el edificio concreto paradójicamente no representa un sitio estático sino dinámico. Los poetas y los oyentes tienen la capacidad de cambiar el ambiente del espacio a través de su poesía y su reacción a la poesía de otros. Por medio de la fusión del sitio de la creación poética con el sitio de su recepción, “poets and listeners have become one” (17).

Para Eugene Mohr, esta dinámica parece confinarse a las personas dentro del movimiento, por lo cual ha adivinado que “the closed-circuit world of the Nuyorican poets will deny them the nationwide audience that the Beat Generation writers commanded” (93). Sin embargo, las paredes del Café, que le prestan un sentido de identidad unificada, ceden a sus puertas abiertas, que permiten que diversos poetas, poesía y oyentes entren en el movimiento y lleven el movimiento hacia afuera. El cruzamiento literal y figurado de las fronteras del movimiento Nuyorican es una meta explícita del Café, que para Algarín lo distingue de otros movimientos parecidos. Mientras éste reconoce algunas semejanzas entre la poesía Nuyorican y

la del movimiento 'Beat' de los años sesenta y setenta, apunta que "not even the Beats managed to take poetry out of the coffeehouses" ("Sidewalk" 18-19). En cambio,

The poets of the Nuyorican Poets Cafe take responsibility for breaking all boundaries that limit and diminish the impact of their work. It is at the heart of the matter to move their work from the Cafe into other communities of the city in order to break racial patterns that tend to isolate these communities into ethnic pockets that are enclosed and without inter-communication. (9)

La conexión que mantiene el Nuyorican Poets Cafe con otros sitios en la ciudad que alojan la representación de poesía, como Bar 13 y The Bowery Poetry Club entre otros, refleja la implementación de este objetivo. Los poetas Nuyorican también se aprovechan de la tecnología para establecer conexiones nacionales e internacionales a través del Internet, transmisiones de radio y representaciones televisadas en MTV y PBS, además de los viajes personales que hacen a otras ciudades y universidades. Bob Holman se entusiasma porque "poems are being *written* with television cameras, composed in recording studios, downloaded via computer networks" (2). Estos medios indican la trasmisión de la poesía Nuyorican desde el Cafe hacia un público global de tal manera que se puede mantener su carácter performativo, aun cuando no se mantiene una cualidad exclusivamente puertorriqueña o latina buscada por tantos críticos literarios.<sup>3</sup> Por eso declara Algarín que "The Nuyorican Puerto Rican is defining the natural, cultural aesthetics of the nation by being humble and allowing himself or herself to be invaded. And absorbed" (*A Poet's Truth* 19).

La interconexión entre la poesía Nuyorican y la dinámica orgánica del Nuyorican Poets Cafe requiere que la poesía sea analizada como un movimiento comunitario que se manifiesta mucho más en la actuación poética y las relaciones interpersonales que en la publicación de

---

<sup>3</sup> La importancia de mantener este aspecto performativo se trata en Capítulo 3.

libros. Mientras algunos poetas han publicado libros de poesía o han sido incluidos en varias antologías, la poesía misma refleja una concepción del poeta como parte de una comunidad más grande—no sólo una comunidad estética, sino también una comunidad concreta en Loisaida con personas que se relacionan unas con otras regularmente. Además, esta comunidad ha podido extenderse para incluir a otros grupos que comparten la experiencia de vivir en los barrios de Nueva York, en otras partes de los Estados Unidos e incluso en otros países.

### Capítulo III

#### El cuento de la calle: hacia una estética Nuyorican

Más que cualquier otra característica, estudios de la poesía Nuyorican han tratado el lenguaje que ésta emplea, específicamente su uso frecuente del inglés o una mezcla de inglés y español comúnmente llamado ‘*Spanglish*’. Por lo general, estos estudios señalan el uso de *Spanglish* como el rasgo que mejor ejemplifica la lucha interna de parte de los poetas para reconciliar dos culturas diversas, o la naturaleza híbrida que resulta en la poesía cuando logran hacerlo. No obstante, aunque este fenómeno lingüístico ciertamente se presenta en la tradición Nuyorican, en realidad sólo caracteriza una fracción de su cuerpo literario. Al profundizar más el tema del lenguaje Nuyorican, se nota que el uso de *Spanglish* forma parte de una estética más extendida que consiste en el uso del lenguaje informal, influido por la tradición oral puertorriqueña y la incorporación de voces diversas. Un análisis de esta estética posibilita un entendimiento mucho más completo del movimiento Nuyorican.

El crítico Juan Flores apunta el cambio dramático de recursos lingüísticos como el rasgo que más distingue la tercera etapa de la literatura puertorriqueña escrita en los Estados Unidos, la etapa Nuyorican, de las dos etapas anteriores. Mientras en la segunda fase “an occasional English or ‘Spanglish’ usage appears for authenticating purposes” (42), los escritores generalmente utilizan una especie de español más literaria. Según su análisis, la subsiguiente transición al uso predominante del inglés “should not be mistaken for assimilation in a wide cultural sense: as the content indicates, using English is a sign of being here, not necessarily of liking it here or of belonging” (43). De hecho, muchos poemas utilizan el inglés para expresar sentimientos explícitamente negativos sobre la cultura que han encontrado en los Estados

Unidos. Por ejemplo, Diane Burns escribe, “I hate Chevrolet / I hate Doris Day / I hate Norman Bates / And I’m at war with the United States.” (“Alphabet City Serenade” 31-34). En otros casos la frustración se comunica con palabras menos explícitas, pero todavía críticas: “this is the city we’ve come to / all the lights are red all the poets are dead / and there are no norths” (“American Sonnet” 12-14).

Al mismo tiempo, estos poetas no se ven a sí mismos como víctimas sin el poder de manejar su destino. Al contrario, como indican los versos “The most beautiful word in the American language is / Resist” (Tyler, “The Most Beautiful Word” 134-5), reconocen la posibilidad de utilizar los mismos elementos de la cultura dominante estadounidense para resistirse a la asimilación. Flores concluye sus comentarios sobre el lenguaje con la afirmación que la literatura Nuyorican en su presente estado demuestra “the full range of bilingual and interlingual use” (43), sin explorar en más detalle la relación tensa entre las culturas Nuyorican y estadounidense que se desarrolla a través de este lenguaje.

Otros estudiosos, sin embargo, elaboran una concepción más compleja de la estrategia bilingüe de la poesía Nuyorican. Edna Acosta-Belén, por ejemplo, interpreta el uso de inglés y *Spanglish* no como una simple consecuencia de vivir en Estados Unidos, sino como una manera de adoptar los elementos de distintas tradiciones que sirven los propósitos sociales y culturales del movimiento Nuyorican:

While these groups challenge the cultural and socioeconomic hegemony that promotes an unfulfilled American dream, they affirm a distinctive collective identity which preserves, rejects, modifies or transforms elements taken from the culture of origin, from the surrounding world of the oppressor, and from their

interaction with subordinate groups with whom they share cultural and racial affinities or a similar structural position. (986-7)

Más que una unión de dos idiomas o culturas, para Acosta-Belén, “a creative bilingualism, characterized by the use of everyday, street, or coarse language and codeswitching” (988) representa un distanciamiento de la cultura dominante angloamericana, la burguesía que habla el inglés estándar. Además, es un elemento fundamental para el establecimiento de una nueva identidad colectiva entre los puertorriqueños que viven en los Estados Unidos.

Basando su análisis matizado en el marco teórico de ‘codeswitching’ (‘CS’ en adelante), o la oscilación entre dos o más idiomas por un interlocutor durante un intercambio lingüístico, las críticas Eva Mendieta-Lombardo y Zaida A. Cintron intentan iluminar la función de este recurso lingüístico en el proceso de delinear los miembros de esta nueva colectividad. En su estudio “Marked and Unmarked Choices of Code Switching in Bilingual Poetry”, señalan que la decisión de escribir poesía bilingüe puede conllevar una variedad de implicaciones, de acuerdo con el contexto y el público lector a quién se dirige la obra. El factor más significativo en cualquier intercambio que incorpore CS, sea oral o escrito, es la co-participación del oyente o lector en la misma comunidad bilingüe: “while CS among non-bilingual members of a community has a marked value, among those who live with two cultures and languages it becomes an unmarked choice” (566). El uso de CS le llama la atención al lector u oyente que no esté acostumbrado a este tipo de lenguaje, mientras le parece una elección natural al oyente que también practica CS en su vida diaria. Sin embargo, Mendieta-Lombardo y Cintron apuntan que el medio de comunicación también influye en la decisión de usar CS.

Según Gary Keller, ““there *must be* significant differences between literary code-switching and real life code-switching”” (citado en Mendieta-Lombardo 565). Por consiguiente,

Cintron y Mendieta-Lombardo proponen que el habla bilingüe característica de la vida diaria en el barrio “is the unmarked choice in informal in-group communication, but that description of the situation does not fit the one at hand: written poetry” (570). Esta percepción está basada en la presuposición que “...all written documents and particularly the literary, involve not only conscious reflection but also the correction, editing, and rewriting that is inherent to the process of writing” (569). Por lo tanto, las autoras argumentan que la presencia persistente de CS en la producción literaria denota un elemento clave de la mentalidad de los poetas hacia su público lector: “when the author writes for a bilingual readership the feature ‘in-group membership’ overrides the formality ascribable to the written word or to an artistic production” (570). De este modo, el uso de CS u otras estrategias lingüísticas “that reflect ‘Hispanic identity’” (570) se convierte en el factor más importante para que el público lector se identifique con el poeta.

No obstante, esta hipótesis no toma en cuenta tres elementos definitivos de la poesía Nuyorican: su aspecto performativo, su rechazo de la estética típicamente asociada con las tradiciones canónicas poéticas y su presente incorporación de voces no hispanas en lo que se considera su cuerpo poético. Con una reexaminación de estas tendencias, se nota que, en vez de que crear una identidad exclusiva que sólo admite a las personas de origen puertorriqueño, la poesía Nuyorican, por medio de su lenguaje y contenido, ha servido para forjar una estética inclusiva que supera las barreras de raza y etnicidad.

A lo largo de la tradición poética Nuyorican, que según Juan Flores y Eugene Mohr forma parte de la tercera etapa de literatura puertorriqueña en los Estados Unidos, el aspecto performativo ha caracterizado el movimiento. Estos críticos, junto con varios poetas dentro de la escuela Nuyorican, hacen una conexión entre este rasgo y la tradición oral y musical que ha rodeado los poetas de origen puertorriqueño. Por su parte, Flores apunta que, durante todas las

etapas de esta tradición, “the most widespread and influential form of verbal culture has been transmitted, not through publication, but through oral testimony and through the music” (41).

Citando a Rafael Hernández, Pedro Flores, Ramito, Mon Rivera, Cortijo y Tito Rodríguez, Flores traza la herencia oral a los años veinte, cuando las canciones de estos músicos empezaron a tratar el tema de la vida de los puertorriqueños emigrantes al continente. Por otro lado, Carmen Hernández y otros críticos encuentran evidencia de “a long, centuries-spanning oral tradition of poetry common in rural parts of the island” que sigue estando vigente (5), y Eugene Mohr señala la persistente popularidad de los recitales poéticos junto con presentaciones de música y danza por todas partes de España y América Latina (91).

Los poetas del movimiento también demuestran una conciencia aguda de estas tradiciones y celebran su influencia que le presta a la poesía una cualidad vibrante y divertida. El título de la antología más reciente de poesía Nuyorican, *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Cafe*, hace referencia directa a su naturaleza oral y performativa; además, una ‘invocación’ del poeta Bob Holman apropiadamente precede la colección de poesía con el mandato “DO NOT READ THIS BOOK! You don’t have to. *This book reads to you*” (1). Holman continúa a aclarar que

This book dares state the obvious—RAP IS POETRY—and its spoken essence is central to the popularization of poetry. Rap is taking its place, aloud, as a new poetic form, with ancient griot roots. Hip hop is a cultural throughline for the Oral Tradition. Word goes public! Poetry has found a way to drill through the wax that has been collecting for decades! Poetry is no longer an exhibit in a Dust Museum. Poetry is alive; poetry is allowed. (1-2)

Evidente en su invocación es la estimación por la actuación de la poesía y su capacidad de captar la atención de un público más amplio que se ha aburrido de (o que nunca estuvo interesado en) la poesía formal escrita.<sup>4</sup> Dicha estimación va contra la afirmación simplista ofrecida por Pedro López Adorno en la introducción a su antología *Papiros de Babel*, que “socio-históricamente enfocado, esta oralidad lírico-teatral se explica, en parte, por el hecho de que estos poetas son hijos de inmigrantes pobres y de escasa formación académica y...no tuvieron acceso a los bienes culturales que recibieron los poetas que escriben en español” (10).

Miguel Algarín, el cofundador del Nuyorican Poets Cafe y portavoz más importante del movimiento, explica en la subsiguiente introducción de *Aloud* que “the philosophy and purpose of the Nuyorican Poets Cafe has always been to reveal poetry as a living art” (“Sidewalk” 8) de manera que sea “not only meaningful, [but] also fun” (9). Algarín, como los otros críticos ya mencionados, apela a la tradición heredada del trovador puertorriqueño como ejemplo del impacto significativo que puede tener la poesía performativa en la vida diaria de una comunidad: “El Trovador improvises in the plaza, spontaneously pulling into the verse the life of the folks in the small town, the tragedies that have occurred in their families, the gossip that surrounds their private lives, and the celebratory passages that talk about births, deaths, wedding, and baptisms. All of this is compacted into ten-syllable lines with end rhymes” (16). En respuesta, “The people listen. They cry, they laugh, they dance” (“Nuyorican Language” 11).

La relación íntima que ven estos poetas entre la actuación y la poesía implica una inversión del proceso creativo presumido por Cintron y Mendieta-Lombardo. En vez de someterse al proceso riguroso de “correction, editing, and rewriting” (569) antes de hacer pública su obra, muchos poetas de la escuela Nuyorican presentan su poesía de manera improvisada y

---

<sup>4</sup> La mención de la música rap también indica la afiliación que tiene la poesía con corrientes no específicamente puertorriqueñas, tanto como la valoración de un estilo musical que se caracteriza por su estética contestataria, rasgos que serán tratados en detalle más adelante en este capítulo.

oral. De hecho, el Nuyorican Poets Cafe, la sede para la actuación de la poesía Nuyorican, regularmente organiza “Grand Slams”, o competiciones de poesía improvisada.<sup>5</sup> Por consiguiente, es posible que el uso de *Spanglish* no es tanto una afirmación de hispanidad que anule las normas de la poesía escrita, como un reflejo de la oralidad inherente en la poesía Nuyorican, que funciona de acuerdo con otras reglas normativas, las de la calle. Esta poesía, en muchos casos, no se debe considerar poesía escrita, sino poesía *transcrita* de su forma oral original, por lo cual dice Miguel Algarín que, “We have to admit that speech comes first” (“Nuyorican Language” 19).

Puesto el carácter performativo de la poesía Nuyorican, se puede profundizar más las implicaciones del registro lingüístico Nuyorican que no es simplemente una mezcla de dos idiomas insertada en la esfera poética, sino que también está marcado como el lenguaje de la gente de cierta clase y región geográfica. Contrario a la hipótesis de Cintron y Mendieta-Lombardo, no todo el lenguaje Nuyorican funciona como una celebración de etnicidad hispana, porque un gran porcentaje de los poemas, especialmente los más recientes de la década de los noventa, ni emplean CS ni hacen mención de ningún referente ‘latino’. No obstante, por su uso del lenguaje de la calle aun cuando éste no incluya *Spanglish*, casi todos los poemas apelan a la clase trabajadora y minoritaria del centro urbano que es Nueva York, sea de ascendencia hispana o no. Por lo tanto, este lenguaje, del cual el *Spanglish* sólo forma una parte, debe ser explorado como una función de clase y geografía además de etnicidad.

Edna Acosta-Belén subraya que la etnicidad no se limita a la “preservation of cultural traditions or national characteristics” sino que también incluye “the process by which this group

---

<sup>5</sup> En su introducción a *Aloud*, Algarín apunta que Marc Smith, un poeta de Chicago, fue el primero en organizar este tipo de competición poética. Según Algarín, el “Slam” en su forma actual tiene sus raíces en “ancient traditions of competitive and/or linked rhymes between orators—from the Greek mythological tale of Apollo and Marsyas to the African griots, from the *Sanjūrokunin sen*, or imaginary poetry team competitions, of tenth-century Japanese court poet Fujiwara no Kinto to the African-American ‘dozens’” (16).

sees itself as separate from the dominant group in [a] society” (982). El hecho de que “ethnicity is also seen as a function of class differences” (982) permite que las personas de ascendencia puertorriqueña se identifiquen con otros “‘grupos minoritarios’: afroamericanos, mexicano-americanos, indoamericanos” (Barradas 15), una tendencia también documentada por Juan Flores y Miguel Algarín. Como consecuencia de esta afinidad entre grupos que tradicionalmente se consideran mutuamente exclusivos en términos de etnicidad, “in multicultural environments such as the United States, the identity of an ethnic group cannot be reduced to the internalization of the features of only one culture or in exclusive relation to the elements of a specific immutable cultural tradition with which a common language is shared” (Acosta-Belén 982). Al contrario, el contacto con otros grupos oprimidos fomenta la creación de nuevas culturas locales, junto con sus propias estéticas y “cultural expressions that reflect their marginal life conditions and conflicting interactions with the privileged sectors of U.S. society” (985).

En el caso de la poesía Nuyorican, dichas expresiones culturales suelen enfocarse en un espacio geográfico específico, los barrios de Nueva York, y trascienden cada vez más las distinciones raciales y étnicas impuestas por la sociedad angloamericana dominante. El enfoque en la geografía del barrio se manifiesta de varias maneras, tanto en la poesía misma como en el discurso crítico que la rodea. Generalmente estas manifestaciones se pueden dividir en tres categorías: el uso del lenguaje de la calle, las referencias directas al espacio físico de los barrios, y las referencias a las condiciones asociadas con ellos.

Miguel Algarín describe la función del poeta Nuyorican como la del trovador tradicional puertorriqueño injertado en el barrio de Nueva York: “He tells the tale of the streets to the streets” (“Nuyorican Language” 11). Como es de esperar, este relato se comunica en el lenguaje de la calle y, según Algarín, en eso se encuentra su fuerza única: “The power of Nuyorican talk is

that it is street rooted” (16). Uno de los marcos más representativos de este lenguaje es su carácter informal y a menudo explícito según las normas tradicionales del vocablo poético. En un poema sin título, por ejemplo, para describir el impacto de ver “two over / -aged hookers” (1-2) o “the teeny pink see-through / dress on the guy” (5-6), Paul Skiff predice que “the word / fuck will come out of / your mouth in a whisper of / freak beauty” (8-11). Otro cuento de las calles, “We All Need” de Peter Spiro, usa el lenguaje explícito para comunicar las circunstancias desesperadas que han atrapado a muchas personas en el barrio: “Franky needs a fix. / Danny needs a fuck. / Denise needs to fuck a trick in a truck for a fix” (1-3). Poemas como “Mission-Fuckin’-Impossible” demuestran la audacia con que estos poemas rechazan no sólo la formalidad del género poético, sino también los mitos del sueño americano promulgados por la cultura estadounidense:

Hey...Clar-Fuck-Kent-Uper-Man-Fuck-Ois-Ane .....Uck.

Hey...Petticoat Fucktion, The Fucky Bunch, Fuck in the Fuckily, My

Children...Fuck'em All!!!

My-Mister-Fucker's-Neighbor-Hoo-Fuckame Street, Magilla Fuckilla,

Fu-speed Racer,

Fockeye, Hey...Olive FuckOyl, Fruto, Captain JackFucks Funny,

Fucker Fudd,

Forky Fig, Fucky The Menace, Fuck The Fuck Cosby Show, Different

Fucks, Fuck Squad,

Fuck Search, Star Fuck-The Fuck Generation, Sixty Fuckits, The Six

O'Clock Fuck.

(Torres 14-24)

El carácter irreverente y vulgar de la poesía Nuyorican a veces se ha interpretado erróneamente como resultado de una “escasa formación académica” que produce las “limitaciones de su tesoro particular” (López Adorno 10)<sup>6</sup>, lo cual recuerda el ejemplo famoso de Rabelais, cuya obra “La Bruyère considered ‘filthy depravation’ and Voltaire ‘impertinence’” (Bakhtin 145) por su lenguaje ofensivo. En su reexaminación de esta obra, Mikhail Bakhtin contextualiza su lenguaje fuerte en el ambiente del mercado de la época medieval, apuntando que “certain forms of familiar speech—curses, profanities, and oaths [and] the colloquialisms of the marketplace [are] not ‘separated by a Chinese wall’ from the literature and spectacles of folk festivals; they are part of them and often play in them a leading stylistic role” (153). Los imágenes del excremento y orino, por ejemplo, formaban parte del imaginario popular y, a pesar de su aparente degradación, connotaban la dicotomía entre la muerte y la regeneración (151). Del mismo modo, la poesía Nuyorican suele emplear lenguaje crudo e imágenes explícitos, pero como en el caso de Rabelais, “these images ... become coarse and cynical [only] if they are seen from the point of view of another ideology” (149-50), la ideología burguesa que domina el mercado artístico de los Estados Unidos. Vistos en el contexto de las calles de Nueva York, las imágenes y el léxico representan una replicación del lenguaje vernáculo, una decisión por parte de los autores que implica su actitud negativa hacia las normas estéticas dominantes.

La decisión de utilizar este tipo de lenguaje revela una mentalidad del barrio bastante parecida a la del mercado de Rabelais, lo cual se consideraba “the center of all that is unofficial; it enjoyed a certain extraterritoriality in a world of official order and official ideology, it always remained ‘with the people’” (153-4). Eugene Mohr señala que los habitantes de los barrios “are

---

<sup>6</sup> Eugene Mohr emplea una lógica parecida al negar la influencia de poesía bilingüe canónica (que usa palabras del latín, por ejemplo) en la decisión de los poetas de usar *Spanglish* (Mohr 104). Mientras no se puede certificar esta influencia, el uso de lenguaje más formal en el amplio cuerpo crítico producido por estos poetas, y las referencias numerosas a la poesía formal tradicional que se hallan dentro del cuerpo poético, revelan un fuerte conocimiento de las normas poéticas tradicionales, de la poesía canónica y además, un vocabulario extenso.

at home in a place where their needs for social and human recognition go unsatisfied. And so they've opted to create, within their inner-city frontiers, their own society with its own music, language, ethics, politics and laws” (97) que corresponden a sus propias necesidades, rechazando la formalidad de la ideología dominante que ellos consideran opresiva e indiferente. Evidente en los comentarios de Miguel Algarín es la meta de facilitar una poesía que también surge del pueblo de los barrios y permanece con ello. Esta permanencia ante todo requiere que el lenguaje quede con el pueblo:

Raw life needs raw verbs and raw nouns to express the action and to name the quality of experience. It is necessary to guard against the pressure to legitimize a street language that is in its infancy. Imposing a system of usage on Nuyorican would at the present time stunt its childhood and damage its creative intuition [...]

The second problem in evolving rules around Nuyorican speech patterns is that if they do not legitimately arise from the street people, the rules and regulations will come from outside already existing grammatical patterns that are not new but old systems of rules being imposed on new patterns of speech. This will not do.

(“Nuyorican Language” 19)

En fin, cualquier esfuerzo de normalizar o ‘limpiar’ el lenguaje de la poesía Nuyorican comprometería el sentido de “freedom, frankness, and familiarity” (Bakhtin 153) que los poetas perciben como un elemento fundamental de su obra.

El hecho de que el lenguaje poético refleje el lenguaje vernáculo todavía no debe ser considerado una decisión natural o casual por parte de los poetas. Aunque las críticas Cintron y Mendieta-Lombardo concluyen que el uso de CS en la poesía refleja un ensanchamiento “of the forum of code switching as a socially acceptable discourse mode” (570), la naturaleza

contestataria inherente en el lenguaje Nuyorican implica otro intento. En realidad, el estado ‘marcado’ o ‘no-marcado’ del lenguaje todavía depende del oyente o lector, pero no necesariamente de su identificación con los elementos ‘hispanos’ de la poesía, como conjeturan estas críticas. Depende más bien de su identificación con el espacio urbano explorado por medio de este lenguaje no-conformista y las referencias a las realidades de la vida allí. Por otro lado, debido a esa identificación o la falta de ella, el lector tanto como el poeta está marcado como co-participante o ajeno a esa realidad.

Además del lenguaje de la calle, que puede ser un “stumbling block” para un lector ajeno (Bakhtin 145), la poesía Nuyorican literalmente delinea su territorio por medio de las referencias a la geografía concreta de los barrios. Algarín explica que “from the battlefields of the inner-city ghettos to the exquisite semi-arid landscape of the Black Mesa, the thread of wanting to relate self to the land upon which one stands runs powerfully and richly” (“Sidewalk” 11). El ejemplo más conocido de este deseo es “Lower East Side Poem”, escrito por Miguel Piñero como un conjunto de instrucciones para su cortejo fúnebre. Aunque este poema no se presenta en la antología más reciente, Miguel Algarín lo invoca en la introducción “Sidewalk of High Art” que precede la colección, citando la famosa petición de Piñero que sus cenizas sean esparcidas por todas partes de Loisaida, “from Houston to 14th Street / from Second Avenue to the mighty D” (5). Mientras Piñero quiere permanecer en el barrio aun después de la muerte, Willie Perdomo describe un esfuerzo de salir de ello en “Reflections on the Metro North, Winter 1990”. La voz poética del poema detalla su lucha interna mientras el tren pasa de “Grand Central” (30) a “96th St. and Park Avenue” (47) a “125th street” (70), dejando atrás “1110th Street / History of El Barrio, Spanish Harlem” (88-9) y “116th Street / LA MARQUETA in glitter” (104-5). Aun cuando un poema hace referencia a un sitio sólo en el título, como “Fear on 11th Street and

Avenue A, New York City”, este detalle ayuda en la contextualización de los sentimientos que siguen, especialmente para el lector que conozca la ciudad.

A pesar del orgullo con que estos poetas retratan su hogar, se debe apuntar que el “ghetto or *barrio* [is] a symbol of both acceptance and alienation” (Mohr xiii), un espacio claramente marcado por su marginación de la sociedad dominante estadounidense. Aunque por lo general, Nueva York se considera un símbolo principal del capitalismo y el ‘sueño americano’, la poesía Nuyorican revela la otra cara de la ciudad, marcada por la pobreza y numerosos problemas sociales. Por consiguiente, Algarín apunta que “the clutter, the vertical living... affects the ways in which we bare language, peel away its civilities and its decorum, and employ its raw, ribald, coarse, crude, and uncouth imaging” (“Sidewalk” 12). Es precisamente este tipo de lenguaje que se emplea en la poesía Nuyorican para expresar la dicotomía entre la denuncia de las injusticias estructurales que oprimen a las poblaciones pobres del barrio y la afirmación del poder que tienen esas poblaciones para combatir dichas injusticias.

En la introducción de su estudio seminal *The Nuyorican Experience*, Eugene Mohr lamenta la reputación de puertorriqueños en Nueva York:

Puerto Ricans are probably the most studied, researched, card-catalogued, and cross-indexed immigrants in history [...] Among the nation's ethnic groups they are distinguished by a long list of negatives: lowest family incomes; highest percentage of low-level jobs and of homes without breadwinners; and highest rate of school dropouts and of deaths from homicides, accidents, drug abuse, and cirrhosis of the liver. (xi-xii)

Son estos mismos problemas de pobreza, desempleo, violencia y drogadicción los que trata la poesía Nuyorican, muchas veces como una función de la geografía. Al narrar la creación de los

barrios por Dios en “The Book of Genesis According to St. Miguelito”, Miguel Piñero comunica la frustración de encontrarse en una sociedad ya establecida cuya estructura parece hostil hacia las personas de cierta clase o raza. Después de crear “the ghettos & slums” (4),

he created the people  
and he created these beings in ethnic proportion  
but he saw the people lonely and hungry  
and from his eminent rectum  
he created a companion for these people  
and he called this companion  
capitalism  
who begat racism  
who begat exploitation  
who begat male chauvinism  
who begat machismo  
who begat imperialism  
who begat colonialism  
who begat wall street  
who begat foreign wars  
...  
and God said  
VAYAAAAAAA  
(41-60)

Sin embargo, para Piñero, la hostilidad de este ambiente no niega la responsabilidad de la gente; al contrario, éste señala otro elemento que contrarresta el mejoramiento de los barrios: el anhelo por parte de la gente “to be / COOL / and the people were cool / and the people kept cool / and the people are cool / and the people stay cool” (96-101).

El poema “We All Need” examina el mismo tema de las dificultades de la vida del barrio, pero con un tono menos satírico y más urgente que el de Piñero. En este poema, Peter Spiro describe los esfuerzos de varios personajes “to get over the bridge” (13) que conduce a una vida libre de la pobreza y humillación. Un personaje comete un asesinato, otro muere de sobredosis de cocaína, otro roba a su amigo, otro vende a su infante recién nacido, y otro asiste a la escuela por la noche, pero ninguno tiene éxito en cruzar el puente. Como Piñero, Spiro concluye que a pesar de que la señal ante el puente diga “No Trespassing!” (46), la gente es todavía responsable por su propia vida: “we all need / to build our own goddamn bridges” (59-60).

Las voces femeninas de la escuela Nuyorican también plantean la cuestión de responsabilidad, especialmente con respecto al tratamiento de las mujeres. En su poema “In Response to a Brother’s Question About What He Should Do When His Best Friend Beats Up His Woman”, Asha Bandele manda que le pegue al amigo del mismo modo, “make him swallow his own / teeth do not help when they scratch the inside of his throat” (2-3), y que le haga ir al trabajo y “come up with excuses why he looks so bad” (5). Su respuesta no se trata de venganza, sino de hacerle entender el daño que le hace a su mujer y a la comunidad; en última instancia, la meta es

to break centuries of vicious cycles

...

and push out the violence be unafraid to be a man who confronts men

about women

...

to be a man

who confronts

himself.

(21-36)

Un poema de Janice Erlbaum, “The Days of Pot And Ice Cream”, intenta motivar a las mujeres a enfrentar a sus hombres también. La voz poética es femenina y explica francamente a su hombre que ya no va a tener dos trabajos para que él pueda “mope, hustle / spray paint / get high” (23-24). En fin, le da el ultimátum “so if you want me to stay / you’re going to have to demean yourself / get off the convertible sofa / and get a job” (38-41). Como demuestran estos ejemplos, la poesía se ve no sólo como un recurso para describir las circunstancias asociadas con el barrio, sino también como un medio de animar a la gente a cambiar estas circunstancias.<sup>7</sup>

A la vez que la poesía Nuyorican intenta establecer su territorio definido y enfrentar las realidades de los barrios, paradójicamente no excluye las experiencias de los individuos que viven en otros lugares geográficos. Un gran porcentaje de este cuerpo poético se enfoca en los problemas socioeconómicos mencionados que pueden ser a la vez causa y consecuencia de vivir en los barrios, pero estas dificultades no se limitan estrictamente a los sectores puertorriqueños de Nueva York. Muy al contrario, las comparten muchas otras culturas oprimidas y marginadas en todas partes del país y especialmente en los centros urbanos. Por lo tanto, a pesar del lenguaje y la geografía propios de la poesía Nuyorican, esta misma poesía generaliza la experiencia para que cualquier individuo que haya experimentado las dificultades de ser marginado social,

---

<sup>7</sup> Como demuestra este poema, a veces estos cambios requieren una cooperación con el mismo sistema capitalista que se critica. Esta dinámica se tratará en el próximo capítulo.

política y económicamente en los Estados Unidos pueda identificarse con ella. Dicha generalización se cumple en gran parte por el enfoque en la historicidad de estos problemas y cómo han servido para oprimir a ciertos grupos a lo largo de la historia estadounidense.

La preocupación por la historia en la poesía Nuyorican empieza con el caso particular de los puertorriqueños, primero los de la isla que después de llegar los europeos se encontraron “without any semblance of a history because all historical records were destroyed” (Algarín, “Nuyorican Literature” 89). Entonces, a causa de las acciones políticas de los Estados Unidos, tales como la “Jones Law” en 1917 y “Operation Bootstrap” a medios del siglo XX, empezó una gran migración de la isla a Nueva York; como resultado, para el puertorriqueño en Nueva York, “historical continuity has been totally severed” (89). Para él que busque sus raíces en el continente, “these roots are really the debris of the ghettos, the tar and concrete that covers the land, the dependence on manual labor that is merely brute force, the force feeding of the young in schools that kill their initiative rather than nourish it, and the loss of trust” (90). En fin, sus raíces y su herencia cultural giran en torno a todos los problemas discutidos por la poesía Nuyorican y son íntimamente conectadas a su etnicidad minoritaria y su residencia los barrios pobres de Nueva York.

La poesía Nuyorican pretende cambiar esta herencia cultural por medio de una reinterpretación de la historia ‘oficial’ de los Estados Unidos (la que se enseña en las escuelas y se perpetúa por medio de los productos culturales de la clase dominante) y por la creación de su propia historia, sus propias tradiciones e incluso su propio canon literario. Por eso declara Miguel Algarín que “the future will be procured by what we do that is cultural in the present, so that we are not so much chasing down the tradition of a culture as we are putting it down” (90).

No obstante, la experiencia de encontrarse sin raíces en un país antagonista no es única a las poblaciones puertorriqueñas, sino que es una experiencia compartida por muchas poblaciones minoritarias en los Estados Unidos, muchas de las cuales han perdido la confianza en que la historia oficial y la cultura dominante puedan representar su realidad. Consecuentemente, Algarín expresa la necesidad “to create a discourse between ourselves about setting up systems of protection and mutual benefices” (91) para poder construir juntos esta nueva estética cultural. Además de la presencia de este discurso en mucha de la crítica escrita por poetas Nuyorican, la poesía misma utiliza varias técnicas literarias para cumplir con esta meta.

En primer lugar, el discurso histórico de la poesía es doble: consiste en un rechazo de la manipulación de la historia por la ideología dominante y una valoración de los elementos más importantes según su propia realidad. Muchos poemas exploran el impacto histórico y cultural de tales figuras como Martín Luther King, Jr, Jimi Hendrix, Darryl Strawberry, Clarence Thomas, Billie Holiday y Gwendolyn Brooks desde el punto de vista de las minorías, lo cual refleja la solidaridad con distintos grupos marginados, especialmente africano-americanos. Por ejemplo, el poema “Thomas the Burnt English Muffin” vocaliza la reacción negativa de mucha gente minoritaria al nombramiento de Clarence Thomas a la corte suprema:

you son of a ...  
 Georgia sharecropper the  
 brand Nubian showstopper  
 flip floppin from left to right  
 afro/saxon fly by night and we know  
 your wife’s white  
 woulda/coulda/shoulda

been like a Thurgood a ...  
 man who took a stand so  
 don't be mistaken  
 achin truth is Thomas:  
 the burnt english muffin  
 wants to do his bojangles shuffling  
 on the supreme court  
 (Gaines 1-14)

Este poema demuestra que, mientras la cultura dominante retrataba su nombramiento como un paso adelante hacia la igualdad política, las poblaciones minoritarias lo percibían como un mero gesto simbólico que no cambiaría las desigualdades existentes. Tony Medina resume esta estrategia de reinterpretar la historia oficial en “New York City Rundown”, expresando su indignación hacia su maestro y llamándole un “bold faced liar / collaborated, cohort & co-conspirator / with your hand in the cookie jar of history / with your hand in the piggy bank of imperialism / and cultural annihilation!” (200-206). Medina opina que la resolución para este problema es que la gente minoritaria cree y perpetúe su propia tradición histórica: “we teach / we learn, we study / we create, we build / we plant our own garden / & nourish it & / watch it grow” (269-275).

Es también significativo que muchas veces, los mismos hechos se tratan por varios autores, cada vez con su propio estilo e interpretación, pero siempre de acuerdo con la perspectiva no oficial. Tal es el caso con la masacre de Ponce, que sucedió en Puerto Rico en 1937, tratado por Jorge Brandon en “La Masacre de Ponce” y por Martín Espadas en “Rebellion is the Circle of a Lover’s Hands”. Según Algarín, “Jorge Brandon has been, for the last thirty

years, reciting his poem [...] on the streets of the Lower East Side to anyone who's willing to listen. Brandon's mission has been to say it aloud, to say it on street corners, to say it in the parks of this city [...] to inform the living of what has taken place in the past" ("Sidewalk" 10). La liberación de Nelson Mandela en 1990 también ejemplifica ese énfasis histórico, siendo el tema de los poemas "1990" de Bob Holman y "Mandela in Harlem. (June, 1991)" de Sekou Sundiata. En una nota que precede su poema, Holman explícitamente anima al lector que haga todo lo posible para recordar este evento: "*the taking of flash photos & use of recording devices of any kind, including pens, pencils, eyes & ears, is strictly encouraged*".

Además de reinterpretar los hechos históricos bien conocidos, la poesía Nuyorican también atribuye un mayor valor a los hechos que a veces son ignorados o considerados de menor importancia por la cultura dominante estadounidense. Por ejemplo, Nicole Breedlove compara los eventos publicados en primera plana con los 'menos' importantes en su poema "Front Page or Bust". En una comparación,

there was  
 a gay bar  
 blown up  
 on April 25  
 with a pipe bomb  
 ...  
 but JFK was on the front page  
 as 'the hunk that flunked'  
 (2-12)

De modo semejante,

a black man  
 was killed  
 while surrendering  
 to two white  
 police officers  
 ...  
 but Donald Trump  
 is on the front page  
 as the man who can  
 buy his cake  
 and eat it too

(52-64)

Breedlove concluye con el juicio que los nombres de todas las celebridades mencionadas “are just / fancy names / for irrelevance” (78-80). Esta reevaluación de la cobertura desigual de la prensa se repite en “Paranoia at Its Finest” de Nate Tate. La voz poética cuenta que un niño de tres años llevó una arma a la escuela, un joven de ocho años estuvo en posesión de cocaína y un infante nació con el SIDA; sin embargo, explica de manera sarcástica, lo que realmente le interesa es ver “the uncensored versión / Of Madonna’s new video” (490).

La valoración de los acontecimientos ‘menos importantes’ también se extiende a las historias personales que reflejan el impacto diario del ambiente político y cultural. Nancy Mercado dedica un poema a su abuela puertorriqueña, que “saw the first electric bulb in her town, / Hitler, segregation, / The Vietnam War, / And Gorbachev”, entre muchos otros eventos.

Lois Griffith documenta el temor y nostalgia de unos cubano-americanos justo antes de la guerra del Golfo Pérsico en su poema “Danzón: The Night Before the War 1/15/1991”. “An Open Letter to Myself”, de Nicole Breedlove, examina la relación entre la historia oficial y la personal por su descripción de la pobreza y desgracia que ha caracterizado su vida:

I don't want it remembered

that welfare

bought us things

we didn't want

...

that I packed my bags

left them at a friend's

and slept

on the D train

for a month

until I lived

under my friend's bed

...

and if it must be told

make sure the

Library of Congress

is notified

This has been

a brief moment  
 in Black History  
 (5-57)

En todos estos casos, los poetas agregan un significado personal a los hechos históricos a la vez que señalan la participación de varios grupos minoritarios en la historia.

De acuerdo con la reinterpretación de la historia, la poesía Nuyorican también emprende el trabajo de forjar un nuevo canon literario que refleje la presencia de estas minorías, además de ciertos autores ya canonizados por la tradición estadounidense. En 1982, Eugene Mohr llamó *Nuyorican Poetry*, editado por Miguel Algarín y Miguel Piñero, “the best indicator of who belongs and who doesn’t” (104) en la escuela Nuyorican; hoy día, la antología *Aloud* ocupa esta posición autorizada. Mientras se encuentra muy poca información concreta sobre la etnicidad de los poetas incluidos en esa antología, sus poemas representan una variedad de perspectivas étnicas que generalmente son escasas en otras antologías de ‘literatura americana’. Hal Sirowitz escribe sobre la experiencia de criarse judío, Nicole Breedlove; Reg E. Gaines y otros elaboran una perspectiva africana-americana; Regie Cabico declara que “I stand before you a fierce Filipino / who knows how to belt hard-gospel songs / played to African drums at a Catholic mass” (“Check One” 4-6); Alvin Eng describe Chinatown en “’Twas The Night Before Chinese New Year’s”.

Además de los diversos autores que contiene, la antología también dicta quién pertenece a la nueva tradición por medio de las dedicatorias que preceden una gran parte de los poemas. Los sujetos de estas dedicatorias oscilan entre figuras casi míticas en el movimiento Nuyorican, tales como Miguel Piñero y Piri Thomas, y personas menos conocidas fuera del movimiento, como poetas David Allan y Julio Dalmau, y críticos Pedro López-Adorno y Juan Flores. La

influencia de la música se manifiesta otra vez en los homenajes a Eric Dolphy, Sun Ra, Billie Holiday, Charles Mingus, y Hector Lavoe, mientras otras figuras no literarias, como Arlene Gottfried, Roberto Clemente y Eddie Figueroa, también son reconocidos.

Interesantemente, la nueva tradición no pretende excluir a todos los representantes del canon tradicional, sino que incluye a figuras como Anne Sexton, Walt Whitman y William Carlos Williams que comparten una misma estética con la escuela Nuyorican. Aunque Williams se puede considerar un escritor puertorriqueño por la nacionalidad de su madre, esta herencia no es bien conocida, aun en el mundo literario estadounidense. Mark Zimmerman apunta que “the lack of recognition of Williams' own 'Puerto Rican' identity may be taken as a sign for the broader series of questions having to do with the recognition of Continental Puerto Rican writing as a part of U. S. and U. S. Latino literature and also as part of Puerto Rican literature” (29). Por consiguiente, la incorporación de Williams en el nuevo canon representa un reconocimiento de su herencia cultural, tanto como la incorporación de un poeta canónico establecido. En resumen, la diversidad entre las personas a quienes se han dedicado estos poemas demuestra la afinidad que busca la tradición Nuyorican con otros grupos minoritarios, con distintos géneros artísticos y con los aspectos positivos de la tradición establecida.

A través de todas estas estrategias, la poesía Nuyorican ha empezado a construir su propia tradición canónica que, en vez de excluir a autores por su idioma o etnicidad, incluye a autores de todos trasfondos lingüísticos, étnicos, sexuales y sociales, con tal que compartan la estética Nuyorican que enfatiza el significado cultural de un poema antes de la conformidad con un conjunto de reglas formales. Entonces, mientras Mohr se acierta al destacar que “the poets regard themselves as community poets, the community serving as both inspiration and audience” (103), la concepción de ‘comunidad’ indicada por la poesía parece hoy mucho más amplia que su

análisis implica. No hay duda que el movimiento Nuyorican echó sus raíces en los barrios puertorriqueños de Nueva York y que estos vecindarios todavía constituyen una gran parte de su público lector. Sin embargo, como indica su antología más reciente, *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Cafe*, la tradición Nuyorican no sólo incluye voces que no son ni puertorriqueñas ni latinas, sino que también incluye a poetas que ni siquiera viven en la ciudad de Nueva York.

Esta estética híbrida pone en cuestión la definición contemporánea de una literatura Nuyorican. Las palabras de Miguel Algarín otra vez ayudan en la exploración de esta estética cuya función principal es “to promote a tolerance and understanding between people [...] to dissolve the social, cultural, and political boundaries that generalize the human experience and make it meaningless” (“Sidewalk” 9). Aun su definición del término ‘Nuyorican’ demuestra una trayectoria hacia la inclusividad:

1. Originally a Puerto Rican epithet for those of Puerto Rican heritage born in New York: their Spanish was different (Spanglish), their way of dress and look were different. They were a stateless people (like most U.S. poets) until the Cafe became their homeland.
2. After Algarín and Piñero, a proud poet speaking New York Puerto Rican.
3. A denizen of the Nuyorican Poets Cafe.
4. New York's riches. (“Sidewalk” 5)

La primera definición se refiere a un término negativo impuesto por las normas sociales de los Estados Unidos; la segunda se refiere sólo a los poetas puertorriqueños en Nueva York que han convertido el término en uno de orgullo; la tercera incluye a cualquier persona que frecuenta el Cafe y se asocia con estos poetas; la última incluye metafóricamente a todas las personas que comparten la mentalidad Nuyorican y se encargan de la tarea de trasladar su obra

“from the Cafe into other communities of the city in order to break racial patterns that tend to isolate these communities into ethnic pockets that are enclosed and without inter-communication” (9). Esta última definición también juega con las palabras que originalmente formaron la palabra: New York y Puerto Rican. Puesto que ‘Puerto Rico’ se traduce a ‘rich port’ en inglés, la unión de “New York” y “Rican” lógicamente evoca el concepto “rich New York”. Mientras un conocimiento de español hace más profunda esta definición, en última instancia no es necesario para captar el significado, tal como las raíces puertorriqueñas han enriquecido el movimiento, pero ser puertorriqueño ya no es requisito para poder apreciarlo. Mientras muchas de los poetas siguen siendo puertorriqueños, hay una gran cantidad de africano-americanos, mexicano-americanos, indo-americanos, asiático-americanos y europeo-americanos que han contribuido a la antología y al trabajo diario del Cafe, que hoy en día provee una variedad de servicios culturales a las comunidades de Nueva York.

Estas ‘voces’ forman parte de una comunidad estética Nuyorican que les ha motivado a leer su poesía en la comunidad concreta que es Loisaida aun cuando no viven allí. Por consiguiente, del mismo modo que Mohr ha observado que “some Nuyorican writers have begun to look outside El Barrio and deal with other interests, either personal concerns or broader social contexts” (109), también se puede concluir que un contexto social más amplio ha sido incorporado en la tradición Nuyorican por medio de la inclusión de poetas diversos. De hecho, algunos poetas no latinos “do not just make an easy nod to multilingual expression--they are daring in their willingness to stand before live audiences and speak in Spanish...and are fearless about accents or mispronunciation” (Algarín, “Sidewalk” 20). Estos poetas ejemplifican la meta Nuyorican de acercarse a otras culturas, en vez de distanciarse de ellas. Además, Algarín subraya la influencia que ha tenido la diversidad de los poetas: “the Asian-American perception

of American morality, American culture, and language changed for the Nuyorican poets of the seventies the way in which we talked, the way we used the verb. What was then a relationship of great educational value has grown into an artistic partnership” (“Sidewalk” 21). No obstante, es importante destacar que este proceso no se trata de

the mythical 'melting pot' or fusion of other cultures with a mainstream Anglo-American current [...] but rather the negation of this false and static universalist model of cultural homogeneity and the affirmation of a U.S. society in which diversity, differentiation, and multiethnic interaction constitute its true cultural nucleus. (Acosta-Belén 986)

Si este es el caso, entonces la verdadera demarcación entre co-participantes y extranjeros de la poesía Nuyorican no depende ni del idioma del lector u oyente, ni de su hogar geográfico, ni de su etnicidad; al contrario, depende de una mentalidad abierta que se adhiere a la estética pluralista del movimiento Nuyorican.

De esta manera, como explica Mark Zimmerman, el lugar actual de la literatura Nuyorican es uno “primarily for the exploration and forging of a new sense of identity and nation in the face of loss and disorientation, multi-ethnicity and multi-Latino identifications.... the space is where the Puerto Rican colony or barrio is related to the city and its majority and minority populations, to the island, the Caribbean, Africa and the world” (31). La tradición Nuyorican emergente pretende apreciar la herencia cultural de distintas personas sin convertir la diferencia en disonancia. La creación de esta tradición es un proceso retroactivo, en que intenta rescatar a figuras no apreciadas por la tradición dominante estadounidense e incorporar a figuras ya reconocidas que comparten su curiosidad y mentalidad abierta hacia otras culturas. Del mismo modo, es un proceso proactivo que valoriza la participación de personas de diversas culturas,

etnicidades y localidades en el establecimiento de un diálogo sobre las realidades actuales y posibilidades futuras de la sociedad estadounidense.

## Capítulo IV

### Adentro y afuera: la universidad, la librería y la comunidad

Uno de los rasgos más destacados de la poesía Nuyorican es su naturaleza a menudo contestataria, especialmente hacia elementos de la cultura estadounidense que se ven dañados para las comunidades marginadas. En el capítulo anterior, mencioné los sentimientos fuertemente negativos hacia el sistema capitalista estadounidense, lo cual se percibe como una causa de la pobreza común a muchos barrios minoritarios. Dichos sentimientos no son particulares a la poesía Nuyorican, sino que esta poesía tiene sus raíces en un período de la historia estadounidense marcado por la consolidación de una ‘contracultura’ que desafía las normas y estructuras sociales de la cultura dominante del país. Interesantemente, el crítico cultural Thomas Frank apunta que esta contracultura “has long since outlived the enthusiasm of its original participants and become more or less a part of the American scene, a symbolic and musical language for the endless cycles of rebellion and transgression that make up so much of our mass culture” (31). En otras palabras, la estética de la rebelión se ha convertido en un artículo de consumo masivo que hoy día existe independientemente de su contexto y sus motivos originales.

Este proceso de incorporación en la corriente dominante lo examina José Antonio Maravall en su libro *La cultura del Barroco*. Según Maravall, cada vez que el orden de un sistema dominante se ve amenazado por la resistencia de un grupo marginado o de las masas, “se ven obligados los poderosos a ayudar y a servirse de aquellos que pueden proporcionarles los resortes eficaces de una cultura” (88). Para ganar el apoyo de tales grupos, la cultura dominante utiliza “los elementos de atracción, de persuasión, de compromiso con el sistema” (89). El

teórico Boaventura de Sousa Santos trata esta estrategia del sistema dominante en términos de la ‘globalización hegemónica’ que excluye a ciertos sectores de la población global aun cuando finge incluirlas. Con el término ‘globalización’, Santos se refiere al proceso “by which a given local condition or entity succeeds in extending its reach over the globe and, by doing so, develops the capacity to designate a rival social condition or entity as local” (9). Por medio de este proceso, la cultura ‘dominante’ ejerce el poder de llamar a otras culturas ‘minoritarias’ o ‘contraculturas’, títulos que disminuyen su valor e importancia, aun cuando estas culturas sobrepasan la dominante en tamaño.

Los miembros de las culturas no-dominantes con frecuencia rechazan estos títulos, como se ve en la respuesta del dramaturgo Jonas Mekas a la construcción del ‘Museum of the Counterculture’ en el lado este de la ciudad de Nueva York: ““We are not counterculture. We in the East Village are the culture and everything around us is the opposite of culture. Counter is the mass that is called culture, but it is really the shopping-counter culture. I'm very much opposed to this term counterculture”” (Salamon). Este comentario refleja lo que Mekas percibe como la apropiación del término ‘cultura’ por un sistema capitalista que se interesa más por el dinero que la cultura de la comunidad. La creación del ‘Museum of the Counterculture’, cuyo propósito en efecto es “to celebrate the neighborhood's grungy past even as it is being overtaken by the city's real estate market juggernaut” (Salamon), ejemplifica la estrategia descrita por Maravall y Santos. Los representantes de la cultura dominante, entre ellos Phil Hartman y Pepsi, ofrecen su valoración de lo que ellos han llamado ‘counterculture’; en cambio, esta valoración se usa para atraer el dinero de inversores que contribuyen al desplazamiento de la misma cultura que pretenden celebrar. Por eso, la artista Penny Arcade resiste la instalación del museo, comentando que ““Rebellion has been commodified.... We need to preserve authenticity for

future generations’” (Salamon). La fundadora del teatro La MaMa en Nueva York, Ellen Stewart, responde al nuevo museo de manera semejante: “‘Honey, we have our own archives.... When I had to move around so much running from the police I used to put everything I had into shopping bags, so I saved a lot of material.... Mine isn't going into somebody else's building’” (Salamon). Este comentario demuestra una raíz de la reacción negativa de la comunidad: el hecho de que, a pesar de su celebración de una cultura diferente, el museo no pertenece a esta cultura, sino a la cultura ‘dominante’. Como resultado, personas ajenas a la ‘contracultura’ pueden comprar una entrada para el museo y apreciar los artefactos de la ‘contracultura’ en un contexto intelectual y estable, sin realmente participar en ella o entender su contexto original.

De manera semejante, la literatura latina, incluso la poesía Nuyorican, también ha experimentado el interés creciente de la academia en incluirla en sus antologías y clases de literatura multicultural. Mientras esta inclusión ayuda a diseminar un conocimiento del movimiento Nuyorican, es también problemática porque amenaza con romper la relación íntima entre la poesía y el contexto de su producción, la comunidad Nuyorican. Como las reacciones al Museum of the Counterculture, el interés de la academia ha generado varias expresiones de resistencia de parte de los poetas Nuyorican que consideran ese contexto una parte integral de su práctica poética.

En algunos aspectos, el caso de la poesía Nuyorican parece diferente del Museum of the Counterculture porque muchos de los críticos que abogan por su incorporación en los cánones tradicionales son también miembros de grupos étnicos, especialmente latinos, que han sufrido de la marginación. Aunque estos críticos no parecen ser representantes del ‘sistema dominante’ tratado por Maravall, han empleado los medios tradicionales, la publicación de antologías y artículos eruditos en revistas académicas, para legitimar una literatura que no cuestiona su propia

legitimidad. En efecto, buscan un “compromiso con el sistema” (Maravall 89). Además de estos esfuerzos, o posiblemente a causa de ellos, tales publicaciones académicas como *The Heath Anthology of American Literature* han empezado a incluir a algunos escritores latinoamericanos también. Dicha inclusión, sin embargo, es representativa de la afirmación de Ellen McCracken que “minorities and their texts function to a large degree as what de Certeau terms the smudge on the page of the canon.... Even as they are being canonized, these texts continue to evoke ‘the presence of absence’” (14).

En la introducción a su libro “Puerto Rican Voices in English”, Carmen Dolores Hernández describe su intento inicial de clasificar la literatura Nuyorican que, para ella, caía fuera de todos los cánones que conocía:

At first I ignored [books in English], not knowing where I was to place a hybrid kind of writing that did not belong (according to the traditionally accepted canon) to Puerto Rican literature because it was not in Spanish. Nor did literature written by Puerto Ricans in English seem to have found a place in American literary tradition, being intimately connected in themes to a displaced sector of the Caribbean population. (1)

Su frustración hace eco de la afirmación de Juan Flores que “the writing of Puerto Ricans living in the United States, mostly in English and all expressive of life in this country, has remained marginal to any literary canon, mainstream or otherwise: among the “ethnic” or “minority” literatures it has probably drawn the least critical interest and the fewest readers” (39). Para Ellen McCracken, este problema también caracteriza la ficción latina que “despite the groundbreaking work of small presses such as Arte Público, Bilingual Press, Firebrand, and Spinsters/Aunt Lute,...did not receive wide critical attention in the 1970s and 1980s” (12).

Todos estos críticos tienen en común la referencia a la ‘tradición’ y ‘crítica’ que no acomoda la presencia de una literatura latina en inglés producida en los Estados Unidos, pero ninguno de ellos elabora una definición específica de estas palabras. Otro crítico, Eugene Mohr, arroja un poco de luz sobre este tema al sugerir que “To develop a real capacity for self-criticism, the Nuyorican poets could use more criticism from outside, preferably from other poets, poets different from themselves” (103). La crítica, en este caso, ha sido equiparada con la crítica de afuera que surge de poetas avezados, presumiblemente estudiantes de la literatura tradicional, que no son participantes del movimiento.

Definida de esta manera, las observaciones de Hernández, Flores y McCracken aciertan en apuntar la escasez de crítica teórica acerca de la literatura Nuyorican, escasez que para ellos a la vez causa y refleja su marginación en el mundo literario contemporáneo. Como consecuencia de la marginación percibida, mucha de la crítica que existe gira en torno al esfuerzo de justificar la incorporación de la literatura Nuyorican en los cánones existentes: o el canon tradicional estadounidense, el canon ‘minoritario’ estadounidense, o el canon tradicional puertorriqueño. Por ejemplo, Flores concluye su artículo con la afirmación que “it is still necessary to talk about modern Puerto Rican literature as a whole and of the emigrant literature—including the Nuyorican—as an extension or manifestation of that national literature” (44). Del mismo modo, Pedro López Adorno dirige su antología *Papiros de Babel* a los puertorriqueños en la isla como un intento de “rescatar del posible olvido la substancia primordial del ser puertorriqueño en el exilio” (16). Con la antología *Herejes y mitificadores*, Efraín Barradas también intenta introducir la poesía puertorriqueña continental a la tradición isleña, clasificando las obras poéticas según su reafirmación o rechazo de los mitos tradicionales puertorriqueños.

Mientras todos estos críticos intentan hacer que la literatura Nuyorican quepa dentro de las tradiciones académicas existentes, Edna Acosta-Belén enfatiza la necesidad de examinar “the process of inventing new traditions [and] the cultural syncretism that emerges from settings where there is contact and diffusion of cultures” (985). En su artículo “Beyond Island Boundaries”, señala que, más que pretender incorporarse a un canon establecido, la literatura Nuyorican ha servido como “a means of cultural validation and affirmation of a collective sense of identity” (980) para la gente de ascendencia puertorriqueña en Nueva York que experimenta la marginación en muchos aspectos de la vida diaria. Eugene Mohr también reconoce que esta marginación social le ha motivado a la gente Nuyorican “to create, within their inner-city frontiers, their own society with its own music, language, ethics, politics and laws” (97).<sup>8</sup>

Sin embargo, a pesar de que la comunidad Nuyorican pretenda forjar una nueva tradición inclusiva con su propio canon e historia, también reconoce que dicha tradición no puede funcionar independientemente del sistema capitalista de los Estados Unidos. Al contrario, su recepción en las distintas esferas del mercado literario de Estados Unidos lleva consecuencias concretas, es decir monetarias, para la comunidad puertorriqueña en Nueva York y para otras comunidades minoritarias. Por eso, Miguel Algarín destaca la discrepancia entre el prestigio académica y la recompensa monetaria en su respuesta a su propia inauguración en la sala de fama del Museum of the Counterculture: “The big gold letters at the Hall of Fame are nice but where's the check?... I've been getting a lot of recognition lately and no check” (Salamon).

Esta observación mordaz de Algarín señala una realidad elaborada en más detalle por Martín Espada—la relación íntima que a menudo existe entre la literatura y el sistema capitalista que parece utilizar los productos culturales sólo para ganar dinero. Aun en la esfera académica, la literatura a veces se halla conectada con el dinero, como demuestra Espada al contar sus

---

<sup>8</sup> Esta dinámica se trata en más detalle en capítulo dos.

experiencias como miembro de un comité que durante cinco años había otorgado dinero a cincuenta poetas sin incluir un poeta latino. Los poetas que recibieron los premios tuvieron que participar en un proyecto comunitario, pero “not one of those dollars—five million up to that point—not one of those dollars had been given to the Latino community because obviously if the writer is not affiliated with the Latino community, well, the dollars don’t make their way to those places” (28). Para Algarín y Espada, la falta de fondos para escritores latinos y sus comunidades, aun cuando son reconocidos por la crítica académica, subraya la contradicción que es “inherent in being tokenized” (Espada 28). En su opinión, el prestigio de ser reconocido por las instituciones académicas no resuelve la marginación de las poblaciones latinas en los Estados Unidos; al contrario, desvía la atención del público lector de los problemas graves que todavía las afligen. Por eso, al hablar de su frecuente incorporación en las antologías estadounidenses, el poeta Tato Laviera ve una conexión entre el *tokenism* y la selección de los poemas más inofensivos que ni mencionan las realidades de la vida del barrio, ni critican el sistema capitalista del país:

I’ve been able to be a little lucky inasmuch as my poems, one or two of them, have gotten into the mainstream...because the mainstream needs to select a token.... [The poem “AmeRícan”] caught on with the anthologizers because it seems to be a poem that is representative and it’s not criticizing America. It is criticizing America, but in a soft underlying way. (Personal interview, February, 2006)

Como indican estas observaciones de Algarín, Espada y Laviera, los miembros de grupos marginados con frecuencia enfrentan la legitimación académica con una cautela que refleja su entendimiento, explícito o implícito, del proceso elaborado por Maravall. Por ejemplo, Miguel

Algarín, en la introducción a *Aloud*, relata las reservaciones del poeta Paul Beatty: “Paul Beatty seems worried about the hoopla that may dull the critical edge that poetry should have: ‘The real hook of poetry is that it turns things inside out, and I'm not sure all this trendiness measures with that’” (“Sidewalk” 22). Martín Espada expresa sentimientos parecidos al decir que “I don't want to see this as something we are handed by the publishing industry. I want to see sharing of power and sharing of resources, which means hiring Latinos for visible positions within the publishing industry, positions that really do make a difference in terms of decision making” (27). Otra vez, su comentario destaca la diferencia entre el *tokenism* y los cambios en la estructura de la industria que realmente tienen un impacto en la comunidad latina.

Cuando Espada habla de la industria editorial, no se refiere exclusivamente a la esfera académica; al contrario, la discrepancia entre la atención especial que reciben ciertos autores y la situación económica de la mayoría de los latinos en los Estados Unidos se repite en los otros mercados que la poesía Nuyorican en distintos grados ha penetrado, mercados donde el dinero abiertamente desempeña un papel de suma importancia. Una expansión del significado del término ‘crítica’ para incluir más que las instituciones académicas revela que la poesía Nuyorican en realidad ha generado mucha atención, tanto en la corriente literaria dominante como en su propia comunidad, lo cual resulta en una relación compleja entre esta poesía y el sistema capitalista de la cultura dominante.

Muchos teóricos han debatido el tema de la cultura dominante, describiéndola como ‘cultura popular’ o ‘masiva’ en contraste con la ‘baja cultura’ y ‘cultura folclórica’, aun usando a veces los mismos términos con distintos significados. Para este estudio, la definición más útil se encuentra en una distinción ofrecida por Alan Swingewood: la *cultura popular* “is based on a concept of *mass* and a mode of commodity production built around a division of labour and the

mechanical reproduction of cultural objects” (107). Esta esfera puede incluir los medios masivos de comunicación, como la prensa, las revistas, la radio y la televisión, tanto como los productos culturales, como literatura, arte y música, cuando son reproducidos de manera masiva y vendidos en el mercado de masas. La *cultura folk*, en cambio, se refiere a la producción de objetos culturales por y para una cultura específica, sin que éstos se conviertan en artículos de consumo masivo que se pueden comprar por personas ajenas a esta cultura (107). En este caso, la corriente literaria dominante cabe dentro de la cultura popular, mientras la comunidad física y estética Nuyorican es un ejemplo de la cultura folclórica.

Como es de esperar, las esferas popular y folclórica también cruzan con la esfera académica, porque, como apunta Alan Swingewood, “the history of capitalist culture in all its forms shows clearly that the educated and cultured strata were equal partners with the *masses* in demanding entertainment and diversion” (109). Además, las culturas popular y folclórica se solapan a causa de la situación de la cultura Nuyorican en un país cuyo sistema económico es capitalista, aunque hasta cierto punto la poesía Nuyorican resiste esta superposición. Del mismo modo que los críticos académicos intentan legitimar la literatura Nuyorican por incluirla en antologías, la cultura popular intenta cooptar la literatura latino y latina para venderla en el mercado de masas. Ellen McCracken explica que, “because difference is more marketable than sameness, contemporary mainstream publishers in the United States—along with critics, academics and the press—valorize writers such as [Sandra] Cisneros and [Cristina] Garcia for their presentations of what is perceived to be the exotic Other” (13).

El impacto del mercado de masas no ha escapado la atención de la poesía Nuyorican, la cual critica el capitalismo estadounidense que, según su perspectiva, no sólo gobierna la economía del país, sino que cada vez más influye las relaciones sociales y culturales. Sin

embargo, la crítica del materialismo frecuentemente asociado con el capitalismo no sólo se dirige a la cultura dominante sino también a las personas que lo llevan al extremo en su propia comunidad y contribuyen a sus dificultades económicas y sociales. Uno de los ejemplos más destacados de esta auto-crítica es la evaluación de la industria 'hiphop', que comparte muchas raíces sociales y estilísticas con la poesía Nuyorican, pero ha seguido un sendero diferente. La interpretación del poeta Christian Hays resume esa evaluación en su poema "Sendin' Out A P.B.":

Something happened two seconds before hiphop got experienced  
uh-huh experienced

in a grandmaster klanmaster flash a lightbulb

popped up over hiphop's head

and that shining light bulb said

let's make a lot of dough

and I don't mean whitebread

Born to breed was hiphop's creed

happened sometime after hiphop left the separatist safety of Queens

and the all-night jimmies of uptown

getting' down with the mo' money around town

read midtown and green

Hiphop made a stop  
 to drop off the security deposit  
 at the bank

(36-48)

Según esta interpretación, la música hiphop traicionó a su comunidad no sólo por rendirse al mundo comercial donde “the white man / is signin’ your checks / or puttin’ you in check / if the record don’t go gold” (65-8), sino también por perpetuar con sus letras la misma avaricia que ya contribuye a los problemas de esa comunidad. Otro poema metaforiza el conflicto del artista folclórica en términos de una conversación con su “bad angel” que le dice que “it’s okay to read my poetry to rich people / in trendy SoHo restaurants because I’ve already paid my dues” (Shot, “My Bad Angel” 54-55). Estos poemas, entre otros muchos, pretenden servir de advertencia para la comunidad estética Nuyorican de los engaños de un sistema capitalista que atribuye un valor económico a los productos culturales para entonces venderlos, sin dejar que el dinero ganado entre en las comunidades que los produjeron.

Sin embargo, a pesar del aparente interés de las masas en la música hiphop y la literatura narrativa latina por su cualidad ‘exótica’, Martín Espada apunta que “the same benefits have not panned out for Latino poets” (26). Espada ofrece una explicación para este fenómeno, otra vez culpando a la industria editorial por la discrepancia:

I think money is paramount. There is a perception in the publishing world, New York and elsewhere, that poetry doesn't sell—in particular Latino poetry.

Publishers believe there's no market for it. Slowly it's dawning on the people in the publishing industry that that might not be the truth, but for many years that has been gospel. And it's circular logic because if you don't attempt to sell Latino

poetry, of course it's not going to sell, and then you can argue that it is not going to sell. (26)

Este razonamiento es lógico y otra vez refleja la tensión entre el trabajo que hace el poeta y la recompensa monetaria que recibe por este trabajo. No obstante, Espada no considera ni los elementos de la poesía misma que resisten la venta en el mercado popular, ni los beneficios de su lugar fuera de este mercado. Hasta que se cumpla su visión de tener latinos en posiciones de poder dentro de la industria editorial, el esfuerzo de vender esta poesía en el mercado popular contribuye a “the creation of ‘minority commodities’ [which] attempts to reabsorb writers and texts into mainstream ideology as desirable elements of postmodernity that can be purchased and, to some degree, possessed” (McCracken 12).

Ellen McCracken interpreta la situación desde una perspectiva distinta de Espada en su libro *New Latina Narrative*. Mientras Espada lamenta la falta de atención popular que ha recibido la poesía latino y latina, McCracken celebra los elementos de la ficción latina que previenen su conversión en un artículo de consumo masivo. De la misma manera, McCracken señala la escasez de crítica académica que trata la ficción latina (12) a la vez que Espada explica que dicha crítica tampoco produce cambios en la vida diaria de latinos en los Estados Unidos (28). Aunque los dos críticos se preocupan de la publicación y crítica teórica que rodea la literatura latino y latina, ambos dejan de reconocer la importancia de su recepción por personas reales de las comunidades donde se produce esa literatura. Por lo tanto, no consideran un tercer mercado, la comunidad latina, que en el caso de la poesía Nuyorican siempre le ha prestado la atención más consistente y entusiástica.

Alan Swingewood afirma que “there are no unmediated effects of cultural forms; television and radio programmes, cinema and the reading of pulp fiction and newspapers are

meaningfully related to the individual's existence through family networks, friends, fellow workers, and so on" (84). Por consiguiente, aun cuando una obra literaria recibe atención positiva de las instituciones académicas o de los medios de comunicación masivos, el lector, u oyente en el caso de mucha de la poesía Nuyorican, interpreta esa obra según su propia realidad y sus relaciones con otras personas. Por otro lado, hay que tomar en cuenta la descripción de Maravall de una sociedad al punto de convertirse en una cultura masiva: "Es una sociedad en la que cunde el anonimato. Los lazos de vecindad, de parentesco, de amistad, no desaparecen,...pero palidecen y faltan con frecuencia entre los que habitan próximos en una misma localidad.... De tal manera, aparecen en gran proporción nexos sociales que no son interindividuales, que no son entre conocidos" (50-51). Si este es el caso, entonces el proceso de construir el significado de un texto depende menos de los intercambios interpersonales, lo cual puede aumentar la posibilidad del consumo masivo y la absorción del texto por la corriente literaria dominante.

Debido a su naturaleza fuertemente performativa, la poesía Nuyorican en gran parte evita el problema del consumo masivo planteado por la existencia de una cultura socialmente masiva, como la descrita por Maravall, que "en su seno se produce esa despersonalización que convierte al hombre en una unidad de mano de obra, dentro de un sistema anónimo y mecánico de producción" (51). La producción de esta poesía no puede ser ni mecánica ni anónima porque se produce por medio de la actuación de un poeta específico en un lugar determinado, el Nuyorican Poet's Cafe. Entonces, para 'consumir' la poesía Nuyorican, una persona tiene que venir al Cafe a la hora determinada para oír su presentación. En vez de la absorción de la poesía en la corriente literaria dominante, esto representa la absorción del oyente en la corriente literaria Nuyorican. Por eso Miguel Algarín declara que "the Nuyorican, the Latino man or woman from

the North do not have to worry about defending or talking down the mainstream because they are the mainstream” (*A Poet’s Truth* 17).

Si es verdad que “una masa de gentes que se saben desconocidas unas para otras se conduce de manera muy diferente a un grupo de individuos que saben pueden ser fácilmente identificados” (Maravall 51), la representación de la poesía Nuyorican en el espacio físico del Cafe niega esa posibilidad de anonimato. El poeta se halla responsable por sus palabras por el hecho de ser visto por sus oyentes, y doblemente así cuando ya es miembro de la comunidad geográfica y conocido por ella. La evaluación de la poesía también sigue este modelo: para cada evento, o ‘poetry slam’, los jueces son elegidos al azar de la muchedumbre y juzgan cada poema de los poetas públicamente, levantando tarjetas con números de cero a diez para evaluar su calidad. La evaluación de los jueces a su vez está sujeta a la opinión de la muchedumbre, que vocaliza su propia opinión con aplausa y gritos de acuerdo o desacuerdo. En su poema “Disclaimer”, Bob Holman celebra esta cooperación entre poeta, juez y oyentes, cuyo propósito es “[to] propel you to write the poems / as the poets read them, urge you / to rate the judges as they trudge / their solitary and lonely numbers” (45-48).

El proceso de interpretación y evaluación refleja un principio fundamental del movimiento Nuyorican, que es la democratización de la poesía. El sitio electrónico oficial del Cafe explica que su propósito “has always been to provide a stage for the artists traditionally under-represented in the mainstream media and culture”, por lo cual les invita a todos a inscribirse en la competición o presentar su poesía durante la sesión abierta, “The Open Room” (*Nuyorican Poets Cafe*). Para el teórico Boaventura de Sousa Santos, organizaciones como ésta resisten más eficazmente los “hegemonic processes of exclusion” perpetuados por la globalización (9), precisamente por su capacidad “to counteract social exclusion, opening up spaces for democratic

participation, community building, alternatives to dominant forms of development and knowledge, in sum, for social inclusion” (10).

Además de la interacción democrática entre poeta y oyente, otra consecuencia de una poesía fundada en la actuación en vez de la publicación escrita es la conservación de su carácter efímero, lo cual también contrarresta el proceso de reproducción masiva necesaria para la absorción de un producto de la cultura folclórica en la cultura popular. Esta cualidad efímera, o el ‘aura’ del objeto de arte, ha sido discutida famosamente por los críticos de la escuela Frankfurt Theodor Adorno y Walter Benjamin. Una reexaminación de esta discusión a la luz de la poesía Nuyorican revela los prejuicios que matizan los discursos de ambos teóricos y abre nuevas posibilidades para la definición del arte.

Benjamin define el ‘aura’ de una obra de arte como su “presence in space and time” (215). La fijeza de ese aura distancia la obra de la realidad del observador y resulta en una concepción del arte en general como “elitist and more or less exclusively restricted to the higher social classes” (Witkin 53) porque los miembros de esas clases pueden relacionarse con el contexto original. En su opinión, la descomposición del aura “is inevitably linked to a democratization of arts practice, to a heightened degree of participation by the ‘masses’” (51). Por su integración en nuevos contextos, el objeto de arte adquiere nuevos significados, “lose[s] its exclusivity and become[s] an instrument of the ordinary consciousness of ordinary people” (53).

Según el pensamiento de Adorno, cuando obras de arte “are abstracted from the social relations through which they are produced and, therefore, from the constitutive activity of the subjects who both produce and consume them” (Witkin 54), el resultado no es una democratización del arte, sino una fetichización de ella. Aunque la conservación del aura crea

distancia entre la obra y su observador, esta distancia asegura que el arte sea apreciada en su contexto ‘correcto’. Por otro lado, “to destroy this distance [is] to sublimate [art objects] in mass cultural kitsch” (54), privándolos de su significado cultural. De acuerdo con esa teoría, la actuación de la poesía Nuyorican, que la fija siempre en un contexto único, parece servir para conservar su ‘aura’ y prevenir su consumo masivo.

Sin embargo, esto deja de lado la estética inclusiva y democrática expresada por de la poesía y demostrada por el proceso de actuación dentro del Cafe. Esta paradoja revela la suposición latente en los discursos de Benjamin y Adorno que el arte siempre se produce por la alta cultura y que, consecuentemente, el aura de la obra siempre representa un distanciamiento de la cultura ‘baja’. Ninguna teoría considera la posibilidad del arte que tenga su origen en la práctica democrática de una comunidad particular y que, mientras conserva su cualidad efímera, busca maneras de acercarse a otras culturas en vez de distanciarse de ellos. Esto es precisamente lo que hace la poesía Nuyorican.

Aunque la poesía es reproducida cada vez que se presenta, nunca es idéntica a sí misma, porque cambia con cada actuación, muchas veces a propósito del poeta. Por consiguiente, conserva su ‘aura’ porque sólo puede ser experimentada en el contexto de su producción y no puede ser ni reproducida mecánicamente ni poseída. Al mismo tiempo, disminuye la distancia del observador, que según Adorno caracteriza toda obra de arte, por ser producida nuevamente en una variedad de contextos. Además de la estética inclusiva promovida por el contenido de mucha poesía Nuyorican, la existencia del Cafe provee una manera de efectuar este acercamiento, lo cual lleva implicaciones económicas y sociales que se tratarán a continuación. El Cafe representa un lugar donde la comunidad puede reunirse y participar en la creación y evaluación de la poesía, tanto como un espacio que acoge a invitados de todas culturas, como

refleja la invitación de Miguel Algarín: “Hey, haven't you heard? Anyone can be a Nuyorican Poets Cafe writer. Do you think I am going to sit down and say, ‘Only Puerto Rican poets can read here?’” (*A Poet's Truth* 16). Por medio de ese acercamiento físico y estético, “the term *Nuyorican* [has] lost its intimidating aspect and kind of became inclusive instead of exclusive” (16). En este sentido, la poesía Nuyorican ejemplifica lo que Boaventura de Sousa Santos llama una “counter-hegemonic globalization” (6), o sea, la extensión de una mentalidad local y democrática que aboga por la inclusión de todas personas, en vez de la exclusión de ciertos grupos.

Por otra parte, mientras el Cafe sirve como una sede comunitaria para la actuación de poesía, también posibilita el proceso que Santos describe como “deterritorialization” (43), o la conversión del movimiento específicamente de puertorriqueños en Nueva York “into the metaphor for the struggle of the victims of hegemonic globalization wherever they may be, North or South, East or West” (43). Bob Holman reconoce esta paradoja cuando describe el Cafe como “home for the tradition that has no home but your ear” (1). La retórica de la poesía, tratada en el capítulo previo, refleja una solidaridad con otros grupos ‘minoritarios’ a la vez que la praxis de los poetas respalda esa retórica. Por ejemplo, grupos representativos del Cafe, como la compañía de cómicos “Nuyorican Rule” y el “Nuyorican National Slam Team”, viajan por los Estados Unidos y otros países, presentando su arte en otros contextos para ser interpretada y evaluada por las diferentes culturas locales. Además de esto, muchos poetas que se asocian con el Cafe también utilizan sitios electrónicos como “myspace.com” para compartir grabaciones gratuitas de su poesía y ponerse en contacto con otros poetas alrededor del mundo. De esta manera, la comunidad Nuyorican intenta cerrar la brecha entre el contexto de la producción de

arte y el contexto de su recepción, a la vez que establece solidaridad con otros movimientos poéticos locales.

Esta afiliación entre movimientos ejemplifica “a new pattern of local, national and transnational relations, based both on the principle of redistribution (equality) and the principle of recognition (difference)” que para Santos es crucial para resistir la globalización hegemónica. Según este patrón, el carácter distintivo de una localidad o cultura no justifica la privación de igualdad, y la búsqueda de igualdad no implica una renunciación de diversidad. En términos de poesía, según la mentalidad Nuyorican, todos tienen el derecho de utilizar la poesía como medio de comunicación a pesar de su etnicidad, localidad, nacionalidad, afiliación política, religión, género sexual, o cualquier otro factor que tal vez les podría dejar fuera del canon tradicional; además todos tienen el derecho de evaluar la poesía según su propia opinión y preferencia. Como demuestra su carácter efímero y su movimiento constante entre el Cafe y otros lugares, el movimiento Nuyorican se niega a limitarse a un contexto fijo o una constitución fija, lo cual previene el consumo masivo a la vez que posibilita la extensión de una estética cada vez más inclusiva.

Su carácter abierto también evoca el concepto descrito por Santos como el genio o *ethos* barroco, “a way of being and living permanently in transit and transitoriness, crossing borders, creating borderand spaces” (24). En vez de simplemente perpetuar las tradiciones existentes que suelen presentarse como universales, estos espacios se enfocan en “the local, the particular, the momentary, the ephemeral and the transitory” (27). El *ethos* barroco “lives comfortably with the temporary suspension of order and canons” (27), por lo cual la mayoría de los poetas Nuyorican no busca la apreciación ni de la academia, ni de la corriente literaria dominante tanto como de la participación de la comunidad local y global.

Sin embargo, porque “a decanonizing practice which does not know how to decanonize itself, falls easily into orthodoxy” (34), la suspensión del canon tradicional no basta para efectuar la democratización de la poesía promovida por la poesía Nuyorican. Por consiguiente, se busca implementar un nuevo canon más flexible, que pueda acomodar una población tan diversa étnica y socialmente como la que hoy día existe en los Estados Unidos. En su poema “New York City Rundown”, Tony Medina enfatiza que, en el proceso de establecer una historia y tradición propia, “we need to be / mad militant gardeners / of love, caring & / severely critical of / ourselves & outside / antagonists” (281-86).

Uno de los rasgos más importantes de esta tradición nueva es su estado incompleto e imperfecto. En vez de intentar reemplazar el canon existente con otro canon que refleje solo la poesía de los puertorriqueños en Nueva York, “the comfort provided by the local is not the comfort of rest, but a sense of direction” (Santos 27). Por lo tanto, Miguel Algarín afirma que “the retelling of stories of the past is not enough. The poet of the nineties has to be responsible for giving a direction, for illuminating a path” (“Sidewalk” 10). Entonces, la práctica poética del Nuyorican Poets Cafe no sólo está forjando un nuevo canon para su comunidad, sino que también ha forjado un nuevo proceso de crear cánones. El poeta Paul Skiff hace eco con la esperanza que tiene Santos en el *ethos* barroco al celebrar la libertad que encuentra en esta condición abierta: “ALL I KNOW IS / WE ARE FREE BECAUSE / THIS WORLD IS / STILL UNFINISHED” (“June 15, 1990”, 89-92).

A pesar del éxito de estas estrategias de crear un nuevo canon inclusivo e incompleto, es necesario volver a la cuestión económica para realmente entender el funcionamiento de la poesía Nuyorican dentro de una sociedad capitalista. Santos apunta que “discussions about counter-hegemonic globalization tend to focus on social, political, and cultural initiatives, only rarely

focusing on the economic ones, that is, on local / global initiatives consisting of non-capitalist production and distribution of goods and services, whether rural or urban settings” (48). En gran parte, por su naturaleza performativa y su distribución gratis por el Internet, la poesía Nuyorican “mobilize[s] social and cultural resources in such a way as to preventing the reduction of social value to market price” (49); por consiguiente, refuerza los vínculos entre miembros de su comunidad, y la solidaridad entre esa comunidad y otras.

No obstante, hasta ahora no ha podido funcionar de manera completamente independiente de este mercado. Por ejemplo, según Miguel Agarín, una meta primordial del Cafe, de que depende el aspecto performativo, es “[to] create spaces where people can express themselves and create that spaces expressly for that purpose” (“Nuyorican Literature” 92). En el sistema capitalista, sin embargo, el espacio no es gratis, especialmente cuando un “high-rise, luxury apartment building getting ready to go up in the vacant lot beside [the Cafe] [has] two-room apartments for \$2,500 a month” (*A Poet’s Truth* 15). Para pagar el alquiler, el Cafe al principio cobró cinco dólares por la entrada; durante los veinticinco años desde su abertura, el precio sólo ha crecido por dos dólares, para que “those original supporters can still afford to come inside the Nuyorican” aunque ya no pueden vivir tan cerca (15). Por mantener el precio tan bajo, el Cafe demuestra su resistencia a la “shopping-counter culture” despreciada por Jonas Mekas y su lealtad a la comunidad, a la vez que reconoce las exigencias de basar el movimiento en un espacio concreto.

Además de pagar el alquiler por su espacio, los poetas individuales también tienen que participar en el sistema capitalista para continuar con su vida diaria, una necesidad que cada uno satisface según pueda. El cofundador del Cafe, Miguel Algarín, declara que “I teach white people their culture! That's how I make my living. I'm still at Rutgers teaching Shakespeare” (*A*

*Poet's Truth* 23). Su socio en la fundación del Cafe, Miguel Piñero, tuvo una carrera menos prestigiosa como chapero en las calles del Lower East Side, pero todavía participó en la compra y venta que caracteriza el capitalismo, aun cuando no fuera comercio autorizado por las leyes del país. Tato Laviera a su vez ha podido ganar la vida por su poesía, aunque hace un chiste del poco dinero que gana así: "I'm supposed to be the best-selling Hispanic poet of the United States, I'm supposed to be, and look at me!" (Personal interview, February, 2006). Laviera sigue a explicar las dinámicas económicas de ser poeta profesional: "We are published by the university, a lot of us, so there's hardly any money there. The money is in visiting colleges.... That's where I make the money—visiting, not selling books" (Personal interview). Laviera reconoce que la mayoría de poetas no han tenido su suerte, porque "for every ten thousand poets, one gets published" (Personal interview). De todos modos, si es estrictamente por la producción poética o no, todos los poetas tienen que ganar la vida, lo cual requiere cierto nivel de participación en el sistema capitalista.

Este compromiso entre el artista y el sistema capitalista, con toda la frustración que puede implicar, es ejemplificado el poema de Janice Erlbaum, "The Days of Pot and Ice Cream", cuando la protagonista le explica a su hombre:

Now, I don't mean to dis your illusion but  
 we're all artists, dear  
 nobody wants to work for the man  
 less than your little woman  
 but my good years are not free  
 ...  
 so if you want me to stay

you're going to have to demean yourself

get off the convertible sofa

and get a job.

(30-41)

Como la protagonista de este poema, los poetas del movimiento Nuyorican han conformado con la afirmación de Ellen McCracken que “rather than romanticizing ethnic groups as either autonomous or coopted, a middle ground is necessary in which ethnic groups can be understood as an integral part of capitalist structures while at the same time they are producing cultural truths not subsumed by those structures” (13). Desde esta perspectiva, la posición intermedia que ocupa la poesía Nuyorican puede llevar consecuencias positivas, como la extensión de su mentalidad inclusiva que contrarreste la globalización hegemónica apuntada por Santos. De acuerdo con la meta del Cafe, Algarín afirma que, “if you, as guide of the space, have a generosity of spirit, you will find that you have created a center for the expression of self and for people to transform themselves before the public eye” (“Nuyorican Literature” 92). Esta transformación pública, lejos de ser cooptada por la cultura dominante, representa una manera de cambiar los estereotipos típicamente asociados con latinos u otros grupos minoritarios y abrir nuevas posibilidades de cooperación y comunicación entre culturas diversas.

## Capítulo V

### Conclusión

Durante los últimos treinta años, el estudio de la literatura Nuyorican ha sido limitado a las obras publicadas por puertorriqueños que viven o vivían en Nueva York. Este enfoque estrecho ha dejado de lado una porción considerable de su producción poética que, por la diversidad de los autores, el carácter contestatario y por no ser publicada, ha escapado la atención de los críticos literarios. Esta omisión revela las limitaciones de aplicar un enfoque tradicional a un movimiento que desafía la tradición establecida. En primer lugar, por el énfasis que han puesto en la nacionalidad del poeta Nuyorican, muchos críticos han pasado por alto la naturaleza cada vez más diversa de la poesía Nuyorican. Además, mientras estos críticos han abogado por la inclusión de esa poesía en los canones existentes de Puerto Rico o los Estados Unidos, al mismo tiempo su tratamiento de ella como una literatura minoritaria ha reforzado su posición en los márgenes de la cultura dominante estadounidense.

Al investigar la poesía performativa, que constituye la mayor parte del cuerpo poético Nuyorican, resulta que el movimiento de muchas maneras cuestiona las prácticas tradicionalmente asociadas con la producción, el consumo y la crítica de la poesía. Los poetas Nuyorican emplean una concepción de la publicación poética heredada de la tradición del trovador puertorriqueño, por lo cual no restringen la diseminación de su poesía a la publicación de libros, como es la tendencia corriente, sino que facilitan su transmisión directa al público a través de representaciones en el Nuyorican Poets Cafe y otros sitios dedicados a ese propósito. Esto no se trata de una mera preferencia por la oralidad sobre la textualidad, sino que el énfasis en la actuación poética y la participación activa del oyente señalan un modelo distinto de

intercambio cultural. Mientras la publicación de libros está sujeta a los caprichos de la industria editorial y la capacidad del lector de comprarlos, la experiencia directa que promueve el modelo Nuyorican intenta evadir estas complicaciones y democratizar el acceso a la poesía.

Por medio de los lazos que ha establecido en otras partes del país y del mundo, el movimiento Nuyorican también tiene el potencial de extender esa concepción democrática de la poesía. Igual como en los barrios de Nueva York, la poesía performativa se puede utilizar por miembros de otras comunidades determinadas para entablar un diálogo sobre su propia identidad y las experiencias que caracterizan su vida diaria. Esto no quiere decir que la poesía de otras comunidades seguirá con la misma estética adoptada por la escuela Nuyorican, sino que la práctica poética podría fortificar los vínculos interpersonales en distintas localidades, especialmente las que sean urbanas.

Todavía quedan muchos aspectos del movimiento Nuyorican para explorar, particularmente en cuanto a la tradición teatral producida en el mismo espacio del Nuyorican Poets Cafe. Tres años después de publicar *Aloud*, Miguel Algarín compiló otra antología, *Action: the Nuyorican Poets Cafe Theater Festival*, para reflejar la práctica dramática del movimiento, que han realizado dramaturgos tan diversos como los poetas estudiados. Por supuesto, las corrientes teatral y poética no funcionan independientemente, sino que se influyen una a la otra y a veces se mezclan dentro de una sola obra. De la misma manera, la poesía Nuyorican y la música rap y hip-hop con frecuencia se cruzan, resultando en otra creación híbrida. Además de esto, las cuestiones de raza y género sexual merecen bastante atención crítica por su frecuente presencia en la poesía tanto como el drama Nuyorican. En fin, cuando se considera la gran cantidad de productos literarios que han surgido y siguen surgiendo del movimiento Nuyorican, el trabajo de estudiarlos apenas se ha empezado. Sin embargo, no se

puede examinar estos productos adecuadamente sin reconocer el hecho de que derivan su unicidad del carácter dinámico, la estética abierta y la práctica comunitaria del movimiento Nuyorican, y no de una mera reafirmación de su puertorriqueñidad.

### Bibliografía

- Acosta-Bélen, Edna. "Beyond Island Boundaries: Ethnicity, Gender, and Cultural Revitalization in Nuyorican Literature." *Callaloo* 15.4 (1992): 979-98.
- Algarín, Miguel. Interview. *A Poet's Truth: Conversations with Latino/Latina Poets*. By Bruce Allen Dick. Tuscon: U of Arizona P, 2001. 14-23.
- , and Bob Holman, eds. *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Cafe*. New York: Henry Holt, 1994.
- . "I Was Born in Puerto Rico, Raised in New York, and I Am 400 Years Old." Interview. *Puerto Rican Voices in English: Interviews with Writers*. By Carmen Dolores Hernández. Westport: Praeger, 1997. 35-47.
- . "Nuyorican Literature." *MELUS* 8.2: Ethnic Literature and Cultural Nationalism (1981): 89-92.
- , and Miguel Piñero, eds. *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings*. New York: William Morrow, 1975.
- . "Sidewalk of High Art." Introduction. Algarín and Holman 3-28.
- Austin, J.L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard UP, 1962.
- Bandele, Asha. "In Response to a Brother's Question About What He Should Do When His Best Friend Beats Up His Woman." Algarín and Holman 392-93.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Helen Iswolsky. Cambridge: MIT P, 1968.
- Bastidas, Grace. "Bard Wired: 25 Years (and Counting) of Nuyorican Poet's Cafe." *Village Voice* [New York] 26 April 2000. 12 January 2006. <<http://www.villagevoice.com/news/0017,bastidas,14371,1.html--bard>>.

- Barradas, Efraín. Introducción. *Herejes y mitificadores: muestra de poesía puertorriqueña en los Estados Unidos*. Eds. Barradas y Rafael Rodríguez. Río Piedras, Puerto Rico: Huracán, 1980. 11-30.
- Brandon, Jorge. "La Masacre de Ponce" Algarín and Holman 307.
- Breedlove, Nicole. "An Open Letter to Myself." Algarín and Holman 41.
- . "Front Page or Bust." Algarín and Holman 42.
- Burns, Diane. "Alphabet City Serenade." Algarín and Holman 188-89.
- Cabico, Reggie. "Check One." Algarín and Holman 47-48.
- Carr, C. "Po Show: Bringing Poetry Alive on the Bowery" *Village Voice* [New York] 25 September 2001. 12 January 2006. <<http://www.villagevoice.com/news/0239,carr,38604,1.html>>.
- Coleman, Wanda. "American Sonnet." Algarín and Holman 190-91.
- Damon, Maria. "Was That "Different", "Dissident" or "Dissonant"? Poetry (n) the Public Spear: Slams, Open Readings, and Dissident Traditions." *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. New York: Oxford UP, 1998. 324-342.
- Dolan, Jill. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2005.
- Duhamel, Denise. "Fear on 11th Street and Avenue A, New York City." Algarín and Holman 419-20.
- Erlbaum, Janice. "The Days of Pot and Ice Cream." Algarín and Holman 423-24.
- Eng, Alvin. "Rock Me , Goong Hay!" Algarín and Holman 59-60.
- . "Twas the Night Before Chinese New Year's." Algarín and Holman 60-61.
- Espada, Martín. Interview. *A Poet's Truth: Conversations with Latino/Latina Poets*. By Bruce

- Allen Dick. Tuscon: U of Arizona P, 2001. 26-38.
- . "Rebellion is the Circle of a Lover's Hands (Pellín and Nina)." Algarín and Holman 191-93.
- Esteves, Sandra María. Interview. *A Poet's Truth: Conversations with Latino/Latina Poets*. By Bruce Allen Dick. Tuscon: U of Arizona P, 2001. 42-53.
- Flores, Juan. "Puerto Rican Literature in the United States: Stages and Perspectives." *ADE Bulletin* 091 (1988): 39-44.
- Frank, Thomas. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago: U of Chicago P, 1997.
- Gaines, Reg. E. "Thomas the Burnt English Muffin." Algarín and Holman 67-69.
- Griffith, Lois. "Danzón: The Night Before the War 1/15/1991." Algarín and Holman 327-29.
- Haye, Christian. "Sendin' Out a P.B." Algarín and Holman 79-84.
- Hernández, Carmen Dolores. *Puerto Rican Voices in English: Interviews with Writers*. Westport: Praeger, 1997.
- Holden, Stephen. "Film Review: Playing Piñero as Just Enough of a Mess." *New York Times* 13 December 2001. 12 January 2006. <[http://movies2.nytimes.com/mem/movies/review.html?\\_r=1&res=9B01EED8153FF930A25751C1A9679C8B63&oref=slogin](http://movies2.nytimes.com/mem/movies/review.html?_r=1&res=9B01EED8153FF930A25751C1A9679C8B63&oref=slogin)>.
- Holman, Bob. "Congratulations. You Have Found the Hidden Book." Invocation. Algarín and Holman 1-2.
- . "1990." Algarín and Holman 220-224.
- . "Disclaimer." Algarín and Holman 224-5.
- Laviera, Tato. "I'm a Nuyorican, a Puerto Rican, a Boricua: I'm a Puerto Rican of Multidimensional Definitions." Interview. *Puerto Rican Voices in English: Interviews with Writers*. By Carmen Dolores Hernández. Westport: Praeger, 1997. 78-84.

---. Personal Interview. 12 March 2006.

López Adorno, Pedro. Introducción. "Papiros de Babel: pesquisas sobre la polifonía poética puertorriqueña en Nueva York." *Papiros de Babel: antología de la poesía puertorriqueña en Nueva York*. Ed. López Adorno. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991. 1-16.

Maravall, José Antonio. *La Cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.

McCracken, Ellen. *New Latina Narrative: The Feminine Space of Postmodern Ethnicity*. Tuscon: U of Arizona P, 1999.

Mendieta-Lombardo, Eva and Zaida A. Cintron. "Marked and Unmarked Choices of Code Switching in Bilingual Poetry." *Hispania* 78.3 (1995): 565-72.

Medina, Tony. "New York City Rundown (European on Me)." Algarín and Holman 90-98.

Mercado, Nancy. "Milla." Algarín and Holman 246-47.

Middleton, Peter. *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*. Tuscaloosa: U of Alabama P, 2005.

Mohr, Eugene V. *The Nuyorican Experience: Literature of the Puerto Rican Minority*. Westport: Greenwood, 1982.

*Nuyorican Poets Cafe*. Ed. Clare Ultimo. 2005. 8 April 2006. <<http://www.nuyorican.org/>>.

Perdomo, Willie. "Reflections on the Metro North, Winter 1990." Algarín and Holman 113-20.

Piñero, Miguel. "The Book of Genesis According to St. Miguelito." Algarín and Holman 349-51.

Rondeaux, Candace. "There's No Poetry In This Garden." *New York Observer* 7 May 2001. 12 January 2006. <[http://nl.newsbank.com/nl-search/we/Archives?p\\_action=doc&p\\_docid=10667CAC17591095&p\\_docnum=38&s\\_dlid=DL0106041003220829145&s\\_ecproduct=DOC&s](http://nl.newsbank.com/nl-search/we/Archives?p_action=doc&p_docid=10667CAC17591095&p_docnum=38&s_dlid=DL0106041003220829145&s_ecproduct=DOC&s)>.

- Salamon, Julie. "Can a 60's Spirit Survive the Walls of Nostalgia?" *New York Times* 23 May 2005. 12 January 2006. <<http://travel2.nytimes.com/2005/05/23/arts/design/23coun.html?ex=1144814400&en=618bf796c1097520&ei=5070>>.
- Santos, Boaventura de Sousa. "Nuestra América: Reinventing a Subaltern Paradigm of Recognition and Redistribution." *Theory, Culture and Society* 18 (2001): 185-217.
- Shot, Danny. "My Bad Angel." Algarín and Holman 477-79.
- Sirowitz, Hal. "Sons." Algarín and Holman 134-35.
- Skiff, Paul. "June 15, 1990." Algarín and Holman 136-38.
- . "Untitled." Algarín and Holman 135.
- Souza Filho, Marcondes de. *Language and Action: A Reassessment of Speech Act Theory*. Amsterdam: John Benjamins, 1984.
- Spiro, Peter. "We All Need." Algarín and Holman 139-40.
- Sundiata, Sekou. "Mandela en Harlem. (June, 1991)." Algarín and Holman 282-3.
- Swingewood, Alan. *The Myth of Mass Culture*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities, 1997.
- Tate, Nate. "Paranoia at Its Finest." Algarín and Holman 490.
- Tommasini, Anthony. "Opera Review: A Jazzy Jesus Raps, and Street People Reply in Chorus." *New York Times* 29 July 2000. 12 January 2006. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9401E2DC143DF93AA15754C0A9669C8B63>>.
- Torres, Edwin. "Mission-Fuckin'-Impossible." Algarín and Holman 163-64.
- Tyler, Mike. "The Most Beautiful Word in the American Language." Algarín and Holman 164-68.
- Witkin, Robert W. *Adorno on Popular Culture*. London: Routledge, 2003.

Zimmerman, Mark. *U.S. Latino Literature: An Essay and Annotated Bibliography*. Chicago:  
MARCH/Abrazo, 1992.