



## España desde la poesía nuyorican

Francisco Cabanillas

Bowling Green State University  
[fcabani@bgnet.bgsu.edu](mailto:fcabani@bgnet.bgsu.edu)

---

•Nuyorican (New York +  
Puerto Rican)  
Miguel Algarín, *Aloud / En  
voz alta* (1995)

**Resumen:** Este ensayo aborda una dimensión -a saber, la incorporación estratégica de España y de lo español- de la poesía de Víctor Hernández Cruz, poeta de la diáspora puertorriqueña de la segunda mitad del siglo XX, desde estos dos ángulos: como proyecto etnocultural y como propuesta metaestética. En cuanto al primero, se trata de lo español como puente hacia la heterogeneidad; en cuanto al segundo, el enlace que el poeta boricua establece entre la pintura de Juan Gris, la poesía de Federico García Lorca y la música de Camarón de la Isla, demarca un *logos* que privilegia el universo del ojo y de la mirada, como agentes de la claridad y la luz.

**Palabras clave:** poesía, nuyorican, identidad cultural, metaestética

## El poeta

En la historia de la presencia latina en los Estados Unidos, una historia que, a partir de 1980, revienta los parámetros establecidos desde, por ejemplo, el siglo XIX, según los cuales esa presencia se dejaba dócilmente resumir en tres geografías -a partir de 1848 y también durante la época bélica de la Revolución Mexicana, el suroeste para los mexicoamericanos; a partir de 1898, 1917 y sobre todo la industrialización entre 1940 y 1950, el noroeste para los puertorriqueños; desde la segunda mitad del siglo XIX y sobre todo después de la revolución de 1959, el sureste para los cubanoamericanos-; en esa historia, hay un poeta del noreste puertorriqueño que, por encima del maniqueísmo cultural de la época -parecido al de los muralistas mexicanos durante la primeras décadas del siglo XX, según el cual los españoles representaban lo malo y los indígenas lo bueno-, reclama “estratégicamente” el legado cultural español, un legado que, para aquella generación de puertorriqueños en plena turbulencia de 1960 -los jóvenes de la autoproclamada generación nuyorican-, resultó difícil de negociar en el nuevo, moderno y protestante contexto de Nueva York.

Dos son los ejes sobre los que, desde un deseo/memoria poético que reconecta los fragmentos de la identidad personal y cultural, violentada por la experiencia de la migración económica a Nueva York, se (re)inscribe España y lo español en el contexto de la poesía de Víctor Hernández Cruz, poeta de la modernidad boricua vivida, eso sí, desde la experiencia de la diáspora -la boricua fue, como otras, una modernidad expelente; Puerto Rico, según Jorge Duany en *The Puerto Rican Nation on the Move / La nación puertorriqueña en movimiento* (2002), es una nación en tránsito-. Por un lado, está el eje de la identidad etnocultural que, desde la intersección árabe, hibridiza la identidad cultural española; por el otro, está el eje de lo metaestético que, desde la pintura, la poesía y la música, articula un *logos* del que el poeta se vale para reflexionar sobre la creación, la modernidad estética y la historia.

En 1954, con toda la cultura rural de la montaña puertorriqueña, rica en la oralidad hispánica de la décima, la familia de Hernández Cruz se trasladó del campo a la ciudad de las ciudades, Manhattan. El poeta tenía cinco años. Criado en el Lower East Side, espacio que los puertorriqueños rebautizaron como Loisaida, la adolescencia lo agarra en el importante surgimiento de un nuevo Nueva York: precisamente, el que los jóvenes como él, desde la música popular, el activismo político, la poesía, la narrativa, el teatro, la pintura, se encontraban hilvanando desde la propuesta nuyorican. Un Nueva York puertorriqueñizado, latinizado, que, en el proceso de afirmar esa identidad etnocultural, se abría, como respuesta crítica ante la presión de la llamada cultura dominante, a las articulaciones con lo afroamericano.

De esa experiencia nuyorican, Hernández Cruz nunca se podrá escapar, si bien, a partir de 1968, cuando se mudó a la otra costa del país, California; es decir, al polo de la cultura mexicoamericana que, durante esa misma época, como la de los

puertorriqueños en Nueva York, se encontraba en pleno ajetreo chicano; la poesía de Hernández Cruz, con la publicación de su tercer poemario, *Mainland* (1973), será mucho más que nuyorican, o puertorriqueña de Nueva York. De hecho, Hernández Cruz será de los poetas fundacionales de un nuevo nicho literario en la experiencia de la diáspora boricua: el de la literatura puertorriqueña escrita en los Estados Unidos, no sólo en Nueva York, como subraya la clásica antología de Efraín Barradas y Rafael Rodríguez, *Herejes y mitificadores: muestra de poesía puertorriqueña en los Estados Unidos* (1980).

Como poeta estrictamente nuyorican, sin embargo, Hernández Cruz tiene dos poemarios; uno, interesantemente juvenil, *Papo Got His Gun / Papo agarró su pistola* (1966), que el poeta en ciernes mimeografió y distribuyó personalmente por las librerías de la zona; y otro, *Snaps / Clics* (1969), que -la otra cara de la moneda- tres años después le publicó una de las editoriales más prestigiosas, Random House.

Hernández Cruz fue el primer poeta de aquella diáspora en publicar esa nueva poesía puertorriqueña escrita en y desde Nueva York, en un lenguaje que pronto se reconocerá, como lo planteó *Nuyorican Poetry* (1975), como nuyorican, caracterizado por el uso del spanglish y también, sobre todo en el caso de este poeta, por la influencia de la oralidad afroamericana. En 1981, la revista estadounidense *Time* subrayó el proyecto poético de Hernández Cruz como uno de los más importantes entre los latinos de Estados Unidos. En 1989, de frente al peso de la tradición mítica y literaria, el poeta regresó a su natal Aguas Buenas, Puerto Rico, del que emigró en 1954, sin tener que mediar ninguna de las pesadillas apocalípticas del regreso a los orígenes; un retorno que en el caso de otros poetas nuyoricans, como Miguel Algarín, Miguel Piñero, Tato Laviera, ha dejado cicatrices en la piel de sus poemas, y que, en el caso del mexicano Oscar Zeta Acosta, le costó la vida cuando, en búsqueda dramática de los orígenes en México, cruzó la frontera en 1974. Literalmente, Zeta Acosta desapareció del mapa; tras la pulsión de volver, nunca más se supo de su paradero.

Desde Aguas Buenas, Hernández Cruz se mantiene ligado al circuito de la poesía latina en los Estados Unidos, una vinculación atípica, ya que nadie hace lo que se conoce como “literatura latina de los Estados Unidos” desde fuera del *mainland*; y, por otro lado, ningún escritor en Puerto Rico escribe para el circuito de esa literatura latina de los Estados Unidos, pues la literatura que se escribe en Puerto Rico se hace desde la tradición de la literatura hispanoamericana, si bien cada vez más lo puertorriqueño insular se explora, como en *El arte de bregar* (2001), articulando en vez de cercenando la experiencia de las diásporas boricuas. En abril de 2006, el Departamento de Inglés de la Universidad de Puerto Rico, le celebró un homenaje al poeta de la diáspora radicado en Puerto Rico.

Que Hernández Cruz se haya creado ese nicho literario no es raro, pues de lo que se trata en su trayectoria poética es, entre otras cosas, de crearse nuevos espacios literarios, como el del primer escritor nuyorican que, en *Mainland* (1973), escribió sobre California y la cultura chicana de la época. Siguiendo esa lógica de nuevas geografías culturales -un poeta nuyorican chicanizado-, Hernández Cruz se constituye, a partir de 1989, en libros como *Red Beans / Habichuelas coloradas* (1991), *Panoramas* (1997) y *Maraca* (2001), en el primer escritor de “la literatura puertorriqueña escrita en los Estados Unidos” -siguiendo la propuesta de la antología de Barradas, y sobre todo la de Faythe Turner, *Puerto Rican Writers At Home in the USA / Escritores puertorriqueños en casa en los Estados Unidos* (1991)-, que se escribe, mayormente en inglés, desde el campo en Aguas Buenas, Puerto Rico.

Lo importante de estas geografías culturales que se conjugan en la poesía de Hernández Cruz, es que no se plantean desde la ironía esperpéntica ni desde una patología de lo nacional desfigurado, sino desde una política cultural que incorpora

críticamente la tradición y el cambio, acentuando siempre, porque se trata, ante todo, de una poesía de la migración, la agencia del sujeto individual y colectivo en el proceso de incorporación y transformación, contexto en el que se circunscribe la identidad migratoria del poeta.

La de Hernández Cruz es una poesía que, sin ignorar ni dejar de comentar las asimetrías políticas, económicas, raciales, lingüísticas, ha apostado siempre a la posibilidad recreativa frente a la ruptura, el cambio, la violencia. Para Hernández Cruz, la poesía siempre puede más que la adversidad de las asimetrías sociales. Y eso porque, por un lado, se trata de una poesía que, como parte de su sociabilidad caribeña, reafirma y reclama la reciprocidad intersubjetiva; y, por el otro, porque se trata de una poesía que se funda en la libre combinación de tiempos y espacios como agencia en la autorrepresentación, tanto individual como colectiva. En el contexto de la poesía nuyorican que definió Miguel Algarín en *Nuyorican Poetry*, Hernández Cruz viene a ser, sobre todo, un poeta *dúsmico*; es decir, transformador de la negatividad en positividad. De eso, en última instancia, se trata: de recentrar al sujeto personal, y también a la cultura desde la que ese sujeto se crea y se transforma. De esta manera, sobre todo estética, el poeta de la migración puertorriqueña ha creado una obra en continuo proceso de migración y transformación, de cambio en la continuidad; un proyecto poético, empezado en 1966, en movimiento desde hace cuatro décadas.

En específico, la poesía de Hernández Cruz subraya el lado de la modernidad que, en *Une Critique de la Modernité / A Critique of Modernity* (1992 / 1995), señalaba Alain Touraine; a saber, la modernidad como énfasis en la subjetividad, la creatividad y la libertad, como complemento a la mitad emblemática de la modernidad hegemónica, limitada al privilegio de la razón instrumental, la ciencia y la tecnología.

Por eso, el hecho de que Hernández Cruz sea, desde la tradición de la poesía nuyorican, el poeta que más ha articulado lo español, empieza a tener sentido, pues se trata de un poeta que, a partir de esa subjetividad-creatividad-libertad personal, subraya la agencia apropiadora y por eso transformadora del sujeto y de la colectividad a la que pertenece como puertorriqueño, como nuyorican, como sujeto de la diáspora, como latino de los Estados Unidos. Estamos frente a una poesía que, en última instancia, celebra el triunfo de la cultura, visto como un logro de la poesía frente a la realidad del poder de la modernidad hegemónica. Contra esa subjetividad-creatividad-libertad del poeta, nada, ni la marginalidad política, económica, cultural, racial y lingüística que combatió la contracultura nuyorican de 1960 y 1970, derrota la visión transformadora que caracteriza el ritmo apropiador, territorializador, de la poesía de Hernández Cruz. Por eso, de España, del legado español que le toca como puertorriqueño, Hernández Cruz subraya mucho más que el choque colonial de los conquistadores y colonizadores.

## **Entre lo étnico y lo metapoético**

Entre el legado étnico y el literario, Hernández Cruz reclama lo español como parte de la identidad cultural individual y colectiva que se *cuece* en su poesía, término éste más que relevante en la literatura de este poeta, donde la comida, como la música popular, como el paisaje, remite siempre al proceso de invención/reconstrucción de la memoria historicocultural, sobre la que su poesía lleva a cabo el proyecto recentralizar la subjetividad. Por la fuerza de la comida como agente cultural, Hernández Cruz titula uno de sus libros *Red Beans / Habichuelas coloradas* (1991), el grano más emblemático de la puertorriqueñidad insular y diaspórica. Además de esa dimensión etnocultural, la comida subraya en la poesía de Hernández Cruz el

hedonismo humanista que, en *La razón del gourmet* (1999), Michel Onfray defiende desde la intersubjetividad.

En cuanto al reclamo del legado étnico, la propuesta de Hernández Cruz tiene dos dimensiones. Primero, está la dimensión oficialista que, como parte de la modernidad puertorriqueña, define lo puertorriqueño, en la constitución del Estado Libre Asociado de 1952, como el cruce entre lo indígena, lo español y lo africano. A grandes rasgos, el debate cultural sobre la puertorriquenidad que se ha llevado a cabo en la isla durante el siglo XX, se puede simplificar de esta manera: durante gran parte de ese siglo XX, hasta la década de 1970, el elemento español dominó a los dos otros. A partir de 1970, el debate cultural cambió de rumbo: en vez de la definición oficial, se buscó la puertorriqueñidad desde los márgenes, con lo cual el hispanocentrismo quedó fuertemente acibillado. En *El arte de bregar* (2001), Arcadio Díaz Quiñones busca una reconciliación entre la hispanofilia y la hispanofobia: lo importante, según el crítico, es buscar una manera *estratégica* de reclamar lo español, algo que, argumentamos, es precisamente lo que acontece en la poesía de Hernández Cruz.

Si ésta es la trayectoria de lo español en el debate cultural sobre la puertorriqueñidad del siglo XX desde la isla, en el caso de la diáspora puertorriqueña, como se plantea en *Herejes y mitificadores*, la centralidad de lo español va a ser cuestionada, entre 1960 y 1970, por los poetas fundacionales de la experiencia nuyoricana. El hispanismo que dominaba el discurso oficial puertorriqueño contradecía, de muchas maneras, la realidad de los puertorriqueños en Nueva York, racializados de una manera diferente a la racialización mestizo-hispanófila-caribeña; es decir, vistos en bloque como no blancos, esos puertorriqueños de Nueva York descubrían afinidades culturales y políticas con los afroamericanos que obligaban a los poetas a revisar críticamente la centralidad hispánica de la cultura puertorriqueña.

En la poesía de Hernández Cruz, se constata tanto la versión oficialista de la identidad cultural puertorriqueña, vista como el cruce entre lo indígena, lo español y lo africano, como esa otra dimensión africanista que surge de la experiencia nuyoricana. De hecho, en su poesía se registra una progresión etnoracial que, de cierta manera, va a contracorriente del debate cultural de la isla, pues el poeta parte de los componentes africanos e indígenas que la visión oficialista de la isla marginaba, mientras que termina subrayando lo español, donde empezaba el discurso oficialista que, a partir de 1970, es acibillado en el debate cultural de la isla. De la identidad nuyoricana con primacía africanista de *Snaps* y *Mainland*, el poeta se abre a una identidad cultural que incorpora con entusiasmo lo español, aunque sin caer en la hispanofilia oficialista, como se corrobora en los tres últimos libros del poeta: *Red Beans*, *Panoramas* y *Maraca*. En esta progresión del afrocentrismo nuyoricano al elogio de lo español en *Maraca*, lo indígena se conforma como sustrato activo e interlocutor dinámico.

Vista a través de la propuesta que hace Díaz Quiñones en *El arte de bregar*, el poeta plantea que, además de por sus pintores, literatos y músicos, el reclamo estratégico de lo español consiste precisamente en servir de puente a lo árabe-marroquí-musulmán. Sobre todo en *Maraca*, donde se agrupa un puñado de poemas escritos entre 1996 y 1999 bajo el título de “Español Caribe” -es decir, poemas escritos en un español del Caribe y también poemas sobre lo español desde el Caribe-, esta incorporación estratégica de lo peninsular subraya una solidaridad con lo español-árabe-marroquí-musulmán que, desde la década de 1980, caracteriza la visión etnocultural de Hernández Cruz, pero que, de una manera dramáticamente personal, se acentúa a fines de la década de 1990, cuando el poeta de Aguas Buenas crea una familia en Marruecos, adonde viaja con regularidad para visitar a su hijo boricua-marroquí y a su esposa musulmana.

De esta incorporación estratégica de lo español como puente hacia lo árabe-marroquí-musulmán, dan testimonio tres de los cuatro poemas incluidos en “Caribe Español,” titulados “Federico García Lorca,” “De tres raíces” y “Bobadilla, España.” Sobre todo en éste último, la marca de España como puente es literal, pues se trata de un poema que reflexiona sobre una experiencia intersubjetiva, en un viaje de regreso a Puerto Rico, cruzando España por tren, desde Marruecos. El poema es un elogio a la intersubjetividad que el poeta experimenta en el trayecto de Málaga a Madrid, primero con unos jóvenes españoles que, por su alegría de vida, el poeta relaciona con los puertorriqueños de San Juan; y después con tres moros -de Marrakech, de Argelia y de Mauritania- con quienes, por encima de las diferencias lingüísticas - árabe, francés y español-, el poeta estableció una fugaz pero dinámica amistad en ruta hacia Madrid.

En cuanto al legado metapoético, la propuesta de Hernández Cruz ha sido consistente desde *Red Beans*: se trata de saldar la deuda contraída con Federico García Lorca, a quien el puertorriqueño considera como maestro en el arte de articular la tradición y la experimentación; una estética que el poeta elogió también en el trabajo del Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorquino de la década de 1970, el grupo de salsa más vanguardista a la hora de articular el diálogo entre la tradición y la novedad que caracteriza a la salsa en general y al Grupo en particular. El Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorquino asumió esa relación desde esta dimensión, bien planteada en *El libro de la salsa* (1980): tocar lo tradicional desde lo nuevo y lo nuevo desde lo tradicional. En *Red Beans*, Hernández Cruz sintetiza esa relación lorquiana entre la tradición y la experimentación como un trámite entre estas tres variables metaestéticas: la traducción, la visión y la versión.

Si en muchas ocasiones Hernández Cruz ha subrayado la deuda con otros poetas, como, entre otros, Luis Palés Matos en la vertiente de la poesía puertorriqueña, José Martí y Rubén Darío en la de la poesía hispanoamericana, William Carlos Williams en la de la poesía estadounidense y Luis Felipe Herrera en la de la poesía chicana, en *Maraca* la influencia de García Lorca gana en centralidad e importancia: junto a la influencia de otros escritores, pintores, actores, músicos, la del poeta granadino se considera seminal: como “las semillas” que hacen sonar a la maraca.

## **Entre la pintura, la poesía y la música**

En *Maraca*, la referencia directa a lo español, inscrita en la colección de poemas nuevos titulada “Semillas,” se reparte entre la pintura de Juan Gris, la poesía de García Lorca y la música de Camarón de la Isla, lo que no quiere decir que el repertorio de referencias españolas se limite a estos artistas. También aparecen a lo largo de la obra, entre otras, referencias a Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Cervantes, Velásquez, Goya, Picasso, Dalí. A nivel personal, me consta que el poeta escucha a Martirio y a Joaquín Sabina.

Entre los cuadros de Juan Gris, la poesía de García Lorca y el cante de Camarón, lo español se le presenta al poeta de la diáspora puertorriqueña como fuente de sabiduría: filosófica en el caso del pintor, estética en el del poeta e histórica en el del cantaor. Así, pues, de la pintura de Gris, se perfila una sabiduría barroca; de la poesía de García Lorca, una modalidad de la modernidad hispánica; y del cante de Camarón, una visión dual del tiempo y el espacio.

Para Hernández Cruz, la pintura de Gris vuelve a plantear sobre la tela, con un lenguaje diferente, la tensión barroca entre la realidad y la fantasía, dinámica que el poeta boricua denomina, en vez de como un gran teatro, como “el chiste de la vida”:

esas cosas suficientemente perceptibles como para confundirse con las visualidades oníricas. En específico, el poeta medita sobre las transformaciones que acontecen en dos naturalezas muertas del pintor, “Arlequín con guitarra” (1919) y “Arlequín sentado” (1920), para subrayar la manera en que las formas geométricas atraen la luz, excitan el movimiento, hasta conformar un discurso basado en la trascendencia formal, en el entrelace de significantes y significados que dramatiza el vuelo de las relaciones entre la interioridad y la exterioridad, el sonido y la vida, el movimiento y la quietud, el lamento y la alegría. La propuesta de Gris resume lo que el poeta denomina como la tercera dimensión del deseo: una cierta religiosidad formal basada en la transposición de las palabras en formas, planos, líneas que escenifican el vaivén, la proximidad genésica entre la realidad y la fantasía.

En el caso del poema-semilla referente a García Lorca, la propuesta del poeta puertorriqueño debe ampliarse a dos niveles. Por un lado, en términos generales, se trata de experimentar desde la tradición; en este caso, Hernández Cruz juega con la idea de que la traducción poética implica una transposición dócil de un idioma a otro. Valiéndose de la poesía de García Lorca, el puertorriqueño medita sobre el valor genésico de la traducción. Escrito primero, entre 1996 y 1999, en español -lo cual es en sí mismo interesante, pues el grueso de la poesía de Hernández Cruz se escribe en inglés-, y después, entre 1999 y 2000, en inglés, el poema a García Lorca dramatiza lo que, desde *Red Beans*, había sintetizado Hernández Cruz: a saber, que la traducción es más que una transposición dócil, pues fundamenta, de una manera borgesca, el proceso de la creación literaria. Toda creación, siguiendo al Pierre Menard de Borges, es una transcripción que, sin embargo, nunca dice exactamente lo mismo que el texto original. No por casualidad Hernández Cruz celebra, en este poema que le dedica al poeta granadino, el que Borges bautizara a García Lorca como un pintor que dibujaba con palabras.

Por otro lado, este poema-semilla de reverencia a la influencia de García Lorca, donde encontramos alusiones específicas a *Poeta en Nueva York* (1929-30), subraya la antigua coexistencia entre lo español y lo árabe, y la sabiduría que surge de ese mestizaje centenario; una sabiduría que, según el poeta puertorriqueño, Andalucía contiene y la poesía de García Lorca hace visible. Ese mundo viejo y nuevo, milenarismo y moderno que la poesía de García Lorca constata y consagra, se repite en los mestizajes caribeños y en las tradiciones afroamericanas que el poeta puertorriqueño puede testimoniar. El mundo de García Lorca, donde la modernidad no borra la premodernidad, lo vivió Hernández Cruz en la sabiduría nuyoricana que aprendió en las calles de Nueva York. Por eso, porque no se trata de una modernidad restante, la poesía de García Lorca ilumina la tensión entre contrarios fundacionales: el terror y la gentileza, el grito y el beso, el fuego y la rosa, el agua y el fuego, el hombre y la mujer, la naturaleza y la cultura. En la modernidad de García Lorca, según Hernández Cruz, lo oculto se hace visible, porque lo nuevo se registra como una iluminación desde la tradición.

Sobre el universo sonoro de Camarón, el poeta puertorriqueño nos dice precisamente eso: que se trata de una voz que capta el vaivén del Mediterráneo, un canto que documenta los recovecos donde se esconde la historia. En la oscuridad, desde donde surgen los aullidos que el cantautor entona, está la verdad del milenarismo que garantiza la sabiduría cultural que vocifera Camarón. Un canto oscuro que termina en la luz: esa voz surge del centro de la creación, donde bulle la sangre que está dentro de las rocas. Como un trágico perfume del gozo, Camarón enciende, según el poeta, un voltaje del paraíso; su canto es el sonido de lo que está, la iluminación del lado oscuro de lo que es; su boca es la erupción de un volcán: y él es un cuchillo que corta el viento. Como en el caso de García Lorca, Camarón le provee al poeta puertorriqueño otra manera de cruzar hacia el norte de África.

## **Logos hispano**

Desde la experiencia nuyorican, la poesía de Hernández Cruz reclama estratégicamente una visualidad, una luminosidad o una luminiscencia española que *Maraca* dramatiza como un diálogo entre el ojo, la luz y el oído iluminado. En la pintura de Juan Gris, el poeta ve la propuesta de un altar donde se escenifica y se celebra la creación, como religión de las formas, como filosofía entre la materia y el ensueño. La poesía de García Lorca le aclara el drama de la modernidad hispánica, que se da en diálogo con la premodernidad, un flujo entre la naturaleza y la cultura. En el canto estrellado de Camarón, el poeta ve los dos lados de la historia: el oscuro donde se oculta la verdad y el radiante donde se celebra la vida.

## Bibliografía

Algarín, Miguel y Miguel Piñero. *Nuyorican Poetry. An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings*. New York: Morrow, 1975.

——— y Bob Holman. *Aloud. Voices from the Nuyorican Poets Café*. New York: H. Holt, 1994.

Barradas, Efraín y Rafael Rodríguez. *Herejes y mifificadores: muestra de poesía puertorriqueña en los Estados Unidos*. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1980.

Díaz Quiñones, Arcadio. *El arte de bregar: ensayos*. San Juan, P.R.: Ediciones Callejón, 2000.

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

García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Ariel, 1981.

Hernández Cruz, Victor. *Papo Got His Gun: and Other Poems*. New York: Calle Once Publications, 1966.

———. *Snaps*. New York: Random House, 1969.

———. *Mainland*. New York: Random Hous, 1973.

———. *Red Beans*. Minneapolis: Coffe House Press, 1991.

———. *Panoramas*. Minneapolis: Coffe House Press, 1997.

———. *Maraca: New & Selected Poems, 1966-2000*. Minneapolis: Coffe House Press, 2001.

Onfray, Michel. *La razón del gourmet*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor, 1999.

Rondón, César Miguel. *El libro de la salsa. Crónica del Caribe urbano*. Caracas: Ediciones Arte, 1980.

Touraine, Alain. *A Critique of Modernity*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1995.

Turner, Faythe. *Puerto Rican Writers at Home in the USA: an Anthology*. Seattle, Washington: Open Hand Press, 1991.

© *Francisco Cabanillas 2006*

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

