

Centro Journal

Centro Journal

City University of New York. Centro de Estudios Puertorriqueños

centro-journal@hunter.cuny.edu

ISSN: 1538-6279

LATINOAMERICANISTAS

2004

Francisco Cabanillas

ENTRE LA POESÍA Y LA MÚSICA: VICTOR HERNÁNDEZ CRUZ Y EL MAPA
MUSICAL NUYORICAN

Centro Journal, fall, año/vol. XVI, número 002

City University of New York. Centro de Estudios Puertorriqueños

New York, Latinoamericanistas

pp. 14-33



Entre la poesía y la música: Victor Hernández Cruz y el mapa musical nuyorican

FRANCISCO CABANILLAS

ABSTRACT

This paper argues that, in the context of Nuyorican poetry in the 1960s and 1970s, Victor Hernández Cruz's *Snaps* (1968) stands as the only poetry collection to engage in a dynamic dialogue with the popular music that so heavily influenced the Nuyorican experience of that era. Hernández Cruz's dynamism had a founding spirit; aside from endorsing the latin *bugalú*, it contains the seed for what latin jazz will make into a tradition: the "Caribbeanization" of Thelonious Monk. [Key words: Nuyorican poetry; popular music; latin bugalú, latin jazz, cultural identities; diaspora]

que suene la conga ahora
que suene la conga ahora
Snaps (1968)

A modo de introducción: El silencio de los dioses

La década de los noventa, como apuntó Jorge Duany en una reseña de seis libros publicados a partir de 1995, está marcada por una ola de melomanía intelectual.¹ En el debate puertorriqueño de esa década, un debate sobre cultura y política después de la modernidad, la referencia a la música popular, gracias al auge de los estudios culturales, gana una centralidad inusitada; sobre todo si se tiene en cuenta la relativa marginalidad que ocupó la música popular en uno de los libros más importantes de la década anterior, *El país de cuatro pisos* (1980). Ante la reivindicación que ha asumido la academia frente a la sociabilidad de la salsa, por ejemplo, se habla en algunos casos con cierto cinismo, de *salsa académica*.

Interesantemente, toda esa melomanía se levanta sobre un silencio escandaloso, tanto en el contexto de la isla como en el de la diáspora: a saber, la casi completa omisión del poemario boricua más volcado a la música popular, publicado durante la segunda mitad de los años sesenta, década de cocción tanto para el brote nuyoricano como para la llamada Salsa de Oro.

Porque no es para nada arriesgado, me atrevo a plantearlo así: la manera en que *Snaps* (1968) articula la realidad musical del Nueva York boricua-latino de la segunda mitad de los sesenta lo convierte en un texto único por dos razones. Primero, porque *Snaps* está colmado de referencias a la música popular (de los 46 poemas contenidos, la mitad hace referencia a la música popular); segundo, porque no sólo tematiza las dinámicas de la música popular, algo que, en general, caracteriza el diálogo entre literatura y música popular a partir de los años sesenta, sino porque, además, hace referencias directas tanto a los músicos de la época como a las descargas callejeras, los conciertos y al proceso de escuchar y también de bailar la música.

Por un lado, pues, *Snaps* codifica la música popular de una manera compatible con la faceta de la modernidad que el sociólogo Allain Tourain se ha empeñado en recuperar: una modernidad que, en vez de privilegiar la razón instrumental, la ciencia y la tecnología, subraya la subjetividad, la creatividad y la libertad.² Por otro lado, *Snaps*, como si fuera una crónica poética, testimonia la presencia de la música y de los músicos de una manera bastante completa: todo lo musicalmente importante que estaba pasando en la década de los sesenta en el Nueva York boricua-latino, sobre todo en la segunda mitad, está presente en *Snaps*. En función de estos dos sentidos, ningún otro poemario de la época puede compararse a *Snaps* como el indisputable libro de la música nuyoricana.

Con excepción de Frances Aparicio, que define como socialmente reivindicadora la relación entre música y baile que plantea Victor Hernández Cruz en su poesía (Aparicio 1980: 83, 104–5), la crítica que se ha encargado de articular las propuestas de la música popular en el debate sobre cultura e identidad boricuas ha pasado por alto *Snaps*, un poemario que no es posible seguir olvidando, pues, incluso antes que las articulaciones músico-literarias de Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré, Manuel Ramos Otero, Miguel Algarín y Tato Laviera durante los setenta y ochenta, están las de Hernández Cruz, que también, si se quiere, se articulan entre pulsiones “centrífugas y centrípetas”.

Sobre Hernández Cruz, autor de *Snaps*, diré brevemente que fue el único poeta de la generación nuyoricana en publicar en una editorial *mainstream*—Random House publicó *Snaps* y *Mainland* (1973). Además, hay que decir que Hernández Cruz no es solamente un poeta nuyoricano, ya que en el mismo año de publicación de *Snaps*, 1968, se había mudado a California y luego, en 1989, regresó a Puerto Rico. Finalmente, diré que, a diferencia de la poesía nuyoricana emblemática, como la de Pedro Pietri, el mundo que levanta *Snaps* plantea la crítica sin caer en lo apocalíptico; a *Snaps* llega también la luz, no sólo la oscuridad. Un poema como “Half a page from Square Business”, que es el primer poema de *Snaps*, nos da la pauta necesaria para descifrar la sensibilidad poética que marca el libro. Se trata de transformar la negatividad en algo hermoso, sin que la ternura cancele la mirada cortante:

it is 12 midnight. all this belongs to me & it is
beautiful.

but my true nature is gentle
& the stare of a mad eye (3).

En este ensayo nos interesa abordar la articulación entre poesía y música popular de dos maneras. Primero, desde el texto emblemático, *Snaps*; y después, desde lo biográfico, es decir, mediante la entrevista al poeta que sigue a este ensayo. En cuanto al acercamiento textual, planteamos que la estrategia para articular lo musical supone dos movidas importantes. Por un lado, la equivalencia entre el músico y el poeta; por el otro, la reciprocidad entre ambos. *Snaps* define el espacio de la poesía y el de la música en sus términos autónomos y, después, por supuesto, los entrelaza. Sobre esta articulación, *Snaps* efectúa dos importantes transacciones. Por una parte, endosa el bugalú latino de la época; por la otra, anticipa la relación del jazz latino con la música de Thelonious Monk. En cuanto a la entrevista a Hernández Cruz que acompaña a este ensayo, nos interesa hacerle varias preguntas al poeta sobre música y literatura; claro, que el poeta hable sobre la música popular del Nueva York boricua-latino de los sesenta y que diga algo sobre la manera en que esa realidad musical llega a *Snaps*.

Poesía y música popular: Snaps, “Drummers Writing Poems in the Sky”

En general, se puede ser bastante preciso a la hora de definir la relación entre poesía y música popular que maneja un texto como *Snaps*, escrito por un poeta de apenas 19 años. La propuesta sería ésta: la música popular evidencia para el poeta la presencia de la poesía. Al poeta le toca rescatar lo poético que la música testimonia. Por eso, para Hernández Cruz, el conguero escribe poemas en el cielo: “drummers writing poems in the sky” (133).

Si hay una jerarquía entre la poesía y la música, *Snaps* la plantea de esta forma: antes que el poema, fue la música. Por eso el encuentro con el libro, con la lectura, es decir, cuando lo poético ya ha sido fijado en la escritura, viene siempre después de la música. En eso, el poeta es claro y *Snaps* lo subraya de una manera inequívoca:

high-pitched conga drum Ishmael’s book is
still to be read (5).

El libro, la lectura, puede esperar; no así la música, esa conga de tono alto que marca en *Snaps* el pulso de la época. En el espacio nuyoricano, según *Snaps*, los músicos fueron los primeros poetas. Sin embargo, aunque el poeta lee la poesía que se produce en la música, la jerarquía entre poesía y música no se plantea como una estructura de

poder: después de todo, el músico al tocar se transforma en poeta. Más que una jerarquía fija entre poesía y música, lo que se plantea en *Snaps* es una reciprocidad en la que el poeta se condensa en el músico y el músico en el poeta. De esta manera, a la tempranísima (1971: 303) propuesta de Alfredo Matilla sobre la poesía de Hernández Cruz—“there is only poetry”—, se tendría que añadir que, en el fondo, la poesía nunca está sola en *Snaps*, como plantea el último poema del poemario:

it's been so long
talking to myself
alone
in the night
listening to a music
that is me (135).

En esa soledad imposible del poeta, está la música que escucha y con ella, por extensión, la cultura popular de la que provienen ambos, poeta y música. Por eso hay que matizar la soledad en la que termina un libro tan gregario como *Snaps*: escuchar la música implica dialogar con los otros.

Desde otro punto de vista, en *Snaps* se plantea una relación de autonomía que, sólo a primera vista, parecería desmentir la reciprocidad entre poesía y música. Por un lado, en varios poemas metapoéticos, es posible no encontrar referencia a la música; por el otro, en otros poemas melómanos, es igualmente posible no encontrar referencia a la poesía. De esta manera, en un poema como “today is a day of great joy,” que constituye un elogio a la poesía que preña a las mujeres, que se hace ubicua y que llega a todos, una poesía que rompe paredes y injusticia a los políticos; en un poema como éste no hay ninguna referencia directa a la música, como si la autosuficiencia del poeta en lo poético no necesitara la mediación del músico:

a true poet aiming
poems & watching things
fall to the ground (29).

Por otro lado, en un poema como “Energy”, en el que la música popular vincula la subjetividad con la identidad cultural, tampoco hay referencia a la poesía; entre las congas de Ray Barretto “banging away”, la comida—“red beans”, “mofongo”, “cuchifrito stands” (61)—y la flauta de Johnny Pacheco, se delinea la identidad cultural sin necesidad aparente del poeta, la energía es:

Pacheco
playing with
bleeding
blue lips (61).

Más que una propuesta emblemática, esta relativa autonomía implica un primer nivel de relación entre música y poesía; una vez esta relación se hace más intensa, se plantea la reciprocidad. Por ejemplo, en el poema “THREE DAYS / OUT OF FRANKLIN”, que es un autorretrato del poeta como un artista joven, al poeta lo acompaña la música:

no school
black coffee
corn muffin
read david's
felix
listened
to joe bataan
wrote
i learned
today
beautiful
soul (82).

Asimismo, en uno de los poemas sobre la música más desarrollados, “Free Spirit”, dedicado a Barretto, donde el poema articula los más importantes atributos que el poeta estima de la música, la ausencia del poeta es solamente aparente. Junto al conguero que el poema glorifica,

bleeding your eyes closed
eyes closed bleedy conga
listen
listen
hear.hear.hear. everything
everything (72),

junto a ese conguero que toca como un pequeño dios, está condensado el poeta. El espíritu libre del conguero,

watch ray watch ray
good & strong moving moving
moving
now
& forever moving like the
earth (72),

implica la misma libertad que reclama el poeta, que demanda *Snaps*, para moverse libremente por el espacio, el tiempo y también las dimensiones, como es el caso de los muchos poemas que transitan a lo largo de la ciudad, que se mueven entre el presente, el pasado y el futuro, y que alternan entre la realidad, el sueño y la fantasía.

En “Free Spirit”, como en otros poemas melómanos donde la música transporta a la vez que transforma, el viaje del conguero a través de la descarga, por la manera en que desafía el espacio y el tiempo, no puede sino considerarse como un viaje poético:

Roberts en su clásico *The Latin Tinge* (1985 [1979]: 167), el bugalú latino fue la primera propuesta musical de El Barrio en incorporar el inglés.³

Propuesta de nuevas alianzas, la del bugalú suponía una estética difícil de ubicar políticamente. Por ejemplo, el uso del inglés no podía verse, aunque algunos así lo vieron, como una entrega acrítica al sistema, sino como otra manera de reclamar, junto a los afroamericanos, una presencia cultural. De la misma manera, mediante el facilismo de las letras y el bailoteo frenético, el bugalú latino tramaba una política cultural que eludió a muchos. En fin, lo que le ha tomado varias décadas a la crítica descifrar, se puede ahora resumir de esta manera: la complicidad inscrita en el bugalú latino implicaba, simultáneamente, una crítica. Se trataba de algo más que de un hedonismo juguetón y consumista, como bien lo registra *Snaps*. Algo importante estaba ocurriendo al fondo del bugalú latino; algo que, según *Snaps*, suponía además un nivel de incertidumbre para la juventud que lo vivió.

Si el bugalú latino es visto como *party music*, Juan Flores (1990: 82) ya le ha dado la dimensión social requerida a ese sentido de la fiesta, al comentar el famoso tema de Joe Cuba, “Bang Bang” (1966), que unió a puertorriqueños y afroamericanos mediante una celebración colectiva en la que las fronteras dejaban de ser nacionales o étnicas, o incluso lingüísticas, para subrayar, en vez, la participación específica en esa ceremonia inclusiva. De este modo, la noción de party music que a muchos les pareció un facilismo acrítico de la joven generación nuyoricana, anidaba un sentido crítico que éstos compartieron con los afroamericanos: esa sociabilidad que al privilegiar la participación y la fusión colectivas, ponía en su lugar la tradición del individualismo posesivo, dinámica que, por otro lado, Ángel Quintero Rivera ha destacado como central en la sociología de la “música tropical” (1998: 72–86).

Si el bugalú latino es visto como una afirmación de clase, de raza y de una postura antiesencialista, ya George Lipsitz ha establecido la conexión boricua con la política afroamericana de la época (1994: 80). Si se quiere, al lanzarse de la manera en que, como un *fad*, se lanzaron los nuyoricans al bugalú, se defendía también una sociabilidad que, además, suponía una importante reflexión racial. Una reflexión que, en el fondo, incidía con fuerza en la propia noción de la identidad cultural. La intersección con lo afroamericano que evidencia el bugalú latino no sólo obliga a redefinir lo puertorriqueño en torno a la africanía recuperada, sino que también da pie para repensar la manera en que se piensa y se construye la identidad colectiva. De ahí que Lipsitz subraye la postura antiesencialista de esta reflexión, que conllevó una praxis correspondiente: sea lo que sea lo puertorriqueño repensado desde Nueva York, los nuyoricans entendieron que esta redefinición sólo se podía dar en diálogo con los demás, en este caso, sobre todo, los afroamericanos.

Si el bugalú latino es visto como baile, entonces sólo necesitamos remitirnos a *Snaps*: “CURA CURA CURA / BAILA BOOGALOO” (110), donde también encontramos que bailar bugalú se plantea como “ammunition” (49). He ahí, pues, la dimensión crítica más ostensible que plantea *Snaps*: el bailoteo del bugalú como una escopeta social, “if the judge say / your boogaloo is ammunition” (49). Pero hay más. En el poema que Hernández Cruz le dedica a Joe Bataan, uno de los grandes del bugalú latino, el bugalú se plantea como una práctica cultural que interpela la subjetividad nuyoricana:

a piano is talking to you
thru all this
why don't you answer it (69).

En este poema dedicado a Bataan, “Latin & Soul”, Hernández Cruz hace este planteamiento. Por un lado, establece una conexión entre música, crítica y territorialización:

a trombone speaking to you
a piano is trying to break a molecule
is trying to lift the stage into orbit (67).

Ante esta interpelación de la música, la sombra de los bailarines se torna en una presencia ubicua; el baile tramita una apropiación del espacio que deriva en viaje, transformación de la realidad:

a shadow
the shadows of dancers
dancers they are dancing falling
out that space
[. . .]
thru universes
leaning-moving
we are traveling (67).

Como en todo *Snaps*, el motivo del viaje lleva consigo una apropiación del espacio y una afirmación de la presencia cultural:

with this rhythm with
this banging with fire
with this all this (67).

No obstante, ese viaje plantea también un problema importante, pues supone, junto a la dimensión crítica, un punto ciego en la finalidad última que conlleva la novedad relacionada con el bugalú. Una incertidumbre que *Snaps* plantea de esta manera:

we are traveling
where are we going
if we only knew (67).

Sólo la risa de los bailarines, su alegría, mitiga el desconocimiento teleológico:

sink into a room full of laughter
full of happiness full of life
those dancers (68).

La risa, esa alegría que, vista desde la salsa, Hernando Calvo Ospina matiza en su libro, *Salsa: esa irreverente alegría* (1996), es la misma alegría que Quintero Rivera revaloriza en *Salsa, sabor y control*: “Pensar la alegría colectiva conlleva, necesariamente, hablar también de la tristeza, pero desde la alegría; meditar e investigar y reflexionar sobre aquellos procesos que la dificultan, y las posibles avenidas de su desarrollo futuro” (1998: 14).

Por otro lado, “Latin & Soul” establece una ruptura dramática hacia el final del poema: la alegría es interrumpida por un

sudden misunderstanding
a cloud
full of grayness (68).

Del baile apropiador y transformador del espacio que auspicia el bugalú, el poema pasa a la violencia causada por un intento de robo:

a body thru a store window
a hand reaching
into the back
pocket

a scream (68–9).

Justo en este momento, al final del poema, se interpela otra vez, como al principio, pero esta vez con más tenacidad, la subjetividad nuyoricana:

a piano is talking to you
thru all this
why don't you answer it (69).

Ante el surgimiento de la violencia, el bugalú levanta una pregunta que el poema centraliza: si se quiere, todo el bugalú depende de esa respuesta que el poema demanda.

De esta manera, esa novedad nuyoricana que, como señala el título del poema, “Latin & Soul”, articula lo boricua y lo latino en el bugalú, mediatiza una política cultural crítica ante la irrupción de la violencia. Esa es la contestación que busca la pregunta que levanta el piano. Ante la violencia social, la interpelación del piano apuesta a la alegría de la cultura vs. la violencia del sistema: el bugalú como práctica intercultural que cuestiona la “nube gris” de la violencia social.

Junto al bugalú, el jazz latino, también en auge durante los años sesenta, reclama una parte importante de la atención de *Snaps*, sobre todo en su variedad de *jam session* o descarga. En este sentido, dos tipos de poema asumen el motivo de la descarga *jazzística*.

Por un lado, poemas como “descarga en cueros” que, contrario al título, en vez de una descarga lingüística, plantean una imagen breve y sucinta sobre la descarga bailada:

louie was dragging his legs on the floor
at the bar people's drinks flew out they hands
the vibrations knocked people to the floor
& the
lights began to bust (77).

Y, por otro lado, poemas que, como “Descarga,” desarrollan una intensidad poética que lleva la realidad hasta sus límites:

blow
blow
&
bang
bang
till people start
jumping into the river (125).

Más allá de estos poemas específicos, la relación entre la poesía de Hernández Cruz y, sobre todo, un libro como *Snaps* y el jazz, como bien señaló Nicolás Kanellos en la introducción de *Rhythm, Content & Flavor* (1989), estriba en el impulso improvisatorio que los caracteriza a ambos. Por ejemplo, en *Snaps*, como es el caso del poema “A Poem for DOWNTOWN (some thoughts on a bus ride)”, la improvisación se relaciona con el movimiento y éste, a su vez, con la experiencia nuyoricana de la ciudad, sobre todo en casos como éstos:

slow the city up
watch
let it all hang out (113).

“A Poem for DOWNTOWN” es un poema cuya escritura depende, en principio, de lo que pase en el recorrido de la guagua:

trees on the left
from the right side
trees
miles of trees
till concrete
white walls
hit
your eyes (17).

Por otro lado, si el jazz se asocia con el movimiento (y de ello da prueba el *swing* y el bebop), entonces resulta relativamente fácil hablar de *Snaps* como una propuesta de jazz latino.

Sin embargo, el punto más interesante que establece *Snaps* con el jazz no es de índole mimético, sino referencial. Se trata de una cita en la que, desde una estrofa que parece romper la sincronía del poema, se hace una referencia a Thelonious Monk, uno de los pianistas de la era del bebop que se empeñó en vivir intensamente la ecuación entre el jazz y la vida, reduciéndolo o ampliándolo todo a una cuestión de estilo e idiosincrasia, de subjetividad y creatividad. Como ha dicho Leonardo Acosta sobre Monk en *El sueño del samurai* (1989: 79): “Se levantaba súbitamente, dejaba de tocar durante varios compases y ejecutaba una danza ritual junto al piano. Y era en esos momentos en que no tocaba donde residía el secreto de Monk: su dominio del silencio”.

En este poema de Hernández Cruz, apropiadamente titulado “Ritmo I”, la referencia a Monk subraya el elemento idiosincrásico, como si esa particular idiosincrasia de Monk, aunque éste nunca se lo hubiera propuesto musicalmente, pues Monk nunca se volcó al brote de jazz afrocubano de la época (*Cubop*), cupiera perfectamente bien en el espacio del rumbón callejero que enuncia el poema. Y ésa, precisamente, es la propuesta del poema. Tras la descripción de un rumbón callejero,

everybody passed the drummer / drummers in the park
drummers in the sky/

we went up six flights
looking down at garages
& stores & listening to
drums / all the way from
the park / all the way from
the sky (133),

el poema rompe bruscamente la narración e introduce, de la nada, esta referencia a Monk:

monk dropped his glass
on someone’s head / cause
that’s what he wanted to
do / all over a shirt / & what
about it (133).

Como un ángel callejero, Monk cae de esa noche de tambores que escriben poesía en el cielo para afirmar su ostensible idiosincrasia y creatividad; un Quijote urbano que, tras un acto violento, le derrama un vaso en la cabeza a alguien porque eso era lo que quería hacer. En vez del silencio que subrayaba Acosta, a Hernández Cruz le interesa más el desafío aparentemente gratuito de Monk. Como primera lectura, pues, se registra la violencia de Monk en tanto capricho egocéntrico; Monk no ve más allá de su propia creatividad. Como segunda lectura, esa violencia, que corresponde simbólicamente a la ruptura del *bebop*, pasa a ser parte de una política cultural que es, en el fondo, lo que le interesa subrayar a Hernández Cruz: se trata entonces de una violencia

iniciática, simbólica, mediante la cual se reclama, a partir del *performance* de Monk, el espacio cultural y político nuyorican. Esto, en general, es lo que se plantea en este poema: sin ser boricua, Monk puede emblematicar el espacio nuyorican.

La importancia de esta cita tiene dos niveles. Primero, hay que verla como una propuesta tácita que plantea Hernández Cruz; no sólo que la idiosincrasia de Monk tiene ese carácter improvisatorio y ritual que tanto vincula las prácticas culturales y estéticas afroamericanas con las caribeñas, como ha replanteado Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite* (1989), sino también que la música de Monk cabe fácilmente en ese contexto del rumbón caribeño que el poema recrea. La propuesta de Hernández Cruz se deja resumir de esta manera: si Monk no incluyó, como hicieron muchos jazzistas de la época, los elementos de la caribeñidad musical en su jazz (en otras palabras, si nunca encontraremos congas, timbales ni bongoses en el jazz de Monk), entonces, como parte de la sociabilidad nuyorican en relación con lo afroamericano, incluyamos nosotros a Monk: metámoslo en el rumbón nuyorican.

Lugar de convergencia, como señala Thomas Fitterling en su libro *Thelonious Monk. His Life and his Music* (1997), la música de Monk, como la poesía de Hernández Cruz, es intensamente individual, si bien ese individualismo no se da como negación de lo comunitario. Según Fitterling, si todo en Monk giraba alrededor de un sonido distintivo, esa diferencia sonora tenía una fuerte dimensión social: “Monk was concerned above all with sound-sounds with which he might portray his beloved New York and the people that surrounded him there” (99).

Por otro lado, la referencia a Monk en *Snaps* cobra una importancia inusitada más de veinte años después, cuando, en 1989, Jerry Gonzalez, músico nuyorican sobre todo de jazz latino—en el documental *Calle 54* (2001), Fernando Trueba lo llama “poeta maldito del jazz latino”—, graba el importante CD *Rumba para Monk*, en el que, como si estuviera cumpliendo la profecía de Hernández Cruz, lleva la música de Monk al espacio nuyorican para demostrar precisamente lo que ya había propuesto el poeta: que el sentido del ritmo de Monk es compatible con el rumbón caribeño. Jerry Gonzalez hizo lo que Hernández Cruz había propuesto mucho antes: inscribir a Monk en el contexto de la percusión caribeña.

De esta manera, desde *Snaps*, se puede plantear que Hernández Cruz descubre lo que luego el jazz latino tornará en una tradición: la inevitable caribeñización de Monk, como si esa ausencia de congas, timbales y bongos en Monk actuara como una *presencia ausente* con un irresistible poder de imantación para el jazz latino. Además de la propuesta de *Rumba para Monk*, la otra exploración sostenida y seria del sentido del ritmo en Monk la ha propuesto el pianista panameño Danilo Pérez en *PanaMonk* (1994), donde plantea una propuesta complementaria a la de Gonzalez: en vez de una exploración de Monk desde el jazz latino, Pérez plantea llegar al sentido último del tambor en Monk desde un propuesta más enfocada en el jazz que en lo latino.

A modo de conclusión: subjetividad, creatividad y libertad

Como libro de la música nuyorican, *Snaps* establece un sólido vínculo entre la subjetividad del poeta y la música popular, de modo que, como vimos en el último poema del libro—

it's been so long
talking to myself
alone
in the night
listening to a music
that is me (135)—,

incluso cuando el poeta parezca llevar esa subjetividad al solipsismo—una subjetividad que, en *The Nuyorican Experience* (1980), por la dimension introspectiva, Eugene Mohr definió como atípicamente nuyorican (103–4)—, la música lo inscribe en el espacio de la intersubjetividad.

En cuanto a la creatividad, como se plantea en “THREE DAYS / OUT OF FRANKLYN”, la marihuana, la poesía y la música conforman el retrato del poeta como un artista joven:

I didn't go to school
i read
got high
ate
read
wrote
got high
[. . .]
listened
to joe bataan
wrote
i learned
today
beautiful
soul (81–3).

Finalmente, en cuanto a la libertad, lo que se tiene que decir de la música en *Snaps* es que, por un lado, libera el espacio y el tiempo de las categorías lógicas convencionales:

we are going

away-away-away
beyond these wooden tables
beyond these red lights
beyond these rugs and paper
walls beyond way past
i mean way past them clouds
over the buildings over the
rivers over towns over cities
like on rails but faster like
a train but smoother
away past stars
bursting with durms (68).

Por otro lado, también hay decir que la música en *Snaps* libera al sujeto y estimula la creatividad en importante proceso de territorialización nuyorican:

just the projects
on friday's
so good
sometimes the moon
so clear
head to the river
soft noise
of moving water
a ship passing
tugboats
so near
the bright lights
talking to us
in red and blue (97).

Como libro emblemático de la música nuyorican, de la conga caribeña, hay que acercarse a *Snaps* (1968) como lo que es: una importante tensión entre la vileza callejera de *Down These Mean Streets* (1967) y la realidad funeraria de *Puerto Rican Obituary* (1973). Una tensión que mitiga esa maldad callejera con un sentido dinámico de la subjetividad—

i deserve
i deserve

with all the hand clappings
all the space from here to the moon (6)

—; individualismo que, como en el caso del poema “Free Spirit”, intersecta con lo colectivo:

the bronx is ours (72).

Snaps conoce bien la vileza callejera de la que habla Piri Thomas en *Down These Mean Streets*; por ello, ante esa violencia, hace de la cultura popular una política del sujeto que, en virtud de la poesía, apuesta al triunfo de la cultura (de la calle y después del libro) sobre la violencia y la fealdad de la realidad:

It is cold Tuesday. gray sky. hot tar. your misery
working.

imagine:

glass sticking out of tar. wind
blowing. your daughter dead.
all your horror dreams come true,
at the same time.
your wife felt up by brown wrinkled
hands.

it is 12 midnight. all this belongs to me & it is
beautiful (3).

Ante la realidad funeraria en *Puerto Rican Obituary*, de Pietri (un poeta amusical), *Snaps* apuesta al rumbón callejero, a la poesía que los conguceros escriben en el cielo como alegría (política cultural) comunitaria:

drummers
writing poems in the sky (133).

Aunque para nada agotamos en este trabajo la dimensión de lo musical en un libro como *Snaps*, nos interesa darle un giro diferente al ensayo, por lo que, como el que salta el charco, pasaremos en breve del análisis a la conversación para que el poeta hable sobre lo que hemos escrito. A raíz de ello, se incluye a continuación una entrevista que le hice hace algún tiempo a Hernández Cruz, de modo que podamos

indagar un poco más acerca del bugalú en general y de su relación con *Snaps* en particular. Pero también nos interesa indagar un poco más sobre el Nueva York de los sesenta; por ejemplo, las descargas jazzísticas que aparecen en *Snaps*, según la perspectiva de un nuyorican que dejó de ser estrictamente de Nueva York al final de esa misma década. Nos interesa que el poeta hable de la relación entre boricuas y afroamericanos en aquel Nueva York; de los *dancing balls* del momento, de los programas radiales, de los músicos y las bandas, y de la manera en que las diferentes capas de la diáspora boricua se relacionaba con la música de El Barrio. Por supuesto, le pediremos al poeta que compare, en términos del ajeteo musical de la época, el panorama musical entre Nueva York y San Francisco (donde el poeta vivió cerca de veinte años). Como el salto siempre implica un cambio, en la entrevista pasamos del español al inglés.

NOTAS

¹ Los seis libros reseñados son, con títulos abreviados: *Listening to Salsa* (1998), *Sponsored Identities* (1997), *Puerto Rican Jam* (1997), *La nación en la otra orilla* (1996), *La venganza de Cortijo y otros ensayos* (1997) y *Polifonía salvaje* (1995).

² Citado en Larrain (1996: 13).

³ De esta manera sucinta define Roberts el bugalú latino en su libro: “The Latin bugalú was a somewhat simplified and more sharply accented mambo with English lyrics, singing than combined Cuban and black inflections, and r&b influenced solos. For a few years bugalú, and a less known Puerto Rican rhythm, the jala jala, were staples of the ‘Latin soul’ movement” (1985: 222).

OBRAS CITADAS

- Acosta, Leonardo. 1989. *El sueño del samurai*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Algarín, Miguel and Miguel Piñero. 1975. *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings*. New York: Morrow.
- Aparicio, Frances. 1988. *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Benítez Rojo, Antonio. 1989. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones Norte.
- Boggs, Vernon W. 1992. *Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. New York: Greenwood Press.
- Calvo Ospina, Hernando. 1996. *Salsa. Esa irreverente alegría*. Navarra: Editorial Txalaparta s.l.
- Díaz Quiñones, Arcadio. 1996. *La memoria rota. Ensayos sobre cultura y política*. San Juan: Ediciones Huracán.
- Duany, Jorge. 1998. Después de la modernidad: debates contemporáneos sobre cultura y política en Puerto Rico. *Revista de Ciencias Sociales* 5: 218–41.
- Fitterling, Thomas. 1997. *Thelonious Monk. His Life and Music*. Berkeley: Berkeley Hills Book.
- Flores, Juan. 2000. *From Bomba to Hip Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press.
- González, José Luis. 1980. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Hernández Cruz, Victor. 1968. *Snaps*. New York: Random House.
- _____. 1973. *Mainland*. New York: Random House.
- _____. 1976. *Tropicalization*. New York: Reed, Cannon & Johnson Communications Co.
- _____. 1989. *Rhythm, Content & Flavor*. Houston: Arte Publico Press.
- _____. 1997. *Panoramas*. Minneapolis: Coffe House Press.
- Larrain, Jorge. 1996. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Lipsitz, George. 1994. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London: Verso.
- Matilla, Alfredo. 1980. ‘The New Broken-English Dream’: Puerto Rican Poetry in New York. In *The Intellectual Roots of Independence. An Anthology of Puerto Rican Political Essays*, eds. Iris Zavala and Rafael Rodríguez, 299–312. New York: Monthly Review Press.

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

Pietri, Pedro. 1973. *Puerto Rican Obituary*. New York: Monthly Review Press.

Quintero Rivera, Ángel. 1998. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Roberts, John Storm. 1985 [1979]. *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. New York: Original Music.

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

Thomas, Piri. 1967. *Down These Mean Streets*. New York: Knopf.

Trueba, Fernando. 2001. *Calle 58*. New York: Miramax Films.

DISCOGRAFÍA

- Gonzalez, Jerry. 1988. *Rumba para Monk*. CD, New York, Sunnyside Communications, Inc., SSC 1036 D.
- Pérez, Danilo. 1996. *PanaMonk*. CD, New York, GRP Records, Inc., IMPD-190.