

2018

## La música: una contribución esencial en el desarrollo de la cultura e identidad nuyoricans

Rocío Sotelo Arce  
*Bowling Green State University*

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Sotelo Arce, Rocío (2018) "La música: una contribución esencial en el desarrollo de la cultura e identidad nuyoricans," *La BloGoteca de Babel*: Número 7 , Article 3.

Available at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel/vol7/iss1/3>

This Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at ScholarWorks@BGSU. It has been accepted for inclusion in La BloGoteca de Babel by an authorized editor of ScholarWorks@BGSU.

**La música: una contribución esencial en el desarrollo de la cultura e identidad nuyoricans**  
Rocío Sotelo Arce (BGSU)<sup>1</sup>

Una tarde me fui  
hacia extraña nación  
pues lo quiso el destino  
pero mi corazón  
se quedó frente al mar  
en mi viejo San Juan.  
Adiós, adiós, adiós  
Borinquen querida, tierra de mi amor  
Adiós, adiós, adiós  
mi diosa del mar, mi reina del palmar...

Extracto de la canción “En mi Viejo San Juan” por Noel Estrada

## **Introducción**

El movimiento nuyoricans nace como un fuerte grito desde la profundidad del olvido, del rezago económico y de la invisibilidad política y social en la que habían vivido los puertorriqueños y sus descendientes en la ciudad de Nueva York por décadas, desde que empezaron a mudarse a esa ciudad después de la Primera Guerra Mundial. Este movimiento, cuya época épica puede situarse entre los años 1969-1976, surgió de ese grupo que había sido marginado, oprimido y discriminado por décadas y cuyos derechos habían sido violados constantemente por el sistema dominante. Aunque esta población de los barrios pobres neoyorkinos guardaba estrechos vínculos familiares, culturales, políticos y sociales con la isla de Puerto Rico, buscaba, en esencia, establecer y definir

---

<sup>1</sup> Mi nombre es Rocío Sotelo Arce y soy mexicana. Estudié educación y psicología educativa en mi país. He enseñado cultura latina y español para hablantes de otros idiomas por más de 25 años en diferentes países. Tengo una maestría en la enseñanza de inglés para hablantes de otros idiomas de Minnesota State University, Mankato, y recientemente me gradué con una doble maestría de Bowling Green State University en español y educación internacional. Actualmente radico en Arizona donde enseño español para principiantes y un curso de IB.

su propia identidad como un grupo con características que lo diferenciaron de aquel nacido y crecido en la isla caribeña. Este trabajo explora como la música contribuyó al desarrollo de la cultura e identidad de los nuyorican.

### **Las artes y lo nuyorican**

En su búsqueda de autodefinición, el movimiento nuyorican, haciendo un reconocimiento de las raíces afroantillanas de sus ancestros, se manifestó en diferentes ámbitos sociales, políticos y culturales. Se percibe su presencia especialmente en muchas de las manifestaciones artísticas de la época. La casi nula producción literaria durante esos años, como lo menciona Flores (“Puerto Rican literature” 146-147), hizo que hubiera una gran actividad en las artes y en el testimonio oral. Cada creación artística buscaba formar parte de esa tan ansiada “identidad cultural nacional”. Entre las artes más populares se encontraban la poesía, el teatro, la música, el graffiti y el rap, y muchas otras, como la creación de jardines, murales y casitas (Enck-Wanzer).

Poco a poco, esa necesidad de definir su propia identidad cultural hizo que la ciudad de Nueva York, especialmente los barrios pobres con concentraciones altas de latinos, se fuera, en palabras de Aparicio y Chavez-Silverman, “tropicalizando”: “means to trope, to imbue a particular space, geography, group, or nation with a set of traits, images, and values” (ctd. en Enck-Wanzer 352). Este fenómeno, el de añadir un toque cultural al entorno que circundaba a los barrios latinos, no sólo tenía fines estéticos: era imprescindible y necesario como medio de resistencia y oposición al sistema dominante. Por largos años, los latinos habían estado social y económicamente en desventaja y vivían en un estado de “invisibilidad”, relegados en barrios a las afueras del progreso de la gran ciudad neoyorkina.

En vías de la formación de su identidad, los nuyoricans empezaron a decorar y a reproducir la cultura de sus antepasados utilizando los sonidos, materiales y elementos que encontraron a la

mano en la nueva cultura donde se encontraban inmersos. Cada espacio buscaba llenarse con algo que le diera ese aire de “hogar” o pertenencia a un grupo del que carecían; los temas de ese arte que se iba creando se relacionaban con la vida que enfrentaba a diario en su calidad de grupo minoritario marginalizado. Ese arte, que empieza a surgir en todo su esplendor y en todas sus formas, se concentraba en lugares accesibles a todos sus miembros: el mismo barrio de donde surgía.

### **La importancia de la música en el movimiento nuyorican**

Después de la Primera Guerra Mundial, y teniendo el estatus de ciudadanos estadounidenses, algunos puertorriqueños empezaron a mudarse a la ciudad de Nueva York. Sin embargo, el éxodo masivo de la isla a la tremenda ciudad tuvo lugar principalmente durante los años 1948-1958, gracias a la operación Bootstrap que fue un operativo gubernamental que buscaba la industrialización de Puerto Rico y que obligaba, de alguna manera, a mudar a sus habitantes (Flores, “Qué assimilated”). Aunque la época épica del movimiento nuyorican se sitúe entre los años 1969-1976, creo conveniente mencionar el relevante papel de la música antes de esos años.

Dejar su tierra natal y emigrar a los Estados Unidos alteró para siempre la vida de los puertorriqueños. La ciudad de Nueva York presentaba serios y dramáticos ajustes a la vida rural que tradicionalmente los campesinos y otros miembros de clase baja o media baja habían experimentado en la isla. El choque cultural fue brutal. Y aunado a él, una barrera inexorable se sumaba: el idioma. Como explica Flores (“Qué assimilated”), casi no existía literatura en español durante mediados del siglo xx y aunque hubiera existido, ¿qué probabilidades había de que los temas en libros se relacionaran con su vida en Nueva York? Y, ¿los hubieran leído de haber existido, considerando las dimensiones de clase, educación y raza que los definía como un grupo

minoritario inferior respecto al dominante? Los que imprimen la literatura son generalmente los que están en el poder y, como dice Flores (“Puerto Rican literature”), lo que se hubiera escrito habría sido desde una perspectiva de una literatura de “colonia”. Había pues que explorar otros medios para sobrevivir a las adversas condiciones que estaban experimentando y crear espacios donde fueran tomados en cuenta, escuchados y valorados. “[S]urely the most widespread and influential form of verbal culture has been transmitted, not through publication, but through oral testimony and through the music” (Flores, “Qué assimilated” 146).

A partir de la segunda década del siglo XX, entre algunos de los primeros que emigraron a la ciudad de Nueva York, se encontraban grandes compositores y músicos. Mucha de su producción musical, que se volvió muy popular y gozó de notable éxito en esos años y muchos más, identificada como canción popular –boleros, bombas, plenas, música campesina o de jíbaros– podría considerarse como parte de la primera “producción literaria” de puertorriqueños en Estados Unidos (147). Dicha producción es de extrema importancia ya que sentaría las bases del movimiento nuyoricán décadas más tarde.

De acuerdo con Flores (“Qué assimilated”) son cuatro las etapas o momentos por los que atraviesa el despertar de la conciencia cultural de los nuyoricans. La primera de ellas es la del estado de abandono: “corresponding to the absence of economic and political opportunity is the lack of cultural access and direction of any kind: the doors to the prevailing culture are closed” (186). Para contrarrestar este estado de miseria, aliviar los sentimientos de nostalgia por la isla y llenar ese hueco producto del abandono en el que se encontraban los puertorriqueños dentro de la cultura del poder dominante, empiezan a crear arte y música para revivir la tradición nacional de Puerto Rico. La música popular campesina, boleros, bombas, plenas, cobra en especial mucha fuerza en el mercado neoyorquino durante este periodo. Al componer estas canciones y ritmos, o

recrearlos, los nuyoricans experimentan la segunda etapa tal como la define Flores: “[...] the state of enchantment” (187) con Puerto Rico. En la búsqueda de su identidad, los nuyoricans ahondan en sus raíces taínas, afrocaribeñas y europeas; exaltan la cultura de la isla y se abrazan a ella con fuerza. A mi parecer, además de encontrar consuelo y confort, lo hacen como una manera de sentirse parte de un lugar, como una forma de protestar, de no sucumbir y de no asimilar la cultura dominante.

De acuerdo con *Smithsonian Folkways* (Smithsonian Institute) tanto la bomba como la plena son ritmos que se identifican con las poblaciones afro-puertorriqueñas. La primera fue traída por los esclavos africanos durante el siglo XVII y la segunda, la plena, contiene una historia o se refiere a algún movimiento político de protesta.

Examinemos con brevedad unas estrofas de una plena. El título de la plena escogida es “Raíces”; de entrada asegura el origen de sus rimas: “¡Ay! Canta, canta/y soporta tu islita con furor/canta y canta para revivir. / Son recuerdos de un pueblo/que triunfa con furor/porque viene ‘cansao’ de sufrir”. Aunque la letra pertenezca a otra era, se puede hacer la asociación entre los tiempos de lucha y la importancia de afrontarlos con optimismo. El poema enfatiza la importancia de cantar aún en tiempos difíciles. También resalta que la isla ya está cansada de sufrir. Queda claro que la historia de lucha y sufrimiento de Puerto se ha venido experimentando en más de una ocasión. Los instrumentos musicales tradicionales con los que se tocan las plenas y las bombas incluyen: panderetas, guitarras, cuartos, güiros, maracas, bongos y congos; y para la bomba, tambor, maracas y el cuá o fuá, que son dos palos que golpean el tambor u otra pieza de madera.

Otros ejemplos que ilustran la segunda etapa, la del encantamiento con la isla, son los extractos de las canciones “Preciosa” de Rafael Hernández: “Preciosa te llaman las olas/del mar que te bañan/Preciosa por ser un encanto/por ser un edén/y tienes la noble hidalguía/de la madre

España/y el fiero cantío/del indio bravío/lo tienes también; y “No cambio mi Puerto Rico” de Flor Morales Ramos “Ramito”: “No cambio a Caguas, señor/Vieques, San Juan por igual/por Albany, la capital/del inmenso Nueva York. /Ser jíbaro es un honor. /Y lo hago cantar, señores. /En Borinquen/siempre hay flores/desde El Yunque/hasta Los Picos, /yo no cambio a Puerto Rico, /por sesenta nuevayores”. Como se aprecia, ambas canciones exaltan la belleza de la isla y los orígenes borícuas de la cultura de Puerto Rico; es obvio el amor y la nostalgia que sienten los puertorriqueños y los descendientes de estos por ese país.

El tercer momento del despertar de la conciencia nuyorican se refiere a un reingreso espiritual y psicológico a su cultura, “... the return and reentry” (Flores, “Qué assimilated” 189). Este momento es de extrema importancia ya que es aquí donde se define la identidad del nuyorican dentro de la cultura de los Estados Unidos. A mi parecer, este momento está en estrecha relación con la posibilidad de supervivencia número tres que Algarín menciona en la introducción a la poesía nuyorican para los puertorriqueños pobres que viven en Nueva York: “to create alternative behavioral habits” (9). En cuanto a música se refiere, es innegable el trascendental trabajo que los nuyoricans hicieron en esta etapa. La influencia de esa época es aún palpable en estos días, no sólo en este país sino también a nivel mundial. En esa odisea a la que se entregaron por años, indagando y explorando sus raíces taínas, afroantillanas y españolas, y creando música que al principio era sólo una recreación de los ritmos y patrones con los que estaban familiarizados, los nuyoricans, que ahora pueden llamarse así en todo el sentido del término, lograron ir más allá de un nivel de supervivencia en los barrios neoyorkinos: definieron su identidad y empezaron a desarrollar su propia cultura nuyorican.

Ha sido tremenda la contribución musical de los nuyoricans producida en ese tercer momento de reingreso: salsa, mambo, pop latino, jazz latino, hip hop, boogaloo, rap, entre otros

(Morales; Flores, *From Bomba to Hip-Hop*; Gerard & Sheller). Por motivos de los límites de este trabajo, sólo me concentraré en analizar dos muestras que ejemplifican la gran importancia de la música en la formación de la identidad y cultura nuyorican.

### **Boogaloo**

Durante el auge del mambo y la salsa en Nueva York, entre los años 1966-1968, fue cuando surgió el boogaloo en todo su esplendor y fuerza dentro de la comunidad latina, primero, y en todo el país, más adelante. En palabras del productor y experto musical René López, el boogaloo fue “the first Nuyorican music” (ctd. en Flores, *From Bomba to Hip-Hop* 82). Y va más allá al mencionar: “[i]t is the sound that accompanied the teenage years of the Young Lords and of the Nuyorican poets in the later 1960’s; Piri Thomas’s groundbreaking novel *Down These Mean Streets* was published in 1967” (82). Este tipo de música hermanaría para siempre las raíces puertorriqueñas con los africano-americanos. Y lo que es más, se adoptaría como un ritmo “latino”.

El primer ejemplo a analizar es la canción “El Pito”, grabada en 1965 por Jimmy Sabater y Joe Cuba. Aunque la letra de la canción es una simple línea, “I’ll never go back to Georgia. I’ll never go back”, el ritmo de la canción es una fusión armoniosa –y maravillosa– entre las culturas afroamericana y la nuyorican. Se nota una dimensión de lenguaje, y es la que caracterizaría al movimiento nuyorican: la mezcla de inglés y español. De hecho, el famoso músico Eddie Palmieri comentaría más tarde que fue Joe Cuba el precursor del uso de los dos idiomas en el terreno musical. El acordeón y el cuatro, característicos en la bomba y la plena, dejan de ser utilizados en el boogaloo, así como el trombón de la era del mambo. La clave es incorporada al ritmo, y a veces, el vibráfono y el piano, dándole características únicas al boogaloo. Este nuevo ritmo, se aleja del 3-2 son clave (Morales 2003). El ritmo creado es vibrante, animador y original. “El Pito”, incluye



la parte de improvisación muy característica de lo que se llamará “salsa” más adelante. Resulta interesante resaltar que esta parte improvisada, que es donde el cantante le impone un toque personal a la melodía, es la única parte cantada en español. Al principio de la canción se escucha: “Oye y ese pito”. “Así se goza”. “Yo sé que la rumba es sabrosa”. “Báilala, báilala, báilala, Rosa”... Y al final de la canción: “Qué no, qué no, qué no”. “Pero yo sigo pa’ lante, pa’ lante”. “Que no morirá, que no morirá”... “Que no va”. “Ese pito”. “¿Quién nota... ese pito?”. La canción incorpora la frase que los Young Lords adoptaron como bandera en su lucha social y política por los derechos de los marginados y los olvidados, “pa’ lante”.

“El Pito”, cuya idea original fue concebida por Jimmy Sabater, se inspiró en el tono de la canción “Manteca” donde Dizzy Gillespie y Machito lograron fusionar por primera vez el jazz con ritmos latinos (Flores, “From Bomba to Hip-Hop” 87). Resulta peculiar que el nombre de esta canción sea en español “manteca” –que significa “lard” o “fat”–. Así es que no sólo se refiere a la transición de ritmo sino que también es un primer intento de enlace entre latinos y africano-americanos, por lo menos en lo que a lengua se refiere. El segundo rasgo es que se distingue en la canción una dimensión de raza y de clase. La única frase en algunas de las versiones grabadas de la canción “Manteca”: “I’ll never go back to Georgia”, se relaciona directamente con la lucha en el sur de los Estados Unidos por la igualdad de razas y el cese al racismo. Stephen Tuck, en la *New Georgia Encyclopedia*, relata cómo los africano-americanos formaron uno de los movimientos sociales y políticos más fuertes y más exitosos en contra de la segregación racial, discriminación e injusticias y maltratos de toda índole. Georgia fue, durante siglos, uno de los estados donde había plantaciones principalmente de algodón, también de tabaco y otros cultivos, y consecuentemente la concentración de esclavos negros era mucho mayor que en el norte de los Estados Unidos. Todavía después de la Segunda Guerra Mundial, el derecho al voto de los georgianos era negado

y el racismo, la segregación, la violencia y los atropellos contra de los africano-americanos y otras personas de color eran cosas de todos los días.

Joe Cuba, que en realidad se llamaba Gilberto Miguel Calderón, y su banda resultaron muy exitosos como innovadores del nuevo ritmo de boogaloo porque empezaron a incorporar y mezclar jerga en español e inglés, como he mencionado. Me parece que el título de la canción “El Pito” se podría relacionar con las redadadas organizadas por la policía, donde un silbato se utiliza para llamar la atención o imponer a toda costa el orden. Flores, al respecto de la conexión con la cultura afroamericana acertadamente subraya: “The influence of the Civil Rights and Black Power movements were, of course, of direct importance to the Nuyorican revival of the late 1960’s, but recognizing a similar thrust in the re-interpretation of their own cultural heritage contributed greatly to this active affirmation of African roots” (“Qué assimilated” 190).

## **Rap**

El rap, al igual que el graffitti o el breakdancing, es una de las manifestaciones artísticas de la cultura hip-hop. “Like other hip hop art forms, rap is a testimony to the cultural interaction among Africa Americans, Puerto Ricans and other Caribbean immigrants and their descendants in New York City since the early twentieth century” (Rivera 13). La popularidad y el éxito del rap han sido más arrolladores que la de cualquier otra forma de hip hop, y, lejos de declinar, siguen en aumento (12).

El rap se creó como una forma de poesía accesible a todas las clases sociales, especialmente para aquellas que no tenían fácil acceso a otras. Su audiencia se extendió rápidamente entre las clases menos favorecidas porque muchos se identificaban con los temas de sus poemas; su ritmo era contagioso y era una forma de arte muy original y creativo –algunos poemas se improvisaban

enfrente del público—. Además de eso, la ampliación de la dimensión del lenguaje, la mezcla de español e inglés contribuyó enormemente al éxito de este estilo de arte, especialmente en los círculos latinos, donde ambos idiomas se hablaban en estos años.

Analicemos el rap “En mi viejo South Brown” escrito por el nuyoricano Richard Pomales, integrante del grupo Latin Empire. Para empezar, el título, “En mi viejo South Brown”, es una comparación con la famosa canción puertorriqueña “En mi viejo San Juan”. El rapero expresa nostalgia y cariño por el pasado y revive muchos recuerdos de su niñez, en los barrios bravos del South Bronx en Nueva York. Aunque el poema hace una remembranza de recuerdos cálidos y profundos, también enfatiza lo difícil que fue la vida para el autor —y de muchos raperos que crecieron en barrios en las márgenes de la sociedad—. Quisiera iniciar el análisis de este poema rapero a la inversa de cómo fue originalmente escrito: exponer primero, las vicisitudes a las que se enfrentó el autor después de crecer en el Bronx —parte final— y resaltar, al final, lo más positivo de su niñez en el barrio como nuyoricano —inicio y parte del medio—.

“We lost sense of our Boricua culture/as well as our minds/and to feed our addictions/we resorted to crime/We stopped being fathers to our sons/which set them up for incarceration/Then had the cojones to blame society for our \*\*\*\*ed up situation/but all that came much later...”. De entrada se percibe una dimensión bandida como es descrita por Algarín y Piñero: “He refuses to be intimidated and repressed... The outlaw is morally free to act, to agress against the authority because he realizes that is his power” (26-27). El autor explica como él y otros de origen puertorriqueño violaron las leyes del sistema establecido al participar en actividades ilícitas. Él usa la palabra “addictions” en plural, sin entrar mucho en detalle pero dejando claro que era más de una adicción la que los tenía esclavizados. En su tono se percibe un pesar o arrepentimiento por su conducta, por ejemplo, al explicar que ellos contribuyeron a que sus hijos se volvieran

delincuentes, y al mencionar que echaron al olvido algo que era precioso y que tenía un valor para ellos: su cultura nuyorican. Encuentro muy dura la autocrítica del autor respecto a sus acciones, tomando en cuenta las dimensiones de clase, educación y raza a las que estaba expuesto. En mi opinión, el autor y sus amigos fueron víctimas de ese sistema que los orilló al vicio y los encarceló, etiquetándolos de delincuentes. Fue el mismo sistema, creo yo, el que los impulsó al crimen al negarle las puertas y las herramientas de acceso a una vida mejor. Los raperos, como muchos que vivían –y quizás todavía vivan en el barrio de Bronx y otros barrios neoyorkinos– se encontraban en una situación de desventaja, totalmente marginados, rezagados en un ambiente hostil. A mi parecer, el autor está en su derecho de expresar que el sistema sí tuvo mucho que ver en lo que su vida se convirtió al crecer en el Bronx; la sociedad que oprime sí tiene mucha culpa en lo que ella misma engendra.

En las primeras líneas del poema donde se describe un día típico de verano en el barrio, se percibe de inmediato el “code-switching” de la lengua de español a inglés y viceversa, lengua que estaban “inventando” durante este periodo, y no sólo en una estrofa sino también dentro de una misma línea: “My childhood en mi viejo South Bronx/on a typical summer day/el olor rico of alcapurrias, / papas rellenas y bacalaitos frying”. Asimismo, se establece desde el principio una dimensión de etnicidad y raza al mencionar platillos típicos de una cultura que obviamente no es la anglosajona dominante. Continuando con el poema, se encuentran a la mitad de este las siguientes líneas: “Every guetto block/had a party in the street/where you felt the pulsating africano rhythm/of a boricua congero’s beat/while drinking ice cold Mavi’/in the wet summer heat/watching sexy mamitas dancing/ their fat culitos so sweet/to la salsa caliente/of Hector Lavoe and Willie Colon/’el cantante’ sang con el ‘el rey del trombone’/”. Se establece al principio de esta estrofa una dimensión de clase ya que sitúa al rapero en un “guetto” o sea, en un barrio donde

viven los pobres, los desfavorecidos de la sociedad que se enfrentan con muchas carencias y dificultades cada día, todos los días. Las siguientes líneas de la estrofa tienen un tono alegre, los recuerdos le producen al rapero de seguro una sonrisa al recordar las fiestas por cuadras que cada barrio celebraba, la comunidad del barrio en todo su esplendor, las “mamitas” bailando, las bebidas frías y la música. Esta estrofa es muy significativa en la historia que cuenta el rap porque hace un recuento de los músicos que hicieron grandes contribuciones a la identidad musical nuyoricana como son Héctor Lavoe y Willie Colón, y a la gran creación de la música “salsa”, que sigue muy fuerte hasta nuestros días. En las palabras del rapero se percibe cierto orgullo de “su gente”. No olvida, sin embargo, las raíces afro-antillanas de esa música “africano rhythm/of a boricua congero’s” –reconocimiento de la etapa de encantamiento con la isla de Puerto Rico– pero quizás, en un tono más profundo, reconoce la labor de Lavoe y Colón, la etapa de re-ingreso –“recognition that the life of poor people is a legitimate and abundant source of cultural energy” (Flores, “Qué assimilated” 191) –, los tonos musicales representativos de los nuyoricans como grupo cultural único. A este respecto me atrevería a decir que esta parte del poema denota una dimensión dúsmica ya que se establece un amor a la comunidad y expresa un sentido nacionalista.

Después de describir un día típico de verano, el poema explica el nacimiento del hip hop, arte tan característico del movimiento nuyoricano (Rivera), como se ve en estas líneas.

“Then with 2 turntables and a microphone /grandmaster Flash, Afrika Bambaata, and Kurtis Blow/went from ghetto drug dealers/to hustling with their flow/They invented rhyming to beats/and called it 'HIP-HOP'/Then it blew up world-wide/and still has not stopped/No one yet realized/ that these were the pioneers/of a new music style/ that would expand through the years”.

Este poema rapero habla de los momentos arduos y las situaciones difíciles que muchos nuyoricans tuvieron que enfrentar en las calles de los barrios de Nueva York pero también ilustra

de una manera muy acertada los ritmos musicales que se desarrollaron durante el movimiento nuyorican como reflejo de la evolución de esta nueva cultura, y la conexión entrañable que establecieron con su gente.

### **Conclusión**

La música como expresión artística, como se ha analizado en este trabajo, ayudó a perfilar la identidad nuyorican, contribuyendo de esa forma a hacer posible la etapa de re-ingreso en la cultura estadounidense como grupo único, con voz, voto y presencia. Y no tan sólo eso: la herencia musical surgida en esa búsqueda de esa identidad nuyorican ha dejado una huella profunda de gran peso e influencia en los ritmos musicales en nuestros días.

Quisiera terminar este trabajo con la misma dedicatoria del rap “En mi viejo South Bronx”:  
Dedicated to those Nuyoricans that went through the ghetto fire and emerged on the other side.....

### Obras citadas

- Algarín, Miguel y Miguel Piñero. *Nuyorican poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings*. New York: Morrow, 1975. Impreso
- Aponte, R. "Puerto Ricans and Hip Hop". *Nuyorican Magazine*. Disponible en: <http://nuyorican-magazine.weebly.com/boricuas-in-hip-hop.html>. Consultado el 21 de dic. 2016. Web
- Enck-Wanzer, Darrel. "Tropicalizing East Harlem: Rhetorical Agency, Cultural Citizenship, and Nuyorican Cultural Production". *Communication Theory* 21.4 (2011): 344-367. Impreso
- Flores, Juan. "'Qué Assimilated, Brother, Yo Soy Assimilao': The Structuring of Puerto Rican Identity in the U.S." *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Publico, 1993. 182-195. Impreso
- "Puerto Rican Literature in the United States: Stages and Perspectives". *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Publico, 1993. 142-153. Impreso
- *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia UP, 2000. Impreso
- Gerard, Charley y Marty Sheller. *Salsa: The Rhythm of Latin Music*. Crown Point, IN: White Cliffs Media, 1989. Impreso
- Morales, Ed. *The Latin Beat: The Rhythms and Roots of Latin Music from Bossa Nova to Salsa and Beyond*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2003. Impreso
- Pomales, Richard. "En mi viejo South Bronx". *All Poetry*. 14 de diciembre de 2013. Web. Disponible en: <http://allpoetry.com/poem/11193547-En-Mi-Viejo-South-Bronx-by-Richard-Pomales>. Consultado el 20 de dic. 2016. Web
- Rivera, Raquel. *New York Ricans from the Hip Hop Zone*. New York: Palgrave MacMillan, 2003. Impreso
- "Puerto Rican Bomba and Plena". *Smithsonian Folkways*. Disponible en: <http://www.folkways.si.edu/puerto-rican-bomba-plena-shared-traditions-distinct-rhythms/latin-world/music/article/smithsonian>. Consultado el 2 de dic. 2016. Web
- Tuck, Stephen. "Civil Rights Movement". *New Georgia Encyclopedia*. 9 de sept. de 2004. Disponible en: <http://www.georgiaencyclopedia.org/articles/history-archaeology/civil-rights-movement>. Consultado el 19 de dic. 2016. Web