

METAMORFOSIS EN LA METRÓPOLI: LA POESÍA METROPOLITANA DE PEDRO PIETRI¹

Resumen

En este artículo se cuestiona el hecho de que la literatura escrita en la ciudad de Nueva York por autores de origen puertorriqueño, pueda considerarse como parte integral de la literatura nacional puertorriqueña. Puerto Rican Obituary de Pedro Pietri se interpreta como un libro representativo de la poesía puertorriqueña de la metrópoli. En el caso de la poesía de estética callejera y cotidiana de Pietri, la poesía norteamericana de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado —tanto la afronorteamericana como la del movimiento beat— constituye un intertexto fundamental que perturba la posibilidad de incluir esta obra en la literatura nacional puertorriqueña.

Palabras clave: *literatura puertorriqueña metropolitana, literatura nacional, poesía, intertextualidad, Pedro Pietri*

Abstract

This article questions the fact that literature written in New York City by Puerto Rican writers can be considered as part of Puerto Rican national literature. Pedro Pietri's Puerto Rican Obituary is read as an emblematic book of Puerto Rican metropolitan poetry. Pietri's poetry, marked by urban and every day life themes and vocabulary, engages in a dialogue with North American poetry, particularly with texts from the Afro American tradition and the Beat Generation. This connection to North American poetry defies the possibility of including this poetry as part of Puerto Rican national poetry.

Keywords: *Puerto Rican literature from the metropolis, national literature, poetry, intertextuality, Pedro Pietri*

De un tiempo acá, tanto la derecha como la izquierda puertorriqueña vienen reclamando plena nacionalidad puertorriqueña para todos los puertorriqueños, nazcan o no en la isla. Mejor dicho, nazcan en la isla o en la metrópoli. No fue siempre así, ni muchísimo menos, pues tiempos hubo en que una de las pocas similitudes entre ambos bandos ideológicos era justamente el rechazo a los llamados nuyorricans, o niuyorricans, o ambos con una sola erre. Rechazo que no dejó de manifestarse mediante el uso insultante a veces de neorricans, o neoricans, con la intención —aviesa, claro está— de implicar que no acaban de ser boricuas de verdad. No es ésa la intención de Cottó Benítez, cuyo artículo

¹ El presente trabajo es una ampliación considerable y puesta al día de una conferencia leída en el "VII Encuentro de Latinoamericanistas Españoles", Cáceres, 20,21 y 22 de septiembre de 1999.

sobre este asunto ostenta una variante del término (“neorriqueñidad”) en el mismo título, y representa una muestra de ese nuevo enfoque integrador de todos con sangre puertorriqueña. Como ella, también a nosotros nos interesa el aspecto literario. Pero contrario a Cottó, o a José Luis González (103) o a López-Adorno (9-12), en ese caso, no vemos las cosas tan claras a la hora de proclamar que se trata de una misma literatura nacional, la de la isla y la escrita en Nueva York en inglés.

En realidad ya abordamos el tema en otro trabajo, si bien de forma interrogante, aunque poca duda podía haber respecto a nuestra conclusión (Suárez-Galbán). Suscitábamos ahí una serie de preguntas y polémicas respecto a la inclusión de la poesía puertorriqueña en inglés dentro de una antología de la poesía boricua, inclusión mucho más dudosa para nosotros si se intenta “legitimar” mediante el requisito —que no simplemente la conveniencia— de una traducción al español. Para no repetir aquí el enfoque primordialmente lingüístico de ese trabajo anterior, plantearemos ahora nuestras dudas desde unos argumentos más allá del de la lengua elegida por el escritor. No obstante, y como prueba una vez más de lo ineludible de la lengua como factor cultural esencial, nos será inevitable aludir a ella una y otra vez. Y lo será no sólo por el uso limitado del español y del “Spanglish” por parte de escritores que escriben mayormente en inglés, como acaso habrá anticipado el lector. Es que lengua y cultura son indivisibles para nosotros, y sólo ese deseo de esquivar una repetición nos lleva ahora a pretender semejante separación entre una y otra. Vaya por delante, pues, que los argumentos extralingüísticos que exponemos aquí no son adicionales, sino más bien complementarios, a esa prioridad cultural de la lengua.

Que existe una literatura metropolitana puertorriqueña en inglés, y que ésta naturalmente pertenece a la literatura norteamericana, no es novedad. Es precisamente lo que ya ha alegado Kanellos (226), quien ve en los niuyorricans y su literatura un creciente capítulo de la literatura norteamericana con pleno derecho. A esta misma idea parecería sumarse también Nicholasa Mohr, por lo que se deja deducir de sus palabras referentes a las diferencias entre la actividad literaria puertorriqueña en la isla y en la metrópoli. Luego, el mero hecho de que se tenga que insistir en algo que en otros casos étnicos ha resultado más patente, podría obedecer a determinadas peculiaridades de la inmigración puertorriqueña, según arguyen otros, problema que ya afrontaremos en su debido momento. Por ahora, baste que quede claro que el adjetivo boricua o puertorriqueño aplicado a la poesía metropolitana se refiere a la de un grupo étnico dentro del conglomerado norteamericano que escribe obras en inglés, con o sin Spanglish y/o interferencia lingüística.

Para decirlo en términos más concretos, nuestro propósito ahora y aquí es puntualizar aún más esta pertenencia de la literatura metropolitana boricua a la literatura norteamericana mediante la muestra concreta de la poesía de Pedro Pietri, y más específicamente, la recogida en *Puerto Rican Obituary*.

Por supuesto que la elección de Pietri responde a su condición de poeta y poesía representativos en general de la poesía metropolitana boricua. Como en el caso de cualquier poeta, existen diferencias personales y generacionales que podrían distanciar su poesía de la de otros, especialmente la de las últimas promociones. Pero nunca lo suficiente hasta permitir declarar que se trata de una poesía esencialmente distinta a ésta de otros boricuas metropolitanos.

Sobra señalar que el asunto vuelve a suscitar el problema de la literatura nacional, tantas veces planteado por la literatura comparada. No deja de ser irónico que el estudio comparatista de las letras empezó en el siglo XIX como reacción en contra del excesivo nacionalismo literario europeo, para caer el próximo siglo en una manifestación sin duda peor de dicho chauvinismo. Pues bajo la pretensión de internacionalizar los estudios de literatura, se terminaba ensalzando la literatura de un país sobre la de otro, según se percató de esta contradicción Wellek hace ya algunos años (287-290). Pero no todos fueron tan ingenuos hasta creer que la internacionalización de la literatura podía llegar a restar importancia al estudio de la literatura nacional. Ciertamente, ya desde antes a un espíritu como el de Goethe no se le pasaba por alto —y antes también de que lo percibiera la mayoría— que el ideal de una literatura mundial no podía prescindir de la nacional (Wellek y Warren 37). Se pertenece, pues, a una literatura nacional, y de ahí se incorpora la obra a la literatura universal. Lo cual, desde luego, puede interpretarse en cierta medida como un regreso al punto de partida, o lo universal, ya que a nadie se le escapa que la literatura —y más en el mundo internacionalizado de hoy— es un flujo de influencias que traspasa fronteras con una facilidad que ni siquiera la más rígida de las censuras puede detener a veces.

A pesar de lo complicado y enmarañado que puede ser el concepto de literatura nacional en determinados casos, el fenómeno de una intertextualidad nacional es algo bastante fijo e indudable. Bastante, repetimos, y no del todo porque como siempre, y especialmente en las artes, las cosas son flexibles y las reglas tienen sus excepciones. Así, es raro, pero no imposible, que un autor de una determinada literatura nacional se nutra básicamente de otra literatura para su obra. Lo lógico, no obstante, es que el sistema escolar, editorial, social, los medios masivos de comunicación, etc., le proveen las fuentes literarias generales de las que beberá para su propia obra. Que la vida, al lado de la literatura, aporta la otra gran fuente para la obra literaria es, desde luego, consabido, como lo es también que en el caso de numerosos autores puertorriqueños metropolitanos la calle y el barrio se convierten en pulmones por los que respira la obra. Por lo demás, no hay que olvidar la presencia de una tradición oral transmitida por la familia, la comunidad (o la calle, otra vez), iglesias, agrupaciones de barrio, etc. Pero que no confunda nadie cualquier tradición oral nacional heredada, con la cultura oral per se, independientemente de su fuente nacional. De lo último no cabe dudar en el caso de Pietri; que lo primero sea una herencia nacional puertorriqueña sin más en el caso de *Puerto Rican Obituary* es preci-

samente lo que ponemos en tela de juicio ahora.

No cabe dudar, pues, que la poesía de Pietri que aquí analizaremos pertenece a una generación de poetas orales que surge en los sesenta y sigue activa en los setenta, si bien disminuyendo su presencia, o su carácter oral, o ambos, con el paso de la década. Durante aquellos años sesenta y principios de los setenta, como se recordará, el poeta vuelve a tornarse juglar, o "poeta/actor", por decirlo en términos de López-Adorno (10) que nos recuerdan que el arte de juglaría conlleva el de la mimesis, aunque tampoco hay que olvidar que estos son asimismo los años en que el teatro vuelve también a la plaza pública, o la calle.² En efecto, tanto la poesía como el teatro toman la calle, y lo hacen en gran parte como extensión del movimiento de protesta y denuncia que se remonta a la lucha por los derechos civiles que comenzara en los cincuenta encabezada por los afroamericanos y por la persona de Martin Luther King como líder principal. Que la lucha de los puertorriqueños en los Estados Unidos iba a la zaga de la de los negros norteamericanos, es tan innecesario recordar como necesario es reconocer que los afroamericanos indudablemente brindan tanto existencial como literariamente a los boricuas un patrón y modelo a seguir y adaptar de forma original en el mejor de los casos. El verso del poema "Puerto Rican Obituary" que reza "Aquí Que Pasa Power is what's happening" (11), resulta de lo más sintomático en este sentido, acoplando dos expresiones relacionadas con el mundo afroamericano al mundo boricua metropolitano, a saber, "Black Power" y el saludo en forma interrogante "What's happening?". El verso de Pietri, pues, contesta ese saludo ofreciendo la vertiente metropolitana puertorriqueña. Incomprensible desde el punto de vista de su totalidad contextual se torna ese verso si lo aislamos de ése su entorno donde nace y se propaga. Es decir, el doble remite aquí —vida y literatura— responde a una experiencia y una intertextualidad (afro)norteamericana, a menos que haya quien se empeñe aún en la ya superada idea del fondo básicamente africano del afroamericano que Baldwin destronó de un plumazo con sus observaciones a propósito de "Les Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs" de 1956, recogidas en "Princes and Powers".

² Aunque no siempre en términos literales, pues a pesar de que sí hubo representaciones en plena calle, también determinados locales teatrales que surgen *off Broadway*, y especialmente en los barrios de las llamadas minorías, presentan funciones que entrarían dentro de esta concepción de un drama que podría denominarse igualmente "de la calle", o "People's Theater", para aprovechar aquí la terminología que King y Milner aplican a la vertiente afroamericana de este teatro, por cuanto van destinadas también esas funciones a temas y grupos más propiamente llamados marginales. Porque no hará falta repetir que el término "minoría", que alguna vez se aplicó también a este tipo de teatro, amén de rezumar debilidad e inscribirse dicho término dentro de cierta tradición paternalista, va resultando cada día más inexacto, dado que esas crecientes minorías ya superan la cifra de cincuenta millones de un total que se aproxima a los doscientos cuarenta y nueve millones, según el censo de 1990 del U.S. Census Bureau. Sobra recordar, por lo demás, que el "teatro campesino" de La Raza, o de los chicanos, viene a ser otra manifestación del teatro de la calle, aunque, como implica ya su nombre, no trata de la urbe, según suele ser el caso de este drama entre afroamericanos y puertorriqueños.

De acuerdo que tampoco un verso hace primavera, razón por la cual lo hemos calificado de sintomático. Porque, como estamos a punto de ver, la intertextualidad norteamericana de Pietri puede considerarse más bien una bandada de golondrinas. Es más, el mayor problema que existe a la hora de rastrear las integraciones poéticas específicamente afronorteamericanas en la poesía petriana radica en la dificultad para distinguir entre lo que podría ser propiamente afronorteamericano, simplemente norteamericano, o más bien la incorporación de elementos y del habla de lo primero a lo segundo. No todas las referencias a ese mundo afronorteamericano son tan explícitas como la recién anotada, o como “SHA LA LA LA” (“The Last Game of the World Series”, 85), o “LAMA RAMA LAMA DING DONG” (*Ibíd.*, 88), versos extraídos de conocidas canciones afronorteamericanas de los tiempos, o como “but nobody knows what you talking/about” (*Ibíd.*, 89) que suprime el verbo auxiliar del presente compuesto, supresión frecuente en el habla afronorteamericana de ambiente popular. Tampoco importa demasiado precisar aquí la procedencia dentro de la literatura y sociedad norteamericanas de las fuentes de Pietri, pues en todo caso se trata de eso mismo, de un remite básicamente norteamericano. Y tan norteamericano (y no sólo afronorteamericano, repetimos) en tantos casos, que un lector no familiarizado con esa literatura y sociedad puede fácilmente pasar por alto del todo o en parte cualquier mensaje poético. Puede incluso perderse ese lector despistado en el laberinto de frases hechas, habla popular, coloquialismos y demás locuciones que baraja una poesía como la de Pietri.

El que ese remite básicamente norteamericano se refiera por lo general a la experiencia del puertorriqueño dentro de los Estados Unidos, no lo hace menos, sino más norteamericano, contrario a lo que parecen creer algunos. Y es que, simple y llanamente, no acaba de entenderse la poesía de Pietri fuera de ese medio social y literario norteamericano dentro del que la inscribe el poeta, y no sólo por la temática —sobra decir— sino igualmente por un lenguaje que se inscribe asimismo dentro de una tradición poética norteamericana.³ Cualquiera que conozca mínimamente la poesía de Pietri que aquí comentamos sabe que sería superfluo empezar a citar ahora ejemplos de esa materia y lenguaje, pues habría que reproducir el libro entero prácticamente. Todo se cifra y centra en el lenguaje norteamericano comercial, oficial, popular, cotidiano, *slang*, sometido muchas veces a parodia y sátira, y a veces también al sermoneo típico de la

³ El que esta tradición se haya universalizado con el tiempo, incorporándose a otras literaturas nacionales mediante influencias, o intertextualidades, si se prefiere; o, incluso, el que existan antecedentes en otras literaturas —la poesía mulata y callejera del Nicolás Guillén de *Motivos del son*, sin ir más lejos— ni es algo inusitado en la historia de la literatura, ni tampoco borra el carácter específicamente norteamericano de esa tradición. Precisamente la alusión a Guillén niega validez a ambas de estas falsas objeciones: ¿no admitió el cubano que fue un afronorteamericano el que primero le despertó a utilizar poéticamente el son cubano al igual que él —Langston Hughes— había aprovechado el *blues* para su poesía (según recuerda Chrisman 811)? Y con el son —sobra decir— vino el habla callejera y toda la realidad negra cubana que Guillén amulata como esencia de lo cubano.

Generación del 68. "Secondhand shit for sale" ("Puerto Rican Obituary", 7), "Cry now buy later" ("The B-52 Blew", 62) "our father which art in the backseat/of a lincoln continental limousine/known in some circles as Mister Clean" ("3170 Broadway", 55), o "the president presents bob hope/ to tell the troops right guard deodorant jokes" (*Ibid.*, 62-63), o, para ofrecer un ejemplo sermonario, "They want to rule the world/ We must not let them" ("The B-52 Flew", 66): esto sería sólo un muestrario breve y tomado a vuelo rápido de páginas.⁴

En el caso del "Padre Nuestro", Pietri norteamericaniza la parodia de un texto cristiano sin más, pero no será difícil encontrar otros ejemplos de fuente netamente norteamericana, como la parodia (acentuada por un juego de palabras) ahora dedicada a la jura a la bandera norteamericana que aún se practica en ciertos colegios ("The Broken English Dream", 14) o la destinada a otro célebre documento patriótico norteamericano que Pietri prosifica en "The Last Game of the World Series" (92). Por no hablar de la parodia de canciones infantiles, como la famosa "Old Mac Donald Had a Farm" que se registra también en el último poema citado (87-88), o la que ofrece una variante irónica boricua-metropolitana de un célebre poema navideño: "It was the night/before the welfare check" ("The Broken English Dream", 12). Especial atención merece en este sentido la parodia de la canción "Home On the Range" que también ironiza sobre la participación puertorriqueña metropolitana de un tema tan caro a la tradición norteamericana como es la relacionada a los *open spaces* que no deja de aludir —siquiera indirectamente— al gran sueño de Walt Whitman de la tierra sin fin y para todos. Para todos, pero negada a tantos, entre ellos los puertorriqueños relegados y resignados a "To live where rats and roaches roam/ in a house that is definitely not a home" ("The Broken English Dream", 13).

Hasta ahora hemos señalado algunos casos concretos de intertextualidad y remite existencial norteamericano en la poesía de Pietri. Pero si pasamos a considerar tendencias generales, veremos que también la poesía del boricua metropolitano —por las razones que fueran— encaja perfectamente dentro de líneas y tendencias que se registran en la poesía norteamericana a partir principalmente de la Segunda Guerra Mundial, e incluso antes en determinados casos. Más concretamente aún, la literatura y el movimiento *beat* de fines de los cincuenta y principios de los sesenta, relevados después por la contracultura de los *hippies*, según recuerda Ferlinghetti en una entrevista llevada a cabo en España (52-53), ya ensalzan la misma actitud *anti-establishment* norteameri-

⁴ En el último poema citado planea la sombra de Langston Hughes, sin poderse afirmar si consciente o subconscientemente, o simplemente por coincidir ambos poetas en un mismo tipo de poesía comprometida. Compárese: "I must drive the bombers out of the world/I must take the world for my own again" (Hughes, 101). En todo caso, no deja de ser significativo que al igual que antes con *Motivos del son*, también ahora es un poema de los años treinta el que surge como antecedente similar: sabido es que en más de un sentido, los liberales sesenta saltan atrás y por encima de los años más reaccionarios de la Guerra Fría para aterrizar en un espíritu semejante en más de un sentido al de la izquierda que se oponía al ascenso del Fascismo.

cano que queda igualmente tan marcada en Pietri. Y lo hace con un vocabulario, no ya semejante, sino idéntico en muchos casos, al *Howl* de Ginsberg o al *A Coney Island of the Mind* de Ferlinghetti. El habla *beat, hip, slang, cool*, coincidiendo a menudo con la de los afronorteamericanos —no hay que olvidar que Imamu Amiri Baraka empezó como LeRoi Jones, escritor *beat*— penetra la poesía norteamericana, no como simple nota ambiental, sino como la misma esencia y médula del lenguaje poético. Se trata, una vez más, de un fenómeno poético que no se limita a los Estados Unidos, pero que sí adquiere ahí un carácter singular dentro de la universal. De hecho, el Surrealismo —ese gran libertador de sueños y signos— ya manifiesta esta tendencia hacia un lenguaje considerado menos poético, más conversacional y cotidiano, que los *beats* extreman al punto de incorporar literal y lingüísticamente la calle al verso con toda su crudeza a ratos. Incluso, se trata de algo que puede remontarse más lejos aún, al Romanticismo al menos. ¿No considera Ana Balakian este movimiento decimonónico una de las fuentes iniciales del Surrealismo? (20-44, páginas del capítulo II titulado “The Romantic Background”). Cabría considerar también como posibles pasos hacia esta poesía de lenguaje y/o estructura menos tradicionalmente poéticos el poema en prosa de Baudelaire, o la introducción de palabras poco o incluso a y anti-poéticas que se le ha atribuido a la poesía de Unamuno, sin olvidar, desde luego, a Ezra Pound, hasta llegar a la anti-poesía de Parra y otros en lengua española.

De modo que la poesía de Pietri ciertamente no carece de antecedentes de todas partes, pero tampoco se sale del marco norteamericano de forma notable. Marco, como estamos viendo, del que se nutre esencialmente Pietri, y dentro del cual esta poesía de estética cotidiana y callejera alcanza una fuerza ciertamente excepcional. Será Pietri un autodidacta, uno de esos poetas puertorriqueños niuyorquinos de procedencia proletaria e “hijos de inmigrantes pobres y de escasa formación académica”, privados de “acceso a los bienes culturales que recibieron los poetas que escriben en español” (López-Adorno, 10), pero lo cierto es que la intertextualidad de Pietri —venga de donde le venga— coincide temática, lingüística y ceñidamente con la norteamericana que su momento literario está barajando en Estados Unidos de forma más intensa que en otras partes. Las confluencias de estéticas y estilos dificultan —como de costumbre— la apreciación definitiva de influencias, asunto siempre arriesgado. Pero en el caso de Pietri, por un lado, la intertextualidad afronorteamericana de su poesía vuelve a hacerse particularmente sospechosa, dadas las coincidencias de circunstancias entre negros y boricuas en los Estados Unidos, y más si los últimos, como es el caso de Pietri, son de sangre africana.⁵ Y por el otro

⁵ En el *melange* de la literatura hispana, latino y chicana (que ésta última no acaba de encajar dentro de las primeras dos, al menos para algunos), las diferencias entre ellas bien merecen mayor atención que la que han recibido, acaso por el intento —probablemente político, más que otra cosa— de unir fuerzas frente al resto de la sociedad. Ciertamente la mayor identificación entre puertorriqueños

lado, igual de sospechable es la intertextualidad *beat*. Recién en un paréntesis recordamos los comienzos *beat* de Baraka al mencionar los posibles contagios lingüísticos entre poetas afronorteamericanos y los *beats*. Pero tampoco es casual, claro está, que el futuro nacionalista negro comenzara su andadura literaria identificándose con un grupo de ideología rabiosamente *anti-establishment*. Pues de la misma manera y por las mismas razones se identifica la poesía de Pietri también con esta tradición *beat*. La misma parodia que hemos visto a través de canciones y demás remitentes a temas y mitos norteamericanos se encuentra fácilmente en la poesía de Ginsberg, Ferlinghetti o Corso. De suerte que, venga de donde le venga otra vez a Pietri la influencia más directa para su poesía, sin excluir una vez más la misma calle, de donde también la recogieron los otros dos grupos de poetas sin duda alguna, de lo que tampoco cabe dudar es que esa identificación entre su poesía y la de los afronorteamericanos y los *beats* es tan intensa, hasta quedar inscrita definitivamente la poesía de Pietri dentro de esta doble tradición norteamericana.⁶

continentales y afronorteamericanos sería una diferencia notable entre aquellos y los chicanos, los cuales comparten con los otros dos determinadas condiciones socio-económicas de todos conocidas. La relativamente reciente y continua aparición de antologías que agrupan a todos sin molestarse en señalar peculiaridades, vuelve a reforzar esa tendencia globalizadora de los que sólo comparten en definitiva un origen hispano, sin siquiera ceñirse a un criterio generacional, ya que puede incluir a autores inmigrantes, hijos de inmigrantes y hasta nietos de inmigrantes, o incluso a los de un origen hispano aún más remoto, como es el caso de los chicanos cuyo parentesco puede remontarse al Tratado de Guadalupe Hidalgo. Parecen responder, además, dichas antologías a un oportunismo editorial para ampliar su público lector mediante una diversidad nada homogénea bajo un común calificativo. Oportunismo, claro está, multiplicado en el caso de aquellas antologías que se especializan en la literatura de las escritoras de estos grupos, enganchándose así además al tren feminista, si bien es cierto que en este caso sí suelen ir precedidas de estudios que insisten en las diferencias de género a la hora de escribir. (Como ha ocurrido en el caso de los afronorteamericanos, concretamente con el de la novela *The Color Purple*, de Alice Walker, habrá quien interprete esta moda de separar genéricamente a los escritores de origen hispano como maniobra política también, o estrategia de dividir para mejor avasallar, asunto tremendamente polémico, sobra decir). Para las diferencias entre latino e hispano, véase a Luis, x-xi, donde distingue entre el hispano que escribe en español y el latino que escribe en inglés, debido a distintas experiencias personales en cada caso.

- ⁶ Puestos a descubrir influencias y advertido ya del peligro que esto encierra siempre, ya que mencionamos recientemente a Pound, un eco del gran poeta exilado norteamericano podría percibirse en determinados versos de Pietri que imitan la pronunciación del habla norteamericana, característica por la que la poesía de Pound se hizo a la vez tan original para algunos y para otros tan polémica. Así, por ejemplo, “on yr way home you can taste/ his blood in yr saliva. . .” (86) y “start lying to the docter” (90: que no se trata de una errata, lo prueba la misma ortografía de “docter” en esta misma página y la que le sigue) de “The Last Game of the World Series”. Y si de encontrar una resonancia latinoamericana se trata, la última estrofa de este mismo poema no deja de recordar la que termina también el poema de Nicolás Guillén “Son número 6”. Compárese:

De aquí no hay nadie que se separe;
 Mire y no pare, dancing is mandatory
 oiga y no pare, aboard this flight
 beba y no pare, all the passengers will operate this airplane
 coma y no pare, if you have any objections
 viva y no pare, bail out without parachutes (95)
 ¡que el son de todos no va a parar! (233)

Cuando asegurábamos que el aspecto o elemento puertorriqueño en Pietri no hace otra cosa que ahondar más en el carácter norteamericano de su poesía, nos referíamos —claro está— a la peculiar asimilación del lenguaje y la materia norteamericana por parte del poeta boricua niuyorquino. Notorio es que Pietri por lo general circunscribe y dirige su poesía al área del barrio boricua niuyorquino, ya que lo que le urge es precisamente poetizar ese barrio con el lenguaje y las preocupaciones que le atañen. Para ello, y salvo una que otra posible excepción, como la de Guillén (nota 6), maneja un bagaje cultural norteamericano accesible a la mayoría de los ciudadanos y residentes de los Estados Unidos, a través de los medios de comunicación, el sistema escolar, etc. Es justamente lo que hemos registrado con las parodias de canciones infantiles y de textos patrióticos, el lenguaje comercial, y demás ejemplos ya presentados. Si los *beats* pueden manejar a los clásicos y a los cultos al lado de la calle y lo cotidiano, Pietri prefiere mantenerse por lo general dentro de los límites del barrio en cuanto a su intertextualidad. De eso se trata, de poesía del gueto y para el gueto primordialmente, aun cuando reconocemos —hoy más que hace treinta y tantos años— que no son los del barrio precisamente los que terminan leyéndola (y cuando sí son, suelen ser los que ya se han escapado a universidades).

El remite literario y existencial norteamericano de todo esto nos parece innegable, porque lo es también que Pietri escribe desde y se inscribe dentro de su experiencia metropolitana y, como estamos viendo, desde y dentro de una intertextualidad igualmente norteamericana. Si se arguye que en determinados casos la experiencia metropolitana puede ser compartida igualmente por la insular, y encontrarse también en la literatura de la isla, habría que añadir siempre que no se puede ignorar nunca ese hecho de la radicación metropolitana del poeta y, sobre todo, de su poesía escrita desde y dentro de las entrañas del monstruo. Y si en esto se parece al Apóstol cubano, tampoco deja de asemejarse a tantos otros autores norteamericanos que han hecho lo mismo al denunciar injusticias y abusos de su sociedad. Pensar que lo hace desde una óptica puertorriqueña nacional y diferente a la de todo autor que critica la sociedad en la que vive, o a diferencia de una etnia que se siente marginada por la sociedad que habita, es algo que habría de comprobarse, y no sólo proclamarse. Luego seguiremos viendo algunas de las dificultades implícitas en cualquier intento de colocar bajo una misma etiqueta de “nacional” la literatura isleña y la metropolitana. Por el momento, apreciemos la diferencia mediante algunos ejemplos concretos.

En ambos finales, prevalece la idea de una sociedad cuyos miembros tienen que colaborar unidos, si bien Pietri invita a los que no quieran participar a abandonar, donde Guillén simplemente advierte que con o sin ellos, la sociedad seguirá adelante. No podemos recordar un parecido puertorriqueño tan claro como éste de Guillén, aunque hemos de insistir una vez más en el riesgo que acarrea el rastreo de influencias literarias.

El primer verso de "Puerto Rican Obituary", "They worked", que se convierte en seguida en una de las dos anáforas con verbo de la primera estrofa (junto con "They died", pues), podría parecer a primera vista aplicable a ambos contextos. Pero no es lo mismo aludir al prejuicio de y en la metrópoli en contra de la supuesta abulia boricua que hacerlo en un poema que emplaza esa temática dentro del propio Puerto Rico. Como tampoco se identifica con Puerto Rico el trabajo agotador y la vida consumida por la tiranía del trabajo como sí se identifica con los Estados Unidos, que es, obviamente, otra lectura que suscita el poema en este momento. Como tampoco es lo mismo morir en Puerto Rico que morir "like a hero sandwich dies/ in the garment district/ at twelve o'clock in the afternoon" (*Ibíd.*, 5). Ni es lo mismo El Fanguito o La Perla que el gueto niuyorquino. Y si aplicamos lo contextual a lo intertextual, tampoco es igual una misma intertextualidad en manos de un poeta de la isla y otro de la metrópoli, pues cada cual la adaptará a su contexto social particular. La misma idealización de Pietri de la isla y de lo puertorriqueño en general al final de "Puerto Rican Obituary" (10, 11), en "O/D" (49-50), o en "Poetry" (104), representa poéticamente una vuelta a la poesía romántica e idílica de Gautier Benítez, y sería ciertamente difícil encontrar en la actual poesía de la isla que se precia de seria semejante visión realmente ingenua ante los problemas que acechan al actual Puerto Rico y a todos los puertorriqueños. Y es que dicha visión es la típica registrable en una poesía y obra literaria de inmigrantes abrumados, y cegados, desde luego, por una nostalgia —personal, familiar o comunal— engañosa, y en el fondo reaccionaria, sin necesidad de decirlo.⁷

Si hemos caído en perogrulladas, téngase en cuenta que nos han sido impuestas por quienes insisten en colocar la poesía de Pietri dentro de la nacional puertorriqueña. Pero no menos perogrullesco nos parece que esa realidad metropolitana y la isleña se encauzan literariamente sobre carriles tan separados hasta imposibilitar que un mismo tren nacional se coloque sobre las vías. Tanto la temática como su tratamiento ya hacen inevitable esta división, pues si Pietri escribe dentro de la metrópoli, también lo hace desde sus presupuestos culturales aplicados a su grupo étnico específico. Es decir, su obra encaja sin ninguna dificultad dentro de lo que se ha dado en llamar literatura étnica norteamericana, que cubre desde la literatura judía a la afronorteamericana a la latina, a la de

⁷ Como suele ocurrir con cierta frecuencia, no deja de recordar el revolucionario aquí al reaccionario, dándose la mano en este sentido Pietri y René Marqués, cuya nostalgia por un Puerto Rico agrario-feudal o patriarcal no hace falta recordar. Precisamente en una obra de inmigrantes como es *La carreta* puede registrarse esa falsa solución de la vuelta a la isla y la tierra, que no es otra cosa que pretender regresar al pasado y a un edén que nunca existió, así estancándose en el fango de la fantasía la voluntad y los intentos de buscar y encontrar soluciones que respondan a la actualidad. Y es más, quizá sea esta idealización nostálgica del emigrante que resucita el mito de la isla paradisíaca la única o más singular herencia netamente puertorriqueña que el poeta metropolitano hereda de la cultura insular a través de la familia, el barrio, y de los diversos mecanismos que intentan retener una memoria colectiva que de alguna manera suaviza la sobrevivencia en un mundo hostil.

la inmigración italiana, o irlandesa, la cual ha ofrecido más recientemente un ejemplo tardío con *Angela's Ashes* de McCourt, o, en ese caso también y aún más recientemente, a *Middlesex*, de Jeffrey Eugenides, que incorpora a sus páginas la inmigración griega a Estados Unidos (Detroit, más concretamente). Toda semejanza que pueda aparentar la poesía de Pietri con la de la isla tiene que vérselas antes con los diferentes contextos e intertextualidades. Y es dentro de estos factores tan ineludibles como determinantes que tiene que valorarse también hasta el mismo significado del lenguaje de Pietri.

Ya advertíamos antes que la cuestión lingüística es igualmente ineludible. Sobre la expresión lingüística de los poetas neorriqueños funda Cottó su tesis de la neorriqueñidad. La discusión respecto a la definición de lo que es una nación (153-154) deja claro que para Cottó el término "nacionalista" que aparece en su título trasciende la esfera meramente político-ideológica, indicando con igual claridad que para ella los poetas neorriqueños, más allá de una simple adhesión a la causa nacionalista, forman parte de la nación. Los poetas, y sus respectivas obras, claro está. Llegará a hacer hincapié el estudio de Cottó sobre la importancia del "Spanglish" como singular arma nacionalista que esgrimen estos poetas para defender la nación puertorriqueña y su supervivencia ante la amenaza del anexionismo a los Estados Unidos (174-176, especialmente 174-175). En cuanto al uso del español por estos poetas metropolitanos, Cottó ve en ello un instrumento o elemento relacionado con la voluntad de retener la identidad (174), coincidiendo, pues, con lo que sostienen Delia Poey y Virgil Suárez respecto a los autores latinos de Estados Unidos en general (xvi). Siguiendo ahora expresamente a Gordils, añade Cottó que la lengua española sirve asimismo de nexo con el mundo y con la herencia de los países del orbe hispánico, pasando a citar a aquélla cuando afirma "No hablarlo [el español, claro está] es perder el pasaporte a la patria; no entenderlo es verse apartado de la puertorriqueñidad" (174).

Entramos en una esfera de la crítica abrumada de preguntas y problemas, ciertamente más de lo que ya de por sí plantean la propia naturaleza de la literatura y crítica literaria. Cuando Poey y Suárez atribuyen a los escritores latinos de Estados Unidos el bilingüismo como factor que une a los diferentes grupos y comunidades (xvi), no se puede culpar al lector que frunce escépticamente el ceño tras tamaña aseveración resonante de abstracción, ingenuidad y mero y puro *wishful thinking*. Incluso que todos compartan la experiencia del bilingüismo (xvi) podría resultar ya atrevido. Pero cuando afirman estos dos críticos que la capacidad de estos autores de comunicarse en dos lenguas, y más importante aún, de pensar y sentir en ambas, arrastra a veces la incapacidad de poder expresarse del todo en una (xvi), salta la liebre catapultada por las contradicciones. Porque, por un lado, suponer esa capacidad en tales términos generales y en seres nacidos y/o criados en un país de habla inglesa, con todas las presiones psicológicas, sociales, económicas, escolares, y hasta familiares en demasiados casos, para integrarse a esa sociedad, so pena de permanecer al

margen y sin los beneficios que disfrutaban los demás ciudadanos, es ya suponer demasiado también; mientras que admitir que una lengua termina por ahogar a otra, es ya reconocer el fracaso del bilingüismo según se practica en la actual sociedad norteamericana y contradecir —al menos hasta cierto punto— esa otra atribución a los latinos de una experiencia de bilingüismo. Entre los sesenta del siglo pasado y hoy es que ha surgido el concepto de lo latino y su literatura opuesto al de los hispanos y la de ellos (vuelva a verse Luis para la diferencia entre uno y otro grupo). A nadie se le escapa que el número de escritores latinos —es decir, los que escriben en inglés— ha ido superando progresivamente el de los hispanos. Escritores plenamente bilingües —un Tino Villanueva, un Rolando Hinojosa, por ejemplo— van escaseando cada día más, al menos a la hora de publicar. Julia Álvarez, Sandra Cisneros, y Junot Díaz publican en España —en traducciones, claro está— porque vienen avalados por sus publicaciones en inglés y en editoriales norteamericanas (y lo mismo puede decirse de Rosario Ferré, una vez que se decide por el inglés). Vienen sus obras, además (no hay que ser adivino para sospecharlo), tramitadas por agencias literarias, que es otro factor comercial del libro que no suele tenerse en cuenta: el libro que llega al gran mercado, el que se distribuye y coloca en vitrinas, escaparates, o simplemente, el que llega a las librerías de grandes ventas, pasa sin más y sin mayor miramiento en muchos casos por manos de un editor que lo recibe de un agente literario que le garantiza de antemano (con estadísticas de venta del autor, si fuera necesario, o de la traducción en su caso) un éxito comercial (no siempre seguro, desde luego, pero sí menos riesgoso). Dado el porcentaje de venta que termina en las agencias literarias, tampoco hay que ser adivino para sospechar que los riesgos y las apuestas no abundan en ese mundo. Búsquese en el mercado español el equivalente hispano a las novelas de latinos de Estados Unidos y, fuera de una que otra antología de cuentos, de poesía, o de ambos géneros, habría que revisar los catálogos de pequeñas editoriales que no pueden arriesgarse a publicar sin una subvención que sufrague los gastos. Si esto es así en el caso de la novela —género de mayor salida comercial—, y si es así en el mundo editorial español, cuánto más no lo será para los demás géneros y en el mundo editorial norteamericano, cuya competitividad inigualable no hace falta recordar. Que la lectura en español por parte de hispanos en Estados Unidos registre un aumento notable, conforme se repite tanto, es una cosa; que los que escriban elijan para ello el español, es otra.

Volvamos a Pietri y su poesía, enfocando concretamente ahora este aspecto lingüístico. Como excepción a la regla, hay un solo poema totalmente en español, salvo por las iniciales utilizadas por el ejército norteamericano para designar a un desertor y con excepción también del nombre del South Bronx que Pietri escribe sin mayúsculas (“Para la madre de Ángel Luna”, 108-109). Un número considerable de poemas ostenta sólo la lengua inglesa, salpicada de un lenguaje soez y con expresiones claramente identificadas con la cultura del gueto, y también fácilmente encontrables en la poesía *beat* y afronorte-

americana, como “Fuck you”, “What the fuck is wrong with you mister?” (que aparece dos veces), “You ain’t into shit” “pig dig yourself”, “Fuck you and the way you think” (“The Dead Uniform”, 72-73). Pero también los hay en un inglés *straight*, por así decirlo, como “Notes on Solitude” (67-68), lleno de reminiscencias surrealistas, y que de aparecer en una antología de poesía en inglés, nadie tendría por qué sospechar que fue escrito por un poeta de origen hispano. Hay, por supuesto, poemas que introducen palabras en español —el que da título a la colección, sin ir más lejos— pero son los menos. Porque el uso del español en este libro de Pietri es relativamente raro, por no hablar del “Spanglish”, el cual no hemos podido registrar aquí. Si algo, ocurre lo contrario, pues en otro poema Pietri invierte la burla lingüística ejercida contra puertorriqueños, o hispano-parlantes en general, convirtiendo en blanco ahora a un anglo pronunciando un español que bien podría denominarse “Engspañol” (“Beware of Signs”, 17-19). Con lo cual, lo metropolitano boricua queda incorporado al mundo norteamericano que de alguna manera tiene que lidiar con esa lengua española que es la segunda en toda la nación. Finalmente dentro de este recorrido que trata del aspecto lingüístico en Pietri, no estaría demás incluir a “Tata”, poema que Cottó cita como muestra y prueba de cómo “La puertorriqueñidad defiende ante todo una personalidad propia, gracias a la herencia cultural iberoamericana” (158), pues el poema alaba la inteligencia de una abuela —la del poeta-narrador— que no sabe una palabra de inglés, pese a haber pasado veinticinco años “in this dept store/called america” (105).

Si la mezcla o interferencia de dos lenguas fuera un criterio fijo para evaluar la puertorriqueñidad de Pietri, está claro que se nos podría acusar de haber elegido un ejemplo trucado para presentar nuestra tesis de una poesía étnica esencialmente norteamericana escrita por un boricua de los Estados Unidos literariamente diferente de la escrita por sus colegas isleños. Pero en ese caso también tendría que ponerse en duda la puertorriqueñidad de Pietri dentro de la literatura norteamericana. Y, ¿quién se atreve a negarle su puesto entre los más representativos poetas orales boricuas de la metrópoli durante los sesenta y setenta? En todo caso, si se admite como nacional puertorriqueña una obra escrita en inglés, el uso del español dentro de dicha obra no será obligatorio, naturalmente. Aun así, no negamos que el uso del español y del “Spanglish” al lado del inglés pueda ser un criterio —pero sólo uno más— para percibir en cualquier poeta dado su puertorriqueñismo. Pero decididos a admitir —y volvemos a recordar que nosotros ya lo pusimos en duda en otro lugar (Suárez-Galbán 1)— que se puede escribir una obra en inglés salpicada de español y “Spanglish”, y aun así pertenecer a la literatura puertorriqueña sin más, queda claro que la lengua elegida no es un criterio rígido a la hora de decidir la nacionalidad literaria de dicha obra. La ausencia del “Spanglish” o el uso más limitado del español por parte de Pietri en comparación con otros poetas boricuas de la metrópoli, por tanto, “no está en *issue*”, para decirlo con frase que una vez fue célebre en la política insular. Al menos, no está en *issue* de vida

o muerte a la hora de decidir la nacionalidad literaria de su obra. Lo que sí podría resultar más operante y determinante aquí es la dependencia de esa obra del contexto literario y social norteamericano, sin el cual no se entiende, o no acaba de entenderse, o no se entiende tan cabalmente, *Puerto Rican Obituary*. Y dentro de esta afirmación que venimos sosteniendo desde el principio, sí podemos añadir ahora que se puede incluir el elemento lingüístico sin ningún lugar a dudas, pero entendiendo que el manejo lingüístico que permite a Pietri alcanzar su más alta cota estilística es uno dependiente también del contexto norteamericano, como vamos a ver.⁸

Antes comentábamos cómo Pietri parodia una canción infantil en inglés. En el poema "Puerto Rican Obituary" aparece otra canción infantil —puertorriqueña ahora (14)— que no se parodia, pero sí se somete a una sátira, por cuanto no se modifica ni mezcla la letra con la poesía, pero sí se utiliza para burlarse de las promesas que el aprendizaje de inglés supuestamente encierra para los puertorriqueños. De nuevo se trata de un tema que pueden compartir tanto la metrópoli como la isla, pero de nuevo también el contexto de Pietri, lógicamente, es el primero, con menciones explícitas a la emigración y vida de inmigrante. Luego, si relacionamos esta canción infantil con aquella otra en inglés, veremos que la contextualización norteamericana aquí trasciende anécdotas y geografía. Cuando Pietri recurre a la famosa "Old Mac Donald Had a Farm", lo hace para atacar a la policía niuyorquina y su persecución de los puertorriqueños. Luego, si no conocemos esa canción, y si no sabemos que entre los animales que en ella figuran aparece el cerdo, y si no captamos que dentro del lenguaje del gueto, "pig" es uno de los términos peyorativos aplicados a la policía, no habrá que decir que nos quedamos en Babia. Otro tanto nos ocurriría en cuanto al último significado de un verso ya citado de otro poema que, para mayor complicación, al eliminar una coma, dificulta todavía más la comprensión a raso nivel lingüístico. Merece la pena volver a citar el verso, así como el que le sigue, pues ambos brindan una muestra excelente de un recurso estilístico de Pietri que se repite a lo largo de la colección: "pig dig yourself/ before the grave digger starts digging you" ("The Dead Uniform", 72). De suerte que al añadir la cita del verso que sigue, descubrimos un juego de palabras basado asimismo en un lenguaje marginal norteamericano. Y si no

⁸ Hay que resistir la tentación de trasladar sin más a *Puerto Rican Obituary* o, en ese caso, a la literatura metropolitana en general, el caso de la salsa que Otero Garabís discute a profundidad en el capítulo II de su libro. Todo concepto de hibridismo cultural, "nación por los márgenes" (105), cultura transeúnte, etc., por aplicable que pueda parecer a primera vista a la literatura boricua metropolitana, queda radicalmente modificado por y firmemente sujeto a la diferencia entre las dos artes en última instancia, incluso cuando música y literatura puedan coincidir, como en el caso de la poesía. Si por un lado no habrá que decir que tamaño tema y problema nos es vedado aquí, por el otro no habrá que recordar que la primacía de la palabra y de la lengua en la obra literaria por encima de cualquier otro factor apunta ya hacia diferencias insalvables. Volvemos a lo mismo: ni la lengua ni la intertextualidad son literariamente negociables, si bien, como veremos después, las excepciones existen a la regla que las define como tales.

entendemos ahora que “dig” —término identificado tanto con afronorteamericanos como con *beats* y posteriormente con *hippies*— significa “comprender” y/o “apreciar”, tampoco acabamos de comprender nosotros esos dos versos de Pietri.

Se trata —repetimos— de un recurso recurrente, éste del juego de palabras, y lo es en su doble manifestación, la conceptual y la fonética: “pig dig” deja claro lo segundo, mientras que “grave digger”, donde la variante del verbo “cavar” abandona la jerga y asume su significado literal, ejemplifica lo primero. “The Broken English Dream” (12) es un título intraducible si ha de retener su conceptismo referente a la vez a la alusión lingüística, a la promesa del inglés ya mencionada y a la consabida frase “The American Dream” o sueño norteamericano; como intraducible, o necesitado de una nota explicativa, también es “dreaming about queens” (“Puerto Rican Obituary”, 4), cuya irónica referencia puede escapar incluso a un norteamericano que no conozca la geografía neoyorquina, al igual que lo son tantos juegos remitentes al lenguaje comercial norteamericano, algunos de los cuales ya hemos tenido ocasión de ver (“Cry now buy later”, “to tell the troops right guard deodorante jokes”, etc.). Es decir, si el mundo de Pietri lleva su poesía a imágenes, símiles, metáforas y demás recursos poéticos relacionados con Estados Unidos, y en bastantes casos más específicamente con Nueva York, según acabamos de volver a ver con la alusión a Queens, o como vimos con el símil y la prosopopeya que compara la muerte de los boricuas de Nueva York con la de un *sandwich hero* en el distrito de ropas, o telas (¿qué traducción podría dar en “garment district?”), ese mundo y esa poesía se hunden en unas fuentes norteamericanas tanto temáticas como lingüísticas aún más complejas y menos comprensibles fuera de ese contexto norteamericano al recurrir el poeta a unos juegos de palabras conceptuales y fonéticos muy de su predilección como recurso poético-satírico.

En más de un sentido, seguimos hablando de intertextualidad y marco de referencia. Pues como hemos visto, los conceptismos o juegos de palabra de Pietri se basan en su inmensa mayoría en referencias literarias y lingüísticas relacionadas con el medio ambiente norteamericano y el gueto boricua dentro de él, al igual, pues, que lo que venimos señalando de *Puerto Rican Obituary* en general a lo largo de este trabajo. Es más, la ironía narrativo-poética de la abuela que es tan inteligente que nunca aprendió inglés sólo se capta dentro de dicho marco. Fuera de él, podría suscitarse otra lectura y otra ironía que no casan con el espíritu y el contexto poético, a saber, que los que no aprenden inglés se creen inteligentes sin serlo en realidad, lo cual, por supuesto, contradice completamente el mensaje central del libro. El cual no es, sin embargo, que el narrador y los boricuas metropolitanos dejen de aprender inglés, porque entonces el poeta narrador se convierte en víctima de sí mismo, se ironiza a sí mismo y su obra al ironizar en inglés. Y aunque ésa puede muy bien ser una lectura válida de este poema —especialmente desde una perspectiva deconstructivista— ciertamente no podría considerarse a la larga como representativa

de un libro que se complace más bien en presentar una visión satírica —y crítica, pues— de la sociedad norteamericana. Ésta, por lo visto, exige más bien adquirir una lengua y una cultura a costa de otra. O, dicho en términos pedagógicos, ESL o “English as a Second Language”, sí, bilingüismo no. Claro está que la abuela ahí representa la resistencia cultural a una sociedad que aún no ha aprendido a tolerar diferencias en este sentido. Lo cual nunca hemos negado, ni podríamos hacerlo. Pero lo cual no es lo mismo que decir que la resistencia cultural de un poeta inmigrante o descendiente de un grupo étnico marginal basta para incluirlo dentro de la literatura nacional del país de sus antecesores. El uso del español y del “Spanglish” forma, sí, una parte innegable de dicha resistencia a abandonar lo que se es. Pero ahora “se es” algo más que un puertorriqueño insular, y se pertenece —quieras que no— existencial y culturalmente a una sociedad y un medio ambiente cuyas diferencias con lo insular ni hace falta señalar.⁹ No nos hemos olvidado al comentar que Pietri no destaca como otros en este uso del español y del “Spanglish”, que, por otro lado, su inglés sí recurre una y otra vez a formas sintácticas y pronunciaciones relacionadas con el español: “is a long ride”, “is very expensive” (“Puerto Rican Obituary”, 3), donde se suprime el pronombre neutral en inglés, o “and bill collectors who are well train” (“Beware of Signs”, 118), “and was prepare” (“Suicide Note From a Cockroach in a Low Income Housing Project”, 31), donde una pronunciación del inglés por un hispano parlante sustituye la forma verbal pretérita del inglés. Lo cual también ha de interpretarse como resistencia lingüístico-cultural y clara señal de identidad, pero ambos, primero, dentro de la lengua norteamericana, opuesto a la hispanización que implica el Spanglish, y después dentro de un contexto social mayor norteamericano, que es justamente lo que explica dicha resistencia y sus manifestaciones, de la misma manera que el uso de expresiones afronorteamericanas, o del llamado *Ebonics*, si se quiere, nacen como reacción en contra de la opresión social e intento de sobrevivir como colectivo particular dentro de una sociedad multiétnica, y que cada vez aumenta la cantidad y la variedad de etnias que va incorporando, mal que bien o bien que mal. ¿O es que la sintaxis, construcciones y demás reminiscencias del yiddish en *Call It Sleep* de Henry Roth bastan para excluirlo de la literatura (inmigratoria) norteamericana? Y, ¿dónde colocaríamos esa otra obra canónica de la inmigración, *The Rise of David Levinsky* de Abraham Cahan, novela escrita en inglés por quien aun después de llegar a Nueva York siguió escribiendo en yiddish?

⁹ Ya que hemos vuelto a plantear la para nosotros dudosa realidad de una obra nacional puertorriqueña en inglés, por si a alguien se le ocurre el argumento de que también existe un Caribe que escribe en inglés, sólo basta preguntar para volver a dudar si las obras de Jean Rhys, V.S. Naipaul, Derek Walcott o George Lamming de veras tienen las mismas coordenadas nacionales que la puertorriqueña, máxime si ésta, como la de Pietri, se nutre de fuentes nacionales norteamericanas. Que todo el Caribe —hispano, inglés, francés u holandés— comparta ciertas semejanzas históricas es harina de otro costal.

Esto último trae a colación el argumento que insiste en la peculiaridad de la inmigración puertorriqueña a Estados Unidos, el de la "guagua aérea" que no acaba de aterrizar.¹⁰ Porque se escribe, o se debe escribir, con los pies en la tierra. La elección de la lengua ya empieza a enraizar en una de las dos tierras lo que se escribe. El medio ambiente social y cultural que provee la materia a transformarse en literatura facilita ese enraizamiento.

Ya advertimos desde el principio que teníamos que vérnoslas aquí con el viejo problema de la literatura nacional, y —más recientemente advertimos también— que ni los problemas planteados por el supuesto bilingüismo de los escritores latinos de Estados Unidos, ni los de una supuesta inmigración continua perpetuadora de la cultura original o de sangre, se resuelven de un machetazo. Advertimos asimismo, entre otras cosas, que hay que estar dispuesto a admitir la posibilidad de casos individuales que contradicen el denominador común. Habrá quien se estará preguntando si un escritor en y de los Estados Unidos puede escribir una obra insular. Otros se preguntarán, con Ed Vega y Cottó, quien cita al primero (159), que por qué Suiza puede tener ciudadanos con tres lenguas distintas, mientras que en el caso de Puerto Rico y los puertorriqueños la insistencia en el español como lengua única se ha convertido en condición *sine qua non* para algunos. Y no faltará quien suscite los casos de Beckett y Nabokov, y de una larga nómina de autores bilingües, acaso argumentando que pueden pertenecer a dos literaturas, según las respectivas obras suyas a considerar. En fin, ¿qué duda cabe que andar con demasiada rigidez aquí podría producir una parálisis que estancaría la crítica ante determinadas obras y autores? Pero si no debemos perder de vista la ya mencionada flexibilidad inevitable que siempre acompaña a la literatura, tampoco caigamos en la ceguera de negar la necesidad (como en todo filosofar) de descubrir categorías

¹⁰ Fenómeno acaso no tan singular como se cree, en fin de cuentas, pues es compartido hasta cierto punto por los chicanos, especialmente los que residen cerca de la frontera que constantemente nutre de cultura mexicana a esos residentes. También en su caso, sin embargo, puede producirse (y en guaguas literales además) el ir y venir al país de origen o de sangre que supuestamente mantiene viva su cultura. El asunto bien merece mayor consideración de la que le podemos brindar aquí. Entre tantos factores habría que tener en cuenta la frecuencia de viajes de ida y vuelta a la isla, la edad en que ocurre este proceso relativamente constante de emigración e inmigración, la duración de los viajes (visitas o residencia prolongada), la profesión, que en determinados casos puede implicar un ascenso social y cultural, amén de un mayor interés o conciencia cultural (obviamente, no es lo mismo un escritor, o pretendiente a ello, que el que elige otra profesión u oficio en el que la lengua, y con ella la cultura forzosamente, no juegan un papel tan primordial), y la misma diversidad de posibles repercusiones psicológicas de cada caso. El de Rosario Ferré, por ejemplo, se sale claramente de la norma cultural y social de esa mayoría más identificada con una cultura marginal todavía hoy, pero quizá no tanto mañana, o marginal de manera diferente, como ha ocurrido con la literatura judeo-norteamericana. Pasando a otro caso, hipotético ahora, y si el bilingüe Carlos Fuentes, criado en Estados Unidos durante años clave, hubiese optado por el inglés, ¿a qué literatura nacional pertenecería? Y, ¿a cuál pertenece la dominicana Julia Álvarez que escribe en inglés? Preguntamos y provocamos, simplemente para suscitar problemas que suelen ignorarse al hablar de esa peculiaridad de una inmigración y emigración relativamente incesante.

coherentes como instrumento de trabajo que permiten manejar y ordenar una realidad, que como tal, es siempre potencialmente dispersa, en este caso, la de un determinado cuerpo literario. Por supuesto que los casos tangenciales han de valorarse independientemente, lo que no invalida, sin embargo, que sigan existiendo normas y características mayoritarias que legitimen establecer teorías y conceptos generales operantes. Y así, por supuesto también que en la mayoría de los casos los poetas metropolitanos boricuas han de responder a su realidad antes que nada, y el grado de “insularidad” —llamémoslo así— de cualquier autor dado dependerá probablemente de una idiosincrasia especial. Y aunque es imposible detenernos aquí a tratar por extenso y en detalle las comparaciones con otras naciones, bastan también una serie de preguntas y reflexiones para empezar a detectar ya planteamientos que no prometen feliz salida o solución. Porque, ¿habrá que explicar que no es lo mismo un país autónomo con diferentes lenguas y tradiciones culturales adquiridas a través de siglos, y dentro de un mismo territorio, que una colonia que cambia de manos dos veces, y que, para colmo, vio su lengua arrebatada del sistema público escolar durante casi cincuenta años? Como tampoco habrá que explicar que no es lo mismo un gueto en Nueva York, al cual se tiene que emigrar por necesidad económica, que permanecer en la tierra de uno y con los de uno, al menos desde el punto de vista colectivo-sociológico-nacional, aunque se hablen diferentes lenguas.

Conviene no olvidar que existe toda una serie de razones y motivos que pueden inducir a una confusión entre lo nacional propiamente dicho, y el fenómeno de una diáspora que termina por diezmar a la población nacional y convertirla en un colectivo étnico dentro de una sociedad que se compone en gran medida por diferentes grupos procedentes de diversas naciones. La culpa no sería la menor de estas razones, pues, sólo lógico es que una población forzada a emigrar por determinadas condiciones socio-económicas, y después acusada injustamente de haber bastardizado la lengua y cultura, suscitara con el tiempo una culpabilidad en quienes pudieron quedarse en la isla a costa de los que tuvieron que irse. Y es éste precisamente el argumento que nos parece latir detrás y debajo de la generosidad y buenas intenciones de José Luis González —quien ya desde hace algunos años abogaba por la inclusión de la literatura boricua metropolitana en inglés dentro de la nacional, como hemos recordado antes— cuando pregunta que “¿con qué derecho social o moral han de dictaminar éstos [los que pudieron quedarse en la isla] sobre la puertorriqueñidad de aquéllos?” [los que tuvieron que irse] (103). Con ninguno, sería la respuesta, porque la puertorriqueñidad no la dictamina nadie, sino que la deciden las circunstancias existenciales en que se sumerge la emigración. Buenas —pero también oportunistas— intenciones pueden vislumbrarse igualmente en quienes ven en el multiculturalismo norteamericano tan cacareado últimamente la nueva utopía, lo cual huele mucho al argumento político de la “estadidad jíbara”. Y a demagogia huele ahora acusar a los que piensan como nosotros de haber caído en “Trampas conceptuales” que “sólo sirven para mantenernos [a los

puertorriqueños] desvinculados y para empeorar el delicado estado de nuestro organismo colectivo”, conforme acusa a Mohr de hacer López-Adorno (11, nota 9). Finalmente —aunque seguro que nos olvidamos de más de una razón para explicar ese deseo de nacionalizar lo metropolitano boricua— tampoco hay que olvidar que los defensores de la lengua y cultura españolas —tanto los de la Hermana Mayor, como otros—, si es que se resignan a admitir que se puede ser puertorriqueño sin la lengua española, algún alivio encontrarán si por lo menos logran convencerse que aun así se puede permanecer culturalmente hispano, lo cual, dicho sea de paso, no deja de oler ahora al antiguo paternalismo de los tiempos en que esa Hermana Mayor se conocía más bien como la Madre Patria.

De modo que motivos hay para explicar ese fervor de nacionalizar ahora lo que antes tanto se despreciaba, y cuando no era así, entonces se ignoraba, error del que no se pueden librar ni la derecha ni la izquierda puertorriqueña. Pero ni buenas intenciones, ni oportunismos, y mucho menos demagogia, sirven a la hora de enfrentar el complejo problema de cómo una cultura puede permanecer nacional dentro de otra de la que se nutre y a la que termina nutriendo —reconózcase o no— junto con otras culturas de un complejo social cada día más variado étnicamente. Ni siquiera el mayor vínculo entre destierro y tierra natal que se da en el caso puertorriqueño —semejante en algunos sentidos a lo que ocurre también con un número de emigrantes mexicanos y los chicanos que habitan estados fronterizos, según ya adelantamos (nota 10)— logra negar esa inevitable metamorfosis de una cultura al participar en y de otra, conforme hemos visto ser el caso de Pietri. Porque pretender que la cultura nacional puertorriqueña puede permanecer intacta en Pietri y en la mayoría de los poetas metropolitanos que como él utilizan un hondo trasfondo literario y existencial básicamente norteamericano, es tanto como pretender que la cultura insular boricua ya es parte integrante y voluntaria de la cultura norteamericana. Y si preferimos pretender que los poetas metropolitanos extienden el concepto de puertorriqueñidad nacional, como cree Otero en el caso de salseros (vuelva a verse su capítulo II), caemos en lo mismo: la nación puertorriqueña es una capaz de poetizarse en términos tradicionales norteamericanos, además de en los propios insulares. En cuyo caso, la peculiaridad y particularidad de una cultura es simplemente un mito. Y repárese bien que en este caso no hablamos de la asimilación original de un elemento cultural de una cultura por otra, sino de una duplicidad cultural, y una, en este caso otra vez, de una colonia y una metrópoli. Por lo demás, el planteamiento de que existe un número de puertorriqueños fuera del país y en Estados Unidos que es casi igual al de la isla, es uno de carácter demográfico que de por sí no implica necesariamente esa supuesta extensión de la cultura nacional.

¡Qué más quisiéramos que fuera así, que los puertorriqueños fueran capaces de asimilar la cultura norteamericana, pero no a costa de la propia, sino como enriquecimiento de ella! Semejante hermandad y comprensión cultural —que

nada tienen que ver con la “estadidad jíbara”, naturalmente— representaría el verdadero espíritu universalista cultural, uno que trasciende los límites demasiado frecuentes de las actuales manifestaciones supuestamente multiculturales que suelen limitarse a tacoburguers, tostones y cuate tomate, si se nos permite así expresarnos. En todo caso, y como ya vimos que previó Goethe, y como sigue insistiendo la crítica literaria todavía, se llega a lo universal desde y a través de lo nacional, pues “Universal and national literatures implicate each other” (Wellek y Warren, 41). El siglo que acaba de cerrar hace poco es uno que ha visto inmensos desplazamientos, emigraciones y exilios que por lo visto también continuarán. Las repercusiones y respuestas culturales ante lo que ha sido obviamente el resultado de una serie de fracasos de parte de la política nacional e internacional deberían ser un mayor intercambio entre pueblos y naciones. El poeta desterrado debería escuchar y ser escuchado en su nueva tierra. La formación simbiótica de culturas será inevitable, máxime en el caso, como es el boricua, de emigraciones masivas. Quizá dentro de no muchos años —¡ojalá!— casos como el de Pietri y los poetas puertorriqueños metropolitanos llegarán a apreciarse como ejemplos pioneros de un futuro de veras multicultural (o mejor dicho, y como nunca se dice, intercultural) que, sin negar la cultura nacional heredada, tampoco le niega su capacidad de transformarse en otra cultura que la perpetúa, pero también la metamorfosea.

Eugenio Suárez-Galbán Guerra
New York University, Madrid

BIBLIOGRAFÍA

- Balakian, Anna. *The Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry*. New York: New York University Press, 1965.
- Baldwin, James. “Princes and Powers”. *Nobody Knows My Name*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991. pp. 24-55.
- Chrisman, Robert. “Nicolás Guillén, Langston Hughes, and the Black American / Afro-Cuban Connection”. *Michigan Quarterly Review* 33, 34 (1994): pp. 807-820.
- Cottó Benítez, Ruth Amarilis, “Un nuevo enfoque de la literatura nacionalista puertorriqueña: La neorriqueñidad, un nuevo concepto del boricua en Nueva York”. *Puerto Rico. ¿La más antigua colonia? Una paradójica realidad*. Edición a cargo de Ramón Darío Molinari. Madrid: Casa de Puerto Rico en España, 1998. pp. 153-176.
- Ferlinghetti, Lawrence. “Talking with Lorenzo Ferlinghetti”/“Charla con Lorenzo Ferlinghetti”. *La vida como sueño real/Life as a Real Dream*. Madrid: Editorial Orígenes, 1992. pp. 46-55.

- González, José Luis. "El escritor en el exilio". *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1989. pp. 99-106.
- Guillén, Nicolás. "Son número 6". *Obra poética*, t. I. La Habana: Instituto cubano del libro, 1972. pp. 231-233.
- Hughes, Langston. "A Song of Spain". Rafael Osuna. *Pablo Neruda y Nancy Cunard*. Madrid: Orígenes, 1987. pp. 99-101.
- Kanellos, Nicolás, "La literatura hispana de los Estados Unidos y el género autobiográfico". *Hispanos en los Estados Unidos*. Edición a cargo de Rodolfo Cortina y Alberto Moncada. Madrid: Cultura Hispánica, 1988. pp. 221-230.
- Luis, William. *Dance Between Two Cultures (Latino Caribbean Literature Written in the United States)*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1997.
- King, Woodie y Milner, Ron. "Evolution of a People's Theater". *Black Drama Anthology*. Edición a cargo de los mismos. New York: Signet, 1971. pp. vii-x.
- López-Adorno, Pedro. "Papiros de Babel: pesquisas sobre la polifonía poética puertorriqueña en Nueva York". *Papiros de Babel. Antología de la poesía puertorriqueña en Nueva York*. Río Piedras. Universidad de Puerto Rico, 1991. pp. 1-16.
- Milner: ver King, Woodie.
- Mohr, Nicolasa. "Puerto Rican Writers in the U.S., Puerto Rican Writers in Puerto Rico: A Separation beyond Language (testimonio)". *Breaking Boundaries. Latina Writings and Critical Readings*. Edición a cargo de Asunción Horno-Delgado, Eliana Ortega, Nina M. Scott y Nancy Saporta Sternbach. Amherst. University of Massachusetts, 1989. pp. 111-116.
- Otero Garabís, Juan. *Nación y ritmo. "Descargas" desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón, 2000.
- Pietri, Pedro. *Puerto Rican Obituary*. New York: Monthly Review Press, 1973.
- Poey, Delia, y Suárez, Virgil. "Introduction". *Iguana Dreams. New Latino Fiction*. New York: Harper Collins, 1992. pp. xv-xix.
- Suárez, Virgil. Ver Poey, Delia.
- Suárez-Galbán Guerra, Eugenio. 1. "El bufete del diablo: polémica de la poesía puertorriqueña en inglés". *Puerto Rico ante el 98 visto desde España*. Edición a cargo del mismo. Madrid: Casa de Puerto Rico en España, 1996. pp. 211-228.
- _____. 2. Ferlinghetti, Lawrence. Entrevista. *La vida como sueño real. Life as a Real Dream*. Madrid: Orígenes, 1992, pp. 46-55.
- U.S. Census Bureau. *1990 Census of Population, General Population Characteristics, United States*.
- Warren, Austin. Ver Wellek, René y Warren, Austin.
- Wellek, René. *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963.
- Wellek, René y Warren, Austin. *Theory of Literature*. New York: Harcourt Brace, 1956.