

EMIGRACIÓN Y LITERATURA

La interacción literaria entre tradiciones nacionales, culturas y hasta lenguas es la condición del futuro. Los indios en Inglaterra, los japoneses en el Brasil, los antillanos en Francia, los latinoamericanos (sobre todo los de origen mexicano, pero también los caribeños) en los Estados Unidos están forjando literaturas fuertes, híbridas, novedosas que reflejan las nuevas "geoculturas" a las que se refiere Immanuel Wallerstein en *Geopolitics and Geoculture*.¹ Más allá del internacionalismo, podríamos estar entrando en la era del 'interculturalismo', que más que referirse a yuxtaposiciones, se refiere a culturas enfrasca-das en transacciones y reciprocidades que transforman a todas las partes.

Un caso interesante es el de la literatura que los puertorriqueños han estado escribiendo en inglés en los Estados Unidos. Ignorada por mucho tiempo en su isla de origen, cuya defensa heroica del español está ligada a la preservación de una identidad diferenciada de la que se le ha querido imponer políticamente mediante el régimen colonial imperante, esta literatura —sorpresivamente— lejos de confirmar una enajenación cultural, subraya ciertas continuidades y resistencias que subyacen a la lengua, persistiendo aún a despecho de ella. Se trata, efectivamente, de una literatura de frontera, aunque no se haga en un espacio demarcado por mares, ríos, montañas o tratados sino definido por las características que distinguen diferentes tradiciones literarias. Lo fronterizo sería, pues, el lugar de los encuentros y de las síntesis, el momento de las transformaciones y de las innovaciones.

El problema se suele considerar como una disyuntiva. ¿Dónde se coloca un tipo de escritura que no está en español y tampoco pertenece a una tradición literaria norteamericana porque sus temas tienen que ver con un sector desplazado de la población caribeña? Durante mucho tiempo el procedimiento ha sido ignorarla. Hay ciertos nombres, sin embargo, que ya no se pueden soslayar: Pedro Pietri, Nicholasa Mohr, Miguel Algarín, Esmeralda Santiago, Abraham Rodríguez Jr., Edwin Torres, Piri Thomas. Sus obras —y las de muchos otros— pueden nutrir la literatura puertorriqueña (y la latinoamericana en general) de maneras novedosas e insospechadas, obligándolas a abrirse a nuevos géneros, creando otros, incorporando una nueva sensibilidad surgida del contacto cercano con la cultura anglosajona y planteando soluciones innovadoras a los problemas que genera ese contacto.

¹ Immanuel Maurice Wallerstein, *Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World System*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press y París, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1991.

Corrientes cruzadas

Entre los géneros dentro de los que se ha desarrollado la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos está el de la novela del arrabal. No se trata, desde luego, de una novedad. También los escritores de los cuarenta y los cincuenta en Puerto Rico ubicaron en él algunas de sus obras. Ninguno, sin embargo, era producto de ese ambiente. El arrabal era más bien un escenario que realizaba el impacto dramático de conflictos socio-políticos. En el caso de los puertorriqueños que viven en los Estados Unidos, sus novelas suelen ser fuertemente autobiográficas; muchas son, de hecho, autobiografías noveladas. No se trata sólo, además, de que una novela como *Down These Mean Streets* de Piri Thomas, publicada con gran éxito por Knopf en el 1967, sea un texto especialmente fuerte, agresivo, duro, descriptivo de la vida de un joven que se convierte en un delincuente debido a sus experiencias en las calles de Harlem y que luego, en la prisión, redefine su situación, sino de que con ella entra en la novela puertorriqueña el conflicto de la raza no sólo como factor problemático en las relaciones entre clases (algo que está presente en la literatura antillana desde *Cecilia Valdés*) sino como un elemento de definición personal y de identidad dentro de una sociedad ajena. Resulta entonces una disyuntiva que va más allá de las posiciones habituales de prejuicio o injusticia y de las reacciones ante ellas. Aquí el problema racial es condicionante de todas las relaciones sociales y nacionales. ¿Cómo definirse: como puertorriqueño o como negro? ¿Cómo y por qué escoger, si se es ambas cosas? ¿Qué categorías impone una sociedad hostil y cómo calibrar los grados de prejuicio?

La novela de Piri Thomas está escrita desde una sensibilidad puertorriqueña reconocible en la importancia de los ámbitos familiares, en la religiosidad evidente, pero se inscribe también en una tradición de literatura autobiográfica negra que cobra nuevas fuerzas precisamente en los años sesenta, con obras como *Manchild in the Promised Land*, de Claude Brown (1965) y como *The Autobiography of Malcolm X as Told to Alex Haley* (1964). Esta tradición viene, a su vez, de las narraciones de esclavos, que no tienen equivalente en la literatura puertorriqueña.

El *ghetto* o arrabal neoyorquino identificado con los puertorriqueños que empezaron a arribar a esa ciudad en grandes números a partir de los cuarenta ha producido también otros textos sobresalientes. Uno relativamente reciente, la novela *Spidertown*, de Abraham Rodríguez Jr. (1993), se ambienta entre jóvenes puertorriqueños que sirven como soldados de fila en la distribución de las drogas en el South Bronx. Tal ambiente, aparentemente alejado del mundo convencional y legítimo, resulta ser —paradójicamente— la muestra cabal de una adaptación perfecta (dentro de los canales que tienen a su alcance los personajes) a una sociedad regida por el ansia de lucro, por la competencia, por el consumo desmedido y la codicia de posesiones materiales. Si cambiáramos lugares y nombres y sustituyéramos las drogas por las acciones de Bolsa, la

novela describiría fielmente la lucha por el éxito y la preeminencia, el conflicto entre la satisfacción personal y la necesidad de acción continua, el afán de poder de los sectores centrales de la sociedad norteamericana. Lo que les sucede a los puertorriqueños al contacto con tal medio es lo que "documenta" Abraham Rodríguez en este texto que ilumina regiones inéditas de nuestra personalidad colectiva.

Pero además de expandir y darles nuevos parámetros a ciertos géneros literarios, algunos escritores puertorriqueños en los Estados Unidos han "cruzado" de una literatura a otra con un tino tan certero que sólo se explica cabalmente por la larga costumbre de mestizaje literario que se origina en las letras españolas con las jarchas, que prosigue con la profunda influencia de la espiritualidad árabe en los místicos del Siglo de Oro (según la ha estudiado la erudita puertorriqueña Luce López Baralt) y que en Hispanoamérica se muestra en textos como los de Guamán Poma de Ayala, que utilizan y yuxtaponen dos códigos expresivos. En el Caribe la tendencia hacia la hibridez se manifiesta no sólo en los ritmos e insistencias onomatopéyicas de la poesía afroantillana sino aún más en las creaciones musicales de la región, verdadera fusión de tradiciones melódicas y rítmicas.

Ese "cruce" aflora de manera insólita en una novela como *Carlito's Way* (1975) escrita por Edwin Torres, juez puertorriqueño del Tribunal Supremo de Nueva York (y llevada luego al cine). En ella se combina la novela del *ghetto* puertorriqueño con la de *gangsters* y con un género, la picaresca, que realza una delincuencia callejera procedente de un lugar y un tiempo muy diferentes: la España del siglo XVI. Como la novela picaresca, la de Edwin Torres resulta ser una narración que se pone en boca de su protagonista a manera de un relato autobiográfico. Como el pícaro, Carlito es un joven que vive al margen de la sociedad establecida. Su vida errante lo pone en contacto con los integrantes de diferentes clases sociales, realizándose así los contrastes dramáticos entre ricos y pobres y entre la realidad y las ilusiones colectivas de un país cuyas estrategias mundiales grandiosas —como las de España en el Siglo de Oro— contrastan con las condiciones de miseria en que viven sectores significativos de la sociedad. Como el pícaro, además, Carlito va no de amo en amo sino de banda en banda de hampones y su filosofía de vida se torna progresivamente pesimista.

Aparte de los paralelismos sugerentes que podrían hacerse entre dos naciones hegemónicas cuyas directrices conforman una época pero cuyas disposiciones económicas hacen surgir una población flotante de delictos y desempleados, hay similitudes fascinantes entre obras como *Carlito's Way* y *El Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache* y *El Buscón*. Prima en todas un tono filosófico y desencantado y son descarnadamente realistas —hasta naturalistas— en su descripción de ambientes. La picaresca española provee, pues, un espejo en el que la novela urbana puertorriqueña del siglo XX se puede reconocer.

Otros maridajes literarios insólitos obrados por la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos incluyen el intento de Jack Agueros de recrear el auto sacramental en el contexto de la vivencia norteamericana actual, enfatizando sus implicaciones morales, aunque el concepto mismo de lo que es lo moral sea diferente.

Los poetas

El grupo que más tempranamente definió literariamente a los escritores puertorriqueños en los Estados Unidos fue el de los poetas *Nuyorican* quienes a partir de los setenta expresaron las incongruencias existentes entre el mito del sueño americano y las realidades inhóspitas que encontraban sus familias al emigrar. Pedro Pietri, Miguel Algarín, Miguel Piñero, Lucky Cienfuegos, Sandra María Esteves, Bimbo Rivas y Jesús Papoleto Meléndez forman parte de ese grupo, así como también Tato Laviera, que es más joven.

La suya comenzó siendo una poesía callejera y representada (vinculada a la vez con la tradición de las improvisaciones musicales de la montaña puertorriqueña y el "performance poetry" norteamericano, algunas de cuyas raíces vienen de la poesía folklórica de los negros del Sur). Se recitaba —y eventualmente se escribió— en un idioma nunca antes utilizado para la poesía, pero que respondía a la manera en que habitualmente se comunicaban entre sí los puertorriqueños de El Barrio y el Lower East Side, rebautizado *Loisaida*. Se vinculaba también con una modalidad literaria netamente norteamericana, proveniente de los años 50: la de la Generación de los Beats.

Si bien escritores como Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Gregory Corso y John Clellon Holmes, entre otros, denunciaron a la sociedad y hablaron de una "nueva visión" en el arte, trasladando a la literatura sus experiencias de la vida urbana y bohemia, de los antros y bares y de los drogadictos de Times Square, los poetas puertorriqueños se sentían igualmente desafiados respecto a un medio que los rechazaba. Sus ámbitos eran también los barrios bajos y su tono era igualmente confrontacional, llegando hasta a subvertir el idioma para expresar mejor el impacto de la calle y su violencia. Rechazaron, como los Beats, los valores morales establecidos para adoptar estilos de vida que por entonces se consideraban ofensivos, como el homosexualismo y la drogadicción.

La gran diferencia podía yacer en que la marginación de los puertorriqueños —a diferencia de la de los Beats— no era ni auto-impuesta ni fruto de un cansancio y saturación ante el materialismo de la sociedad circundante (Burroughs era graduado de Harvard; Ginseng y Kerouac habían sido estudiantes de Columbia), sino una situación muy real. Literal y figurativamente, ellos sí estaban "acabados": ocupaban las posiciones ínfimas en la sociedad, como hijos que eran de los inmigrantes más recientes y más pobres.

La cuestión, generalmente tan controversial, del idioma no es, por lo tanto,

el eje central que le quita o le da relevancia a esta poesía, sino el hecho de que sean textos surgidos de la privación, el discrimen y la voluntad de que sobreviviera una cultura traída de otro lugar, una manera de ver el mundo que se adaptó —en gran parte gracias a ellos, que lo ratificaron con la palabra hablada, primero, y luego con la letra escrita— a las circunstancias que se les imponían a todos.

Por otra parte, el cambio de código o uso del *Spanglish* constituye también una creación literaria. En la introducción a la antología *Nuyorican Poetry*, Miguel Algarín dice “El poeta es responsable de intentar la novedad (“newness”). La novedad necesita palabras, palabras que nunca se han oído o usado antes. El poeta tiene que inventar un nuevo idioma, una nueva tradición de comunicación”.

No se trata, pues, tan sólo de remedar un lenguaje hablado en una comunidad, sino de llevarlo a un plano expresivo, yuxtaponiendo los universos que se encuentran implicados en ambos idiomas. Los contrastes, juegos de palabras, ironías y parodias que se llevan a cabo en el texto le confieren también una enorme complejidad conceptual. El uso de los dos idiomas busca asimismo expresar resistencia a una norma impuesta por los dos grupos “no contaminados”: el español en el que se escribe la literatura isleña y que se defiende como símbolo de la nación y el inglés de la escritura “mainstream” de los Estados Unidos. Ninguno de los dos, por sí solos, puede transmitir la experiencia de la migración puertorriqueña a los Estados Unidos. El cambio de código se convierte, pues, en una respuesta a una situación socio-cultural y es una manera de llevar a cabo el testimonio al que se refiere Tato Laviera, cuando en el primer poema de *La Carreta Made a U-Turn* dice: *In the final analysis/ I am nothing but a historian/ who took your actions/ and jotted them on paper.* (“Al final/ no soy sino el historiador/ que presencié las acciones/ y las consignó en el papel.”)

La función documental la han asumido muchos de los escritores puertorriqueños de los Estados Unidos con una intuición nacida del sustrato cultural. Como dice Foucault respecto al narrador de *Las mil y una noches*, narran para “aplazar la muerte”. Su escritura es la afirmación de una sobrevivencia individual y colectiva. Nace de la necesidad de seguirse distinguiendo, de hacer la crónica de una comunidad olvidada, marginada dentro de un país que se ha negado a tomar en cuenta esa experiencia particular dentro del repertorio de imágenes aceptadas. Es, además, una comunidad que ha sido olvidada en su sociedad de origen, que ha obviado la memoria de los que se fueron en el contexto de la vida diaria.

Muchas de las experiencias de los escritores que surgieron en los sesenta y los setenta fueron, ciertamente, únicas y serán irrepetibles. Cuando Víctor Hernández Cruz describe un viaje que se llevó a cabo en el tiempo tanto como en el espacio, está describiendo lo que debe haber sido salir de un pueblo o un

campo en el interior de Puerto Rico durante los cuarenta y los cincuenta y llegar a una ciudad como Nueva York que entonces estaba en la cúspide de su prestigio y poder. El choque cultural tiene que haber sido devastador, especialmente si se considera que lo complicaba el idioma, las diferencias de clima, de paisaje y de costumbres. La documentación que muchos de estos escritos proveen del encuentro entre dos etapas tan disímiles de desarrollo es invaluable porque ya, no importa cuántos puertorriqueños emigren ahora a los Estados Unidos y no importa de qué parte de Puerto Rico provengan, el desarrollo industrial de la isla durante los últimos cincuenta años y su riqueza de todo tipo de comunicaciones la ha convertido en un país que tiene imágenes muy reales del resto del mundo contemporáneo.

Resulta interesante constatar, por otra parte, que en los sesenta y los setenta la mayoría de los poetas puertorriqueños en los Estados Unidos se constituía por hombres. No estaban representadas tampoco las mujeres entre los autores principales de las novelas del *ghetto* —ni entre sus personajes— porque a diferencia de las vidas violentas de los muchachos en las calles de El Barrio, las vidas de las mujeres estaban sujetas a otro tipo de opresión. Doblemente invisibles, tanto porque pertenecían a un segmento de la sociedad marginalizado por la pobreza y la ignorancia y también porque en muchos casos se veían limitadas a los confines de sus casas por causa del dominio masculino, sus experiencias y su teatro de acción fueron diferentes.

Las escritoras puertorriqueñas en los Estados Unidos se han esforzado en sobreponerse a esta invisibilidad. Muchas prefieren el género autobiográfico, novelado o no, género que tiene el efecto de colocar al sujeto femenino en el centro de la acción, superando así su marginalidad pero que, por otra parte, relativiza sus experiencias: 'esta es *mi* experiencia', parecen decir, 'y sólo hablo por y desde ella sin pretender universalizarla'.

Nicholasa Mohr fue la primera en documentar las vidas de las mujeres puertorriqueñas de manera semi-autobiográfica en *Nilda* (1973), una novela sobre una niña que crece en El Barrio en el seno de una familia de clase media baja. La historia, que se desarrolla con gracia y sencillez, sigue la trayectoria de la creciente consciencia que adquiere Nilda de los problemas económicos de su familia y de la quiebra de los lazos familiares tradicionales. Ella percibe cómo una cultura diferente va introduciéndose en la atmósfera hogareña a pesar de que se encuentra bastante resguardada por ser mujer y la única niña en una familia toda de hijos varones.

Ciertas memorias novelizadas o novelas semi-autobiográficas escritas por mujeres puertorriqueñas en los Estados Unidos parecen haber establecido una especie de continuidad con *Nilda*. En *The Line of the Sun* (1988), Judith Ortiz Cofer, quien vive en Georgia, desarrolla dos historias que guardan cierto paralelismo, si no en el tiempo, sí, quizás, en la estructuración del texto. De una parte se encuentra un Puerto Rico cuasi mítico, construido a partir de los cuentos y recuerdos familiares, con una oveja negra como protagonista. De la

otra, la novela se centra en una muchacha que crece en New Jersey, dividida entre una casa donde se conserva la cultura puertorriqueña y un entorno típicamente norteamericano. En el libro se reclama el pasado singular de la primera parte para una niña en proceso de aculturarse a un modo diferente de vida que el de sus antepasados.

Otras dos narraciones, una ficcionalizada, la otra francamente autobiográfica, tienen también protagonistas jóvenes, esta vez en historias del tipo de Cenicienta y siguen una trayectoria similar. Tanto Negi, en *Cuando era puertorriqueña*, de Esmeralda Santiago (1993), como Blanca en *Porque hay silencio* (1989) inician sus vidas en comunidades muy pobres de la isla, la primera en una rural y la otra en lo que solía ser El Fanguito. Ambas pasan por una serie de problemas y tribulaciones que en el caso de Negi tienen que ver con la relación precaria entre su madre y su padre y en el de Blanca con la muerte de su madre. Ambas niñas acaban en los Estados Unidos y tienen que enfrentarse con los problemas más amplios de la pobreza, el discrimen y el ajuste a una cultura diferente antes de alcanzar una de las metas preciadas de la sociedad norteamericana: una educación universitaria en la prestigiosa Harvard (en ambos casos).

Esto, sin embargo, no las lleva a la felicidad implícitamente prometida en el Sueño Americano, como se hace patente en la segunda parte de la autobiografía de Esmeralda Santiago, *Almost a Woman* (1999). Algo ha fallado, algo cambia respecto al género tradicional de narraciones en que los emigrantes triunfan en la 'tierra de la abundancia y la libertad' tras un tiempo de esfuerzos y trabajos. No es éste el relato clásico del emigrante, sino una sutil subversión del género: ambos textos sugieren un comentario devastador sobre el costo de asumir una "nueva" vida de mayor prosperidad a costa de perder una identidad de origen.

Una poeta como Sandra María Esteves, por otra parte, viene explorando desde hace décadas las identidades conflictivas de la mujer latina dentro de la comunidad puertorriqueña y dentro de la sociedad norteamericana. Su trayectoria temática en este sentido es una de las más interesantes entre aquéllas de los poetas pertenecientes al grupo *Nuyorican*.

La sensibilidad puertorriqueña aflora también de manera sumamente eficaz en obras en las que no es tan evidente la trayectoria del emigrante en su versión clásica o en una alterna. En el cuento *The Horologist*, del libro *Dominoes* (1993) de Jack Agueros, Max Vázquez es un hombre tímido, respetuoso, trabajador, enemigo de la publicidad, pero también calladamente mordaz y crítico, reconocible enseguida como puertorriqueño, aunque no obedezca en nada al estereotipo que de nosotros se ha forjado en el imaginario norteamericano. En *Casualty Reports* (1991) de Ed Vega, los personajes, aparentemente ajustados a la vida en el Norte, resultan ser los "heridos ambulantes": gente que lleva por dentro una bomba de tiempo en las ansiedades y nostalgias largamente reprimidas. Los cuentos de su colección, *Mendoza's Dreams* (1987),

por otra parte, le dan un nuevo alcance al realismo mágico hispanoamericano al utilizar sus estrategias aplicándolas al contexto de un Nueva York subvertido por los puertorriqueños que, desde los puestos más humildes de la sociedad, les dan la vuelta a los prejuicios y estereotipos generalizados, utilizándolos para sus propios propósitos.

El número de escritores puertorriqueños en los Estados Unidos va en aumento. Hay un grupo —Marithelma Costa, el citado Abraham Rodríguez, Martín Espada, Aurora Levins Morales, Ed Morales, Giannina Braschi— que reclama cada vez más atención. También la reclaman, de la crítica, escritores anteriores como Jesús Colón, Bernardo Vega y figuras injustamente olvidadas como Ed Rivera. Todos, tanto los de ahora como los de antes, diferentes como son, tienen un punto de referencia común: Puerto Rico como la tierra donde nacieron o donde nacieron sus padres. Comparten, como dijo Efraín Barradas en la introducción de su antología, una consciencia de los mitos y convenciones comunes que gobiernan las expectativas puertorriqueñas.²

¿Cómo estudiarlos? Ellos, como hemos intentado someramente demostrar, han establecido con sus escritos un diálogo que va más allá de los confines de la literatura isleña y también de la literatura en español. Es un diálogo multifacético, que parte de una experiencia que será cada vez más ampliamente compartida: por los otros latinos en los Estados Unidos, por los marroquíes en España, por los indios y los antillanos en la Gran Bretaña, por los turcos en Alemania por los guadalupanos y los martinicanos en Francia. Por todo el mundo hay ahora minorías que coexisten sin fundirse dentro de la cultura del país al que emigran y sus producciones culturales generalmente se distinguen de una corriente central, internacionalizada y occidentalizada de arte y literatura.

Quienes querramos estudiar estas manifestaciones debemos reconocer la amplitud de ese diálogo y las implicaciones que tiene para los diferentes países de origen. Los puertorriqueños en los Estados Unidos se encuentran a caballo de una frontera lingüística y cultural, cruzando continuamente de un lado a otro. Su experiencia no puede ser prescindible. Como dice Homi Bhabha, “muchas teorías críticas contemporáneas sugieren que es de aquéllos que han sufrido las condenas de la historia —el sometimiento, el dominio, la diáspora, el desplazamiento— que aprendemos las lecciones más valiosas de la vida y el pensamiento. Existe también una creciente convicción de que la experiencia afectiva de la marginalidad social, según emerge en formas culturales no canónicas, transforma nuestras estrategias críticas. Nos obliga a enfrentarnos al concepto de cultura más allá de los *objects d'art* y de la canonización de la idea de la estética, nos obliga a enfrentarnos a la cultura como una producción desigual e incompleta de significado y de valor, compuesta a menudo de

² Efraín Barradas y Rafael Rodríguez (eds.), *Herejes y mitificadores: muestra de poesía puertorriqueña en los Estados Unidos*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1980.

exigencias y prácticas inconmesurables, producidas en el acto mismo de la sobrevivencia social".³

Aunque los escritores puertorriqueños en los Estados Unidos han existido durante mucho tiempo en una especie de limbo —ni aceptados por completo en la isla ni incorporados dentro de las corrientes centrales de la literatura norteamericana— existe una percepción creciente entre los intelectuales puertorriqueños de que aunque la afirmación lingüística de una identidad amenazada es importante para los pueblos colonizados, hay también un peligro en "la fijación y el fetichismo de las identidades dentro de la calcificación de las culturas coloniales".⁴

El mundo se hace más pequeño por año —por milenio, podríamos decir ya quienes hemos iniciado uno nuevo— y la influencia de los puertorriqueños en los Estados Unidos tiene que reconocerse como parte de las transacciones continuas de la cultura, si es que ésta va a subsistir como fuerza dinámica y viva que inspira a una sociedad.

La brecha entre nosotros y ellos, entre aquí y allá se está zanjando gradualmente. La literatura escrita por los puertorriqueños en los Estados Unidos puede contribuir de manera fundamental a la atmósfera cultural isleña al superar el tradicional discurso confrontacional asociado con nuestra literatura. No es la exclusión lo que nos hará fuertes, sino la armonización de los diferentes elementos constitutivos de nuestro ser. Éstos no tienen que ser idénticos entre sí; ni siquiera iguales. Sí conviene, sin embargo, que se establezca entre ellos un diálogo interno que hará aún más rica lo que llamamos la cultura puertorriqueña.

Nuestra cultura no puede, sino corriéndose el riesgo inaceptable del aislamiento total, la desubicación y la irrelevancia, hacer caso omiso de la existencia y de la producción cultural de lo que constituye casi la mitad del número total de puertorriqueños en el mundo, la parte que vive en los Estados Unidos.

Y, sin embargo, eso es precisamente lo que sucede a menudo en una isla volcada habitualmente hacia adentro y es lo que hacemos —o hacíamos— muchos de nosotros, lectores y estudiosos de la literatura puertorriqueña, definiéndola exclusivamente como isleña.

Carmen Dolores Hernández
San Juan, Puerto Rico

³ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. Nueva York, Routledge, 1994; p. 172.

⁴ *Ibid.*; p. 9. Bhabha comenta esta idea, originalmente de Franz Fanon.