

La reivindicación de las raíces históricamente olvidadas en la poesía de la diáspora puertorriqueñaⁱ

por Aileen Vezeau

Como respuesta al trauma de estar bajo el yugo de los Estados Unidos desde 1898, los puertorriqueños se hicieron preguntas identitarias vinculadas con su prolongado estatus colonial. Debido a la transferencia de poder que produjo cambios económicos que resultaron en el desplazamiento de los hacendados a favor de un sistema azucarero, escritores e intelectuales de parte de la Generación del Treinta desarrollaron una literatura canónica que resistía el colonialismo estadounidense (González 37). Perpetuaron la idea de la gran familia puertorriqueña que se introdujo en el siglo XIX entre los hacendados cafetaleros (Gelpí 22). Esta ideología paternalista consistía en tres elementos principales, que eran la idea de una nación unida basada en una democracia racial, la glorificación del pasado agrícola bajo el régimen español y el patriarcado representado por una figura paternal (Moreno 17). Además de crear una imagen de unidad bajo estas creencias, se desarrolló la metáfora de la enfermedad para describir el posicionamiento de Puerto Rico subyugado a partir de 1898 (Gelpí 7). Más allá de la llamada literatura canónica de la época, desde los años y los flujos migratorios directamente relacionados con la presencia estadounidense en Puerto Rico, preguntas colectivas e individuales han continuado en la isla y en Estados Unidos a través de la diáspora. Escritores, intelectuales y poetas afectados por la diáspora han seguido cuestionando su lugar dentro del imaginario puertorriqueño, el que se ha complicado debido a la migración. Para demostrar la negociación de la identidad boricua mediada por la migración a Estados Unidos, me enfoco en tres poemas que demuestran el cuestionamiento cultural y psíquico influido por la historia puertorriqueña que se complica con la estancia de las voces poéticas en Nueva York. Elijo tres poemas que fueron publicados en la etapa migratoria “Post-Nuyorican” (1980-2009) que intentan navegar choques identitarios personales y colectivos dentro de un ambiente neocolonial en los Estados Unidos (Duany, *Blurred* 53)ⁱⁱ. Analizo la inclusión de ciertos componentes de la identidad borinqueña históricamente olvidadas en “Apología to the Last Cacique” (2008) de Vincent Toro, “Ending Poem” de Aurora Levins Morales y Rosario Morales (1986) y “Puerto Rican Discovery #3: Not Neither” (1984) de Sandra María Esteves. A diferencia de las identificaciones conflictivas de las voces poéticas en “Apología” y “Ending Poem” que luchan entre elementos de la tríada caribeña, este análisis demuestra la presencia prominente y celebratoria de las raíces indígenas y africanas en “Puerto Rican”.

Estos poemas claramente se escriben post-Generación del Treinta y dos de los tres coinciden con la época de la “nueva narrativa” en la isla que desafiaba el paternalismo de los escritores canónicos de los treinta (Moreno 21). En el caso de Sandra María Esteves, es considerada una voz femenina entre los poetas “Nuyorican” de los años setenta que al igual que muchos de sus contemporáneos, afirma su afrolatinidad (Jiménez Roman y Flores 9). A diferencia de “Ending Poem” y “Puerto Rican”, “Apología to the Last Cacique” es el único poema analizado escrito por un hombre; se publicó “Apología” como epígrafe de una versión del guion de la obra teatral *La Gringa* (1994) en 2008. Empiezo mi análisis con “Apología”, después “Ending” y concluyo con “Puerto Rican”, aunque no en orden cronológico. Elijo este orden para demostrar una progresión en cuanto a navegar aspectos históricamente olvidados de la identidad puertorriqueña que propone cierta reconciliación. Por eso, termino el análisis con un poema de Esteves, en el cual la voz poética logra reconciliar su origen indígena con su origen africano, los componentes históricamente marginados dentro de la tríada caribeña que exalta el lado español

(Dávila, “Institute” 70). El mensaje de la tríada fue divulgado por el Instituto Cultural Puertorriqueño bajo la dirección de Ricardo Alegría (Curet 210). A los efectos de este proyecto, me centro en estas tres culturas. No obstante, los poemas no necesariamente representan el colectivo boricua, sino que describen las experiencias personales de las voces poéticas que tratan de lidiar con su fragmentación en un momento dado.

“Apologia to the Last Cacique”

Para enfrentar partes irreconciliables de su ser, la voz poética de “Apologia to the Last Cacique” de Vincent Toro reflexiona sobre los choques entre el lado indígena y el lado español en la identidad puertorriqueña. La voz lamenta la aniquilación de los taínos durante la conquista española cuando dice: “Tainas No No No Taino No Grow No More/ No Taino No No More Taino No No Flow Slow- /Ly through my Peninsulares veins” (7-9). No solo alude al genocidio de las poblaciones indígenas sino también a la ausencia de sangre taína en su composición genética. Al inicio del poema, deja que la narrativa dominante controle su autoconcepto. Aunque decir “No More Taino No No Flow” implica que no cree que los taínos existan, logra acercarse a estos orígenes más allá de una comprensión científica (8). Tony Castanha cita a Juan Martínez-Cruzado, que determinó que sesenta y un por ciento de los puertorriqueños llevan ADN mitocondrial indígena (“Indigenous” 44). Frente a la resignación inicial de la voz poética, su mentalidad evoluciona y acaba reconociendo su origen biológico taíno y, lo que es más significativo, asimila aspectos espirituales taínos.

A pesar de sus raíces españolas, la voz poética se niega a aceptar su lado europeo, aunque irónicamente es el más celebrado dentro de la tríada puertorriqueña (Dávila, “Institute” 70). En vez de exhibir sus raíces españolas, los asocia con el imperialismo, el racismo y el genocidio y se aleja de su origen peninsular a favor de su origen indígena. Para encontrarse a sí mismo, la voz se acerca a la cultura taína para sanar las heridas del pasado colonial y del presente neocolonial. Aunque no necesariamente es participante del movimiento Neo Taíno, un grupo cuyos miembros declaran que son descendientes de los aborígenes de las islas, la voz acepta algunas tradiciones espirituales rescatadas del movimiento (Curet 207). El surgimiento del movimiento Neo Taíno data de las décadas sesenta y setenta del siglo XX, según Árlene Dávila y Jorge Klor de Alva, pero Gabriel Haslip-Viera argumenta que un movimiento comparable ocurrió en el siglo XIX durante la lucha de independencia contra España en Cuba y Puerto Rico. De hecho, miembros de la élite a favor de la independencia se acercaron a sus raíces indígenas y asimilaron una identidad tanto indígena como española para alejarse de las autoridades españolas (Haslip-Viera 2). Aunque no incluiría a la voz poética como un participante completamente inmerso en el movimiento Neo Taíno, reconozco su búsqueda de identificación con sus raíces taínas que históricamente han sido consideradas al margen de la cultura española (Dávila, “Local” 38). Aunque intenta acercarse al espiritualismo y la cultura de los taínos, no asume una identidad “puramente” taína; es decir, no proclama que es taíno y a la vez, reconoce la combinación de sus raíces indígenas y españolas, aunque le perturba el hecho de que contenga sangre del “sinner, the oppressor and the oppressed” (Toro 45).

Para demostrar una mayor identificación con sus raíces taínas, un aspecto de su identidad históricamente oprimida, la voz hace homenaje a figuras religiosas taínas como Yocahú y los cemíes. Yocahú, o Yúcahu Bagua Maórocoti, es un ente sobrenatural, “Ser-de-la-Yuca” (Pané 57, nt. 4) e hijo de Atabey, “madre de los lagos y ríos taínos, protectora de los flujos femeninos, de los grandes misterios de la sangre que experimenta la mujer” (Benítez Rojo 29). En vez de aceptar las

creencias cristianas pasadas por el lado español que tenía la reputación de “misquot[e] Christianity”, elige orar a Yocahú en un “Stolen Batey” (Toro 31, 25). Jorge Duany define un “batey” como un “ceremonial ball court”, un sitio sagrado (Duany, “Making” 67). Tanto como la filosofía de los Neo Taínos, “the Judeo-Christian-Islamic religious tradition is minimized, ignored, or disparaged in favor of a revived or recreated religious polytheism or ‘spiritual philosophy’ based on pre-Columbian Caribbean, West African, and ancient Egyptian beliefs” para la voz (Haslip-Viera 11). Mientras cuenta su historia colectiva que privilegia la religiosidad indígena, la voz narra su presente en Nueva York donde anda con un “broken cemi subway token” (Toro 38). Este verso conecta el pasado colonial y el presente neocolonial cuando la voz encuentra la imagen del cemí, “the most sacred and cherished spiritual symbol of indigenous Caribbean peoples [...] made of Stone or wood” (Castanha, *Myth* 110). Castanha recalca el hecho de que no son dioses sino “personal or familial guardians representing various spiritual entities and a link between the physical and ancestral worlds” (110).

Para sobrevivir en el presente, utiliza mecanismos sagrados del taíno, también una reivindicación del pasado violento colonial. De hecho, dice la voz: “I deify the Rican in me” poco antes de mencionar el “cemi subway token” (Toro 36, 38). Junto con sus oraciones a Yocahú, se puede interpretar su reverencia espiritual como un método de procesar su presente en Nueva York donde cuestiona su identidad. Para poder seguir adelante y enfrentar sus sentimientos de un “boy without a nation” y convertirse en el “Post Neo Sorta Rican I been born to be”, hace reverencias al último cacique y le pide perdón “for having spilled [his] own blood” (Toro 47, 50, 42). Más que meramente pedirle perdón, toma acción para que sobreviva el legado del cacique; esa acción consiste en su continuación espiritual de las prácticas religiosas de los taínos. No solo le ayuda a perdonarse por sus partes identitarias en conflicto (el lado taíno y el lado español), sino también le ayuda posicionarse dentro de Nueva York.

Indica dudas acerca de su identidad cuando dice que es “Post Neo *Sorta* Rican” (Toro 50, mi énfasis). A diferencia de los Neo Taínos que asumen una identidad taína, la voz poética no se siente “completamente” taíno, al igual que sus dudas acerca de su puertorriqueñidad. Niega una identificación “puramente” taína cuando dice en la última estrofa: “Hermano No No Taino No No Taino No So Taino (Toro 59). La parte “No So Taino” se puede entender como “No soy Taíno”, pero en los siguientes versos, quiere que crezca su taíno interno mientras que las comunidades taínas sigan creciendo (Toro 59). Aunque no explícitamente dice “Soy Taíno”, despierta cierta conciencia taína que podría entrar en el movimiento Neo Taíno eventualmente. Aunque el poema se enfoca más en el pasado colonial y la supervivencia espiritual indígena, es probable que su situación en los Estados Unidos complique sus sentimientos acerca de su identidad debido al “common experience of prejudice, discrimination, and dislocation in U.S. society” (Dávila, “Local” 42).

Para resistir su situación neocolonial en Estados Unidos, se acerca a su origen taíno. Cuando declara que su sangre taína fluya y crezca, también es un llamado espiritual a las comunidades con sangre taína. Por eso, no sería sorprendente si adoptara costumbres taínas como un modo de vivir; no está fuera de la cuestión que se involucre en el movimiento Neo-Taíno en el futuro. Además, el final del poema contrasta con el inicio que niega la existencia de los taínos. Si al principio decía, “No Taino No No More Taino No No Flow”, al final invierte la frase con “Now Flow So Taino Grow Taino Now Taino” (Toro 8, 60). Más adelante dice, “Know Taino Now”, que implica un entendimiento acerca del taíno, evidente con su cercanía espiritual con Yocahú y su evocación del cemí (Toro 64). Su llamado a insertar al taíno en el presente con la repetición de “Tainow Now / Taino / Now” suena como “Taineo”: Taíno + neo=*Taineo* (Toro 66-68). Para la

voz poética, una entrada al movimiento Neo Taíno le podría ofrecer cierto alivio en el presente en Nueva York y podría ayudar con sus luchas interiores acerca del pasado colonial a partir del contacto indígena—español.

Aunque la voz llega a celebrar sus raíces taínas, casi no se enfoca en sus raíces africanas. Esta omisión en el poema sirve como un ejemplo de que el lado africano es el más olvidado dentro de la tríada puertorriqueña (Dávila, “Institute” 70). No obstante, alude a la prohibición del Merengue en Puerto Rico en el siglo XX y el sufrimiento de las personas esclavizadas y los trabajadores en los campos: “The Merengue banned, planned to keep / Sugar cane pain and inane racial insecurity”, lo cual condena el racismo en la colonia, pero no declara una identificación africana propia (Toro 27-28, Aparicio 84). Para algunos miembros del movimiento Neo Taíno, se entiende su acercamiento a una identificación taína como un alejamiento de sus raíces africanas (Dávila, “Institute” 44). Por eso, Duany critica a los puertorriqueños que intentan rescatar sus raíces taínas pero que han menospreciado el aporte africano a la puertorriqueñidad (Duany, “Making” 66). Para la voz poética, su enfoque en los componentes conflictivos de su identidad—el componente taíno y el español—borra el lado africano. Si la voz busca resolver su culpa acerca de su origen español que oprimió al taíno, ¿por qué no se disculpa ante el africano por desarraigarlo y explotarlo desde el siglo XVI? En contraste con “Apologia”, los siguientes poemas se detienen más en la contribución africana.

“Ending Poem”

El último poema de *Getting Home Alive* de madre e hija Rosario Morales y Aurora Levins Morales mezcla las voces de ambas y combina versos del poemario autobiográfico (Flys Junquera 65). Ambas son productos de la diáspora entre la isla y la tierra firme, pero varían sus experiencias. Rosario Morales, de origen judío, nació en Puerto Rico y migró a Nueva York con sus padres a los trece años mientras su hija, Aurora, nació en Nueva York, pero la criaron en Puerto Rico (53). La voz poética, una mezcla de las voces de madre e hija, afirma

I am what I am
 A child of the Americas
 A light-skinned mestiza of the Caribbean [...]
 I am Puerto Rican. I am U.S. American (Morales 1-3, 5, énfasis original).

Junto con la afirmación “I am caribeña, island grown”, su aserción que es “of the Caribbean” concuerda con la idea de pan-caribeñidad propuesta por el autor y crítico literario José Luis González en “El país de cuatro pisos” (Morales 17, 3). Más allá de una identificación puertorriqueña, González hace hincapié en “redescubr[ir] y rescat[ar] la caribeñidad esencial de nuestra identidad colectiva y comprend[er] de una vez por todas que el destino natural de Puerto Rico es el mismo de todos los demás pueblos, insulares y continentales, del Caribe” (González 40). En declarar que es “of the Caribbean”, la voz insinúa la idea de una “historia común” entre los países caribeños (Morales 3, González 41). La descripción del Caribe “mestiza popular y democrática” de González se compara al uso de “mestiza” de la voz poética en “Ending”, aunque en el caso la voz poética, describe su propio fenotipo (González 42). La *Real Academia Española* define “mestizo, za” de la siguiente manera: “Dicho de una persona: Nacida de padre y madre de raza diferente, en especial de blanco e india, o de indio y blanca”. Mientras González describe la heterogeneidad del Caribe que incluye y celebra las contribuciones africanas cuando dice

“mestizo/a”, cuando la voz se refiere a sí misma como una “*light-skinned mestiza*”, esta descripción fenotípica la acerca más al origen europeo o hasta taíno (Morales 3, énfasis original). En el ejemplo personal de la voz poética, la declaración del mestizaje junto con la tez clara en “Ending” parece implicar más un acercamiento al lado indígena que al africano. No obstante, cuando la voz poética alude a los componentes indígenas y africanos dentro de su ser, se interpreta desde un punto de vista económico más que cultural en cuanto al aporte de estos elementos.

Defiendo esta aserción por el orden en que define lo que no es; niega identificarse plenamente con todos los componentes de la tríada puertorriqueña (y caribeña), empezando con el lado históricamente menos deseable: el africano. Dice la voz poética:

I am not African.
Africa Waters the roots of my tree, but I cannot return.

I am not Taína.
*I am a late leaf of that ancient tree,
and my roots reach into the soil of two Americas.
Taíno is in me, but there is no way back.*

I am not European, though I have dreamt of those cities.
*Each plate is different,
wood, clay, papier mâché, metal, basketry, a leaf, a coconut shell.
Europe lives in me but I have no home there.*
(Morales 23-32, énfasis original).

Aunque se autodefine como “*A Child of the Americas*” y “*A light-skinned mestiza of the Caribbean*”, afirma que no es ni africana, ni taína, ni europea, aunque son las tres raíces de la cultura puertorriqueña (Morales 2-3, énfasis original). La voz poética crea una dicotomía entre ser y no ser, como indica Suzanne Oboler en “The Politics of Labeling: Latino/a Cultural Identities of Self and Others” (18). Aunque reconoce sus raíces africanas en comparar África al agua, un nutriente clave para la supervivencia del árbol en su metáfora, es su primera negación. Después, niega una identificación taína. Lo que une su desidentificación es la imposibilidad de regresar y pertenecer al origen africano y taíno al inicio de la formación de la nación boricua. El lamento de la voz poética hacia no poder regresar a África alude a la condición de los africanos esclavizados durante la época colonial cuando estuvieron “atados al territorio que habitaban [...] difícilmente podían pensar en la posibilidad de hacerse de otro país” (González 20). Finalmente, niega ser europea, y al igual que las raíces anteriores, no encuentra su lugar ahí. ¿Dónde está su lugar si no se encuentra en ninguno de estos espacios? La voz menciona que sus “roots reach into the soil of two Americas”, América Latina y Estados Unidos, pero ¿cuáles son estas raíces (Morales 27)?

La voz poética compara su identidad a un mantel “woven by one, dyed by another, / *embroidered by another still*, una imagen que se encuentra en la portada de la colección de poemas (Morales 33-34, énfasis original). Carmen Flys Junquera identifica esta imagen como una colcha multicolor, pero también se puede interpretar como un mantel que coincide con la imagen al final de “Ending” (51). Flys Junquera describe la imagen en la cubierta como “an abstraction of two homes, identical in structure but varying in tones, separated by a field; yet both the homes and the landscape are clearly part of the same whole. In the tradition of quilting, this design points to the idea of making a home, of making a new identity out of fragmented bits and pieces” (51). Aunque

se niega una identificación totalmente africana, taína y europea, estos componentes forman fragmentos de una creación más amplia, la del mantel.

La voz reconoce su identidad múltiple constituida por componentes de cada raíz y por su experiencia en los Estados Unidos. Dice “*I am New York Manhattan and the Bronx. / A mountain-born, country-bred, homegrown jíbara child*” junto con “*I come from the dirt where the cane was grown*” (Morales 6-7, 15). Hace homenaje a su formación en los Estados Unidos y al “jíbaro”, que se suele conectar con el sector rural puertorriqueño (Curet 207). Después, alude al legado del africano esclavizado que trabajó la tierra. No obstante, su alusión al campo de caña reconoce más la labor del africano que su contribución cultural a la nación. Comparable al sello oficial del Instituto de Cultura Puertorriqueña que incluye a un

topless African hold[ing] a machete, with a *vejigante* mask laying at his feet and a sugar cane plant on one side [...], [t]his visual representation has multiple symbolic connotations, among them the suggestion that the main contribution of African slaves in Puerto Rico was less cultural than economic, that is, their labor power as cane cutters (Duany, “Making” 73).

¿Es posible que el agua de África que nutre al árbol, representación de su ser, simbolice la contribución económica del africano esclavizado? Brevemente menciona que está “*full of drums inside*”, homenaje a un componente africano de su identidad, pero en general, queda la contribución vinculada más con su impacto agrícola (Morales 22, énfasis original). Más adelante, la voz otra vez alude a la labor sacrificada de sus antepasados, que incluye a los africanos y a los indígenas que cargaron “*All the civilizations erected on their backs / All the dinner parties given with their labor*” (Morales 37-38, énfasis original). A pesar de la función económica de ambos lados, afirma que “*They gave us life, kept us going / brought us to where we are / Born at a crossroads*” (Morales 40-42, énfasis original). Flys Junquera compara el “crossroads” al concepto del “contact zone” propuesto por Mary Louise Pratt y el del “borderlands” de Gloria Anzaldúa (Flys Junquera 58). Anzaldúa define los “borderlands” como un espacio donde “two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy” (19). Los atributos africanos, taínos y europeos forman parte de su ser, parte de una conglomeración en que no pueden existir independientemente, aunque haya choques y tensiones entre estas partes. La evocación a un “crossroads” o “borderlands” donde nace la voz, implica un reconocimiento de todos los componentes y un intento de reconciliación entre sí, pero se pierde la voz africana en cuanto a su aporte cultural. A diferencia del poema anterior que casi por completo excluye al lado africano, este poema intenta reconciliar los componentes africanos e indígenas junto con las raíces europeas, pero vemos la inclusión del africano y el indígena por medio de su labor en vez de un mayor enfoque en sus contribuciones culturales.

“Puerto Rican Discovery #3: Not Neither”

En contraste con los poemas anteriores, la voz poética en “Puerto Rican Discovery #3: Not Neither” celebra las contribuciones africanas y taínas más que otro componente de su identidad puertorriqueña. El poema de Sandra María Esteves contiene elementos autobiográficos que hacen hincapié en su origen “Borinqueña-Quisqueyana” de padre boricua y madre dominicana de ascendencia africana y taína (Esteves, “Puerto Rican” 2, Esteves, “Sandra” 422, DeCosta-Willis

4). A pesar de haber sido criada por su madre dominicana, Esteves se acerca más a una identidad puertorriqueña y ha sido una voz femenina clave para el “Nuyorican Poetry Movement” (Esteves, “Sandra” 423, Torres-Saillant 1). El poema sitúa el lugar psicológico e identitario del Nuyorican, “Puerto Ricans living in the United States”, que se encuentran “somewhere in between” (DeGrave 98). Al igual que la poeta que se autodefine como una “Puerto Rican-Dominican-Borinqueña-Quisqueyana-Taino-African-American” (DeGrave 98), la voz poética declara su identidad “Puertorriqueña-Dominicana / Borinqueña-Quisqueyana / Taino-Africana” (Esteves, “Puerto Rican” 1-3). A diferencia de los poemas anteriores, ignora cualquier origen europeo o español a favor de las raíces históricamente marginadas. Por ejemplo, el uso de las palabras de origen taíno para describirse se acerca a sus raíces indígenas. Nombrarse “borinqueña” enfatiza su origen puertorriqueño y hace una conexión al himno nacional de Puerto Rico (Allatson 47). La palabra “quisqueyana” viene de la palabra “*Quisqueya* (or *Kiskeya*) [...] the indigenous **Taino** word for the island of **Hispaniola**, and is often used by Dominicans to signify the Dominican Republic. [...] *Quisqueya* translates as Mother Earth, and functions as a term of endearment in the Dominican **diaspora** when referring to the homeland” (196, énfasis original). Aunque la voz celebra su africanidad e indigeneidad más que la voz en “Ending”, crea un espacio nuevo, un “borderlands” o “crossroads” como hace la voz en “Ending”. No encaja bien la voz dentro de la sociedad anglo ni la sociedad puertorriqueña; por eso, crea su propio espacio que glorifica el lado africano e indígena.

Para describir su falta de pertenencia dentro del imaginario puertorriqueño y estadounidense, la voz parcialmente niega una afiliación con ambas nacionalidades:

Not really jíbara
 Not really hablando bien
 But yet, not gringa either
 Pero ni portorra
 Pero si, portorra too (Esteves, “Puerto Rican” 4-8).

Se puede interpretar la palabra “jíbara” de varias maneras. Una, la que mencioné anteriormente, indica perteneciente a la cultura rural puertorriqueña (Curet 207). Otra manera menos común de interpretar “jíbaro” se basa en la interpretación del movimiento Neo-Taíno: “The name Jíbaro, which is indigenous in origin [...] is the principal word, or form of the word, the people called themselves before the European arrival and the primary name used today” (Castanha, “Adventures” 32). Sin embargo, L. Antonio Curet afirma que el origen de “jíbaro” es más complicado que una simple alusión al ruralismo puertorriqueño o a la indigeneidad ligada a los taínos. De hecho, defiende este argumento con documentación histórica que indica que “jíbaro/a”, originalmente “gívaro/a” o “gíbaro/a”, se acuñó de parte de un sistema de casta racial español. En las colonias españolas, se usaba este término de una manera despectiva para clasificar a las personas de origen mixto (Curet 230-31). Así que, según Curet, la palabra no es originaria del Caribe en contraste con el argumento que propone Castanha (Curet 229). Curet enfatiza las tendencias de homogeneizar el sentido de la palabra, aunque no necesariamente encaja dentro de las definiciones de la cultura popular ni dentro del movimiento Neo-Taíno. Si se interpreta la frase “Not really jíbara” según la pluralidad de las definiciones propuestas, se entiende que la voz se aleja de las raíces bucólicas puertorriqueñas, del mestizaje poco definido y de la indigeneidad hasta cierto punto (Esteves, “Puerto Rican” 4). Más que justificar qué definición elige la voz poética, hallo que en proclamarse “Not really jíbara”, cuestiona esta etiqueta totalizadora que no bien

comunica la diversidad puertorriqueña y que deja por fuera otras culturas, como el lado africano, por ejemplo (Esteves, “Puerto Rican” 4). De hecho, esta declaración le permite acercarse a su origen africano y a la vez mantener cierta cercanía a sus raíces taínas. Se confirma esta aseercción cuando la voz se define como “Taino_Africana” (3, mi énfasis). Subrayo el guion para recalcar la unión que crea esta puntuación, si se interpreta al igual que Gustavo Pérez Firmat en *Life on the Hyphen*. Para Pérez Firmat, “the hyphen is not a minus sign but a plus” (14). En el caso de la voz poética, podría llamarse “Taíno + Africana”, según el modelo que Pérez Firmat ofrece acerca del significado aditivo del guionⁱⁱⁱ.

Además de vincularse a su africanidad e indigeneidad, la voz poética demuestra la complejidad de su identidad por haber nacido y crecido en los Estados Unidos sin encontrar solidaridad dentro de la comunidad anglo ni la puertorriqueña. Curiosamente, la voz parece concordar con la perspectiva presentada en la “Canción puertorriqueña” de Nicolás Guillén (1958) a nivel personal cuando ella dice “Not really hablando bien”, lo cual demuestra las fronteras entre el inglés y el español que se cruzan más allá de la isla con su crianza en los Estados Unidos (Esteves, “Puerto Rican” 5)^{iv}. José Luis González critica “su bien intencionada cuan mal informada ‘Canción puertorriqueña’ [que] ha difundido por el mundo la imagen de un pueblo culturalmente híbrido y esterilizado, incapaz de expresarse como no sea tartajeando una ridícula mezcla de inglés y español” (González 38). A pesar de cierta controversia acerca de la “Canción”, la voz poética de “Puerto Rican” emite su hibridez cultural a través del lenguaje cuando mezcla el inglés y español para insertarse en un espacio que permite el “Spanglish”, una ubicación que le permite expresar su identidad múltiple. La voz continúa situando su posición de ambigüedad cuando niega ser “gringa” y después niega y a la vez afirma su puertorriqueñidad cuando dice: “Pero ni portorra / Pero si, portorra too” (Esteves, “Puerto Rican” 7-8). Su incertidumbre o falta de completa afirmación de su puertorriqueñidad se rescata a través de una identificación con las raíces “perdidas” acerca de la identidad puertorriqueña. Queda más evidente su afiliación con la contribución africana explícita, pero también se encuentra una afinidad con el lado indígena al final del poema.

Sobre la celebración de su origen africano, la voz contempla “Rhythms of rosa wood feet dancing bomba / Not even here. But here. Y conga” a pesar de cuestionar su origen. Inmediatamente antes dice la voz: “Pero ni que [sic] what am I? Y que [sic] soy? / Pero con what voice do my lips move?” (11-12, 9-10). Cuando contesta su pregunta acerca de “[with] what voice do my lips move”, evoca su origen africano a través de la imagen del baile de la *bomba* que (10)

synthesizes several African musical currents as they converged in the plantation environment. It is characterized by melodic repetition and complex rhythm [...] The *bomba* uses the onomatopoeic and rhythmic values of the human voice, and its lyrics are designed to follow and emphasize the rhythm (Duany, “Puerto Rico” 37, énfasis original).

En contestar su pregunta “[with] what voice do my lips move” con “Rhythms of rosa wood feet dancing bomba”, crea una sintonía entre su voz y los ritmos africanos (Esteves, “Puerto Rican” 10, 11). Es decir, su voz transmite la africanidad. Además de evocar sonidos musicales africanos a través de la bomba que viene de la Costa de Guinea en África Occidental (Duany, “Puerto Rico” 37), la voz hace homenaje a la conga, otro baile de origen africano que fue “acriollada gradualmente en el ámbito de lo Caribeño” (Benítez Rojo 408). A diferencia de “Ending” que hace referencia al origen africano más bien desde una perspectiva económica, la voz recalca elementos culturales de la contribución africana que contribuyen a la cultura puertorriqueña. No obstante,

Árleene Dávila nota que el legado africano, “seen as the last to arrive and as having the least to contribute [...] is acknowledged in the music and dance genres of *bomba* and *plena*” (“Institute” 70, énfasis original). A pesar de cierto reconocimiento musical, la música africana suele ser “‘whitened’ [...] with string and wind rather than percussion instruments” (Dávila, “Institute” 78). Aunque la cultura dominante blanquee el aporte africano, la voz poética claramente se acerca a sus raíces africanas por su afirmación directa de ser “Taino-Africana” y su vínculo con la bomba a través del baile y su voz.

Cerca del final del poema, la voz poética evoca la cultura indígena implícitamente a través de la imagen de los “Daily transfusions / Into the river / Of la sangre viva” (Esteves, “Puerto Rican” 23-25). Alude a la figura sincrética de Atabey a través de las imágenes del río y de la sangre. Atabey, “la deidad taína, es un objeto sincrético en sí mismo, uno de cuyos significantes nos remite a otro significante bastante imprevisto: Orehu, Madre de las Aguas entre los arahuacos de la Guayana” (Benítez Rojo 28). Atabey o Orehu, es la

progenitora del Ser Supremo de los taínos, *madre de los lagos y ríos taínos*, protectora de los flujos femeninos, de los grandes misterios de la sangre que experimenta la mujer, y allá, al otro lado del arco antillano, la Gran Madre de las Aguas, la inmediatez del matriarcado, los inicios de la agricultura de la yuca, la orgía ritual, el incesto, el sacrificio del doncel, *la sangre y la tierra*” (Benítez Rojo 29, mi énfasis).

Aunque la voz no explícitamente hace referencia a las culturas taínas además de describirse como “Taino-Africana”, la imagen de la sangre insinúa a las culturas taínas e indígenas que precedieron a los taínos antes de la Conquista española por lo que la sangre significaba para ellos (Esteves, “Puerto Rican” 3). Hace homenaje a Atabey, “madre de los lagos y ríos taínos”, que tomó inspiración de Orehu, entidad divina de los arahuacos, que simboliza “la sangre y la tierra” y cierra con la imagen doble de la bandera puertorriqueña y la imagen de un río sangriento y sagrado por el marco de Atabey (Benítez Rojo 29). Este río marcado por Atabey, “the river / Of la sangre viva” representa la supervivencia de los indígenas vinculada a la imagen del ente sobrenatural femenino suyo, y más allá de esta representación, alude a la raza puertorriqueña fuertemente influida por los africanos, como se ve en la totalidad del poema (Esteves, “Puerto Rican” 24-25).

Aunque la voz no cesa de referirse a su ambigüedad identitaria cuando dice “Ni tengo nombre. Nameless”, declara que “We defy translation”, una aceptación de su posición entre dos lugares sin pertenencia dentro de la cultura dominante puertorriqueña ni estadounidense (Esteves, “Puerto Rican” 18, 17). Para desafiar la traducción, encuentra refugio en sus raíces africanas e indígenas (taínas y arahuacas) que resiste la noción de que la herencia española sea considerada el componente más importante de la tríada (Dávila, “Institute” 70). De todos los poemas analizados, este es el que más logra reconciliar el lado africano e indígena a través de las declaraciones explícitas de la voz y por medio de mensajes “escondidos”.

Conclusiones

Dentro de sus búsquedas identitarias, todas las voces poéticas expresan la dificultad en procesar su origen. A pesar de compartir un origen puertorriqueño junto con la experiencia de migrar a los Estados Unidos, las tres voces luchan con los traumas históricos puertorriqueños y la vida en Nueva York de distintas maneras. Son los componentes contradictorios exacerbados por

la migración que complican su habilidad de nombrarse. Por ejemplo, la voz en “Apología” complica la identidad puertorriqueña por las tensiones entre la sangre indígena y española que crean conflictos psíquicos para la voz poética. Durante esta lucha que ocurre en un ambiente neocolonial, la voz se identifica como “Post Neo *Sorta Rican*”, que todavía lo sitúa en un espacio ambiguo (Toro 50, mi énfasis). Al igual que el posicionamiento complejo de la voz en “Apología”, la voz en “Ending” hace hincapié en su diversidad cuando dice que fue “*Born at a crossroads*”, una encrucijada que contiene elementos de todas las contribuciones históricas de la tríada puertorriqueña (Morales 42, énfasis original). Finalmente, la voz en “Puerto Rican” que abraza al lado africano tanto como el lado indígena para enfrentar preguntas y dudas identitarias también se considera sin “nombre. Nameless” (Esteves, “Puerto Rican” 18). Aunque su puertorriqueñidad los une, las perspectivas de las voces poéticas varían en cuanto a su acercamiento hacia sus orígenes en conflicto. Aunque todos los poemas contienen particularidades que se extienden al colectivo puertorriqueño hasta cierto punto, “Puerto Rican Discovery #3: Not Neither” logra crear una historia personal que también representa al colectivo que más necesita reivindicación dentro de la tríada caribeña debido a la exclusión histórica en la literatura canónica y en cuentos históricos.

Obras Citadas

- Allatson, Paul. *Key Terms in Latino/a Cultural and Literary Studies*. Blackwell Pub., 2007.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*. 4th ed., Aunt Lute Books, 2012.
- Aparicio, Frances R. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. UP of New England, 1998.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Ed. definitiva., Editorial Casiopea, 1998.
- Castanha, Tony. “Adventures in Indigenous Caribbean Resistance, Survival, and Continuity in Borikén (Puerto Rico)”. *Wicazo Sa Review*, vol. 25, no. 2, 2010, págs. 29-64.
- _____. *The Myth of Indigenous Caribbean Extinction: Continuity and Reclamation in Borikén (Puerto Rico)*. 1st ed., Palgrave Macmillan, 2011.
- Curet, L. Antonio. “Indigenous Revival, Indigeneity, and the Jíbaro in Borikén”. *Centro Journal*, vol. 27, no. 1, Hunter College, Center for Puerto Rican Studies, 2015, págs. 207–47.
- Dávila, Arlene. “The Institute of Puerto Rican Culture and the Building Blocks of Nationality”. *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Temple UP, 1997, págs. 60-98.
- _____. “Local/ Diasporic Taínos: Towards a Cultural Politics of Memory, Reality, and Imagery”. *Taíno Revival: Critical Perspectives on Puerto Rican Identity and Cultural Politics*, editado por Gabriel Haslip-Viera, Markus Wiener Publishers, 2001, págs 33-53.
- DeCosta-Willis, Miriam. “Sandra María Esteves's Nuyorican Poetics: The Signifying Difference”. *Afro-Hispanic Review*, vol. 23, no. 2, 2004, págs. 3–12.
- DeGrave, Analisa. “Ecoliterature and Dystopia: Gardens and Topos in Modern Latin American Poetry”. *Confluencia (Greeley, Colo.)*, vol. 22, no. 2, Department of Hispanic Studies, U of Northern Colorado, 2007, págs. 89–104.
- Duany, Jorge. *Blurred Borders: Transnational Migration Between the Hispanic Caribbean and the United States*. U of North Carolina P, 2011.
- _____. “Making Indians out of Blacks: The Revitalization of Taíno Identity in Contemporary Puerto Rico”. *Taíno Revival: Critical Perspectives on Puerto Rican Identity and Cultural Politics*, editado por Gabriel Haslip-Viera, Markus Wiener Publishers, 2001, págs 55-82.
- _____. *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island & in the United States*. U of North Carolina P, 2002.

- _____. *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know*. Oxford UP, 2017.
- Esteves, Sandra Maria. "Puerto Rican Discovery #3: Not Neither". *Contrapunto in the Open Field*. No Frills Publications, 1998, p. 3.
- _____. "Sandra María Esteves (b. 1948)". *Puerto Rican Poetry: An Anthology from Aboriginal to Contemporary Times*, editado por Roberto Márquez, U of Massachusetts P, 2007, págs. 422–28.
- Flys Junquera, Carmen. "Grounding Oneself at the Crossroads: 'Getting Home Alive' by Aurora Levins Morales and Rosario Morales". *Atlantis*, vol. 39, no. 2, 2017, págs. 47–67.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. 1. ed., Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Guillén, Nicolás. "Canción puertorriqueña". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-paloma-de-vuelo-popular-1958--0/html/ff482ece-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html Consultado el 11 de junio de 2024.
- González, José Luis. "El país de cuatro pisos (Notas para una definición de la cultura puertorriqueña)". *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Ediciones Huracán, 1989, págs. 11-41.
- Haslip-Viera, Gabriel. "Introduction. Competing Identities: Taíno Revivalism and Other Ethnoracial Identity Movements among Puerto Ricans and other Caribbean Latinos in the United States, 1980-present". *Taíno Revival: Critical Perspectives on Puerto Rican Identity and Cultural Politics*, editado por Gabriel Haslip-Viera, Markus Wiener Publishers, 2001, págs 1-31.
- Jiménez Román, Miriam y Flores, Juan. "Introduction". *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States*. Duke UP, 2010, págs. 1-16.
- Levins Morales, Aurora y Morales, Rosario. "Ending Poem". *Getting Home Alive*. Firebrand Books, 1986, págs. 212-13.
- "Mestizo, za". *Real Academia Española*. 2022. <https://dle.rae.es/mestizo>. Consultado el 14 de abril de 2022.
- Moreno, Marisel C. *Family Matters: Puerto Rican Women Authors on the Island and the Mainland*. U of Virginia P, 2012.
- Oboler, Suzanne. "The Politics of Labeling: Latino/a Cultural Identities of Self and Others". *Latin American Perspectives*, vol. 19, no. 4, 1992, págs. 18–36.
- Pané, Ramón. *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. Anotado y con una introducción por José Juan Arrom, 3ª ed., América Nuestra, 1978.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Rev. ed., U of Texas P, 2012.
- Toro, Vincent. "Apologia to the Last Cacique". *La Gringa*, Carmen Rivera, Samuel French, 2008.
- Torres-Saillant, Silvio. "Dominican-American Literature". *The Routledge Companion to Latino/a Literature*, editado por Suzanne Bost y Frances R. Aparicio. Routledge, Taylor & Francis Group, 2013, págs. 439-51.

ⁱ Empecé este ensayo en el curso de Ben Heller “Discurso caribeño” en la Universidad de Notre Dame durante la primavera de 2022. Le agradezco a Ben Heller por sus comentarios y sugerencias durante el proyecto. También le agradezco a María Rosa Olivera-Williams por su retroalimentación.

ⁱⁱ Duany define cinco etapas de migración puertorriqueña que empieza con los “Pilgrims of Freedom”. Este grupo consistía en seiscientos noventa independentistas exiliados a los Estados Unidos al final del siglo XIX. A partir de 1898 hasta los años treinta los “Pioneers” buscaban empleo en el extranjero, concentrados mayormente en el Caribe y América Latina. En la siguiente ola migratoria, dominada la “Great Migration”, un flujo de migrantes se mudó a los Estados Unidos por medio de “Operation Bootstrap” debido a las demandas laborales después de la Segunda Guerra Mundial. Continuó este gran surgimiento de migrantes a la tierra firme hasta 1965 durante la época reconocida como la “Revolving Door” donde lo opuesto sucedió. Entre 1965 y 1980, muchos regresaron a la isla por cuestiones socioeconómicas. Este periodo fue caracterizado por lo que Duany considera un “vaivén”, un movimiento constante entre la isla y la tierra firme (Duany, *Puerto Rican* 2). Finalmente, el último movimiento que delinea Duany es el “Post-Nuyorican” en el cual los puertorriqueños empiezan a concentrarse en otros estados además de Nueva York. Esta migración fue influida por motivos socioeconómicos (Duany, *Blurred* 48-53).

ⁱⁱⁱ Aunque Pérez Firmat da el ejemplo de cubanos americanos, aplico su modelo al caso de la voz poética que posee raíces taínas y africanas.

^{iv} En la “Canción puertorriqueña” que se encuentra en su poemario *La paloma de vuelo popular*, Guillén critica el imperialismo estadounidense y crea una imagen de un puertorriqueño que ni se puede comunicar en inglés ni en español fluidamente:

¿En qué lengua me entiendes,
en qué lengua por fin te podré hablar,
si en yes,
si en sí,
si en bien,
si en well,
si en mal,
si en bad, si en very bad? (22, 7-14).