

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Colegio de ciencias sociales y humanidades

Bordes y cruces de caminos en el poemario *Tragic Bitches*

Carolina Alejandra Velasco Cevallos

Cristina Burneo Salazar, Ph.D., Directora de Tesis

Tesis de grado presentada como requisito
para la obtención del título de: Licenciada en Ciencias Sociales y Humanidades

Quito, mayo del 2015

Universidad San Francisco de Quito

Colegio de ciencias sociales y humanidades

HOJA DE APROBACIÓN DE TESIS

Bordes y cruces de camino en el poemario *Tragic Bitches*

Carolina Alejandra Velasco Cevallos

Cristina Burneo Salazar, Ph.D.,
Directora de la tesis

Álvaro Alemán, Ph.D.,
Miembro del Comité de Tesis

Santiago Castellanos, Ph.D.,
Miembro del Comité de Tesis

Carmen Fernández-Salvador, Ph.D.,
Decana del Colegio de ciencias
Sociales y humanidades

Quito, mayo del 2015

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído la Política de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la Política.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma: _____

Nombre: Carolina Alejandra Velasco Cevallos

C. I.: 1722216676

Lugar y fecha: Quito, mayo de 2015

AGRADECIMIENTOS

Gracias por tanta ayuda y amor a:

Mi hermano, el Paco, mi mamá, y el Fenris.

Estefy.

Lxs amigxs que me aguantaron, distrajeron y abrazaron en el mejor momento:

Lore, Domi, Mica, Juanicho, Dome, Sebas, Anais, Álvaro, Steph, Estefy, Lea, Sarita, Cris, Dess. Toño, Elo.

Cristina, por el entusiasmo, el interés y por encontrar formas de dar sentido a mis preguntas.

Santi, por ser el primero que me ayudó a entender que se puede pensar desde la sexualidad.

RESUMEN

Tragic Bitches (2013) es un poemario en el que Adelina Anthony, Lorenzo Herrera y Lozano y Dino Foxxx exploran las distintas formas en que se cruzan sus experiencias como chicanas queer con la lengua, las afectividades y su contexto cultural. Esta poética se reivindica desde la intimidad frente a una historia de silenciamiento de las comunidades a las que pertenecen las autoras. La historia reciente de movimientos activistas que cuestionan la invisibilidad que han sufrido algunas comunidades ha provocado la ebullición de artistas que reclaman una voz. Se busca entender cómo sus propuestas consisten en escrituras situadas en múltiples bordes y cruces de caminos a través de este poemario. Este trabajo explora esta poética desde las lenguas como una convergencia de historias y tradiciones que se expresan por medio del acento, la pronunciación y la estrategia del spanglish. Se hace un recorrido por las distintas formas en que se poetizan las afectividades en las relaciones familiares, de amor y de deseo. Finalmente, se explora el contexto en el que se enmarcan las subjetividades de las autoras. Esta escritura y este trabajo proponen una poética del error, la pérdida, las contradicciones y las ambivalencias

ABSTRACT

In the poetry book *Tragic Bitches* (2013) Adelina Anthony, Lorenzo Herrera y Lozano and Dino Foxx explore different crossings between their experiences as queer and xicanas. This poetry sits on the expression of intimate experiences. The recent history of activist movements that question the invincibility that some communities suffer has led to a number of emerging artists claiming for a voice. This work seeks to explore the multiple borders and crossroads that inhabit this poetry book. It also explores their poetics focusing on languages as a convergence of histories and traditions expressed through accent, pronunciation and the strategy of Spanglish. It makes a route through the distinct forms in which family and affective relationships are expressed. Finally, it explores the cultural context in which these subjectivities are framed and crossed. This way of writing and this work proposes a poetic of error, loss, contradiction, and ambivalence.

TABLA DE CONTENIDOS

El viaje donde van las tripas.....	9
Introducción: desdoblado el mapa de <i>Tragic Bitches</i>.....	6
LA H ES MUDA Y LA ERRE ENVUELVE LA LENGUA	12
Sonido y acento.....	14
Spanglish y lenguas rotas. Lengua en performance.....	22
EL GESTO TRÁGICO	32
Decollage y collage familiar.....	34
Amor, desamor y deseo a la mexicana.....	44
IDAS Y VUELTAS.....	52
Del náhuatl al pop.....	53
Lista de reproducción.....	59
Poner la “x” en OTRO.....	65
REFERENCIAS	73
FIGURAS	76
ANEXOS	80

El viaje donde van las tripas

Poesía: hacer de trips corazón.

Gustavo Pérez Firmat, “Aforritmos”, 1995

I’m Nobody! Who are you?

Are you – Nobody – too?

Then there’s a pair of us!

Don’t tell! they’d advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!

How public – like a Frog –

To tell one’s name – the livelong June –

To an admiring Bog!

Emily Dickinson, “I’m Nobody! Who are you?”

Me gusta cuando un poema me hace reír. Cuando escuché por primera vez a Guillermo Gómez Peña recuerdo haberme *destornillado* de la risa con todas las formas de enredar el inglés y el español. La sola idea de poesía en spanglish me divertía. Desde entonces, poetas y escritoras como Gloria Anzaldúa, Junot Díaz, Sandra Cisneros y Giannina Braschi han estado presentes en mis lecturas. Luego las carcajadas fueron convirtiéndose en más que eso y pude hilar estos textos con mi propia vida. El libro *Tragic Bitches* llegó a mí por el azar de un algoritmo, fue recomendado por *Amazon* mientras exploraba poemarios. En este momento estaba pensando en enfocar mi tesis en algún tipo de literatura de migración y movimiento. Este libro juntaba los campos que más me han interesado durante mis estudios universitarios: diversidad sexual, performance, poesía latina en EEUU y juegos con la lengua.

Hay una relación muy cercana entre mi vida personal y la razón por la cual es relevante hacer un trabajo que rescate una escritura asentada en la diversidad. Aunque tuve la

oportunidad de recibir muchas clases donde se discuten temas de género y sexualidad, en la literatura esto nunca ha sido el tema central. Además, mi acercamiento a este tipo de literatura vino a destiempo en mi vida, considerando que mi pasión por las palabras tiene una historia de al menos quince años. Me pregunto por qué no me encontré con esta poética de la diferencia en el momento en que más dudas tenían sobre mi identidad. Evidentemente no es el tipo de libros que te regalan tus padres o que forma parte del currículo de estudio de literatura del colegio. Seguramente saber que hay vidas y escrituras donde se expresan las diversidades sexuales y de género me habría podido ayudar a tener mayor confianza en mi voz. También surgió en mi un cuestionamiento de por qué en mi formación académica los momentos en los que ha habido apertura a conversar de sexualidad ha sido con textos enfocados en EEUU.

Quiero que este trabajo abra la discusión a las escrituras situadas en los márgenes para agrandar la posibilidad de que estén presentes en los momentos en que otras personas cuestionan su sexualidad. Mi intención es mover las discusiones de género y sexualidad, con las variables geográficas y raciales, de los paréntesis al texto principal. Es importante que las discusiones sobre identidad salgan de las categorías y los discursos para volcarse sobre la diversidad de subjetividades de las personas. La intimidad narra nuestras historias. En el poemario que escogí, las experiencias de chicanidad y de sexualidad se cruzan en la intimidad. Y en estas intimidades reconocí la mía propia, como parte de historias que no han tenido suficiente espacio ni volumen. Después de todo, la vida pasa mientras nos enamoramos, deseamos, sentimos iras y nos rompen el corazón.

Mi intimidad forma parte de este trabajo. Soy una mujer lesbiana de Quito y viví temporalmente en EEUU como estudiante de intercambio. El momento exacto en que decidí

convertir mi relación personal con esta escritura en un trabajo académico universitario fue al darme cuenta en EEUU de que me sentía distinto cuando escuchaba la palabra “lesbiana” y “*lesbian*”. La primera me producía miedo, rechazo y lejanía, mientras la segunda era la palabra de la libertad, del amor y del placer. Es así que sentí en mi propio cuerpo una manifestación del encuentro entre mi sexualidad y dos lenguas. Quería profundizar en cómo dos palabras que suenan tan similares y que se equivalen en la traducción pueden contener sentidos distintos. Además, este ejemplo de cómo en una palabra se cruzan identidades me permitió considerar la posibilidad de que se pueda escribir desde el borde, no solo como periferia sino como lugar de contacto. Mi pregunta sobre cómo explorar una poética de los cruces fue haciendo eco mientras llegaba a *Tragic Bitches*.

Cuando estaba en EEUU, sentí que la distancia me ayudó a comprender cómo había formado mi propia subjetividad y la forma en que mi contexto me afecta. La poética de *Tragic Bitches* también explora cómo la movilidad es un flujo de reflexión íntima y política. Yo viví desde el corazón el gesto de poner el viaje donde están las tripas y es también el que está en estos poemas. Aunque mi vida ha sido marcada por una historia muy distinta al de las escritoras del poemario, puedo identificarme con mis propias fronteras y la forma en que vivo mi sexualidad. Decido escribir desde mi diferencia como posición política a los años de silenciamiento que ha habido para la comunidad queer y chicana. Y momentáneamente imagino que yo soy la “homegrrrl” de Adelina Anthony cuando en “Loving homegrrls” dice:

I’m loving you

homegrrrl

& loving me

so don’t worry

Estoy amándote

homegrrl

& amándome

así que no te preocupes

just continue to be
firework at the fiesta
a buttery nipple drink
& a muy MySpace diva.
Let the mundo think
anything & everything,
cuz I got your back
& I'm placing my lips,
my breasts & soft belly
against it... feel it? (2013, p. 12)

solo continúa siendo
fuegos artificiales en la fiesta
una buttery nipple drink
& una diva muy MySpace.
Deja que el mundo piense
cualquier cosa y todo,
porque cuida tu espalda
& estoy poniendo mis labios,
mis pechos & mi estómago suave
contra ella... ¿lo sientes?

Introducción: desdoblado el mapa de *Tragic Bitches*

*I'm an aim-well,
shoot-sharp,
sharp-tongued,
sharp-thinking,
fast-speaking,
foot-loose,
loose-tongued,
let-loose,
woman-on-the-loose
loose woman.
Beware, honey.*

*I'm Bitch. Beast. Macha.
¡Wáchale!
Ping! Ping! Ping!
I break things.*

Sandra Cisneros, “Loose Woman”

Durante los años 2007 y 2008 Adelina Anthony, Dino Foxx y Lorenzo Herrera y Lozano presentaron un performance poético llamado *Tragic Bitches* en cuatro espacios de California y Texas destinados a poblaciones latinas y queer (La Peña Cultural Center, Movimiento de arte y cultura Latino Americana, L.A Gay and Lesbian Center, Statewide Queer People of Color Organization). Como continuación del performance, editaron un poemario con los poemas escritos entrecruzando las lenguas: español, inglés y la mezcla de ambos, spanglish. Mi decisión de trabajar con el poemario *Tragic Bitches* y no con el performance es por mi propia subjetividad. Nací en Quito, Ecuador a miles de kilómetros de esos espacio y no tengo acceso a ellos. Tampoco pertenezco a la comunidad migrante y queer en EEUU, y aunque me identifique con su poesía, mi historia es distinta la de las *tragic bitches*. Mi llegada al poemario fue por sugerencia de *Amazon* mientras exploraba libros similares. La decisión de publicar el poemario, y no difundir una documentación filmica, me hace pensar en los sentidos que produce la escritura. Las historias y las perspectivas chicanas y

queer han estado en las periferias, lejos de los libros que parecían contener y documentar todo el conocimiento. Las *bitches* se apropian del espacio de la escritura para desplegar sus propias experiencias íntimas marcando otra forma de conocer.

El libro incluye una lista de reproducción musical, que fue parte del performance previo, para que acompañe la lectura de los poemas. Debajo del título del poemario *Tragic Bitches* consta la inscripción: “An Experiment on Queer Xicana & Xicano Performance Poetry”. En la escritura de los poemas se experimenta con la lengua las múltiples formas en que lo chicano y lo queer habitan el cuerpo. De portada a contraportada, las *tragic bitches* expresan cómo se viven las fronteras explorando desenfadadamente las grietas de su vida íntima. Las experiencias de amor, deseo y pérdida se forman en las voces poéticas atravesadas por historias colectivas, familiares y personales de movilidad. Los poemas construyen una travesía por fronteras geográficas, corporales, lingüísticas y de diálogos políticos.

Con intenciones de contextualizar el libro haré un breve repaso de la historia de las palabras “chicana” y “queer”. Ambas tienen historias similares porque han sido utilizadas de forma insultante y luego apropiadas por sus comunidades. Aunque no es muy claro el origen de la palabra “chicano”, se cree que empieza como una reducción de la palabra “mejicano”. El uso de la palabra, como explica Roque Planas es que: “Originalmente mexicano-estadounidenses con más dinero usaban este término como una forma peyorativa de describir otros mejicanos-estadounidenses de menor clase social [probablemente con tonos raciales]” (2012, n.p.). Hasta ahora existen rastros de un uso de esta palabra para designar de forma negativa a cualquier persona en Estados Unidos de origen latino. Durante los movimientos civiles de los años sesentas “chicano” empezó a circular para reclamar los derechos de los

trabajadores migrantes mejicanos. Ahora, este término es usado de forma política para marcar una identificación con un pasado común y como un área de estudios que explora las experiencias de personas que viven entre la cultura mejicana y estadounidense.

De forma similar, la palabra queer empezó con un uso peyorativo para describir todo aquello que es extraño y solamente después fue utilizado para describir sexualidades no normativas (Bonstema, 2004, p.3). Esta palabra fue reclamada en los años noventa para expresar todas las diversidades sexuales y de género que no se identificaban con las categorías existentes como las de: lesbiana, gay o transgénero (p.5). Queer se convirtió además en una forma de estudiar y de entender la vida que busca alternativas a las nociones fijadas y estáticas de la experiencia humana.

La reminiscencia de la movilidad de la historia familiar y colectiva de las *tragic bitches* produce grietas en el conocimiento y la memoria. El lenguaje aprendido en el círculo social y en la familia no corresponde necesariamente al “idioma oficial” de donde viven. El constante paso entre ambientes, culturas, y lenguas hace que la equivocación sea inevitable. Los poemas evocan este espíritu de desconocimiento que además se ha convertido en una forma de vivir. El poema “Broken Spanish” de Dino Foxxx, por ejemplo, construye una estrategia de uso del lenguaje equívoco con significados políticos. Foxx escribe:

I will mix up masculine words with
 Feminine words. Confuse you the
 top
 With me, the versatile bottom. Flip
 you
 Over and make love to your furry
 Ass with no apologies. (2013, p.23)

Voy a confundir palabras
 masculinas con
 palabras femeninas. Confundiré a ti
 el activo
 conmigo, el pasivo flexible. Darte
 la
 vuelta y hacer el amor a tu culo
 peludo sin pedir disculpas.

El error en el lenguaje se convierte en una forma de actuar. Esto permite revertir las posiciones sexuales para que el pasivo pueda ponerse encima. El error da pie a un cambio en posición sexual, y simbólica, de la pasividad a la actividad. Los traspies que en el poema son enaltecidos, rompen el español para desgarrar también el poder que lo ha dominado. Este proceso ocurre a partir de un momento erótico, es decir es el cuerpo el que desata el atrevimiento a jactarse en los errores y conseguir placer a través de ellos.

En este poema se propone otra forma de pensar en la performatividad. La equivocación es la re-imaginación de la forma en que se había el género y la sexualidad. Judith Butler explica: “el deseo está implicado en las normas sociales, se encuentra ligado con la cuestión del poder y con el problema de quién reúne los requisitos de lo que se reconoce como humano y quién no” (2006, p.15). Frente a las normas sobre el deseo, el poema propone “darte la vuelta”, no solo a la pareja sexual sino también a las normas. La sexualidad es un espacio para revertir las configuraciones de la pasividad y de la actividad “para rectificar la errónea presuposición según la cual cada cuerpo alberga una «verdad» innata sobre su sexo” (Butler, 2006, p.21). La voz poética habita su cuerpo a través de la equivocación con un performance de género y sexualidad más libre. Equivocarse es resistir a las reglas sobre cuáles son las

formas correctas de habitar un género. El propósito es, en las palabras de Butler, la posibilidad de tener vidas más habitables (2006, p.21). Esta es una oportunidad que tiene quien escribe, pero también quien lee los poemas. En una entrevista que hice a Adelina Anthone por correo electrónico me explica [Ver anexo 1]:

Creo que las palabras en una página son una conversación entre quien escribe y quien lee. Hasta cierto punto, tiene lugar un performance en la mente de quien lee mientras conecta imágenes con las palabras y une sentimientos e ideas a ellas. Las palabras son performativas, pero no es igual que un performance encarnado. (2015, traducción de la autora).

Nuestras propias nociones de género y sentimientos se conectan con los poemas. Entonces, el efecto que tiene la experiencia de la lectura es capaz de cuestionar las normas y perspectivas de quienes leen sobre la sexualidad, raza, género y nacionalidad. Estas palabras constituyen la realidad en la que vivimos y tienen efectos en las personas. Entonces, el poemario no solo expresa perspectivas personales sino que al mismo tiempo tiene incidencias políticas. En las reflexiones de este trabajo encontraré las diversas formas que propone *Tragic Bitches* de acercarse a la política desde la intimidad.

Siguiendo esta ética de del acercamiento al lenguaje decidí referirme a las personas integrantes de la colectiva que escribe *Tragic Bitches* con género femenino. Yo también voy a confundir las palabras femeninas con masculinas para revertir los roles de pasividad y actividad. Los cambios en el género me permiten revertir la suposición de que hablar en masculino es hablar del universal. Y de la misma forma, mi acercamiento a los poemas buscando cómo los equívocos, la pérdida y el juego con el lenguaje ayudan a pensar en cómo

escribir desde los bordes. Estas escrituras proponen una forma de acercarse a la literatura desde experiencias que están en la mitad de fronteras, guiones, mundos, lenguas y tradiciones

Este poemario circula por varios bordes que me permite leer a estas escrituras como un cruce de caminos nacionales, culturales, sexuales y de género. En las siguientes páginas voy a explorar a través de tres filtros cómo las escrituras enfrentan las subjetividades híbridas. El primer filtro es el de la lengua; en este capítulo pondré énfasis en el habla, los sonidos y las mezclas del inglés, el español y el spanglish. Estas escrituras expresan a través de lenguas fronterizas la experiencia de la movilidad cultural. El segundo filtro es el de las afectividades: reflexiono sobre la re-imaginación de la familia a través de la poesía y sobre las alternativas de hacer política desde el amor. Finalmente, en el último filtro localizo las intersecciones de contextos culturales y políticos que atraviesan y cruzan las subjetividades de las voces poéticas. El poemario está lleno de referencias culturales de la música y la cultura popular. En coherencia con esta propuesta, mi lectura de los poemas será interdisciplinaria, es decir, construyendo diálogos con diversos acercamientos teóricos

LA H ES MUDA Y LA ERRE ENVUELVE LA LENGUA

Convencido, sale a la calle, o llega a la casa, convencido. Pero en la calle nadie, y en la casa menos: nadie se da cuenta de que es un poeta. ¿Por qué los poetas no tienen una estrella en la frente, o un resplandor visible, o un rayo que les salga de las orejas?

¡Dios mío!, dice Jaime. Tengo que ser papá o marido, o trabajar en la fábrica como otro cualquiera, o andar, como cualquiera, de peatón.

¡Eso es!, dice Jaime. No soy un poeta: soy un peatón.

Jaime Sabines, “El peatón”

Dentro del largo recorrido geográfico, histórico y lingüístico que hay entre la poesía conversacional y la slam poetry encuentro al poemario *Tragic Bitches*. La poesía conversacional es un movimiento poético de los años sesenta y setenta en Latinoamérica que empezó como una réplica al denominado “hermetismo poético” que la antecede (Alemany, 1997). Esta respuesta estaba asentada sobre una intención de acercar la poesía a un sector más amplio de la sociedad. Alemany explica que este acercamiento es “con el factor humorístico, lo que conduce a estos escritores a ironizar y a desacralizar la realidad incluso desmitificando la figura del poeta y situándose de este modo en un nivel más próximo al lector.” (1997, párr.8) Así sucede en el poema “El peatón”, en el que Sabines hace una burla a su reconocimiento como escritor subrayando que es un transeúnte como cualquier otro. Poetas como Ernesto Cardenal, Roberto Fernández Retamar y Roque Dalton acompañaron a Sabines en el proyecto de hacer de la poesía una expresión que se asiente en lo coloquial, y de volcar la forma de hablar en el lenguaje poético (Alemany, 1997). En Hispanoamérica, esta corriente reformuló uno de los modos de hacer poesía a fin de hacerla más cercana a las personas: se escribe según las hablas del entorno.

A treinta años de distancia y miles de kilómetros al norte de América Latina, emerge el género poético performativo acuñado como *slam poetry* en Estados Unidos. Los poemas son hechos con la intención de ser leídos en voz alta, y por lo tanto, con la consideración de que deben ser entendidos por la audiencia en el instante en que son escuchados (Somers-Willet, 2005, p.52). La corporalidad y la forma en que los textos son performados es tan importante como lo que se dice, por lo que los poetas utilizan recursos sonoros como los acentos, el tono y el volumen de la voz junto con un trabajo corporal. En referencia a los temas más explorados Susan Somers-Willet explica: “Porque la mayoría de los poemas *slam* involucran un modo narrativo en primera persona, que estimula a la audiencia a percibir el performance como un momento confesional, una de las características definitorias del *slam poetry* es el performance de identidad y de políticas de identidad”. (p.52, traducción de la autora). Las expresiones de subjetividades marginales son más apreciadas, y por lo tanto las experiencias y visiones sobre género, raza, ciudadanía y sexualidad son compartidas, discutidas y cuestionadas.

Las *bitches* no continúan la tradición de la poesía conversacional en español ni son *slam performers*, proponen otras relaciones entre el lenguaje poético y las interacciones con el sonido, el habla y el cuerpo. Este poemario está inscrito en una tradición de las narrativas y la poesía migrante latinoamericana en Estados Unidos que tiene como precursoras las escrituras de Rudolfo Anaya, Sandra Cisneros y Gloria Anzaldúa (Suarez, 2000, p.36). En la historia de esta expresión literaria las reflexiones apuntan a la relación de los escritores con la experiencia del bilingüismo y discusiones acerca la supervivencia cultural. Es decir, hay un cuestionamiento acerca de cuánto y cómo la lengua y la cultura de donde provienen, o provienen sus padres, puede estar presente en la obra de estos escritores (p. 33, 34). *Tragic Bitches* comparte las mismas interrogantes pero está específicamente asentado en una

genealogía que, además de expresar las experiencias con el ser chicana, reconoce y explora diversidades sexuales y de género. Muestra de ello es que el libro es publicado por una editorial que se especializa en el cruce de experiencias. En la descripción de la página web de la editorial Kórima Press dice: “Construida sobre la tradición Rarámuri de compartir, Kórima Press es una editorial independiente comprometida con el arte literario Queer, Ch/Xicana y Ch/Xicano.” (Kórima Press). Kórima es un término de un pueblo indígena de México autodenominado Rarámuri que se refiere a las prácticas de ayuda comunitaria (Pintado, 2004, p.26). Entonces, *Tragic Bitches* es parte de un esfuerzo comunitario de redes de escritoras, editoriales y plataformas de difusión para impulsar conjuntamente el surgimiento de escrituras alternas.

Sonido y acento

En el poemario hay distintos acercamientos hacia la relación que tienen las voces poéticas con los sonidos. Uno de los diálogos es el que se construye en el poema de Dino Foxxx “Hollow”¹. En este poema se imagina a un cuerpo como una caracola en donde aparece el pasado a través de sonidos. El poema dice:

¹ En adelante, cito los poemas en sus lenguas originales, inglés, español-inglés (spanglish), y las versiones en español, que he preparado para este trabajo como parte de mi reflexión en torno a los bilingüismos.

I'm hollow, so when you	Soy hueco, así que cuando
Place me to your ear you can	me colocas en tu oído de verdad
Actually hear the sounds of	puedes escuchar los sonidos de
My broken past (2013, p. 57)	mi pasado roto.

A través de esta imagen poética el sonido se convierte en la resonancia de la memoria. De esta forma el cuerpo de la voz poética es habitado por el pasado. Para que esto suceda es necesario que haya un vacío, pues el sonido se propaga con más claridad y fuerza en el aire. Esto produce un nuevo significado de la idea de memoria: una reconstrucción del pasado pasa a ser una parte constitutiva del cuerpo. Al acercarnos al cuerpo imaginado en el poema, la historia de la voz poética llega por las reverberaciones. sin cronología ni orden a quien lee. Cuando acerco una caracola a mi oído no me interesa la caracola, sino el mar. El cuerpo hueco, en donde se escucha el eco de historias familiares, pierde su propia voz al convertirse en un medio de propagación. Más adelante en el poema, Foxxx escribe:

And their sounds echo so loudly	Y sus sonidos tienen un eco tan alto
That sometimes I can't think	que a veces no puedo pensar
Straight and I reach through them	bien y me acerco a través de ellos
And try to pull out art, but even	y trato de sacar arte, pero incluso
That doesn't work sometimes	eso no funciona a veces
(2013, p.60)	

Los sonidos también son escuchados por el propio cuerpo. La voz que habitaría el cuerpo, si no estuvieran presentes los otros ecos, se ofusca frente a este sinnúmero de resonancias que está constantemente emergiendo. Un momento similar de la escucha es descrito aquí por Julio Ramos: “cuando se pone el oído demasiado cerca de la multiplicidad se fractura el sujeto, se corre el riesgo de perder la ruta, de pasar a la herejía, a la psicosis o, en los casos

aparentemente más benévolos, a la excentricidad de la poesía o de las novelas “polifónicas” (2010, p. 59). La voz poética oscila entre el extravío, es decir la pérdida de ruta, y la posibilidad de escribir. Hay un intento de reconstituir a la persona con un acto de exorcismo a través de la escritura. En el proceso de puntualizar cada sonido reconocible que reverbera en su cuerpo, surge la voz poética de ese cuerpo. Puedo comparar este mismo proceso con el de Gloria Anzaldúa escrito en el poema “To live in the Borderlands means you”:

Living in the Borderlands means
you fight hard to

resist the gold elixer beckoning
from the bottle,

the pull of the gun barrel,

the rope crushing the hollow of
your throat (1987, p.194).

Vivir en las Fronteras significa que
peleas duro

para resistir el elixir de oro que
llama desde la botella

la atracción del cañón de la pistola

la cuerda destruyendo el hueco de
tu garganta

Es necesario sacar la cuerda de la garganta poder emitir sonidos, este acto destraba el habla. Este gesto es comparable con el de desalojar a los familiares de la cueva en que se ha convertido el cuerpo. Entonces, con la garganta sin cuerda, con el cuerpo vacío o la cueva deshabitada se posibilita que se produzcan sonidos que se originan en el propio cuerpo. La caracola deja de ser un medio de propagación para ser la creadora de su propio sonido. Tal vez sea posible imaginar que la próxima vez que coloquemos una caracola en nuestra oreja, ella nos susurre su historia.

El acento puede escucharse como una disonancia en un espacio donde todas las personas hablan parecido. Pero cuando una es la que está fuera de lugar, el acento de otra persona, si lo encontramos semejante, es reconfortante porque se vuelve familiar. En algunos poemas de *Tragic Bitches* se captura a través de la escritura los sonidos de los acentos

chicanos. Esta forma de habla particular, transformada en escritura, expresa más que la procedencia cultural de la voz poética. En el poema “Loving Homegirrl” de Adelina Anthony se encarna el sonido así:

she resuscitated the Spanglish lyricism	ella resucitó la musicalidad del spanglish
& my belief that one well-placed vowel	& mi creencia de que una vocal bien puesta
birthed from our cultura of elongation	parida de nuestra cultura de estiramiento
as in “Whaaaaaaat?”	“¿Cómoooooo?”
can hold all of life’s surprising mysticism (2013, p.11)	puede abarcar todo el asombroso misticismo de la vida

La prolongación del sonido por la repetición de la “a” es una marca de la mezcla de lenguas. La tendencia a la elongación es una manera particular de hablar el español, pero se escribe desde el inglés. Esta es la experiencia chicana. Escribir “Whaaaaaaat?” puede considerarse como una “falla” en la pronunciación y una “falta ortográfica”. Sin embargo, en el poema se dan la vuelta los sentidos: lo erróneo sería escribir con una sola “a” porque el cambio de tono implicaría la pérdida de parte de la intención de la palabra. Para acercarme a los sentidos que produce la extensión de la vocal voy a partir de la pregunta de Greaves y Schultze:

¿Qué pasa cuando dejamos atrás nuestra mentalidad monolingüista y tomamos los rastros en las expresiones de una primera lengua en una segunda lengua no simplemente como errores, no como formas desviadas en las que ignoramos las desviaciones para automáticamente reafirmar el significado “correcto”, pero como variaciones válidas, como significantes significativos, como evidencia de una

constante –si precaria– historia de amor con la lengua? (2012, párr. 26, traducción de la autora)

Las huellas que hay en el habla y la escritura de una historia cultural pueden ser leídas como una oportunidad de encontrar nuevos sentidos en las palabras. No es necesario encontrar en la gramática y la ortografía constricciones absolutas que invisibilicen la variedad de formas de expresarse. Al contrario, el juego con la gramática y la ortografía abren paso a nuevas reflexiones alrededor de la lengua. El traspaso del español al inglés no es sólo lingüístico, sino también cultural y por lo tanto lleno de significados para las experiencias chicanas.

El acoplamiento de lenguas hace posible que se pueda representar en el sonido del inglés la cultura mexicana. El sonido de esta vocal sosteniéndose ocupa por más tiempo el silencio, la repetición de la “a” se toma el espacio material de la página, algo así como salirse deliberadamente de la línea en un libro para colorear con el lápiz de color. Salir de ese perímetro puede permitir re-imaginar el dibujo al que aparentemente estamos restringidos. Pero este no es solamente un acto de rebeldía, ni una reminiscencia inevitable del acento mexicano, sino un rescate de los sentidos que contiene en sí el sonido. La voz poética convierte la pronunciación disonante en un contenedor de imaginarios culturales. Puedo relacionar la salida de la línea en este poema con la que propone Julio Ramos cuando escribe acerca de la sobrecarga acústica:

La historia insiste una y otra vez en la ambivalencia de esos momentos cuando el sujeto (occidental) registra la intensidad de la sobrecarga acústica o el alboroto de voces. La historia registra esos momentos de sobresalto para someterlos

inmediatamente a la sintonización del mensaje depurado y puesto a circular por una red diagramada de instancias auriculares. (Ramos, 2010, p.50)

La voz poética de “Loving Homegirl” no pone el acento para ser sintonizado, sino para encontrar el significado de la asintonía y marcar irreverentemente que se puede hablar y escribir el inglés de muchas maneras. Puedo darme cuenta de cómo se separa esta escritura de la poesía conversacional porque, lejos de intentar recuperar una forma de hablar los poemas para hacerlos más accesibles, esta escritura se ratifica en la diferencia. Adelina Anthony no se confundiría con cualquier transeúnte, pues sus vocales alargadas son el rayo de Sabines que le sale por las orejas.

Hasta el 2013, el *stop-and-frisk* fue una práctica policial en Nueva York en la que se detenía a los transeúntes para buscar si llevaban armas consigo. La población negra y latina detenida era desproporcionalmente más alta en comparación con el resto de población, más del 50% de las personas a las que la policía se acerca es blanca y latina frente a un 10% de población blanca (Rudra, 2013). Los policías escogían a quién parar por sus rasgos raciales (García, 2013). Este tipo de mecanismos, que en muchos casos terminan en la deportación, han mantenido a las personas migrantes indocumentadas en trabajos clandestinos, escondiendo su identidad y su voz. La pronunciación, el alzar la voz y el acento se convierten entonces en un motivo de sospecha. En el poema “Childhood Dreams”, Lorenzo Herrera y Lozano escribe con un tono irónico sobre cómo actuar políticamente en sus “identidades”. ¿Cuál es la forma políticamente correcta de reclamar la pertenencia a una “identidad”? El poema dice:

I wanna make my daddy proud	Quiero que mi papi esté orgulloso
I wanna go to a university	quiero ir a una universidad
that isn't even capable of	que ni siquiera sea capaz de
pronouncing our name right	pronunciar bien nuestro apellido
I wanna wreak havoc	quiero hacer lío
pronounce my last name with silent	pronunciar mi apellido con la "h"
"h"	muda
and roll my "r's" so hard	y arrastrar mis erres tanto
they'll wanna call la migra on me	que querrán llamar a la migra
just in case	solo en caso
anybody has any doubts	de que alguien tenga alguna duda
of how proud	de cuan orgulloso
my daddy is of me (2013, p.27)	está mi papi de mí

La voz poética no busca esconder las marcas de la identidad, sino ostentarlas. Y si, como lo explica Julia Kristeva, desde la época de los griegos: "los bárbaros son todos quienes tienen una pronunciación torpe y gruesa" (1991, p.51, traducción de la autora), se construye desde la pronunciación el orgullo y el desdén por pertenecer a una cultura. La pronunciación es un aspecto de la performatividad cargado de significados en la oralidad que Lorenzo Herrera y Lozano rescata en la escritura. Con la pronunciación del inglés, Herrera tiene un significado en el que se traslada por completo el nombre a otro idioma, casi negando la historia de movilidad que implica un apellido latino en territorio estadounidense. La voz poética declara la forma en que pronuncia, y esto lleva a que en la lectura también imaginemos a la pronunciación reiterando que es una palabra que viene de otra lengua y del desplazamiento geográfico. Su nombre indica inmediatamente migración. Es similar a la reflexión que hace Hélène Cixous sobre su propio nombre: "Gracias a este nombre supe muy pronto que existía

un lazo carnal entre el nombre y el cuerpo. Y que el poder es temible porque se manifiesta bien cerca de los secretos de la vida humana, a través de la letra. (2006, p.44). El poema reconoce los sentidos que provoca su nombre y cómo la pronunciación implica también una designación sobre su cuerpo. La experiencia de lectura cambia cuando la voz poética nos llama a imaginar cómo se escucharía el poema. La escritura hace que se despierte el oído en la imaginación. Enrollar la erre para pronunciar el poema es el movimiento de lengua físico que representa un movimiento de lengua histórico en las personas que migran.

Spanglish y lenguas rotas. Lengua en performance.

*It's a strange courage
you give me ancient star:
Shine alone in the sunrise
toward which you play no part.*

William Carlos Williams, "El Hombre"

*I lack imagination you say
No. I lack language.
The language to clarify
my resistance to the literate.
Words are a war to me.
They threaten my family.
To gain the word
to describe the loss
I risk losing everything.
I may create a monster
the word's length and body
swelling up colorful and thrilling
looming over my mother,
characterized.
Her voice in the distance
unintelligible illiterate.
These are the monster's words.*

Cherrie Moraga, A Bridge Called my Back 1981

William Carlos Williams (1883-1963) fue un poeta estadounidense conocido por acuñar el término *american idiom*, la forma en que se habla el inglés en Estados Unidos, para usarlo en su escritura (Cohen, 2009, p.28). Esta contribución es fundamental para la tradición literaria estadounidense. La poesía de Carlos Williams es traspasada por la relación que tuvo con el español por su familia y, en consecuencia, por la poesía que leía. Su madre era de Puerto Rico y su padre vivió en República Dominicana desde los cinco años, por lo que en su casa se hablaba en español (Marzán, 2011, p. xii). Al tener acceso a una tradición literaria que venía de España y América Latina, leyó y tradujo a varios poetas como Pablo Neruda, Jorge Carrera

Andrade y Silvina Ocampo (Williams, 2011). El poeta le dio un especial interés al barroco de Lope de Vega y de Quevedo, crucial para su exploración y trabajo poético porque a partir de estas lecturas empezó a escribir sus versos de forma distinta a como escribían sus contemporáneos en inglés (Ramos, p. 4). Por otro lado, las Américas son importantes en su obra porque, en las palabras de Julio Ramos: “América para Williams desata una energía inaprehensible que excede las formas establecidas de la cultura europea. Su concepto del vernáculo americano es sobre todo una crítica de la uniformidad y sus esencias” (p.10). Reconocer la diversidad en las culturas ayudó a Williams a entender que el inglés de Estados Unidos estaba construido desde otras lenguas. Julio Marzán piensa que el poema “El Hombre”, de Williams, que aparece en el epígrafe de este subcapítulo, habla de su relación con el español, la estrella antigua es esa presencia constante y difícil de nombrar que tiene que ver con la lengua de su madre, pero que le da la valentía necesaria para expresarse de forma distinta (2011, p.xiii). El interés de Carlos Williams en el español no se aceptó sin objeciones. Ezra Pound, que daba mucho valor a las lenguas europeas, específicamente al francés y al italiano, fue muy claro en subrayar la falta de americanismo en Carlos Williams. Para Pound, el nacionalismo estaba asentado en Europa y Occidente (p. 16). Es importante notar que estas impugnaciones vienen de las ideas fascistas que mantuvo Pound. Alguna de su obra temprana tiene pasajes antisemitas y mantuvo una cercana relación con Mussolini (Menand, 2008, párr.4). Se evidencia entonces que la crítica a una visión más abierta a otras culturas que mantenía Williams viene de un proyecto fascista de “purificación” de la cultura. Los estudios sobre Williams también ignoraron el rol que tuvo el español en formar el *american idiom*. Ha sido en los últimos años en que han surgido trabajos académicos y compilaciones profundizando en la multiculturalidad de Williams.

El caso de William Carlos Williams demuestra que ha habido una conversación entre las tradiciones literarias del inglés y del español. Sin embargo, por el prestigio de las lenguas existe también rechazo a aceptar la entrada del español al inglés, y viceversa. En EEUU persiste el miedo a la hispanización de la cultura que pone en peligro nociones nacionalistas, mientras que en América Latina hay una resistencia a aceptar los intercambios con el inglés (Stavans, 2000, p.256). Aun así, estas escrituras recuperan el cruce de culturas. Gloria Anzaldúa, Guillermo Gómez-Peña, Junot Díaz y otras escritoras han decidido usar el spanglish para expresar las experiencias bilingües. *Tragic Bitches* está escrito en español, inglés y spanglish. La frontera de México con Estados Unidos se hace presente en la lengua. Como lo explica Gustavo Pérez-Firmat: “El bilingüismo involucra una relación no solo entre hablantes y lenguaje sino entre las lenguas mismas. Lo bilingüe es el sitio donde dos lenguajes se encuentran, el medio o membrana que los engancha en conversación” (2003, p. 8, traducción de la autora). El borde entre las lenguas habita el cuerpo de la persona bilingüe. Las *bitches* salen de su casa, donde se habla español, y se sumergen en un contexto del inglés, volviendo a cruzar fronteras culturales. Es así que la relación entre dos geografías y dos historias culturales pueden entrar en diálogo dentro de la escritura sobre las experiencias de estas escritoras

En el aprendizaje de un nuevo idioma se cometen errores que a veces se corrigen y resuelven, pero otras veces se quedan como fantasmas. En la vida de las personas chicanas las fallas en la lengua aparecen por dos lados: en el nuevo idioma que se aprende, y en el anterior que se va olvidando. El aprendizaje, o la memoria incompleta de las lenguas producen expresiones quebradizas. Pero estas expresiones no sólo están en el lenguaje, sino también en la conducta inapropiada producto de la circulación entre culturas. En el poema “Broken Spanish”, Dino Foxxx toma la equivocación del lenguaje como una poética de la vida:

I will fuck you in Broken Spanish	Te voy a joder en español roto
I will not conjugate verbs correctly	no voy a conjugar los verbos correctamente
And try to cover it up by performing	y tratar de encubrirlo haciendo
Those actions over and over in	esas acciones una y otra vez
Different positions.	en diferentes posiciones
I will overcompensate for my poor	Voy a sobrecompensar por mi pobre
Pronunciation and roll my tongue	pronunciación y enrollar mi lengua
With full force as I eat your ass	con todas las fuerzas mientras me como tu culo
Leaving my goatee smelling of	dejando mi barba oliendo a
Your sweetness for me to enjoy on	tu dulzura para que yo la disfrute
The drive home (2013, p. 23)	durante el camino a casa

Durante el acto sexual, el uso equivocado de la lengua al hablar es una oportunidad para imaginar nuevas posiciones sexuales. Los errores son reivindicados porque proponen otras posibilidades de imaginar las acciones, específicamente la actividad sexual. Si la lengua bien escrita y hablada es de quien sabe, es decir de quien ha tenido el poder, actuar irreverentemente desde el error significa conocer desde otro lugar. El derecho al error, reivindica la probabilidad de equivocarse, expresa las vías para un saber distinto al de la norma. El español roto es el “idioma oficial” del cuerpo de la voz poética. Con este idioma no sólo se produce conocimiento sino también placer. Julia Kristeva escribe: “Cruzando una frontera (... o dos) quien es extranjero ha convertido sus molestias en una base de resistencia, una ciudadela de la vida” (1991, p.8, traducción de la autora). La voz poética se asienta sobre el desliz para reivindicar otra forma de experimentar la vida. El error en pronunciar no es solo sonoro, sino que involucra un movimiento incorrecto de la boca y lengua. Pero este error de la

lengua como idioma es el acierto de la lengua como órgano. Como decir, la basura de unos es el tesoro de otros.

La lengua materna es con la que se aprende a nombrar las cosas y las personas, empezando por las más cercanas afectivamente creando un lazo particular entre la lengua y el amor. En el poema “Hairspray & Fideo”, de Lorenzo Herrera y Lozano, la voz poética recuerda el ambiente de su casa durante la niñez. En esta casa se escuchan chismes, y noticias sobre tíos que cuando se decía que estaban en la universidad estaban en la cárcel. Los sonidos y las imágenes son invocados con el inglés y el español. Las lenguas se combinan para dar sentidos al pasado de distintas maneras. El poema dice:

yeah, those were the days	si, esos eran los días
when Ken would grind the camouflage off G.I Joe’s ass	cuando Ken le quitaría el camuflaje del culo de G.I Joe
while my cousins weren’t looking	mientras mis primos no veían
when they were looking	cuando veían
I’d comb Barbie’s hair	yo cepillaba el pelo de Barbie
drown her in a cloud of Aqua-Net	le ahogaba en una nube de <i>Aqua-Net</i>
and take off in her corvette	y nos largábamos en su <i>corvette</i>
cuz we didn’t need no man	porque no necesitábamos que
telling us what to do (2013, p. 46)	ningún hombre nos diga que hacer

El juego infantil de imaginar una escena homoerótica con los muñecos es reprimido por la presencia de los primos. Toda esta descripción se halla escrita en inglés, incluso la presencia de los primos que en este momento está invocada como una imagen de miedo y de control. Julia Kristeva explica cómo, para un extranjero, el nuevo idioma puede convertirse en la

oportunidad de hablar sin sentir el control familiar: “La introducción dentro de nuevos campos abstractos ocurren con una facilidad sin precedentes; palabras eróticas, en las que la prohibición familiar pesaba mucho, ya no son temidas” (1991, p. 32, traducción de la autora). La voz poética usa el inglés para contar la forma en que experimentaba el erotismo en su niñez. En el poema, se rehúsa la prohibición familiar con la identificación con un personaje femenino, la *Barbie*, a través del uso de una lengua lejana a la familia. Escribir en inglés es volver a subirse en el *corvette* porque en esta lengua ningún hombre puede decirle que hacer, ni cómo sentir su sexualidad. Hay un cambio de tono en el poema cuando el recuerdo de la familia es reemplazado por el presente:

oh, but the years have passed	Oh, pero esos días han pasado
some primas got pregnant before marriage	algunas primas se embarazaron antes de casarse
some never married- the lucky ones	algunas nunca se casaron – las suertudas
some primos are still in the closet	algunos primos todavía están en el clóset
tíos finally came home from college	los tíos finalmente regresaron de la universidad
and I became a full-blown queen – convinced	y yo me convertí en una reina completa – convencida
that camouflage is no longer sexy	de que el camuflaje ya no es sexy
and that Herbal Essence hairspray	y de que el spray de cabello <i>Herbal Essence</i>
does not have the same healing powers as Aqua-Net (2013, p. 47)	no tiene los mismos poderes curativos de <i>Aqua-Net</i>

La familia ahora se nombra con el español. La imagen de los primos ya no aparece con el miedo, sino desde la lejanía del presente. La voz poética logró llevar los juegos con los muñecos y las *Barbies* del pasado hacia su propio cuerpo en la vida adulta. Y desde ese

espacio y tiempo puede pensar en su familia con afecto: usando la lengua materna. Los “*cousins*” se convierten en “primas” y “primos” cuando la voz poética deja de habitar el pasado y los nombra desde el presente. Vivir con distintas formas de nombrar a la familia implica una fragmentación de la voz poética. Es escribir desde lo que Zadie Smith ha denominado como *Dream City*: “Es un lugar de muchas voces, donde el yo singular unificado es una ilusión... todo es doble, todo es vario. No tienes otra opción sino cruzar las fronteras y hablar en lenguas” (2009, p.8, traducción de la autora). El cambio del español al inglés, y del inglés al español, es cruzar de fronteras constantemente. Pero no es sólo un movimiento físico inicial que ocurre una vez al pasar de México a Estados Unidos, sino un movimiento perpetuo dentro del cuerpo. El borde entre las lenguas está dentro de la voz poética, lo que permite a la poeta expresar su constante su movilidad entre culturas en una escritura que hace el mismo movimiento. Ir y volver del español es ir y volver de acentos, de referencias culturales y de relaciones afectivas dentro del espacio del cuerpo.

Esta última reflexión no es la única relación posible entre el inglés y el español. También puedo acercarme desde un borde que separa las lenguas que no funciona solo como una línea que se cruza, sino como un espacio lo suficientemente ancho para ser habitado. En este espacio, no se habla inglés ni español, sino su mezcla: el spanglish. Gloria Anzaldúa lo llamaba *Chicano Spanish*, y lo describe: “But Chicano Spanish is a border tongue which developed naturally. Change, evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción have created variants of Chicano Spanish, un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir. Chicano Spanish is not incorrect, it is a living language.” (Anzaldúa, 1987, p.55). Esta lengua nace en el uso, en el habla, y luego a través de la escritura se reconoce su poder de expresión poética. Una vida en el borde necesita una lengua que

pueda expresar esa experiencia. Un ejemplo del spanglish está en el poema “Santa Panocha”, en el que Adelina Anthony altera las imágenes religiosas para hablar de sus deseos:

These days deseo las católicas
 Believers of prayers & milagros.
 Womyn who always whisper
 Hail Marys & Our Fathers with labios pressed urgently
 Against the soft pyramid
 Of my brown mestiza pelos.

En este poema el español y el inglés no están cada uno a un lado de la frontera si no que, la difuminan permitiendo una escritura en el borde. La ruptura de la gramática del inglés y del español crea una fisura en las lenguas desde la cual emerge una, como lo explica Ilan Stavans: “El spanglish no es solamente una forma de cambio de códigos, es por completo una lengua nueva” (2000, p.556, traducción de la autora). “Deseo las católicas” es un aparente error en la escritura en español, pero en el terreno del spanglish funciona para hablar de una experiencia híbrida, que pasa por los geografías del inglés y del español. En esta nueva lengua no existe una academia que norme las leyes ortográficas ni gramaticales.

Sería imposible imaginar que todas las personas hablen y escriban el spanglish de la misma forma, las combinaciones ocurren en el momento. El spanglish está siendo constantemente creado. La lengua viva, de la que habla Anzaldúa, respira por su permanente cambio. En el poema de Anthony queda claro que no hay un patrón en el uso de palabras del inglés y del español. La escritura documenta un momento del proceso de creación del spanglish en la voz poética. Este gesto enlaza la intimidad que contiene el poema, con el acto político de expresar con una lengua que nace de los fragmentos y la multiplicidad. Escribir

desde esta experiencia es un acto político, como lo despliega Guillermo Gómez-Peña en el poema “A Declaration of Poetic Disobedience in the New Border”:

To the share-holders of mono-culture

I say, we say:

We, bilingual, polylingual, cunnilingual,

Nosotros, los otros del mas allá

del otro lado de la línea y el puente

We, rapeando border mistery; a broader history

We, mistranslated señorrita,

eternally mispronounced

We, lost and found in the translation

lost & found between the layers of this text

We speak therefore you cease to be

even if only for a moment

I am, US, you sir, no ser (2005)

El silenciamiento a la población chicana, y por consiguiente a su lengua, el spanglish, provoca que la alejen al más allá, a un no espacio. Es la lengua del borde, en los márgenes del mapa. La escritura puede expresar no solo una posición política, sino una forma de desear. Este deseo está atravesado por las experiencias del cuerpo que vive en el cruce de fronteras. La forma en que se habla y la manera en que se vive están enlazadas. A través de Andrée Tabouret-Keller, Gustavo Pérez Firmat explica: “Como lo pone Andrée Tabouret-Keller, los actos del lenguaje son actos de identidad. Somos lo que hablamos” (2003, p.2, traducción de la autora). Para poder expresar la sexualidad desde una identidad no reconocida, se usa una lengua que emerge desde el espacio de más allá. Si la voz poética vive en el borde, desea en

spanglish. Esta escritura construye una nueva geografía, donde las experiencias completas, el inglés y los habitantes de un territorio fijo dejan de ser, como dice Gómez-Peña, aunque sea momentáneamente.

EL GESTO TRÁGICO

*I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.*

*I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.*

*—Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (Write it!) like disaster.*

Elizabeth Bishop, "One Art"

La movilidad a través de distintos contextos produce heridas en el cruce de fronteras. El borde es la membrana que trata de separar las culturas para que se mantengan contenidas en un lugar geográfico. Pero los desplazamientos de las personas y de las ideas, aunque sea ilegalmente, rompen esa membrana por momentos. Los agresivos intentos de mantener separado al mundo por naciones producen un cruce de fronteras doloroso, para los países y para las personas que se desplazan. Los países ya no pueden reclamar purismo cultural sino que deben enfrentarse a la diversidad de la población. Y las personas desplazadas encaran la discriminación por su lugar de origen llevando en su propio cuerpo y lengua las cicatrices de esta herida. Como lo expone Anzaldúa, en estas experiencias intermedias: "los atravesados live there: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the "normal" (p.3). Las *bitches* viven en este estado: atravesadas, fuera de lugar, perdidas en la documentación. Entonces me pregunto ¿cómo pueden contar sus historias personales que parecen ser tan propensas a la pérdida? ¿Qué hacer con la grieta en el cuerpo?

José Esteban Muñoz resalta cómo la documentación de lo queer ha funcionado para disciplinar los deseos y los actos y por lo tanto quedan pocos rastros de las historias de amor y deseo (2009, p.65). Cuando Elizabeth Bishop escribe reiteradamente sobre la posibilidad de dominar el arte de perder, no lo hace evocando el olvido. Al contrario, en el acto de escribir recupera las imágenes de aquello que ha perdido. Momentáneamente el reloj que le regaló su madre, las ciudades e incluso los efímeros gestos de una persona amada “parcialmente (re) vive en la documentación” (Muñoz, 2009, p.72, traducción de la autora). Aquello que está lejos, tal vez en el fondo de un sillón cualquiera, o a kilómetros de distancia, es recuperado en la escritura. Elizabeth Bishop escribe “*write it*” entre paréntesis como fuera del texto, proponiendo una forma de alcanzar aquello que se ha extraviado. Muñoz escribe: “Las llave para hacer queer a la evidencia, con eso me refiero a las formas en que se prueba lo queer y se lee lo queer, es suturándolo con el concepto de lo efímero. Piensa en lo efímero como un rastro, los restos, las cosas que se han quedado colgadas en el aire como un rumor” (p. 65, traducción de la autora). Esta lectura ayuda a acercarse a los poemas de *Tragic Bitches* buscando cómo en las experiencias íntimas se encarnan las políticas de género y sexualidad. En el trato con la familia, los gestos de la infancia, las reacciones a la coquetería están las huellas de lo queer y la posibilidad de revivir lo perdido. Como lo escribe, desde otro ángulo, Hélène Cixous: “Escribir: para no dejarle el lugar el muerto, para hacer retroceder al olvido, para no dejarse sorprender jamás por el abismo” (2006, p.11). Cixous, Elizabeth Bishop y las *bitches* encuentran en la escritura la fuerza vital necesaria para encarar el olvido. “No dejarse sorprender por el abismo” es una de las posibilidades de vivir con la grieta en el cuerpo. Existe la posibilidad de escribirla para no caer en ella.

Las voces poéticas de las *bitches* reconstruyen historias familiares y de amor: para dar forma a aquello que ya no está. “El mundo es azul en sus bordes y sus profundidades”, así empieza un capítulo del libro *A Field Guide to Getting Lost* de Rebeca Solnit (2006, p.27, traducción de la autora). El azul en el espectro de luz no logra pasar por completo a través de la atmósfera y el agua, se dispersa en las moléculas, y eso hace que veamos azules al cielo y al mar. En este capítulo me acerco a los poemas de *Tragic Bitches* buscando su tono azul, es decir, buscando reconocer cómo la pérdida es aquello que permite ver. El azul hace que se pueda reconocer que, como lo explica Solnit: “Algunas cosas tenemos siempre que se mantengan perdidas, algunas cosas no están perdidas siempre que estén distantes” (p.41, traducción de la autora). La familia y el amor tienen distintas distancias en la escritura y así son recuperadas.

Decollage y collage familiar

Décollage: I take it away; collage: I immediately add it right back. It's almost like a rhythm. I'm a builder and a demolisher. I put up so I can tear down. I'm a speculator and a developer. In archaeological terms, I excavate and I build at the same time.

Mark Bradford, *Politics, Process, and Postmodernism*

Ver “Temporary” (2005), de Mark Bradford, es como acercarse a un mapa [Ver figura 1]. Hay líneas que sugieren caminos, lugares de mayor concentración de colores que parecen centros poblados y pequeños papeles pegados como edificaciones. El artista construye estas obras usando pedazos de pósters, carteles y cordones que encuentra en la ciudad en un proceso que incluye pintura y lijado de los materiales. “Temporary” muestra un proceso de destrucción al sacar de su contexto los carteles que utiliza y cortarlos para que pierdan su sentido original. Los pedazos son pegados en papel para construir nuevos sentidos. El proceso continúa

poniendo pintura y lijando hasta tener la obra final. El resultado del mapa es una resignificación de la ciudad a partir de la experiencia de Bradford. La forma en que las *bitches* reconstruyen la historia de sus familias constituye un proceso similar. Toman del pasado pedazos de historias para pegarlas en el presente imaginando su propio mapa familiar.

De madre a hija, de hija a madre.

A lo largo de la Historia, la forma legítima de transmitir conocimiento ha sido a través de las voces masculinas. Los saberes que se transmiten entre mujeres son pensados como superficiales y misteriosos. Parte del trabajo de los feminismos a partir de los años sesenta se concentró en pensar las relaciones madre-hija para analizar las formas en que se relacionan las mujeres y se construye otro tipo de conocimiento. Cixous, que inició su trabajo filosófico en el contexto feminista francés de ese mismo periodo, explica que hay una lengua en la que “fluyen la leche y el amor... La lengua que se hablan las mujeres cuando nadie las escucha para corregirlas” (2006, p.37). Hay una comunicación que no ha sido explorada en la que se transmiten sentidos a través de la línea materna, de la feminidad. En el poema “Thirst”, Adelina Anthony explora la relación con su madre narrando su historia de vida. El poema describe el momento en que la madre de la voz poética se encuentra con un hombre, que terminará siendo la persona con quien tendrá una hija:

Because hunger recognizes itself
 you found ways to escape Father-
 Brother-Primo
 vigilant ojos always watching
 your promiscuous puta ways

Porque el hambre se reconoce a sí
 misma
 encontraste formas de escapar a
 Padre-Hermano-Primo
 ojos vigilantes siempre observando
 tus promiscuas maneras de puta

but hungers devours & never asks

you made yourself naked to this
Mexican

Man of promises & lovemaking by
theft.

pero el hambre devora y nunca
pregunta

te desnudaste para este mejicano

hombre de promesas y hacer el

amor por robo

La voz poética en el poema no habla sobre su madre, sino a su madre. La escritura en segunda persona crea una relación que acerca a la voz poética con ella. Es una escritura que además de contar la historia de vida de la madre, también es una confrontación dirigida a ella. La hija vuelve a construir esta historia que de otra forma se hubiera perdido. Para que la voz poética pueda imaginar una vida propia de su madre tiene que romper lo que Cixous describe así: “Mi madre no era una «mujer». Era mi madre, era la sonrisa; era la voz de mi lengua materna” (2006, p.48). Anthony resalta la existencia de la madre por fuera de su rol, es decir, imagina motivos para vivir distintos a los de la maternidad. Pero en este caso la lengua materna no es solo la de la sonrisa sino la del control. El lazo afectivo de la voz poética con el español se complejiza cuando la historia familiar tiene tanta violencia. El español es la lengua del control masculino del “Padre-Hermano-Primo” que usa el español para hablar de las “*puta ways*” de comportarse.

Luce Irigaray tiene gesto similar al escribirle a su madre una narración sobre la relación que han tenido; esta historia empieza con el nacimiento de Irigaray. La madre empieza a existir cuando entra en este rol, e Irigaray le dice: “Difícilmente te vislumbro y camino hacia ti, cuando te metamorfoseas en una enfermera de bebés” (1981, p.62, traducción de la autora). El acercamiento a la madre se imposibilita por la constante preocupación de esta

última por el cuidado. Por eso, es posible imaginar la vida de la madre solamente cuando está fuera de ese rol, es decir, antes del nacimiento de la hija. Sin embargo, la reconstrucción de la historia permite un acercamiento en el que la voz poética se distancia de su madre al separar las experiencias entre madre e hija para poder imaginar que hay una mujer actuando. En el poema, se aclaran las motivaciones y las experiencias familiares que la llevaron a conocer a quien luego será el padre de la voz poética. El poema rescata a la mujer que había antes de que sea madre. Se separan los caminos de la madre y la hija, al menos momentáneamente.

En “Thirst” llega el momento del nacimiento y de la unión entre cuerpos a través del cuidado:

I never had a choice	Nunca tuve otra opción
but to love you &	sino amarte y
that warm woman bruised	a ese caliente y magullado
cuerpo of yours	cuerpo de mujer
I tasted generations	probé generaciones
of putrid historia	de historia pútrida
each time your breasts	cada vez que tus pechos
nourished me with your	me dieron de amamantar con
llanto-stained milk	leche manchada de llanto
y mamá... your hurts still live in	y mamá... tus dolores siguen
me	viviendo en mí
	Yo, la hija lesbiana
I, the lesbian daughter,	que bebió de ti
who drank of you	no lo olvides
do not forget	

El cuerpo que ha pasado por toda esta trágica historia es el mismo del que se alimenta la voz poética. En la leche fluye la experiencia de vida. Lo que la madre le entrega a la hija en su carne pútrida es muerte, descomposición. Irigaray le dice a su propia madre: “Con tu leche, Madre, me alimentaste hielo. Y si me voy, pierdes los reflejos de vida, de tu vida. Y si me quedo, ¿no sería yo la garantía de tu muerte? A cada una de nosotras le falta su propia imagen; su propia cara, la animación de su propio cuerpo está perdida.” (1981, p.62, traducción de la autora). El hielo congela el cuerpo en que entra. Esta suerte de petrificación es comparable con el hecho de ser habitada por el sufrimiento de la madre. Compartir sustancia y dolor provoca que se dificulte que madre e hija imaginen su propia vida de forma independiente.

La voz poética interpela a su madre para que no se olvide de la hija lesbiana. Este gesto une las experiencias de la familia con las de la sexualidad. La hija lesbiana, por su sexualidad, no puede repetir la historia de su madre en su propio cuerpo aunque lleve dentro de ella las heridas. En la vida queer se abre la oportunidad a un cuestionamiento a estos roles. Judith Jack Halberstam encuentra que este es un tipo de feminismo que se encarga en deshacer las ideas y nociones sobre lo que significa ser mujer: “Este feminismo sombrío habla en el lenguaje de la auto-destrucción, masoquismo, una feminidad antisocial y una negación al lazo esencial de madre e hija que asegura que la hija habite el legado de su madre y, haciéndolo, reproduzca sus relaciones en formas patriarcales de poder” (2011, p.124, traducción de la autora). La afrenta que hace la hija a su madre crea un lazo donde fluya no solo el cuidado, sino también la tragedia. La voz poética confronta su pasado familiar y se pone a ella misma como la hija no solo del amor sino también del dolor y del sufrimiento. Las historias violentas familiares son parte del flujo que pasa de madre a hija. Este enfrentamiento es cercano a la propuesta de Cixous, en la que dice: “Es preciso que el amor, que sólo quiere conocer la vida y la paz, y se

alimenta de leche y de risa, haga la guerra a la guerra, y mire a la muerte de frente (2006, p.42). El poema, como enfrentamiento de la muerte de ambas, es un acto de amor. La distancia creada por la separación de la experiencia de mujer con la de madre, junto a la cercanía producto del uso de la segunda persona, crea un mapa del cuerpo donde están presentes los pedazos de la historia materna con los de la sexualidad. En este mapa se puede imaginar la posibilidad de la petición de Irigaray: “Y lo que quería de ti, Madre, era esto: que dándome vida, puedas mantenerte con vida” (p. 67, traducción de la autora). El *collage* y *décollage* develan el proceso de construcción y logran que la vida de la madre no se pierda en el resucitar de la hija. El arte de perder no necesariamente tiene que ser un desastre cuando en la escritura existe la posibilidad de volver a vivir.

La herencia asegura que los bienes puedan pasarse de generación en generación. Con la herencia también se forman los imaginarios de las familias. El árbol familiar es el mapa por el que se marca el camino por el que fluyen las ideas y objetos, siempre de arriba para abajo y por la línea masculina. El patrimonio pasa por el padre. Pero Dino Foxx, en el poema “All in the Family”, habla de lo que fluye y lo que se retiene en las relaciones que pasan por la línea femenina de la familia:

It all stays in the family, like
silence, like

Bad habits, like diabetes, like
cancer, like

Ignorance, like homophobia, like
forced

Christianity, like attitude, like bad
tempers,

Todo se queda en familia, como el
silencio, como

los malos hábitos, como la diabetes,
como el cáncer, como

la ignorancia, como la homofobia,
como la cristiandad

forzada, como la actitud, como el
mal genio,

Like ignoring the bad with fake happiness,	como ignorar lo malo con falsa felicidad,
Like alcoholism, like pill popping, like self-	como el alcoholismo, como tragar pastillas, como la auto-
Diagnosis, like thinking that all men can be	diagnosis, como pensar que todos los hombres pueden
Good men after a little molding and he'll	ser hombres buenos amoldándolos un poco y él
Stop cheating on you or hitting if you	dejará de ser infiel o de golpearte si
Pray hard enough.	rezas lo suficiente
Grandpa cheated on Grandma the way	El abuelo le engañó a la abuela igual que
My dad cheated on my mom, and the way,	mi papá le engañó a mi mamá, igual
All men have cheated on me. I'll gladly	que todos los hombres me han engañado a mí. Felizmente
Accept the solid oak coffee table that was	aceptaré la sólida mesita de roble que
Passed down to me de la casa de la 'uelita. (2013, p.49)	pasó a mí de la casa de la 'uelita

Se pasan los muebles y se pasan las creencias. La frase “todo queda en familia”, usualmente usada para esconder secretos familiares, da paso a una serie de imágenes sobre las ideas heredadas. Estos secretos que usualmente son referidos de forma cómica, con anécdotas familiares, se vuelven dramáticos cuando son expuestos como formas de discriminación, enfermedades y actitudes autodestructivas. Por la línea femenina pasan saberes pero también desconocimientos que predisponen a que se perpetúe la violencia de los hombres. El poema da un giro cuando la voz poética, que es masculina, se identifica con la feminidad

Seguir esta genealogía causa lo que Cixous explica como estar “condenada a temer al enorme gato malo. Y si creces, tu deseo crece también. Si sales del agujero, el mundo te hace saber que no hay sitio entre sus layas para tu especie” (2006, p.18). El miedo a las imágenes masculinas produce el silenciamiento sobre los maltratos. La feminidad, como un ratón, debe esconderse entre los recovecos de la domesticidad, literalmente dentro de las paredes del hogar. La voz poética declara su posición de ser parte de la genealogía femenina al aceptar los muebles de la abuelita.

Pero la escritura permite cuestionar los roles porque, como lo expone Cixous: “Con una mano, sufrir, vivir, palpar el dolor, la pérdida. Pero está la otra: la que escribe.” (p.19). En el acto de nombrar, en todo lo que se ha mantenido en la familia, la voz poética se da a sí misma la oportunidad de imaginar otra forma de entender el ser mujer y ser queer en su familia. Halberstam encuentra que esta ruptura de la forma en que funciona la herencia puede ser fundamental para un cambio en la forma en que se entiende la historia:

Desligando el proceso de generación (que viene de la lógica de la herencia de generación en generación) [inciso de la autora] de la fuerza del proceso histórico es un proyecto queer: las vidas queer buscan desacoplar cambios de las supuestamente orgánicas e inmutables formas de familia y herencia; las vidas queer explotan un poco de potencial por una *diferencia en forma* que se encuentra inactiva en la colectividad queer, no como un atributo esencial de otredad sexual sino como una posibilidad incrustada en la ruptura de las narrativas de vidas heterosexuales (2011, p.70, traducción de la autora)

La posibilidad de identificarse con la línea femenina de la familia es producto de la ruptura con continuar con las narrativas de la herencia. La diversidad sexual en la voz poética le permite separarse de las experiencias que parecen fijadas en su familia.

El poema concluye con la decisión de encontrar alternativas al rol al que estaba sujeto por desear a los hombres y ser parte de una historia en la que el olvido es primordial para reproducir las relaciones de género:

I'll remember the way his face looked	Recordaré la forma en que su cara se veía
Through the tears. I'll never forget these things	a través de las lágrimas. Nunca olvidaré estas cosas
The next time I find myself trying to be more	la próxima vez que me encuentre tratando de ser más como
Like one of my dumb primas as opposed to being	una de mis primas tontas en vez de ser
Like la Tía Nancy, who needed no man to	como la Tía Nancy, que no necesitaba que ningún hombre la cambiara
Change her. (2013, p.50)	

El final de “All in the Family” rescata las posibilidades que hay en la identificación con lo femenino. La voz poética decide dejar de seguir su propia línea de maltrato y se declara hija de su tía Nancy rompiendo las formas convencionales de heredar. Aunque ella no tuvo hijos, Foxxx marca la posibilidad de situarse no en línea recta sino en un zigzag. La forma de la línea en zigzag cuestiona las jerarquías y rompe la fuerza de la rectitud con su flexibilidad. Cixous hace un llamado a tomar la libertad sobre el lugar desde el que nos reconocemos: “Pero, amiga, tómate tiempo para des-nombrarte un minuto ¿No has sido el padre de tu madre? ¿No te ocurrió en tanto esposa ser el marido de tu esposo, y quizá el hermano de tu

hermano o que tu hermano fuese tu hermana mayor?” (p.78). El salir de los nombres da libertad. La voz poética deja de necesitar lo que en su familia era un requisito para ser mujer. Y esto no ocurre reclamando su hombría, sino habitando el género de forma que pueda ser autosuficiente. Cixous explica que el resultado de permitirse salir de los roles:

En cuanto te dejas conducir más allá de los códigos, tu cuerpo lleno de temor y alegría, las palabras se apartan, ya no estás presa en los planos de las construcciones sociales, ya no caminas entre los muros, los sentidos se derraman, el mundo de los carriles estalla, los aires pasan, los deseos hacen saltar las imágenes, las pasiones ya no se encadenan a las genealogías, la vida ya no está clavada al tiempo de las generaciones, el amor ya no se orienta en la dirección fijada por la administración de las alianzas públicas (p. 78)

La arqueología de Foxxx elabora sobre los sentidos que se transmiten en la herencia. Luego la voz poética se sitúa a sí misma en el collage familiar que ha construido y destruido. Surge la opción de poner los pies en cualquier lugar del mapa. El proceso de recoger fragmentos de la historia familiar y pegarlos en la imaginación de un árbol familiar nos permite entender que tenemos la opción de pensarnos casi en cualquier lugar. Los códigos marcan un camino trágico, y para salir de la trayectoria se puede volver a dibujar el mapa. El desnombrarse es el *décollage*, y los sentidos derramados en el papel forman el *collage*. Foxxx construye su propio “Temporary” para tener la libertad de moverse según su deseo en un mapa familiar, al que nos muestra como algo no acabado, movable e inestable.

Amor, desamor y deseo a la mexicana

*You bring out the Chelo Silva in me
the bolero in me
la mano caída, tight jeans and spiked hair in me*

Lorenzo Herrera y Lozano, “You Bring out the Joto in Me”

*Amor a la mexicana, de cumbia, huapango y son
caballo, bota y sombrero, tequila, tabaco y ron
amor a la mexicana, caliente al ritmo del sol
despacio y luego me mata, mi macho de corazón.*

Thalia, “Amor a la mexicana”

Tragic Bitches contiene tres poemas escritos completamente en español; los tres son de Lorenzo Herrera y Lozano: “Frijol de Temporal”, “Media Gota de Tequila” y “Obesas Vueltas de la Vida”. Voy a analizar los dos primeros poemas mencionados para indagar en la forma en que la voz poética imagina el amor en español. Como mencioné en el primer capítulo, hay una relación cercana entre la lengua y la afectividad. Gustavo Pérez-Firmat explica: “El bilingüismo tiende a estar desbalanceado, asimétrico. Otra vez, no hablo de fluidez sino de afecto” (2003, 8, traducción de la autora). Me pongo de un lado de la balanza para acercarme a las maneras en que el deseo, el amor y el desamor son evocados desde el español. Mi intención no es formular una regla que indique que los sentimientos se expresan mejor en una lengua que en otra, sino entender qué dice la voz poética de estos temas a través del español. En las experiencias de vida bilingües chicanas, el español es la lengua del hogar, con la que se aprende a nombrar el mundo. La relación afectiva con la lengua es una relación familiar. Esto no significa que la lengua produzca solamente seguridad y confianza, porque la relación con la familia es compleja. Sin embargo, podemos encontrar un vínculo cercano entre las formas de expresar el amor que fueron aprendidas en principio con la familia. La relación entre la lengua

y los sentimientos no es natural ni ocurre sin obstáculos ni mediaciones. Los universos culturales en América Latina tienen formas específicas de expresar desde la música, el cine, la televisión, todo un imaginario de la forma en que se vive el amor. No podemos experimentar el afecto sin la mediación del lenguaje.

En este caso es importante separar el español mexicano porque tiene su propia forma y una historia cultural particular. Un ejemplo de la cultura popular y que va acorde con los imaginarios encarnados en los poemas es la canción de Thalía “Amor a la mexicana”, que deja muy en claro cuál sería la forma “auténtica” de experimentar el amor desde México. La canción usa muchos lugares comunes, pero son estos justamente los que me ayudan a entender cómo se ha construido la idea de amor en la cultura popular según contextos geográficos, simbólicos y afectivos. Gustavo Pérez-Firmat dice sobre algunas escrituras latinoamericana en EEUU: “Como en cualquier otro producto de cruces, la literatura latina² atrapa a quienes leen con el encanto de lo exótico, prometiendo seguridad, el acceso a un mundo desconocido sin comprometerse” (2003, p.139, traducción de la autora). Los poemas de Lorenzo Herrera y Lozano parecen situarse en esta línea de escritura, pero dichos poemas también proponen una forma distinta de expresar el género y la sexualidad³. El uso de estereotipos es una estrategia

2 La literatura latina, llamada *Latino literature* se refiere a literatura con temática latinoamericana pero escrita en inglés y en un contexto estadounidense.

3 Este gesto es similar al del artículo “Cómo escribir acerca de África”, de Binyavanga Wainaina, donde detalla de forma irónica sugerencias para representar de la mejor forma posible al continente. Sus descripciones están construidas desde los lugares comunes para mostrar el imaginario reducido que se ha construido sobre cómo se vive en África. Por ejemplo, sugiere: “No se complique con descripciones precisas. África es inmensa: 54 países y 900 millones de personas que están demasiado ocupadas muriéndose de hambre o pelando contra otras tribus o emigrando hacia alguna parte como para leer su libro. El continente está repleto de desiertos, selvas, montañas, sabanas y muchas otras cosas, pero a su lector no le interesa, así que siga nomás con descripciones románticas, evocativas y generales” (2005 p.92). Este fragmento, además de burlarse de las generalizaciones, devela qué significa escribir de esta forma. Los estereotipos y lugares

para encontrar un lugar seguro desde donde revertir las formas en que se representan los géneros amando y deseando.

El poema “Frijol de Temporal” está lleno de palabras propias de México que por un lado parecen querer subrayar la autenticidad y por otro lado proponer otro lenguaje poético. El deseo se describe con comidas típicas, imágenes del campo y acentuando la corporeidad. El poema empieza:

bendita sea la sensación
que me brota como el frijol
sembrado en mala temporada
apenas lo roza el sereno
y pa’ pronto se para
esa sensación cuando un moreno
me coquetea de pasada

una mirada no más
basta pa’ quedarme maduro
como membrillo listo pa’ cajeta
como chile ancho pa’ rellenos
como elote pa’ chacales
como arado pa’l surco (20013, p.16)

A diferencia de la burla que hace Wainaina a los estereotipos, este poema no usa imágenes que prometan reconocimiento público. Al contrario, el uso de la lengua parece estar más cercana al

comunes son usados para simplificar las culturas extrañas y lejanas con la asunción de que quienes leen son occidentales.

“mal gusto”. Las palabras son difíciles de entender para quienes no estén familiarizados con la comida mexicana y las expresiones del campo. El cuerpo está listo para ser comido. La imagen encarna el deseo en comida. El “mal gusto” también está presente por la forma de describir la excitación sexual con imágenes de la vida de campo. Como lo explica Judith Jack Halberstam: “Hasta recientemente, los pequeños pueblos eran considerados como hostiles a lxs queers y las áreas urbanas referidas como el ambiente natural de lxs queers” (2005, p.22, traducción de la autora). El poema se apropia de este espacio alternativo de expresar la sexualidad reiterando al “mal gusto” como una forma de reinterpretar la vida queer. En “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, Linda Williams nota que el “mal gusto” es considerado así por el exceso de cuerpo que hay en una obra. Su trabajo se desarrolla desde el cine, pero puedo hacer un paralelo con la escritura de los poemas en español de Lorenzo Herrera y Lozano. Linda Williams explica que la pornografía, el melodrama y el terror provocan excitación, lloros y gritos en la audiencia (1991). El fin de las películas es justamente causar estas sensaciones. Durante todo el poema hay imágenes relacionadas con la comida y con el campo que muestran cómo reacciona el cuerpo ante la coquetería. Que un moreno coquettee de pasada hace que el cuerpo de la voz poética pase por algunas transformaciones. El instante despierta a la sexualidad de forma exagerada. Este exceso de expresión corporal en “Frijol de Temporal” es más cercano a la pornografía al enfatizar en las sensaciones y movimientos corporales que provoca la coquetería

Estos géneros cinematográficos han recibido extensas críticas feministas por representar a los hombres como activos y a las mujeres como pasivas (p.6). Pero Williams propone que este “mal gusto” en el cine puede abrir lecturas que matizan la forma de entender el género con relación al cuerpo y menciona muchos ejemplos de nuevas pornografías donde

hay deseo femenino y el homoerotismo. Williams explica que “la posición subjetiva que aparece construida en cada uno de estos géneros (cinematográficos)⁴ no está tan ligada ni fijada en el género como se ha supuesto” (1991, p.8, traducción de la autora). La identificación con los personajes no tiene que corresponder necesariamente al género, lo que permite flexibilidad en la forma de representar la sexualidad. Una mujer a la que le gustan las mujeres podría sentirse identificada con un personaje masculino que busca conquistar a una mujer. En el poema de Herrera y Lozano, esta flexibilidad permite apropiarse de los símbolos mexicanos que usualmente han sido relacionados con un tipo de masculinidad que Thalia llamaría de “macho”.

La versión de “macho” que encarna la voz poética puede desear a otro hombre sin tener que alejarse de las imágenes estereotípicas mexicanas. El exotismo del que hablaba Pérez-Firmat expresado con “mal gusto” es reclamado por la voz poética como estrategia. El resultado consiste en estirar la masculinidad para que abarque el homoerotismo y desmitificar la imagen del “macho” mexicano al mismo tiempo.

En los otros poemas de Lorenzo Herrera y Lozano hay también una exploración del “mal gusto” más cercana al melodrama. El exceso está en ciertos sentimientos que podrían llevar a las lágrimas. El título *Tragic Bitches* no es escogido con casualidad; el amor en estos poemas envuelve con orgullo a la tragedia. Los lugares comunes son usados como lugares de resistencia. El poema “Media Gota de Tequila” expresa un desgarramiento por desamor así:

te dejo media gota de tequila
el resto lo bebí en tu honor

4 El paréntesis es mío.

al fin que ni falta le ha de hacer a tu méndiga vida
lo mismo que no te hizo falta mi cariño
media gota te ha de bastar como lo hice yo

de tus noches me llevo las estrellas
que te ilumine el desconsuelo
duerme sólo con tu pena
que te cubra el frío como un día yo (p.38)

Estas palabras fácilmente podrían ser la letra de algún bolero. De forma similar al poema anterior, la voz poética se apropia de una expresión muy mexicana. Parecería que solamente reproduce una estética similar a la de las canciones rancheras o boleros, pero hay también aquí una propuesta política. En “Borderland Bolerista: The Licentious Lyricism of Chelo Silva”, Deborah Vargas explica que en los boleros hay una forma distinta de hacer política desde la música (2008). En el estudio de la música de la frontera entre EEUU y México se ha puesto más interés a los corridos porque desafían las relaciones raciales usando personajes históricos heroicos. Sin embargo, en este género las mujeres tienen roles muy pequeños y poco heroicos. Vargas propone que los boleros, por sus letras y los performances, desafían las formas de representar el género y la sexualidad (p.175). El ejemplo de Chelo Silva es el más ilustrativo porque esta cantante usó la música para poder reclamar su agencia sexual y enfrentar a las ex parejas que han sido violentas.

“Media gota de tequila” se alinea con la política de Chelo Silva que se expresa a través de la insistencia en la pasión, el erotismo y el desengaño. Estas formas de expresarse abren la posibilidad a representar géneros y sexualidades alternativas. Chelo Silva rescataba su

agencia sexual como mujer como Herrera y Lozano usa esta sensibilidad para empoderarse de su sexualidad diversa. La canción “Cheque en blanco” de Silva enfrenta, de forma similar a la de la *bitch*, a alguien que le ha hecho daño:

Ay, me decepcionaste tanto
que te dejo un cheque en blanco
a tu nombre y para ti.

Es por la cantidad que quieras
en donde dice desprecio
ese debe ser tu precio
y va firmado por mi

El desengaño del poema de Herrera y Lozano y el de la canción de Silva pueden ser leídos como una respuesta no solo a una persona sino también a un sistema que no les ha permitido expresarse con libertad. Ya no están engañados por las restricciones para experimentar el género y la sexualidad de formas diversas. Vargas explica: “Las personas en los boleros nacen de las pasiones y conflictos, en movimiento perpetuo mientras intentan transportarse a sí mismos a realidades sociales alternativas de lo impermisible para recrear otras configuraciones del amor” (p.193, traducción de la autora). Las reconfiguraciones en el amor proponen una forma de entender la política de las fronteras en la que el énfasis no está solamente en las relaciones raciales sino también de género y sexuales. El amor a la mexicana y el desamor a la mexicana son reinterpretados y reinventados usando las mismas referencias culturales, como la del tequila o los boleros, para acercarlos a las experiencias de las mujeres y de las diversidades sexuales. Esto expande la forma en que se entiende la política; las expresiones

del amor y del deseo legitiman perspectivas silenciadas. La política también se ejerce cantando un bolero después de tomar una botella de tequila.

IDAS Y VUELTAS

*We are the porous rock in the stone metate
squatting on the ground.
We are the rolling pin, el maíz y agua,
la masa harina. Somos el amasijo.
Somos lo molido en el metate.
We are the comal sizzling hot,
the hot tortilla, the hungry mouth.
We are the coarse rock.
We are the grinding motion,
the mixed potion, somos el molcajete.
We are the pestle, the comino, ajo, pimienta,
We are the chile Colorado,
the green shoot that cracks the rock.
We will abide.*

Gloria Anzaldúa, *Borderlands*

Hay múltiples formas de explicar en la literatura la relación entre cuerpo y política. El archivo literario de las diversidades sexuales más conocido ha sido el masculino, perteneciente a Europa y EEUU. Por ejemplo, Judith Jack Halberstam encuentra que escritores como Oscar Wilde, Jean Genet y Marcel Proust tienen una forma de escribir sobre la afectividad con distancia, de forma indirecta y con tedio (2011, p.110), pero que existen también otros acercamientos a la afectividad que han tenido menos visibilidad. Halberstam los describe: “En este otro archivo podemos identificar, por ejemplo, ira, grosería, enojo, despecho, impaciencia, intensidad, manía, sinceridad, seriedad, sobreinversión, incivilidad, honestidad brutal y decepción” (2011, p.110, traducción de la autora). Es justamente en este flujo donde quiero orientar a la escritura de las *tragic bitches*. Lejos de asentarse en una tradición que ha encontrado un espacio en el canon literario, estas poéticas desordenan y desestabilizan la relación entre raza, sexualidad y cultura. Son escrituras, como dice Gloria Anzaldúa, norteadas por tanta voces y dispuestas a jugar con las contradicciones, las ambivalencias y los flujos.

Del náhuatl al pop

El poemario llama a la presencia de muchos personajes de la tradición cultural mexicana, estadounidense y fronteriza. Las voces poéticas encuentran su identificación cultural, no sólo con la tradición literaria sino también con la musical, televisiva y popular. La relación jerárquica que se ha mantenido entre los medios de comunicación masivos y el arte se rompe en estas poéticas. El poema “You Bring Out the Joto in Me” de Lorenzo Herrera y Lozano es una respuesta al poema de Sandra Cisneros “You Bring out the Mexican in Me” [ver anexo 2]. Dice:

You bring out the drag queen in me	Sacas lo <i>drag queen</i> en mí
The perpetual attitude in me	la actitud perpetúa en mí
The Juan Gabriel trip and fall in me	el tropiezo y caída de Juan Gabriel en mí
The Rivera-inspired Catrina in me	la Catrina inspirada en Rivera en mí
The gay bar bathroom bump in me	el choque el baño del bar gay en mí
The <i>Bidi-Bidi-Bom-Bom</i> in me	el <i>Bidi-Bidi-Bom-Bom</i> en mí

Las imágenes de música comercial no sólo habitan el poema sino que también forman parte de la voz poética. En el poema, estos personajes salen de adentro del cuerpo de la voz poética, no del ambiente en el que se encuentra. El universo cultural no es ajeno a las experiencias personales e íntimas porque es parte constitutiva del acto romántico. Así, se fractura la diferencia entre mundo exterior e interior. Hay una geografía corporal donde viven y cruzan fronteras el *Bidi-Bidi-Bom-Bom* de Selena y el famoso video de la caída de Juan Gabriel. Judith Jack Halberstam cuestiona la relación entre la intimidad y el contexto: “Esta exclusión fundacional, que asignó la sexualidad al cuerpo/local/personal y tomó clase/global/político/

como su propio marco de referencia, ha hecho difícil introducir cuestiones de sexualidad y espacio en una conversación más general sobre la globalización y el capitalismo transnacional” (2006, p.6, traducción de la autora). Cuando se discute grandes temas políticos la vida de las personas parece estar por fuera. Los cuerpos solo son considerados cuando inflan algún tipo de estadística. Pero en el poema, la propuesta es disolver las divisiones entre un contexto global y la forma en que el cuerpo se mueve en un espacio y se construye con pedazos de los mundos que habita. La música no sólo sonoriza el ambiente, sino también resuena en el interior del cuerpo.

“You Bring out the Joto in Me” también cuestiona cómo el cuerpo está en un espacio y las nociones del tiempo. El poema continúa en otro fragmento:

the blank-stares at football games in me	las miradas en blanco en los juegos de fútbol en mí
the Texas syphilis breakout in me	la expansión de la sífilis de Texas en mí
the AIDS pandemic in me	la pandemia de SIDA en mí
the Out Magazine never seen Mexican cover-boy in me	el chico mexicano de portada nunca antes visto de <i>Out Magazine</i> en mí
I'd mispronounce my name for you	pronunciaría mal mi nombre por ti
light a cigarette and watch how others lust for you,	encender un cigarrillo y ver cómo otros te codician
ready to burn whoever gets too close	listo para quemar a cualquier que se acerque demasiado

Los temas más serios como el SIDA aparecen mezclados con los juegos de coqueteo y el tiempo de diversión. Esto no banaliza lo que ha significado el SIDA para la comunidad queer sino que rompe con la separación entre salud, higiene y experiencias de vida. El SIDA y otras enfermedades no son solamente una parte de la experiencia sino que todo está junto, porque no

se puede compartamentalizar el cuerpo. Pero además la voz poética re-imagina la forma en que se entienden los espacios. Hay una reapropiación del “fuera de lugar” cuando se toma como positiva una forma de estar incorrecta. Las miradas en el estadio de fútbol indican que hay un extraño en el lugar, al igual que la imagen de un chico de portada mexicano que parece casi imposible de imaginar. El fuera de lugar también es parte del poema al situar en la poesía referencias culturales que normalmente aparecen en revistas de farándula. Judith Jack Halberstam rescata de los planteamientos de Samuel Delany la siguiente reflexión: “las personas queer usan el espacio y el tiempo de formas que desafían las lógicas convencionales del desarrollo, madurez, adultez y responsabilidad” (2005, p.13, traducción de la autora). Este poema desafía el espacio poético al incluir como parte de la experiencia de vida nombres del pop y de la cultura popular. La voz poética piensa a los momentos de ocio que han sido considerados superficiales, como ver videos virales en *Youtube* o escuchar la música de Selena, como significativos para la experiencia. Adelina Anthony, en una entrevista en la que le pregunto sobre la importancia de incluir tantas referencias de la cultura popular en el poemario me responde:

Es importante porque como chicanos estamos profundamente influenciados por las culturas populares en los dos lados de las fronteras. Siempre es un proceso simultáneo de compromiso y des-identificación por ambas las afirmaciones y las críticas. La cultura popular viene a nosotras codificada con todo tipo de mensajes alrededor del género, la sexualidad, la clase, el poder, la nación, etcétera... como una chicana lesbiana politizada, a menudo estoy interesada en re-engendrar o re-codificar estos íconos culturales en nuevas formas, “queerizándolos” realmente (2015, traducción de la autora)

Los poemas toman como proyecto esta propuesta de convertir a la cultura popular en queer. La apropiación de las imágenes famosas permite crear un universo cultural que no sea ajeno a las experiencias de estas subjetividades. La re-significación de estas figuras es capaz de transformar un contexto que parece externo y lejano en experiencias políticas que se relacionan con la intimidad de las vidas queer y chicanas.

La forma en que estos poemas revierten los sentidos sobre lo global y el cuerpo así como de las nociones sobre tiempo y espacio es lo que Guillermo Gómez Peña llama hibridación (1996, p.11), una especie de proyecto cultural que toma fuerza de las experiencias de personas que tienen en su cuerpo cruces de geografías e historias culturales:

Los miembros del Cuarto Mundo viven entre y a través de varias culturas, comunidades y países. Y nuestras identidades están constantemente siendo reformadas por esta experiencia caleidoscópica. Las artistas y escritoras que habitan el Cuarto Mundo tienen un rol muy importante: elaborar el nuevo set de mitos, metáforas y símbolos que nos van a localizar dentro de todas estas cartografías fluctuantes. (p.7)

Las referencias culturales de personas que viven en las fronteras vienen de varios mundos. En estos poemas las voces poéticas encuentran las formas de mezclar los sentidos de todas las culturas para encontrar un universo cultural alternativo. Además los poemas permiten reinterpretar las imágenes míticas que se reproducen constantemente en los medios para traerlos más cerca de las experiencias humanas. El poema "Fuck'd Xicana" de Adelina Anthony llama a la presencia de una diosa maya:

& I almost did succeed	y casi logré triunfar
Before I even learnt the name	incluso antes de aprender el nombre
Of that Mayan diosa- Ixtab	de esa diosa Maya Ixtab
I begged for her then	rogué por ella en ese entonces
Placed my bloodied mouth at her feet	puse mi boca ensangrentada a sus pies
Freeway speeding	manejaando rápido en la autopista
Sleeping pill popping	tragando pastillas para dormir
Planning to offer sacrifice	planeando ofrecer sacrificio
If she'd just get the traffic	si ella pudiera hacer que el tráfico
Moving along the pinche I-10	se mueva en esa pinche I-10
Cuz if I make it past Arizona	porque si logro pasar de Arizona
I swear, I'm gonna, I'm gonna...(2013, p.72)	juro que voy a, voy a...

La presencia de la diosa es invocada en un contexto moderno y producto del sufrimiento de amor lésbico. La imagen de una diosa maya ayudando a que se mueva el tráfico puede sonar cómico. Pero en el poema, la entrega del cuerpo de la voz poética con la boca ensangrentada crea un ambiente dramático. En el momento de dolor, aparece este personaje que conecta a la voz poética con un pasado cultural. Ixtab es la diosa del suicidio, la imagen recuperada del mundo maya está muy cercana a la muerte y a la feminidad [ver figura 2] (Sylvanus, n.f.). Este pasado permite reinterpretar el presente con personajes que se escapan de las perspectivas occidentales. Guillermo Gómez-Peña rescata que en las movilidades los contextos pueden colapsar para crear un nuevo universo cultural.

Mi versión de lo híbrido es transracional, polilingüística y multicontextual. Desde una posición desaventajada, lo híbrido expropia elementos de todos los lados para crear sistemas más abiertos y fluidos. La cultura híbrida es basada en la comunidad pero es experimental, radical pero no estática o dogmática. Niega el arte “bajo” y “alto”, primitivo y de alta tecnología, las nociones problemáticas del yo y otros, las entidades líquidas del norte y sur, este y oeste. (p.8, traducción de la autora)

Los poemas de las *bitches* recogen personajes e imágenes de todos los contextos donde se mueven. Así, en la orfandad de vivir en lo liminal, en el guion, en el borde, es posible recurrir a nuevos mitos. Los nuevos mitos, como lo explica Guillermo Gómez Peña, deben venir de múltiples lugares y poder desplazarse en varios contextos. Las referencias a tantos personajes legitiman perspectivas formadas por imágenes sagradas, de la cultura popular y referencias musicales disolviendo sus diferencias y jerarquías. Esto implica que no existe la blasfemia con las nuevas deidades porque son creadas precisamente para quienes se mueven constantemente. Los bordes son espacios de creatividad. Como explica Edwidge Danticat sobre su propia experiencia migratoria:

La experiencia de aterrizar en un país totalmente extranjero es como tener un lienzo en blanco: Empiezas con nada, pero pincelada a pincelada construyes una vida. Este proceso requiere todo lo que las grandes artes requieren –tomar riesgos, esperanza, un montón de imaginación, todas las cualidades que son los pilares del arte. Tienes que ser capaz de soñar algo casi imposible y esforzarte para que exista. (2013, n.p., traducción de la autora)

Este proceso no es solamente personal sino colectivo. Los grupos migratorios o que viven en movilidad empiezan con un lienzo en blanco en el que crean su propio universo cultural. Las *bitches* asumen el espacio de creatividad que propone la frontera para construir referentes cercanos a sus experiencias.

Lista de reproducción

What is the sound of fugitivity? What does it sound like when a voice

seeks to vacate rather than to occupy, to flee perpetually rather than seek

safety, to locate spaces of instability rather than to harmonize?

Judith Jack Halberstam, *Go Gaga: Anarchy, Chaos and the Wild*, 2013

La musicalidad se hace presente en los poemas por ciertas sensibilidades, las sonoridades de las lenguas y las referencias a distintos personajes de la cultura mexicana, estadounidense y fronteriza. La lista de reproducción que está al final del libro propone un acompañamiento musical a los poemas despertando las reminiscencias del performance en el poemario. Podría incluso entenderse el libro no solo como un poemario derivado del performance poético sino como una forma de documentar el performance. Entiendo la relación entre performance, documentación y audiencia como explica Philip Auslander:

Puede ser mejor que nuestro sentido de presencia, poder y autenticidad de estas piezas derive no de tratar el documento como un punto de acceso indexado a un evento pasado, sino de percibir el documento en sí mismo como un performance que refleja directamente el proyecto estético o sensibilidad de las artistas y por el cual somos la audiencia presente. (2006, p.9, traducción de la autora)

Voy a describir mi experiencia de lectura del poemario tomando la posición de la audiencia en un performance. Quiero explorar la experiencia de un performance en las que se escuche las múltiples voces resonando: las de las canciones, las voces poéticas y la mía propia que lee los poemas. El libro no es una documentación del performance en un sentido convencional pero invita a tener una experiencia que se asemeja y que puede ser leída por su performatividad. La música junto con las voces poéticas crea una sensación similar a la de escuchar un radio mal sincronizado que salta de frecuencias de forma inconstante.

Primero hago una lista de reproducción en *Youtube* con el mismo orden de canciones que aparece en el libro para tener una experiencia fluida con el paso de las canciones. La tarea es sencilla: encuentro rápidamente cada melodía propuesta por las *bitches* que incluye detalles como “versión en vivo” o “mix de un dj”. La facilidad de encontrar las canciones y la resonancia que tiene cada nombre que busco me encamina a pensar en que las intérpretes tienen la suficiente fama para haber llegado a mis oídos: No son artistas de contraculturas ni *underground*.

Presiono *play* en la primera canción: “Alma adentro”, de Lourdes Pérez, y encuentro la página donde está el primer poema del libro: “You Bring Out the Joto in Me”, de Lorenzo Herrera y Lozano. En un primer momento me siento como si abriera un librito de letras para poder cantar junto a alguna de mis bandas favoritas, pero pronto siento discordancia entre lo que leo y lo que escucho. Al principio quiero mantener mi concentración en la lectura y no dejar que las palabras de la letra se interpongan con las que leo. Pero lentamente noto cómo el ritmo de mi lectura va acoplándose con el ritmo de la canción, y por momentos ambos son completamente armónicos. La tonalidad cambia por completo con el cambio de canción y es

imposible seguir con la lectura al escuchar la velocidad rítmica y las letras en inglés de “Buttons”, de las Pussycat Dolls, justo cuando me encuentro al principio del poema “Exotic”. Me es inevitable perderme en la música intentando descifrar lo que están cantando. Las canciones siguen pasando con la lectura, provocando momentos en los que logro avanzar sobre los poemas, otros en que se mezcla la sonoridad de la voz poética con las melodías y otros en los que detengo la lectura para escuchar.

La sensación de pasar por los distintos tipos de música mientras leo me recuerda a cuando entro en discotecas, una tras otra para ver el ambiente, y sucede un shock momentáneo al escuchar música distinta a la anterior. Los contrastes creados en la lista de reproducción de *Tragic Bitches* por cantantes como Amy Winehouse con la Sonora Dinamita o Juan Gabriel con Janet Jackson llevan a que mi propio cuerpo experimente el espacio liminal entre dos culturas. Aunque me siento más cercana a unas canciones que otras, cuando reconozco un tono que me recuerda a mi infancia o la música que escuchaba mi abuela me siento conmovida. De la misma forma, Anzaldúa habla de su relación afectiva con la música y explica que aunque el country y el rock tenían mayor estatus en su época, ella se identificaba más con la música de la frontera. Anzaldúa explica que esta música le producía una reacción corporal: “no podía parar el repiqueteo de mis pies con la música, ni dejar de tararear las palabras, ni esconder de mi misma el regocijo que sentía cuando la escuchaba” (1987, p.61, traducción de la autora). Cuando hay una conexión íntima entre la música y la vida, esta música no solo es escuchada sino también sentida con el cuerpo. La forma en que me muevo está atravesada por los ritmos y las melodías que escucho.

Mi lectura de los poemas ocurre mientras la música desencadena acciones en mi propio cuerpo. Esta sensación es la que me lleva a sentir lo que Anzaldúa explica así: “El choque de un alma atrapada en el mundo del espíritu y el mundo de la técnica veces la deja entullada. Cradled in one culture, sandwiched between two cultures, straddling all three cultures and their value system, la mestiza undergoes a struggle of flesh, a struggle of borders, an inner war” (p. 78). La lucha de las fronteras se encarna en mi cuerpo con los distintos movimientos que provoca la música y con mis distintas reacciones a canciones de tradiciones culturales estadounidenses, mexicanas y fronterizas. La interacción entre las voces poéticas y la música también convierte a mi cuerpo en una frontera entre las dos expresiones. Los poemas están llenos de sentidos y complejidades y se contrastan con canciones que en su mayoría representan versiones más simples de las experiencias. A causa de ello, surgen contradicciones en mi experiencia poética/musical. Por ejemplo, la contradicción causada por el poema “Exotic” de Dino Foxx con la canción “La Isla Bonita” de Madonna. Una parte del poema de Foxxx dice:

Don't let yourself be seduced by
my difference.

Don't build your fucked-up fetish
fantasy around

The sway of my hips as I walk
away from you. (2013, p.13)

No te dejes seducir por mi
diferencia.

No construyas tu maldita fantasía
de fetiche alrededor

del vaivén de mis caderas mientras
camino alejándome de ti

La canción es justamente a lo que está resistiendo la voz poética del poema. En la canción y en el video musical de “La Isla Bonita” se confunden imágenes españolas y latinoamericanas para construir una idea romántica de la latinidad. La canción dice:

Tropical the island breeze

All of nature wild and free

This is where I long to be”.

Tropical la brisa de la isla

Toda la naturaleza salvaje y libre

Aquí es donde quiero estar

La mezcla de referencias culturales en la canción de Madonna es similar a la descripción que hacen Diane Railton y Paul Watson de la forma en que es representada Shakira: “El punto principal aquí no es que esta es una etnicidad híbrida sino que es una generalización de un 'otro' étnico producido de un escoger y mezclar las marcas de representación que usualmente funcionan como una metonimia de una etnicidad específica” (2011, p.109, traducción de la autora). La fantasía de Madonna creada por los pedazos de símbolos viene de cómo se imagina a España y América latina, no una cultura específica, por eso es posible mezclar el vestido español que usa en el video musical, la idea de lo tropical y a los desempleados mexicanos erotizados. Sin embargo, la contradicción de la canción con los poemas no causa necesariamente una disonancia. Esto hace que, a través de mi experiencia, sea capaz de disfrutar los poemas y las canciones aunque se interrumpen constantemente. La conciencia de la discordancia entre ambas formas de referirse al exotismo viene después. Se acentúa mi sensación de estar en la mitad de dos mundos cuando dejo de leer para escuchar o al revés. Se contrastan las disonancias con las armonías que toman mi cuerpo por instantes instaurando un sentido de ambivalencia y contradicción en mis gustos, experiencias y mi cuerpo.

La posibilidad de leer los poemas acompañados con la música que también fue parte del performance inicial permite tener otra experiencia de lectura. La interacción que se forma entre mi subjetividad, las voces poéticas y las canciones funciona cuando me convierto en la intermediaria entre estas expresiones al poner mi cuerpo en la mitad. Mis oídos escuchan mientras leo con mi voz mental las voces poéticas de las *bitches*. Soy por un momento el

puente, el cruce de caminos, la frontera, el espacio liminal, el guion en la mitad de dos palabras. Esto posibilita que el performance vuelva a ocurrir, aunque de forma distinta, en la lectura.

Poner la “x” en OTRO

I was supposed to be a Mexican, then came Manifest Destiny and I became a Mexican American. Then came that second grade teacher and I became Hispanic. Then came that one white woman and I became a spic. Then came that one college course and I became Chicano. Then came Cherrie Moraga and I became Xicano.

Lorenzo Herrera y Lozano, “Remembering the Roots of Consciousness: Why I support New Fire”, 2011

Decidí hacer un mapa del tesoro para re-imaginar las geografías de las *Tragic Bitches* [Ver figura 3]. Este mapa reconstruye la geografía con pedazos de mapas que toman una nueva forma cuando son reordenados pero en este proceso también pierden pedazos y se borran lugares. Dentro del mapa de las *Tragic Bitches* hay un tesoro que está lejos del centro y es poco reconocido: es un tesoro de sentidos que he ido elaborando en este trabajo, el de las experiencias queer, chicanas y de la otredad. La “x” es también la marca que se escribe cuando en una encuesta se señala que una persona se identifica con OTRO”. Esta marca en el papel es, por un lado, asumir una separación con el resto de personas y al mismo tiempo significa resistirse a encajar por completo en una identidad. El resto de categorías no logran capturar las experiencias fronterizas. Desde la portada del libro [Ver figura 4], las *bitches* asumen su espacio de “otro” con una sexualidad no definida, una identificación cultural fronteriza y una propuesta poética que apunta a la experimentación. Ya que el lugar donde existen estas perspectivas es móvil, decido imaginar mi propia cartografía. Desde este espacio creado en el movimiento y en la hibridación de mundos, es posible imaginar también otra forma de

acercarse a la identidad. Algunos poemas cuestionan una concepción de identidades sexuales y culturales fijas y experiencias de vida que no recuperen lo contradictorio.

Las formas en que se abordan las contradicciones internas producto de experiencias de movilidad y de perspectivas cruzadas funcionan para cuestionar las nociones que categorizan la vida. Muchos discursos que se refieren a las “identidades” mantienen una narrativa lineal y completa. Pero estos poemas tienen otro ángulo de visión sobre lo que significa tener el cuerpo atravesado por las experiencias de lo queer y lo chicano. No se construye ni heroínas ni víctimas sino momentos de duda, dolor y contradicción. Estas experiencias planteadas en los poemas son similares a la propuesta que tiene Gloria Anzaldúa sobre la nueva mestiza: “Ella tiene una personalidad plural, opera en un modo pluralista – nada es descartado, lo bueno, lo malo y lo feo, nada rechazado, nada abandonado. No solo que ella contiene contradicciones, ella convierte la ambivalencia en algo más” (1987, p.79). En este caso ese algo más es la escritura. En “Fuck’d Xicana”, Adelina Anthony expresa el dolor de una ruptura dolorosa con el desmoronamiento de sus propias creencias. De forma honesta la voz poética expone cómo las afectividades pueden agrietar y resquebrajar las convicciones políticas. El poema dice:

Where’s my feminist movement
now?

When I call your new lover “bitch”

Where’s my race progressiveness?

When I call her “black bitch”

¿Dónde está ahora mi movimiento
feminista

cuando le digo “puta” a tu nueva
amante?

¿Dónde está mi progresismo racial
cuando le llamo “negra puta”?,

Where's my body image
consciousness?

When I call her "fat black bitch"?

Where's my love of all our queer
sisters?

When I...

"#@^&%!*&^\$@*!@*&!*^%/%^
!"

¿Dónde está mi conciencia de la
imagen corporal cuando le llamo
"gorda negra puta"?

¿Dónde está mi amor por todas
nuestras hermanas queer? cuando...
"#@^&%!*&^\$@*!@*&!*^%/%

Es indiscutible que el desamor provoca que la rabia de quien habla. Sin embargo, el gesto provocador consiste en reconocer que cuando las experiencias y las emociones se cruzan con la ideología, surgen contradicciones, incoherencias y reacciones "no ideológicas", por llamarlas de alguna manera. La posición dura de la activista como feminista, queer y xicana fracasa cuando se enfrenta al desamor. Se desmitifica la imagen heroica. La voz poética plantea una decisión de representar la experiencia humana no solo desde el lado ganador, sino también desde el lado perdedor y contradictorio. Esto permite un cuestionamiento de la forma en que se valoran las subjetividades, pues el fracaso no debe ser escondido para enaltecer las posturas políticas, al contrario, es reconocido. Como lo explica Judith Jack Halberstam: "Para poder habitar los desolados territorios del fracaso a veces tenemos que escribir y reconocer nuestras historias oscuras, historias en las que las personas colaboran en vez de siempre oponerse a regímenes opresivos e ideologías dominantes" (2011, p.23, traducción de la autora). Una postura distinta frente a las políticas de identidades implica perder las ideas de éxito. Estas experiencias queer y chicanas se construyen apropiándose del lugar donde les ha puesto la historia: el del fracaso y la pérdida. Y desde ese espacio construyen nuevos sentidos y formas de valorar la vida. Pero como escribe Halberstam, primero es necesario salir del rol de heroicidad y enfrentar a un pasado que puede ser contraproducente. Esta honestidad abre el

camino a otras honestidades, para que las personas con otras perspectivas puedan vivir y expresarse desde su diversidad.

Otra forma de cuestionar las nociones desde las cuales se construyen las “identidades” es enfrentando a los estereotipos y normas que rigen estas “identidades”: Nombrarse como queer, chicana, mexicana, migrante y otras categorías carga con el peso de los significados asociados a ellas. Estas categorías pueden volverse tan inflexibles como cualquier otra cuando se asume que hay características obligatorias para poder nombrarse con estos conceptos. Ha quedado claro que las *bitches* experimentan al mundo desde las movilidades, las ambivalencias, los errores y la pérdida. Es necesario que existan otras formas de pensar la política, porque como dice Gloria Anzaldúa: “Rigidez significa muerte” (1987, p.80). El poema “Childhood Dreams” de Lorenzo Herrera y Lozano juega con los estereotipos alrededor de algunas categorías políticas. Con un tono irónico se toma la posición infantil de imaginar los posibles futuros y querer el mejor de estos futuros posibles. Pero esta voz poética no quiere ser *Superman*, en cambio:

when I grow up	cuando sea grande
I wanna be queer	quiero ser queer
I wanna be so damn queer	quiero ser tan malditamente queer
That even the queer think I'm queer	que incluso los queer piensen que soy queer

yeah	si
that's how queer I wanna be	asi es cuan queer quiero ser
I wanna dye my hair crazy colores	quiero teñirme el pelo de colores extraños
shake my ass excessively as I walk	menear my culo excesivamente
speak with a hint of a lisp	mientras camino
just in case	hablar con mínimo ceceo
anybody has any doubts	solo en caso
of just how	de que alguien tenga dudas
queer I am (2013, p. 26)	de cuan queer soy

Las formas de comprobar cuan queer una persona es están construidas sobre los símbolos que ha tomado la cultura popular para identificar esta categoría. En el poema la experiencia queer, en vez de significar una forma alterna de acercarse a la vida y la sexualidad, es reducida al color del pelo. “Childhood Dreams” también rescata otros estereotipos sobre identidades, como: mexicano-estadounidense, activista o chicano. Se vuelven excesivos todos los comportamientos que la voz poética necesitaría hacer para comprobar que pertenece a todas estos grupos. Sin embargo, las múltiples experiencias sí cruzan sus caminos en el cuerpo de estas poetas, pero no de la forma en la que el poema ironiza, llenándose de maneras de actuar estereotípicas. Más bien, el cruce de camino en el cuerpo se acerca a lo plantea Gloria Anzaldúa: “Soy un amasamiento. Soy un acto de amasar, de unir y juntar que no solo ha producido una criatura de oscuridad y una criatura de luz, sino una criatura que cuestiona las definiciones de claro y oscuro y les da nuevos significados” (1987, p. 81). Las perspectivas pueden juntarse en el cuerpo, así se hace una tortilla. El acto de amasar incorpora en un solo cuerpo todos los elementos mientras al mismo tiempo cambia su forma. El poema permite

imaginar que existen maneras alternativas de entender al cuerpo que se alejen de los comportamientos fijados y estáticos, es decir de la masa cocinada. Así, la experiencia de cada persona puede ser distinta porque tiene sus propias combinaciones de ingredientes y el resultado correspondiente son siempre una corporalidad distinta. La propuesta de Anzaldúa es imaginar cuerpos que estén en un constante proceso de creación, no como el resultado de la receta. Estas reflexiones se asemejan a la propuesta de Halberstam: “Vamos a perder nuestro camino, nuestros autos, nuestra agenda, y posiblemente nuestra mente, pero perdiendo vamos a encontrar otra forma de crear significados en los que [...] nadie se quede atrás” (2011, p.25). El poema se burla de los caminos planteados para perderlos, y así repensar las representaciones de estas perspectivas de vida. La política tendrá que ser inclusiva en vez de heroica, y móvil en vez de fija. La pérdida, el extravío y el fracaso son los nuevos caminos que posibilitarán acercarse a las perspectivas fronterizas.

Conclusiones

El recorrido realizado en este trabajo me ha permitido reconocer estrategias y propuestas de la creación de una escritura fronteriza. Mi pregunta inicial estaba dirigida a entender la posibilidad de hacer poemas desde un espacio móvil. Mis respuestas han sido variadas. En cada propuesta de escritura que hay en *Tragic Bitches* las experiencias son atravesadas de forma distinta por lo chicano y lo queer. La escritura desde la intimidad logra construir sentidos desde múltiples perspectivas y posiciones. Ante la variedad de acercamientos a la escritura planteada en los poemas me resulta imposible tener conclusiones unificadas y estáticas. La propuesta del poemario es justamente desestabilizar nociones de escritura fijas, coherentes y que siguen la línea de alguna tradición en específica. *Tragic Bitches* experimenta con una poética del error, la confusión, la pérdida, la destrucción y

construcción, la ambivalencia, el performance, la hibridación y el juego con la lengua. Así se construyen espacios flexibles y diversos desde los cuales es posible imaginar una política basada en la intimidad de las experiencias. Esta forma de entender las categorías políticas permite que exista una cohesión de pelea que considere la diversidad de personas. Así, el movimiento chicano deja de ser machista, y el queer racista. Estas expresiones permiten entender que las peleas son comunes, y que la raza, el género y la sexualidad van juntas en las reivindicaciones.

Queda mucho por explorar en estas nuevas geografías, pero este trabajo es parte de un diálogo que ya han empezado otras personas. Un texto como este demuestra que es posible pensar en la literatura con otras herramientas como la teoría queer, las artes visuales, la música y los estudios de los medios de comunicación. La diversidad de perspectivas en los poemas llama a una diversidad de lecturas. Entonces, el poemario propone una escritura desde la diferencia pero también un acercamiento al conocimiento que considere múltiples perspectivas. Es posible conocer desde aquello que se ha considerado como negativo históricamente: la pérdida, las contradicciones y la equivocación.

El proceso de escritura de este trabajo me ha ayudado a pensar no solamente en la literatura sino en mi propia vida. Ya que esta poética entrelaza los contextos políticos y sociales con la vida íntima me es posible reconocirme en las escrituras y reflexiones. Mi acercamiento a los temas de género, sexualidad, raza y nacionalidad estaba asentada en una visión de buscar fortaleza, visibilidad y poder. Sin embargo, ahora reconozco las complejidades y la oportunidad que existe en lo queer y en lo chicano para imaginar otra forma de hacer política. Se ha transformado mi perspectiva frente a la literatura, pero también

frente a mi propia vida y mis intereses políticos. Espero que estas escrituras y reflexiones atraviesen a más personas que buscan alternativas a la forma en que entendemos las vidas y las sociedades. Estos poemas materializan los acercamientos a la vida desde la diversidad y la diferencia.

REFERENCIAS

- Aleman, C. (1997). Para una revisión de la poesía conversacional. *Alma Mater*, 49-55.
 Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1997_n13-14/poesia.htm
- Anthony, A., Foxx, D., & Herrera y Lozano, L. (2013). *Tragic Bitches: An experiment in queer Xicana & Xicano performance poetry* (Segunda ed.). San Francisco: Kórima Press.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: The new mestiza = La frontera*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute.
- Auslander, P. (2006). The performativity of performance documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), 1-10.
- Bradford, M. Mark Bradford: Politics, Process, and Postmodernism | ART21. Art21.org.
 Recuperado el 17 de marzo de 2015
- Brontsema, R. (2004). A queer revolution: Reconceptualizing the debate over linguistic reclamation. *Colorado Research in Linguistics*, 17(1), 1-17.
- Butler, J., & Soley-Beltran, P. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Cixous, H. (2006). *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Cohen, J. (2009). Into the American Idiom: William Carlos Williams' Translation of Jorge Carrera Andrade's "Dictado Por el Agua". *Translation Review*, 77(1), 28-42.
- Danticat, E. & Fassler, J., (2013). 'All Immigrants Are Artists'. *The Atlantic*. Recuperado el 8 de abril de 2015, de <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/08/all-immigrants-are-artists/279087/>
- Firmat, G. P. (2003). *Tongue ties: Logo-eroticism in Anglo-Hispanic literature*. Palgrave Macmillan.
- García, A. (2013). Stop-and-Frisk: The Policing of Latinos in New York. *NACLA*.
 Recuperado el 10 de marzo de 2015, de <https://nacla.org/news/2014/1/24/stop-and-frisk-policing-latinos-new-york>
- Geetika, R. (2013). Most Stopped and Frisked in NYC 'Innocent'. *ABC News*. Recuperado el

10 de marzo de 2015, de <http://abcnews.go.com/blogs/headlines/2013/08/about-90-percent-of-new-yorkers-stopped-and-frisked-were-innocent-says-nyclu/>

- Gomes-Peña, G. (1996). *The new world border: Prophecies, poems, & loqueras for the end of The century*. San Francisco: City Lights.
- Greaves, S., & Schultze, M. L. (2012). Dissociating Form and Meaning in Bilingual Creative Writing and Creative Translation Workshops. *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, (9.2).
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. NYU Press.
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Duke University Press.
- Halberstam, J. (2013). Go Gaga: Anarchy, Chaos, and the Wild. *Social Text*, 31(3 116), 123-134.
- Irigaray, L., Wenzel, H. V. (1981). And the one doesn't stir without the other. *Signs*, 60-67. Kórima Press. ABOUT - Kórima Press. Recuperado el 8 de marzo de 2015, de <http://korimapress.com/about/4563104949>
- Kristeva, J. (1991). *Strangers to ourselves*. New York: Columbia University Press.
- Leibetseder, D. (2012). *Ashgate Popular and Folk Music Series: Queer Tracks: Subversive Strategies in Rock and Pop Music*. Abingdon, Oxon, GBR: Ashgate Publishing Group. Recuperado de <http://www.ebrary.com>
- Marzán, J. (2011). Prefacio en Williams, W. *By word of mouth: Poems from the Spanish, 1916-1959*(J. Cohen, Ed.). New York: New Directions Book.
- Menand, L. (2012). The Pound Error. *The New Yorker*. Recuperado el 2 de abril de 2015, de <http://www.newyorker.com/magazine/2008/06/09/the-pound-error>
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia : The Then and There of Queer Futurity*. New York, NY, USA: New York University Press (NYU Press). Recuperado de <http://www.ebrary.com>
- Pintado Cortina, A. P. (2004). *Tarahumaras. Mexico, DF: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*.
- Planas, R. (2012). What Does The Word Chicano Mean?. *The Huffington Post*. Recuperado el

18 de marzo de 2015, de
http://www.huffingtonpost.com/2012/10/21/chicano_n_1990226.html

- Railton, D., & Watson, P. (2011). *Music and the Moving Image : Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh, GBR: Edinburgh University Press. Recuperado de <http://www.ebrary.com>
- Ramos, J. (2002). El Dr. William Carlos Williams bajo el sol de Río Piedras. *Nuevo texto crítico*, 15(29), 77-93.
- Ramos, J. (2010). Descarga acústica. *número especial de "Papel Máquina*, 4.
- Smith, Z. (2009). Speaking in tongues. *The New York review of books*, 56(3), 1-11.
- Solnit, R. (2006). *A field guide to getting lost*. Canongate Books.
- Somers-Willett, S. B. (2005). Slam poetry and the cultural politics of performing identity. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 51-73.
- Stavans, I. (2000). Spanglish: tickling the tongue. *World Literature Today*, 74(3), 555-558.
- Sylvanus, M. (2015). Deidades principales del panteón Maya. Universidad Autónoma de Yucatán. Recuperado el 7 de abril de 2015, de <http://www.uady.mx/sitios/mayas/articulos/deidadesprincipales.html>
- Vargas, D. R. (2008). Borderland Bolerista: The Licentious Lyricism of Chelo Silva. *Feminist Studies*, 173-197.
- Wainaina, Binyavanga (2005). How to write about Africa. *Granta 92: The View from Africa*. Granta Publications.
- Williams, L. (1991). Film bodies: Gender, genre, and excess. *Film Quarterly*, 2-13.

FIGURAS

Figura 1



Mark Bradford, "Temporary", 2005

Figura 2



Diosa maya Ixtab

Figura 3

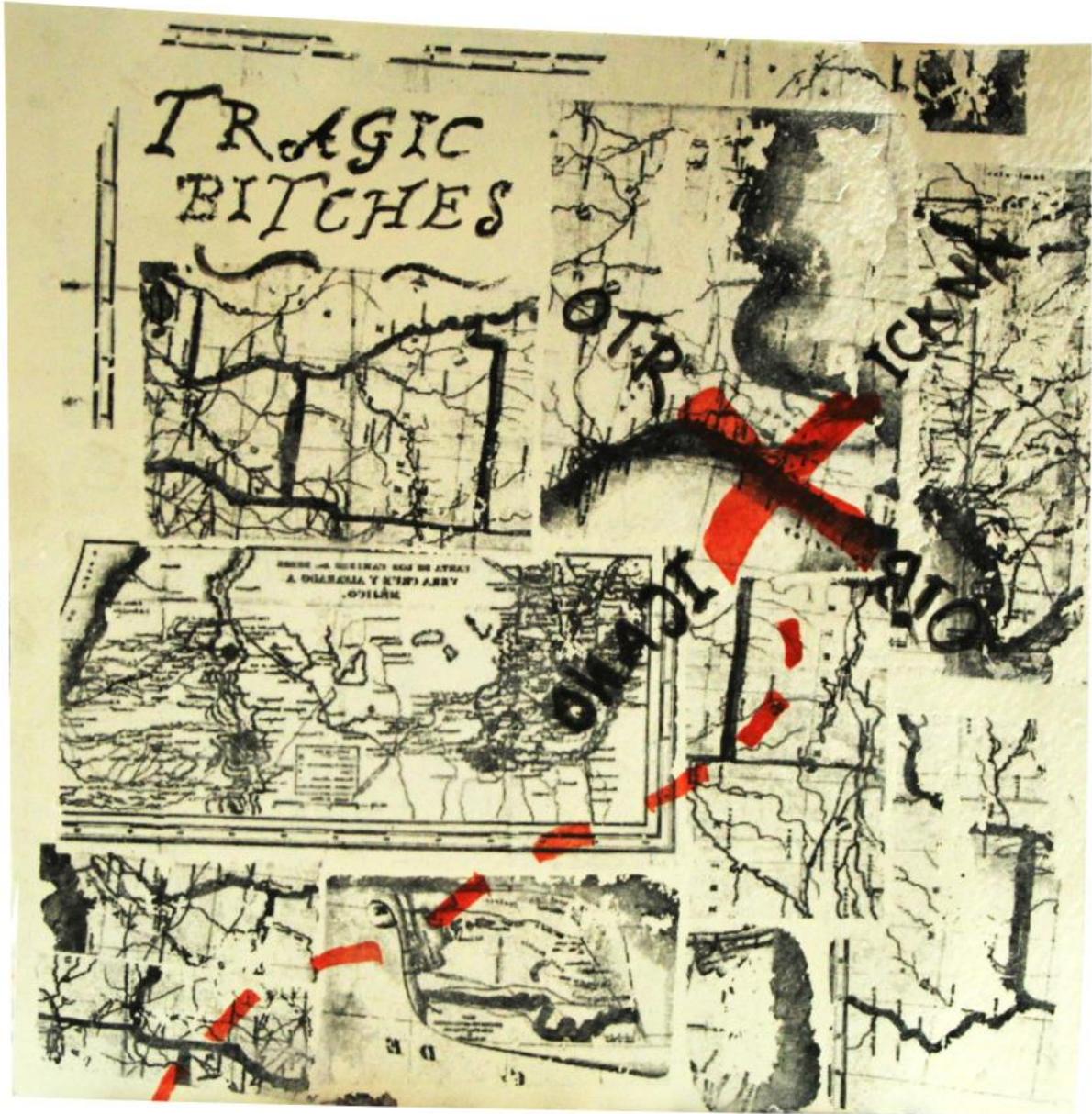
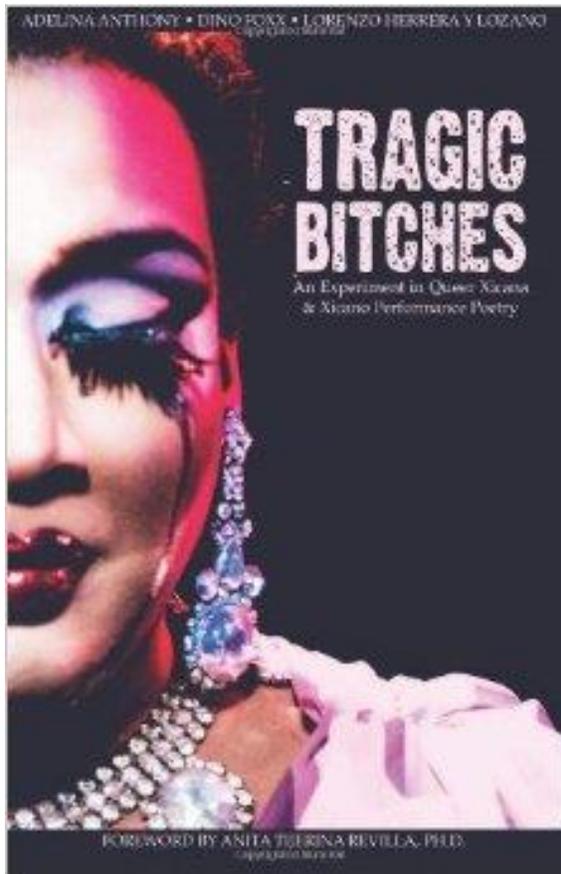
Carolina Velasco, *Geografía de Tragic Bitches*, 2015

Figura 4

Portada de *Tragic Bitches*

ANEXOS

Anexo 1

Entrevista realizada por mí a Adelina Anthony, una de las autoras de *Tragic Bitches*.

La entrevista fue hecha por correo electrónico el 15 de abril de 2015.

Which genealogies of writers are you following? Is it only the Xicana/o tradition or do you think your poetry also comes from other writings such as immigrant, African American or Latin American writings?

Poetry is a human tradition, so, claro, all cultures produce it including immigrant, African American and Latin American. I read all kinds of poets, and with our public education system, it is guaranteed that we will read the European writers. You have to search out the other writers from other cultures and centuries. A few of my favorite poets are Salgado Maranhão, Nazim Hikmet, Raine Maria Rilke, Joy Harjo, Sherman Alexie, Federico García Lorca, Li-Young Lee, Grace Paley, Rumi, Mary Oliver, Linda Hogan, Pablo Neruda, Adrienne Rich, Nikky Finney, Alice Walker, Sapphire, and Audre Lorde. But there are many others too.

The book was conceived as a continuation of a performance. Do you think that the written poetry in the book is also a performance? If so, how could that be?

I believe words on a page are a conversation between the writer and the reader. To some degree, a performance takes place in the reader's mind as they concoct images to the words and connect feelings and ideas to them. Words are performative, but it's not the same as an embodied performance.

Do you think that your poetry has an accent? There are a lot of evocations to the way words sound.

All poetry has an accent. We just become accustomed to hearing certain accents more than others and tend to normalize what we're familiar and comfortable with.

The back cover says that there is a process of healing in the poems. How so?

I can only speak for myself, but the act of creativity, in any genre, can be a healing process, especially if you're mining your own emotional, psychological and intellectual

landscape. You dig up what is painful at times and through the creative process shape it into something different, perhaps beautiful. It's the process that heals me as a human, as an artist. One hopes that the "offering," which is the result of that process continues to be medicine, which is the most basic indigenous tenet we can honor: story is medicine. Sometimes when I read my favorite poets and their poems have opened something in me, I recognize that moment of transmission. That's what I hope for as an artist to achieve—an opening in others. After that, each individual can either choose to examine that opening or wound and do the necessary work of healing, or shut down again. I can only control my own healing process, and for me, it's very connected to how I make arte.

The presence of characters of popular culture (both from Mexico and the US) is blatant in *Tragic Bitches*. Why do you think this presence is so important?

It's important because we are deeply influenced by popular cultures on both sides of the border as Xicanos. It's always a simultaneous engagement and dis-identification process because of either the affirmation or critiques. Popular culture comes to us encoded with all kinds of messages around gender, sexuality, class, power, nation, etc.... as a politicized lesbian Xicana, quite often I'm interested in re-engendering or re-codifying these cultural icons in new ways, "queerifying" them really.

Anexo 2

Poema “You Bring Out the Mexican in Me” de Sandra Cisneros :

You bring out the Mexican in me.

The hunkered thick dark spiral.

The core of a heart howl.

The bitter bile.

The tequila lágrimas on Saturday all
through next weekend Sunday.

You are the one I’d let go the other loves for,
surrender my one-woman house.

Allow you red wine in bed,
even with my vintage lace linens.

Maybe. Maybe.

For you.

You bring out the Dolores del Río in me.

The Mexican spitfire in me.

The raise Cain and dance with the rooster-footed devil in me.

The spangled sequin in me.

The eagle and serpent in me.

The mariachi trumpets of the blood in me.

The Aztec love of war in me.

The fierce obsidian of the tongue in me.

The berrinchuda, bien-cabrona in me.

The Pandora’s curiosity in me.

The pre-Columbian death and destruction in me.

The rainforest disaster, nuclear threat in me.

The fear of fascists in me.
 Yes, you do. Yes, you do.
 You bring out the colonizer in me.
 The holocaust of desire in me.
 The Mexico City '85 earthquake in me.
 The Popocatepetl/Ixtaccihuatl in me.
 The tidal wave of recession in me.
 The Agustín Lara hopeless romantic in me.
 The barbacoa taquitos on Sunday in me.
 The cover the mirrors with cloth in me.
 Sweet twin. My wicked other,
 I am the memory that circles your bed nights,
 that tugs you taut as moon tugs ocean.
 I claim you all mine,
 arrogant as Manifest Destiny.
 I want to rattle and rent you in two.
 I want to defile you and raise hell.
 I want to pull out the kitchen knives,
 dull and sharp, and whisk the air with crosses.
 You bring out the Uled-Nayl in me.
 The stand-back-white-bitch-in me.
 The switchblade in the boot in me.
 The Acapulco cliff diver in me.
 The Flecha Roja mountain disaster in me.
 The dengue fever in me.
 The ¡Alarma! murderess in me.
 I could kill in the name of you and think

it worth it. Brandish a fork and terrorize rivals,
female and male, who loiter and look at you,
languid in you light.

Oh, I am evil. I am the filth goddess Tlazoltéotl.

I am the swallower of sins.

The lust goddess without guilt.

The delicious debauchery. You bring out
the primordial exquisiteness in me.

The nasty obsession in me.

The corporal and venial sin in me.

The original transgression in me.

Red ocher. Yellow ocher. Indigo. Cochineal.

Piñón. Copal. Sweetgrass. Myrrh.

All you saints, blessed and terrible,

Virgen de Guadalupe, diosa Coatlicue,

I invoke you.

Quiero ser tuya. Only yours. Only you.

Quiero amarte. Aarte. Amarrarte.

Love the way a Mexican woman loves. Let
me show you. Love the only way I know how