

**Lengua, Memoria e Identidad en la Poesía y Arte Chicana  
Fronteriza Contemporánea del Valle del Río Grande~Bravo**

Stephanie Alvarez, PhD  
University of Texas Rio Grande Valley  
EEUU  
stephanie.alvarez@utrgv.edu

**Resumen:** Este ensayo explora la poesía chicana contemporánea y el arte visual del Valle del Río Grande de Texas. El Valle del Río Grande es el punto más al sur de Texas en la frontera entre Estados Unidos y México, separado por el Río Grande / Bravo y desde 2008 dividido por un muro fronterizo fragmentado en el lado tejano. El ensayo analiza las maneras en que las poetas Emmy Pérez, Noemi Martínez, Amalia Ortiz, Lauren Espinoza y Erika Garza-Johnson, así como la artista visual Celeste De Luna, abordan la frontera y sus efectos históricos y contemporáneos en la región. Específicamente, se examina cómo estas artistas negocian en el lenguaje y la memoria dentro de su trabajo para demostrar cómo las chicanas siempre se han resistido a las fuerzas de asimilación y continúan confrontando y superando el legado colonial del silencio y, en cambio, adoptan múltiples voces e identidades como chicanas fronterizas.

**Palabras clave:** Valle del Río Grande; Poesía chicana; Arte chicano; lengua; identidad

**Language, Memory and Identity on Contemporary Chicana Poetry and  
Visual Art of the Rio Grande~Bravo Valley**

**Abstract:** This essay explores contemporary Chicana poetry and visual art of the Rio Grande Valley of Texas. The Rio Grande Valley is the southern most point of Texas on the U.S. Mexico border separated by the Rio Grande / Bravo River and since 2008 a fragmented border wall on the Texas side. The essay analyzes the way poets Emmy Pérez, Noemi Martínez, Amalia Ortiz, Lauren Espinoza and Erika Garza-Johnson as well as visual artist Celeste De Luna address the border and its historical and contemporary effects on the region. Specifically, I examine how these artists negotiate in their work language and memory to demonstrate how Chicanas have always resisted assimilation efforts and continue to confront and overcome the colonial legacy of silence and instead embrace multiple voices and identities as Chicanas fronterizas.

**Keywords:** Rio Grande Valley; Chicana Poetry; Chicana Art; language; identity

**Fecha de recepción:** 5/ 11/ 2020  
**Fecha de aceptación:** 30/ 11/ 2020

*If my memories acculturate  
language is  
lost.*  
Erika Garza  
Johnson  
“Bar Poems”, *Unwoven*

Gloria Anzaldúa, poeta, ensayista y teórica chicana, nació y se crió en el Valle del Río Grande, en la frontera tejana-mexicana. Anzaldúa ha sido una figura influyente y de gran importancia para muchos escritores, activistas y académicos a través de todo el mundo. De hecho, en el 2005 se estableció la Sociedad para el estudio de Gloria Anzaldúa en la Universidad de Texas San Antonio. Su influencia ha sido de importancia particular para poetas y artistas chicanas en el Valle del Río Grande por varias razones. Una de estas radica en sus postulaciones sobre la(s) lengua(s), el terrorismo lingüístico y cómo en particular afecta a las mujeres. En su obra innovadora, *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (1987) Anzaldúa declaró:

Así que, si de verdad quieres hacerme daño, habla mal de mi idioma. La identidad étnica es como una segunda piel de la identidad lingüística — yo soy mi lengua—. Hasta que pueda enorgullecerme de mi idioma, no puedo enorgullecerme de mí misma. Hasta que pueda aceptar como legítimos el español chicano de Texas, el tex-mex y todas las otras lenguas que hablo, no puedo aceptar mi propia legitimidad. Hasta que sea libre de escribir en bilingüe y hasta que pueda saltar y cambiar de código sin tener que traducir todo el tiempo, mientras tenga que hablar *English* or *Spanish* cuando preferiría hablar *Spanglish*, y mientras tenga que adaptarme a los hablantes de inglés en vez de que se acomoden ellos a mí, mi lengua seguirá siendo ilegítima (2016: 110)

La artista Celeste de Luna del Valle del Río Grande ejemplifica esta influencia en su linograbado “Nepantla lotería” en el cual “la maestra,” Anzaldúa, se encuentra en el centro de la tarjeta de lotería rodeada por “glifos” como los llamaba Anzaldúa, representando diferentes conceptos de Anzaldúa como “el estado coatlicue, el cenote, el puente, el mitote, nos/otras, la raja y la lengua salvaje.”



La lengua ubicada en la primera fila, en el centro y directamente arriba de Anzaldúa nos indica la importancia que el idioma y su caracterización como salvaje o no deseado tiene para De Luna, no solo en cuanto a la teoría de Anzaldúa sino para la artista misma. “Nepantla lotería” fue incorporada en las publicaciones del Congreso de 2018 de la Sociedad para el Estudio de Gloria Anzaldúa.

Este congreso se lleva a cabo cada 18 meses en San Antonio y se inicia primero en el Valle de Río Grande donde los participantes hacen un peregrinaje a

la tumba de Anzaldúa y después asisten al evento anual, “El Retorno: El Valle Celebra Nuestra Gloria.” Este evento es patrocinado por el Centro de Estudios Mexicoamericanos en la Universidad de Texas Rio Grande Valley, la misma institución dónde se recibió Anzaldúa y en la cual tuvo, igual que todos los estudiantes chicanos pero no los angloamericanos, que tomar dos cursos de discurso para eliminar su acento chicano. Es importante notar que este evento fue fundado en 2008 por la profesora y poeta chicana Emmy Pérez para asegurar que más personas en la Universidad y la comunidad supieran de Anzaldúa y sus grandes contribuciones.

Emmy Pérez, nacida en Santa Ana, California, tiene más de 20 años viviendo en la frontera tejana-mexicana y fue nombrada poeta laureada de Tejas 2020. Su última colección de poesía *With the River on Our Face* (2016) captura el dolor de la pérdida del idioma y a la misma vez la resistencia por parte de la comunidad de mantenerlo. Una de las maneras en que se manifiesta tanto ese dolor como la resistencia es en sus poemas sobre la geografía. Pérez se niega a simplemente referirse al río que divide hoy en día el Valle y el Estado de Tamaulipas como El Río Grande. ¿La razón? México se refiere al río como El Río Bravo y los Estados Unidos se refiere al río como El Rio Grande, un hecho marcado por la conquista y colonización de la región por parte de los estadounidenses. No obstante, como muchas regiones fronterizas se caracteriza por sus comunidades transfronterizas que tienen familias en ambos lados, quienes alguna vez vivían en el otro lado o quienes no cruzaron la frontera, sino que la frontera las cruzó. Entonces, en su poema “Río Grande-Bravo” Pérez escribe “Río Grande~Bravo has an invisible line down its center /An invisible caesura/ On water/ Where I want to apply stitches/ Like skin healing/ Border/ Into Water/ Again” (2016: 39). Aquí no solo vemos como Pérez valora tanto “Grande” como “Bravo”, sino que a la misma vez hace equivaler esa cesura invisible en el agua, o como dice Anzaldúa, la herida abierta que esta poeta quiere sanar con puntos. El tema de sanar el idioma se encuentra de nuevo en otros poemas de Pérez en los cuales hace referencias religiosas. En su poema “What the Arizona SB 1070 copycat bills in Texas can’t abolish”, la poeta se refiere

a la legislación de 2010 en Arizona que permite a la policía parar, detener o arrestar a alguien si simplemente sospecha que sea una persona indocumentada, y que también criminaliza a quienes los emplean o les dan alojamiento. Se ha criticado la ley por ser sumamente racista y en 2012 algunas partes de la ley fueron rechazadas por la corte suprema. Inspirados por Arizona, varios otros estados conservadores como Tejas intentaron implementar semejantes propuestas. No obstante, Pérez afirma que esta no es la primera vez que su comunidad ha enfrentado semejantes desafíos y muestra de eso se encuentra en las misas de “Our Guadalupe Parish/Mission, Texas”:

**MASSES**  
**SATURDAY**  
4:00 p.m. ENGLISH  
5:30 p.m. TEX-MEX (JAN-FEB-MAR)  
7:00 p.m. SPANISH  
**SUNDAY**  
7:30 a.m. SPANISH  
9:00-10:30 a.m. ENGLISH  
12:30 p.m. TEX-MEX (MARIACHI)  
5:30 p.m. TEX-MEX (2016: 73)

Esta lista de misas implica que la comunidad ha vivido no una sino dos conquistas —primeramente, por parte de los españoles y segundo por los angloamericanos/tejanos— y esos intentos de colonización hasta cierto punto tuvieron éxito ya que existe una misa católica. Mas, sin embargo, unos 150 años después de la última conquista en una iglesia católica, de nombre “Our Lady of Guadalupe” y no Nuestra Señora de Guadalupe, la mayoría de las misas no se llevan a cabo en inglés y tampoco en español sino en Tex-Mex. El Tex-Mex, o Spanglish, muestra entonces la capacidad del pueblo de sanar, resistir, o como dice Pérez sanar con puntos esa herida entre “Grande y Bravo”. Herida abierta, el término que Anzaldúa misma usa para describir la frontera: “la frontera entre Estados Unidos y México *es una herida abierta* donde el Tercer Mundo se araña contra el primero y sangra” (2016: 42). Pérez destaca de nuevo la geografía y la

conexión con la lengua en su poema titulado “laguna madre”, y esta vez abarca también el tema de la memoria. La laguna Madre es una laguna en el Golfo de México que ocupa un espacio interesante en la geografía del Valle del Río Grande~Bravo porque forma tanto parte de un refugio nacional como parte del Rancho King. El Rancho King para les Chicanos representa la época más represiva de su historia: la Matanza ocurrida entre 1910 y 1920, en la cual los mexicanoamericanos que vivían en la frontera fueron víctimas de la violencia sancionada por el estado y a partir de la cual se estima que miles fueron linchados. La mayor razón para estos actos de violencia fue quitarles sus terrenos para entregárselos a los Anglos, y uno de los que más se beneficiaron fue Richard King de King Ranch. Ubicar entonces el poema en laguna madre no es una coincidencia. Pérez escribe, “the tejas tortoise/opens its mouth / and the tongue/of millenia/dry as an ébano pod / survives” (2016: 87). Aquí tenemos la referencia tanto a la tortuga, como a la lengua y al ébano. Empezando con la tortuga sabemos que Anzaldúa también hace referencia a la tortuga en *Borderlands*. Ella escribe que es una tortuga y que donde quiera que vaya carga su casa, su hogar, en su espalda. Al mismo tiempo, el ébano es un árbol nativo del Valle y lo que se puede deducir a través de estos versos es que el pueblo ha resistido su extinción igual que la de su idioma a través de su resistencia. Tal vez parezca que esa lengua, ese idioma, está seco, ha desaparecido, pero ahí está, sobrevive, igual que la tortuga, igual que el ébano, la tierra se acuerda.

La poeta kwir chicana boricua, Noemi Martínez nos revela en su poema “Education: No Spanish” el porqué de esta desaparición del idioma en el Valle a pesar de que el 90% de la población se identifica como Latine. Martínez escribe que en el séptimo grado asistió a una escuela pentecostés y nos avisa: “If you spoke Spanish, you received demerits. The church was Spanish / speaking. The pastor / principal spoke no English.... / Three demerits, and you received a spanking. This was 1988. Not the / 40s, not the 60s. The eighties” (2018: 29). Aquí encontramos la larga historia tanto del Valle como de los Estados Unidos de castigar físicamente a los niños por hablar español, algo que muchas personas

creen que para los años ochenta ya no existía. Aquí Martínez no solamente documenta su existencia, sino que les chicanes mismas eran quienes la llevaban a cabo. No obstante, igual que Pérez, Martínez también recalca la resistencia hacia la eliminación de su idioma, lo cual está íntimamente conectado a su identidad. Martínez escribe:

I am American born and my father was born in Mexico. He speaks Spanish. My mother, born in Puerto Rico, speaks Spanish and English. We ate arroz con frijoles and arroz con gandules. We have Spanish Names, Aimee, Francisco. I am Mexican-American. A hyphenated person with a tongue Split in two. Assimilation is their goal. A mirror, my name, memories, family, stories will prevent it. (2018: 29)

Esa resistencia hacia la meta estadounidense de asimilación de parte de Martínez es intencional, aunque tenga que soportar aspectos represivos de su cultura para poder mantener su idioma. Martínez nos avisa en “cilantro”:

...yes I watch  
novelas to hear  
the Spanish I forgot  
and yes I find  
the stories ridiculous  
my over-educated friend  
I know that men write  
the scripts and young girls  
are poor girls waiting  
to be rescued by  
(dos mujeres un camino)  
50 year old señores  
con familia y dinero  
and I recognize  
the color play going on  
watcha this, I know  
the brown act as maids  
and lighter skinned sisters  
get the men with the benjamins (2018: 27)

Martínez nos indica que el propósito de mirar las novelas, entonces, no es por su contenido ya que observa que el contenido es tanto racista como misógino, sino

que es su deseo de escuchar el español ya olvidado; y su uso del spanglish en el poema es importante por el hecho de que es uno de sus pocos poemas en el cual vemos el cambio de códigos indicando la necesidad de hasta sacrificar sus valores para poder mantener ese pedacito de su identidad. No obstante, en su poema “Río Bravo”, Martínez, al igual que Pérez, también conecta el idioma a la tierra, e igualmente que Pérez se refiere al Río por su nombre mexicano “Bravo.” En “Río Bravo”, Martínez describe una escena en la cual la lengua parece estar moviéndose como serpiente en busca de su Río Bravo pero a través de su camino encuentra obstáculos tanto internos (“imprint/dna”) como externos (“walls”).

Shadows climb the wall  
olive sparrows perdónenme  
slices of imprint/dna perdónenme  
I am of that river

my tongue slipping over pebble, defined  
rivers, eating riverbed during winters  
seek refuge entre palabras, walls. Entre  
palabras, walls.

jacanas del valle perdónenme  
i was of that winter’s flight  
seeking entrance

half my tongue slipping over pebbles  
slices of imprint/dna perdónenme (2015: 23)

El tono del poema refleja un lamento y dolor profundos por dejar atrás su Valle, y a la misma vez, un llamado primordial hacia el otro lado, el Río Bravo/México. Ese llamado está íntimamente ligado a su lengua, y entre su lengua y el río existen barreras aunque “las sombras escalan el muro”, “entre palabras, walls. Entre/palabras, walls.” Estos muros, claro, no son metafóricos ya que en el Valle del Río Grande~Bravo el gobierno de los Estados Unidos, empezando en 2008 hasta hoy en día, sigue construyendo muros de cemento y barras de refuerzo que



dividen los dos países pero no las dos culturas ni los dos idiomas, como señala Martínez.

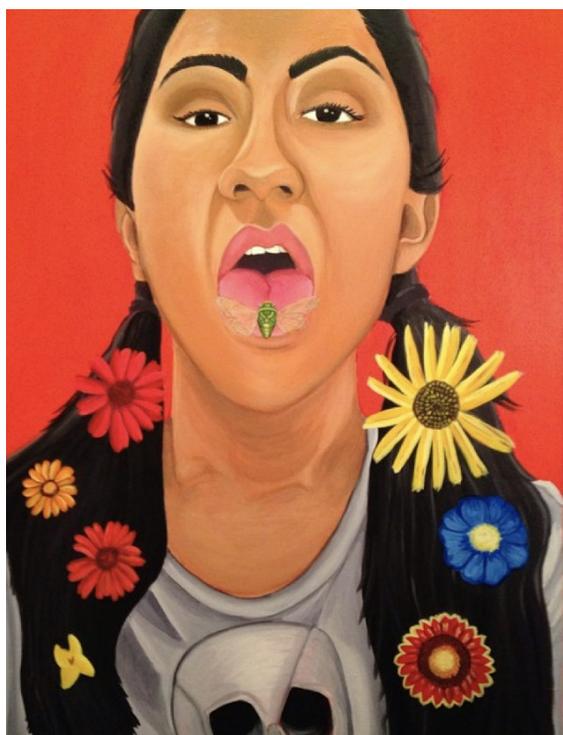
Martínez, al igual que Pérez, hace referencia a animales nativos del Valle, en este caso dos pájaros: el “olive sparrow/gorrión de olivo” y el “jacana”. En el caso de Martínez, la poeta les pide perdón y no sabemos si pide perdón por entrar a los Estados Unidos y perder parte de su idioma, o por querer regresar a ese río, o por ambas cosas. Lo que sí podemos interpretar es que al escoger aves y yuxtaponerlas con “la lengua” vemos que las aves tienen más libertad, ya que ellas pueden volar por encima de los muros, sin barreras, mientras que la lengua chicana choca en contra de esos muros, como el lecho y se resbala por el guijarro para llegar al Río Bravo. No obstante, es en esa lengua, en sus palabras, que se busca refugio ya que de acuerdo con el poema la misma forma parte esencial de su identidad, hasta nos avisa que es parte de su ADN.

Esta existencia, de vivir entre fronteras y entre lenguas como lo describe Martínez, también la explica la poeta Amalia Ortiz del Valle del Río Grande~Bravo. En su discurso TEDx revela:

I was raised in a small town called La Feria along the southern most point of the United States where it touches Mexico, balancing between English and Spanish balancing on the sharp edges of two cultures amidst the crazy confluence of Tex & Mex. My world view was formed as a poor woman of color mourning the loss of her mother tongue stolen twice. See I was raised by my grand parents who spoke to me only in Spanish and I answered them only in English because they believed I would be more successful in this country if I spoke only English but in reality the economy of this region demands bilingualism and always will so even though I am fluent in understanding Spanish when I speak it my tongue can't always keep up and so a border snaked its way through my home between my family members and across my tongue. (2015b)

La imagen de una frontera que se desliza como serpiente a través de su lengua que describe Ortiz nos recuerda la imagen de Martínez en su poema “Río Bravo” de la

lengua en busca del río. Sin embargo, en su colección de poemas, *Rant. Chant. Chisme*, Ortiz deja claro que ella le da seguimiento al llamado de acción de Anzaldúa en reclamar su lengua de serpiente, su voz de mujer, su voz sexual, su voz de poeta y superar la tradición del silencio (Anzaldúa). Artista, Celeste De Luna captura este empoderamiento lingüístico en su pintura “Voz chicharra” que se encuentra en la portada de *Rant. Chant. Chisme*.



“Voz chicharra” es una pintura creada antes de que existiera el poemario. No obstante, De Luna a través de su arte expresa muchas de las experiencias del Valle del Río Grande~Bravo, al igual que Ortiz y las otras poetas de este estudio. En este caso vemos a una mujer con la lengua afuera y con una chicharra en la lengua. De nuevo, vemos el tema recurrente de un animal nativo del Valle, en este caso un insecto, que juega un papel importante en el tema de la lengua y la memoria. La chicharra es de suma importancia ya que no solo es nativa de la región, sino que es

conocida por ser muy ruidosa—produce un sonido de hasta 70 decibeles (Petti 1997) y muchos residentes del Valle están muy orgullosos de su canción veraniega mientras otros se quejan. Entonces, “Voz de chicharra” simboliza la voz de la mujer que tiene mucho que decir, que es dueña de esa voz, que esa voz es del Valle y que por mucho que quisieran callarla no podrán. También es importante recalcar que es una voz de mujer. No es voz de mujer simplemente porque el autorretrato es de una mujer, sino que el peinado es de dos coletas, peinado tradicionalmente reservado para niñas y mujeres, pero también trae flores para añadir a su “feminidad”. Así que se puede inferir que la proximidad de la lengua con chicharra entre las coletas con flores indica que el tema de la pintura es la superación del legado de silencio y la apoderación de sus múltiples voces e identidad como chicana, y esto es exactamente lo que hace Amalia Ortiz a través de su voz poética.

En “me acuerdo”, su primer poema de la colección, igual que Pérez y Martínez, conecta sus memorias con la naturaleza: “I remember tanto/de mi primer hogar/la tierra. el aire, el mar” (2015a: 2), y con la lengua:

however far I roam, soy Tejana  
can never forget my illicit language  
fierce like Pancho Villa  
my lengua so feared it was outlawed  
from Texas school yards and hall, y’all  
so, ten cuidado!  
speak your Spanglish there  
and they’ll snack your manos

like my tía Tina  
once upon a time they tried to keep her in line  
in el Valle del Rio Grande  
she was paddle for her covert  
Castilian conversations  
with every lick, her curses grew  
they didn’t know what she was saying  
but what she meant, I know those cabrones knew  
and I remember (2015a: 3)

En estos versos encontramos una historia común de la frontera, la prohibición del español en la escuela y el castigo corporal para los que lo empleaban, y aunque a la poeta no le tocó vivir esa discriminación resultó afectada a través del trauma intergeneracional. Al fin y al cabo, su familia decidió no enseñarle español porque pensaban que era en sus mejores intereses hablar solamente inglés, y esa ideología, sin duda, fue formada a través de sus experiencias escolares lingüísticas. Ortiz afirma:

my lengua is struggle  
un víbora caught in the mouth of an águila  
ripped from its roots, it hisses and spits its history  
from behind fangs ready to strike at any enemy

my language is Tex-Mex to the max  
a photo-negative del otro lado  
there they speak Norteño here Tejano

my rasquache linguistics mix  
Selena with Los Sex Pistols  
like a dyslexic DJ  
ready to bidi bidi bomb the suburbs  
punk ruka style  
como los old-school roqueros  
Ritchie Valens and Freddy Fender didn't care about the rules  
*'cause it's happiness that matters most of all.*

...  
me acuerdo. (2015a: 4-5)

Existe en estos versos una lengua que es tanto una contradicción como una afirmación. Por una parte, es una lengua que no debe existir ya que intentaron extinguirla, y a la misma vez, por esa razón sigue viva. Es decir, esa lucha por sobrevivir es lo que convirtió el español en Tex Mex, tejano, o como dice la poeta, “foto negativa del otro lado”. Vemos de nuevo esa conexión con Anzaldúa al escribir “from behind fangs ready to strike at any enemy.”

Si en su poema “me acuerdo” vemos a Ortiz empoderarse de su lengua de serpiente es, entonces, en su poema “Chocante” donde vemos cómo a través de la

lengua existe tanto el intento de oprimir a la mujer como la posibilidad de recuperar la voz de la mujer. Ortiz revela que “in terms of gender roles Mexico was always winning culturally in my home and so other borders went up between up between me and my brothers and when I tested those walls or questioned why those gender walls existed I was told I am chocante” (2015b). En su poema “Chocante” Ortiz revela como su abuela mantenía los valores patriarcales en el hogar “Abuela called me chocante so often,/I thought chocante was my name... Abuela taught me to be docile,/told me *girls are born to suffer!* To cook and clean, not be obscene—/*Serve the man first at supper!*” (2015a: 13). A la misma vez, Ortiz hace varios juegos con las palabras para mostrar que ella como Chicana, con un entendimiento de ambos idiomas y como feminista, puede manipular tanto las palabras e ideologías para que le sirvan a sí misma.

“‘Chocante’ means unpleasant. / It’s true. I’m not out to please. / ‘Chocar’ means to collide or to crash violently. / ¡Me chocas! Feel a head-on collision at the very sight of me. / ‘Cante.’ I sang. ‘Canto.’ I sing.”... “Señorita miss behaving / Señorita miss speaking / Señorita *chocante*, what husband / will tolerate that *shrieking?*” (2015a: 13-14). En estos versos vemos como Ortiz manipula el español misógino que emplea su abuela en un intento de silenciarla y lo invierte en lenguaje libertador, y específicamente en cuanto a la lengua ya que dice “I sang. I sing. ... miss speaking.” (2015a: 13-14). Además de manipular la lengua, Ortiz analiza y disecciona la palabra chocante para afirmar que su uso no solamente es misógino, sino que está conectado al sexo y la sexualidad y esto lo puede hacer solo a través de su bilingüismo.

chocante, chocante,cho, cho

“Choad” is a short dick.

chocante, chocante,cho, cho

“Chocha” is a woman’s slit.

Cante cante

*Can’t chant cunt!*

Cante cante

*Can’t can’t smut!*



I should close my pussy lips.  
I can't get off masturbation.  
feed my babies with my tits,  
and save the goods for procreation.

Choose virgen or choose puta.  
Can't exist as a paradox.  
Sex, class, race, and education  
Serve to keep me in a box. (2015a: 14-15)

La paradoja que no puede existir, y que su sexo, clase, raza y educación sirvan para mantenerla en una caja, son irónicamente destruidos por Ortiz por “cantar”, por ser “chocante”.

Conectado a la idea de mujeres cantando metafóricamente, o literalmente para soltar la voz, encontramos una de las técnicas más interesantes de algunas poetisas del Valle. Tal es el caso de Erika Garza-Johnson, “La Erika”, y Lauren Espinosa. Ambas usan el modelo del hip-hop de samplear música, pero en su caso samplean canciones en español dentro de sus versos escritos en inglés. Al hacer esto no solo preservan la memoria cultural del pueblo a través de la música y poesía, sino que también mantienen viva la lengua dentro de un contexto Spanglish y así resisten la asimilación. Es importante notar que esta técnica se encuentra mucho en la poesía de Tato Laviera, y ambas poetisas fueron estudiantes de Laviera y juntas formaron el Edinburgo Poet's Café —siendo Edinburgo la ciudad en la cual se encuentra la universidad de la región. El samplear claramente intenta codificar un pasado musical y, por lo tanto, cultural y lingüístico, de una manera que sea aceptable para una generación chicana y en el idioma que entienden, mientras que socava engañosamente el poder anglo neocolonial. Esto no es diferente al samplear en el que las canciones, ya sea la letra, composiciones musicales o ambas, se intercalan o forman el telón de fondo de los versos de rap para crear el género del hip hop, un género musical distinto con las herramientas a disposición de los artistas creando un nuevo género musical.



En el caso de Lauren Espinoza, la poeta samplea canciones de Selena para recordar a su fallecida abuela en una colección poética inédita titulada “Before the Body”. Selena, sin duda, es el ícono de la comunidad mexicanoamericana y, hoy en día, puede uno hasta comprar bolsas con su imagen en el supermercado, vasos con su imagen en la gasolinera y lápices labiales con su nombre. Deborah Paredez en su análisis *Selenidad: Selena, Latinos, and the Performance of Memory* (2009: 7) argumenta que era en la presencia, y todavía la ausencia, de Selena en donde se podía delimitar o expandir las nociones predominantes de ciudadanía, formación de identidad cultural y memoria colectiva a fines del siglo XX, y de hecho, es yuxtaponiendo a su abuela entre las letras de Selena, que Espinoza pretende insertarla como parte de la memoria colectiva de los Estados Unidos, mientras a la misma vez afirma su propia identidad cultural. Espinoza (re)inscribe a su abuela en la narrativa histórica de los Estados Unidos, y específicamente la historia del Valle, al abrir su colección con su segundo obituario, ya que el primero nunca se publicó en el periódico y el énfasis en los detalles personales están marcados con “did not appear...No mention is made...is not cited...are not listed...is unpublished ... appears without an address” (2015: 1). Los otros cinco poemas llevan como título canciones de Selena y a lo largo de los mismos encontramos pedacitos de las canciones: “¿Qué haces mi’jita?/I love you, Buelita./No me duele, mi’jita./I love you, Buelita,/ ... Si una vez te dije que te amaba /I wish I could remember it. I have inserted I love you into every conversation. Te dije que te amaba./words fell from my mouth, cascaded like hair falling loose from chemo” (2015: 12).

En estos versos vemos cómo la letra de la canción no solamente sirve de recuerdo, sino también como manera de comunicarse con su abuela ahora fallecida, ya que por las primeras estrofas entendemos que la abuela habla español, pero no así la nieta. Es importante notar que en la canción original la cantante habla de haberse arrepentido de decirle que lo amaba, en el caso de la poeta este no es el caso. No obstante, el hecho de que comience con “I love you”, entre las palabras de su abuela en español y después cambie al uso de la letra de

Selena en español indica un arrepentimiento por una falta de comunicación, por no poder antes decir “te quiero”.

Igual que Espinoza cambia el significado original de la canción de Selena, Erika Garza-Johnson en un poema sin título samplea la canción mexicana “Llorona” para reinventar la imagen tradicional de la Llorona. Cristina Santos nos informa que La Llorona es un arquetipo de la madre terrible cuya primera referencia en México aparece en la mitología indígena anterior a la colonización española (2017: 64). La historia más común, aunque hay muchas variaciones, en México es que una mujer de origen indígena, al saberse engañada por el español que ama, se venga de él ahogando a sus hijos en el río y después anda por las noches lamentando y llorando por sus hijos para reemplazarlos. En la frontera la leyenda cambia un poquito ya que el amante y padre de los hijos es un americano que la abandona por otra americana. A pesar de estas imágenes establecidas, “la representación de la Llorona en la literatura chicana se introduce clara e intencionada como forma de resistencia frente a la cultura hegemónica, legitima o afirma las subjetividades, la mezcla de rasgos culturales que las constituyen, y es fundamento de lo que Gloria Anzaldúa reconoce como la ‘conciencia mestiza’” (Mora Ordoñez 2017: 79). La Llorona de “La Erika” definitivamente “aparece en parte como figura simbólica de culpa y opresión, mujer y madre castigada, pero, principalmente, como modelo femenino que lucha contra la cultura dominante, se apropia de su cuerpo, de su voz, y se libera” (2017: 78). En el poema la poeta reinscribe, entre la letra de la canción, una nueva versión de la Llorona, y esta vez no hay amante, sino que hay un sistema de inmigración estadounidense deshumanizante. La poeta revela:

“No se que tienen las flores Llorona,  
Las flores del campo santo

La Llorona is a woman who did not drown her children, She held them in her arms on an inner tube in the middle of the night trying to stay afloat on the Rio Grande. She held her hand through a treacherous land. She hushed them as she rode the bus. She nursed him on a train and when she arrive seeking asylum they ripped her children away and kept them in cages thermal blankets and donated the teddy bears and they waited until they were reunited and her children didn't

recognize her and she wept and she wailed. La Llorona only wants a better life for babies (np).

La Llorona en este caso es totalmente lo opuesto a la tradicional, ya que la poeta busca a través de su poema reivindicar a la mujer, poner en claro las políticas deshumanizantes, racistas y misóginas del gobierno estadounidense sobre los cuerpos tanto de las madres como de sus hijos. La Llorona no ahoga a sus hijos y mucho menos busca robar a otros. La Llorona quiere salvar a sus hijos primeramente de las circunstancias opresivas y violentas de su país solo para encontrar que en Estados Unidos no solo ella y sus hijos son criminalizados, sino que también son los EEUU que se les roban, no una mujer fantasma.

Al igual que Garza-Johnson, Celeste De Luna trata el tema de la Llorona de una manera muy parecida. De su xilografía de 2019 titulada “No me pides perdón” nos dice:

La mujer de esta pieza es una Llorona moderna que llora por sus hijos perdidos. Los niños, que se muestran como rosas en esta imagen, se han perdido para ella como resultado de la política de inmigración paternalista y violenta de nuestra actual administración que separa a las familias inmigrantes. El rostro de la Llorona permanece pasivo mientras llora a sus hijos mientras la muerte acecha detrás de ella. Sobre ella hay solicitantes de asilo que cruzan un puente al filo de la afilada e implacable navaja de la muerte. Me parece apropiado retratar a los solicitantes de asilo como potencialmente enfrentando la muerte en su búsqueda de una vida mejor. (2020: 12)

(traducción mía)



Garza-Johnson y De Luna, entonces continúan con la tradición chicana de reinventar a la Llorona como lo han hecho antes Sandra Cisneros, Gloria Anzaldúa, Ana Castillo y otras. Domino Renee Perez nos recuerda que la Llorona “is mother, sister, daughter, seer, and perhaps goddess, yet in all instances she is a woman who is condemned to either forsee or bemoan the fate of her children, biological in the tale but emblematic of the indigenous people militarily, politically, and culturally displaced by the Conquest” (2008: 18). Para las chicanas estas son conquistas y colonizaciones múltiples.

En fin, vemos que es importante notar que Garza-Johnson podría haber escrito su poema sobre la Llorona en inglés sin incluir la canción. No obstante, al crear un texto spanglish y samplear canciones Garza-Johnson, al igual que Espinoza, refleja intercambios transculturales de poderes (neo)coloniales y el intento doloroso de parte de la poeta de subvertirlos. De hecho, en los casos de todas las chicanas analizadas en este ensayo se revela que sus obras son trabajos de resistencia en los cuales la lengua está íntimamente ligada a la geografía, la memoria y a la (re)creación de una identidad chicana transgresora.

## **Bibliografía**

- Anzaldúa, Gloria (2016) [1987]. *Borderlands/La frontera. The new mestiza*. Madrid: Capitán Swing.
- De Luna, Celeste (2020). "From a Lone Printmaker to Socially Engaged Artist". *Chicana/Latina Studies*. 19(2). 12-20.
- (2018). *Nepantla Lotería*. Disponible en: [www.celestedeluna.com](http://www.celestedeluna.com)
- (2019). *No me pides perdón*. Disponible en: [www.celestedeluna.com](http://www.celestedeluna.com)
- (2014). *Voz chicharra*.
- Espinoza, Lauren (2015). *Before the Body*. Arizona: Arizona State University.  
Disponible en: [https://repository.asu.edu/attachments/157952/content/Espinoza\\_asu\\_0010N\\_15138.pdf](https://repository.asu.edu/attachments/157952/content/Espinoza_asu_0010N_15138.pdf)
- Garza-Johnson, Erika. (2020). "Untitled" Disponible en: <https://youtu.be/17n5dkcZ-oo>
- (2014). *Unwoven*. Donna: VAO Publishing.
- Martinez, Noemi (2015). *South Texas Experience: Love Letters*. Weslaco: Hermana Resist Press.
- (2018). *The Hermana, Resist Zine Anthology*. Weslaco: Hermana Resist Press.
- Mora Ordóñez, Edith (2017). "Los pasos de la Llorona sobre Ciudad Juárez: voces de Resistencia de la frontera México-Estados Unidos". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 42(1): 75-98.
- Ortiz, Amalia (2015a). *Rant.Chant.Chisme*. San Antonio: Wings Press.
- (2015b). "Scaling Walls With Words." *TEDxMcAllen*. Disponible en: <https://youtu.be/pCnJ0QZ-YnM> 2015.
- Paredes, Debra (2009). *Selenidad: Selena, Latinos, and the Performace of Memory*. Durham: Duke UP.
- Perez, Domino Renee (2008). *There was a Woman: La Llorona from Folklore to Popular Culture*. Austin: U of Texas.
- Pérez, Emmy (2016). *With the River on Our Face*. Tucson: The University of Arizona Press.

Petti, John M (1997). *The Book of Insects. Book of Insect Records*. Gainesville:

University of Florida. Disponible en:

[http://entnemdept.ufl.edu/walker/ufbir/chapters/chapter\\_24.shtml](http://entnemdept.ufl.edu/walker/ufbir/chapters/chapter_24.shtml)

Santos, Cristina (2017). *Unbecoming Female Monsters. Witches, Vampires, and Virgins*. Lanham: Lexington Books.

**Stephanie Alvarez.** Profesora Asociada en el programa de estudios mexicanoamericanos en la Universidad de Texas Rio Grande Valley donde también es Directora del *Centro de Estudios Mexicoamericanos*. Recibió el premio de la *Asociación Estadounidense de Hispanos en Educación Superior para Profesoras Latinas Sobresalientes* (2011) y Profesora del Año EE.UU. de la *Fundación Carnegie* (2015). Es coeditora con William Luis de *The American Poet: Essays on the Work of Tato Laviera* (2014). Su investigación se cruza en las áreas de identidad latina, lenguaje, literatura, cultura, educación y empoderamiento y ha aparecido en varios volúmenes editados y revistas como *Hispania*, *Journal of Latinos and Education* y *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, entre otros.