



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Departamento de Filología Moderna

**CODE-SWITCHING:
LA ALTERNANCIA DE CÓDIGO LINGÜÍSTICO
EN LA POESÍA
NORTEAMERICANA DE ORIGEN HISPANO**

Ivonne Marcelle Saulny León
Dirección de: Dr. Julio-César Santoyo Mediavilla

León, mayo de 2011



Universidad de León
Departamento de Filología Moderna

INFORME DEL DIRECTOR DE LA TESIS
(Art. 11.3 del R.D. 56/2005)

El Dr. D. _____ como Director de la Tesis Doctoral titulada “ _____ ”, realizada por Doña _____ en el Departamento de _____, informa favorablemente el depósito de la misma, dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmo, para dar cumplimiento al art. 11.3 del R.D. 56/2005, en León a ____ de _____ de _____ .



Universidad de León
Departamento de Filología Moderna

ADMISIÓN A TRÁMITE DEL DEPARTAMENTO
(Art. 11.3 del R.D. 56/2005 y
Norma 7ª de las Complementarias de la ULE)

El Departamento de _____ en su
reunión celebrada el día ____ de _____ de _____ ha
acordado dar su conformidad a la admisión a trámite de lectura de la
Tesis Doctoral titulada “ _____

_____”, dirigida por el Dr. D.
_____, y elaborada por Doña
_____.

Lo que firmo, para dar cumplimiento al art. 11.3 del R.D.
56/2005, en León a ____ de _____ de _____.

El Secretario,

Fdo.: _____

Vº Bº

El Director del Departamento,

Fdo.: _____

AGRADECIMIENTOS

No perder la oportunidad de hacer mi Doctorado fue un consejo que no tardé ni un instante en tomar. A pesar de que las circunstancias personales y familiares me eran adversas, sabía que mi intuición no me fallaría al decirme que este comienzo, tendría un final. Y aquí estoy, escribiendo las últimas y más gratificantes palabras de mi tesis.

Es un trabajo que requirió de mucha paciencia, pero que a la vez me retribuyó con el compartir y disfrutar con una gran cantidad de personas y lo más importante: me mostró que sigo estando preparada para otros tantos retos que me conduzcan a una superación personal y profesional.

Aquí plasmo estas palabras especialmente para mis hijos, a quienes les demuestro que todo aquello que podamos sumar con deseo, voluntad y amor a nuestras vidas, bien vale todo tiempo y esfuerzo.

Doy gracias a Dios por no dejarme sola ni un instante y por estar aquí conmigo dándole luz a las palabras de agradecimiento que a continuación escribo:

Al Dr. Julio-César Santoyo, el haber aceptado la conducción de mi tesis brindándome seguridad en todo momento.

A la Dra. Carmen Yolanda Alvarado la sugerencia del tema y el valioso aporte bibliográfico que me facilitó desinteresadamente.

A los poetas Louis Rivera, Ed Morales, Jesús Papoleto (Puerto Rico), Cecilia Rodríguez Milanés y Gustavo Pérez Firmat (Cuba), quienes de una manera receptiva a través de e-mail enriquecieron muy gentilmente mi material de trabajo.

Agradezco al convenio UPEL / Universidad de León-España, logrado por las Dras. Rosa López de D'Amico y Cristina Garrigós, a través del cual realicé mi tesis doctoral.

Hago una mención especial de gratitud a mi hermana Louise Lucienne y a Ramón Ruíz, quienes me facilitaron el inicio de mis estudios doctorales.

Y, finalmente, doy mil gracias a todas aquellas personas que de una u otra forma contribuyeron con mi trabajo, a aquellas que se solidarizaron con mi objetivo y a aquellas que me dieron el abrazo oportuno para seguir adelante.

Gracias de corazón.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO	15
1.1 Definición de code-switching.....	15
1.2 Code-switching y sus afines.....	17
1.3 Code-switching y spanglish.....	19
1.4 Restricciones del code-switching.....	21
1.5 Uso del code-switching.....	22
1.6 Modelo del elemento marcado.....	27
1.7 Funciones del cambio de código.....	29
1.8 Teoría de la acomodación del discurso.....	30
CAPÍTULO II. MARCO HISTÓRICO	33
2.1 Code-switching: Sus comienzos.....	33
2.2 Code-switching en la poesía puertorriqueña.....	45
2.3 Code-switching en la poesía chicana.....	49
2.4 Code-switching en la poesía cubana.....	54
CAPÍTULO III. ESTUDIO TEMÁTICO	58
3.1 Concepto de tema.....	58
3.2 Orígenes de los temas en la literatura hispanoamericana.....	59
3.3 Ideología en la poesía hispanoamericana.....	60
3.4 Análisis temático.....	62

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO.....	79
4.1 Una mirada histórica.....	79
4.2 Análisis lingüístico.....	80
4.2.1 Poemas puertorriqueños.....	81
4.2.2 Poemas chicanos.....	91
4.2.3 Poemas cubanos.....	107
CAPÍTULO V. LOS PROTAGONISTAS.....	118
5.1 Poetas puertorriqueños.....	118
5.1.1 Louis Reyes Rivera.....	118
5.1.2 Ed Morales.....	119
5.1.3 Bimbo Rivas.....	119
5.1.4 Willie Perdomo.....	119
5.1.5 María Teresa Fernández.....	120
5.1.6 Marina Ortíz.....	120
5.1.7 Pedro Pietri.....	121
5.1.8 Tato Laviera.....	121
5.1.9 Jesús Papoleto Meléndez.....	122
5.1.10 Emanuel Xavier.....	123
5.1.11 Miguel Piñero.....	123
5.2 Poetas chicanos.....	124
5.2.1 Sandra Cisneros.....	124
5.2.2 Lydia Camarillo.....	124
5.2.3 Raquel Valle.....	125
5.2.4 José Montoya.....	125
5.2.5 Raúl Salinas.....	125
5.2.6 Ángela de Hoyos.....	126

5.2.7 Margarita Cota Cárdenas.....	126
5.2.8 Gina Valdéz.....	127
5.2.9 Rudolfo Anaya.....	127
5.2.10 Pat Mora.....	128
5.2.11 Gloria Velásquez.....	128
5.2.12 Abelardo Delgado.....	129
5.2.13 Alberto Baltazar Urista.....	130
5.2.14 Neftalí de León.....	130
5.2.15 Gloria Anzaldúa.....	132
5.3 Poetas cubanos.....	134
5.3.1 Cecilia Milanés Rodríguez.....	134
5.3.2 Adrián Castro.....	135
5.3.3 Sandra Castillo.....	135
5.3.4 Pablo Medina.....	136
5.3.5 Richard Blanco.....	136
5.3.6 Gustavo Pérez Firmat.....	137
CAPÍTULO VI. CORPUS TEXTUAL.....	139
6.1 Poemas puertorriqueños.....	141
Marianita.....	141
Rebirth of New Rican.....	143
The Last Blackface.....	144
Loisaida.....	146
Nigger-Reecan Blues.....	148
Ode to the diasporican	150
Tears of the Tigers.....	151
Los Nervios.....	155
Virtual Boricua.....	156

El Spanglish National Anthem.....	157
Puerto Rican Obituary.....	161
My Graduation Speech.....	169
Sky People.....	169
Tito Madera Smith.....	170
Angelito's Eulogy in Anger.....	172
Excommunication Gossip.....	175
A Message to Our Unwed Women.....	178
The Song of an Oppressor.....	180
The New Rumbón.....	183
The África in Pedro Morejón.....	184
Tumbao.....	185
Asimilao.....	188
Just Before the Kiss.....	189
M'ija.....	190
Praying.....	190
Diega.....	192
Esquina Dude.....	193
Brava.....	194
Boda.....	195
Bolita Folktale.....	196
! Hey yo/Yo soy!.....	198
Oye Mundo/Sometimes.....	204
Latin Girl.....	206
Americano.....	207
Tradiciones.....	208
The Menudo of a Cuchifrito Love Affair.....	210
Jitterbug Jesus.....	211
Cocaine Nose-Acid Face.....	212

6.2 Poemas chicanos.....	214
You Bring out the Mexican in Me.....	214
Mi Reflejo.....	216
Laredo.....	219
The Uniform of the Day.....	221
El Sol y '1 Rovato Loco.....	222
Pueblo Querido.....	224
Ciego/Sordo/Mudo.....	237
Quise (casi-soñar) Soneto.....	228
Crash Landing.....	228
Soooooo ReeceeeeAaaaal Poem.....	233
Homenaje al Pachuco.....	234
Canto.....	238
Tú Quién Eres y Yo Quién Soy.....	242
With Savoring Eyes/Con los Ojos Saboreando.....	242
Si Amas Perdona si no Amas, Olvida.....	243
In the House of Love or: The Daily Soap Opera.....	244
De Compras.....	247
Chicanita Flor del Campo.....	248
Tonantzin Morena.....	248
O Reckless Atlas.....	249
Teoricanto III.....	251
Where You From?.....	252
English con Salsa.....	252
Walt Whitman Strides the Llano of New Mexico.....	254
Mangos y Limones.....	259
Legal Alien.....	260
Dear Frida.....	260
Diagnosis.....	262

Bella Juventud.....	264
El Barrio.....	265
Día de los Muertos.....	266
Must Be the Season of the Witch.....	268
Salsa con Crackers.....	269
I Have Found My Flesh.....	270
When You Have the Earth in Mouthful.....	271
I Like to Sleep.....	273
To Live in the Borderlands Means You.....	274
My Black Angelos.....	275
Don't Give in Chicanita.....	276
Immaculate, Inviolate: Como Ella.....	277
La Curandera.....	280
Nopalitos.....	283
El Sonavabitch.....	285
Sus Plumas el Viento.....	290
A una Dish-washer.....	284
Blair Street Blues.....	295
Tengo Sed.....	297
Brown Burritos.....	302
Home Sweet Home.....	306
Al Dios de los Apachurrados.....	309
A los Graduados, Después de Estar Doce	
Años en la Escuela.....	310
6.3 Poemas cubanos.....	317
A Cuban American Manifesto.....	317
The Connection Between Land and Identity.....	323
Bilingual Bicultural.....	325
The Cantos.....	326

Misa Caribeña.....	342
Body Last Night in Havana.....	348
The Bay of Pigs, April 1961.....	348
Harina de Castilla.....	349
En el Sol de Mi Barrio.....	351
Pilgrimage to Regla.....	353
Rincón.....	354
Bolero of the Third Goodbye.....	355
America.....	356
Contemplations at the Virgin de la Caridad Cafeteria Inc.	358
Décima Guajira.....	359
Found Letters From 1965: El Año de la Agricultura.....	359
Havana.....	363
Havanasis.....	364
Photo Shop.....	365
Tía Olivia Serves Wallace Stevens a Cuban Egg.....	366
Varadero en Alba.....	367
Bilingual Blues.....	369
Turning the Time Tables.....	369
CONCLUSIONES.....	371
BIBLIOGRAFÍA.....	376
ANEXOS.....	386

INTRODUCCIÓN

El proceso de emigración produce cambios inevitables en la persona que emigra. Estos cambios son, entre otros, la identidad personal y social y la adopción de una nueva cultura a la que debe acostumbrarse, para poder hacer frente a la vida.

Como es natural, y la historia así lo ha demostrado en los países multiculturales como Estados Unidos, el inmigrante trata siempre de preservar su lengua, tradiciones y costumbres. Ante esta ardua tarea de mantener su identidad, debido al proceso de aculturación al que se somete, el inmigrante recurre a las posibilidades que le brinda el lenguaje. Una de ellas es a través del uso de *code-switching* o *alternancia de código lingüístico*, un “lenguaje intercalado” (inglés-español), cuyo empleo está siendo cada día más aceptado como manifestación legítima de la hispanidad estadounidense.

Las investigaciones realizadas hasta el momento sobre el tema se centran en el discurso de los miembros de una comunidad bilingüe. Se presume que el *code-switching* se utiliza en estilos informales del discurso y que sólo se observa en ambientes a su vez informales, siendo el grupo étnico al que pertenece el investigador un factor importante para la recolección de los datos (Poplack 1980: 595, Zentella 1997: 7).

Al principio, los trabajos estaban estrictamente basados en los puntos de vista y presupuestos teóricos de la Lingüística, por lo que la oración y sus partes eran el centro del estudio. Sin embargo, podría decirse que a lo largo del último decenio se han venido incorporando al estudio del *code-switching* otras áreas, tales como la Sociolingüística, la Psicolingüística, la Neurolingüística, los Estudios Literarios y los Estudios Culturales.

Gracias al análisis que estas ciencias hacen del *code-switching*, se ha podido dar cuenta del uso y motivaciones que se esconden tras la literatura escrita por los hispanos que viven en los Estados Unidos. Es así como a través de la explicación que Gumperz (1982) da de las Funciones en el Uso del Cambio de Código Conversacional, del que

Myers-Scotton (1993) hace del Modelo del Elemento Marcado y de la Teoría de la Acomodación del Discurso de Giles (1991) se desarrolla el análisis que se lleva a cabo en este trabajo con el fin de describir el uso que del *code-switching* hacen, por medio de la poesía, los poetas puertorriqueños, chicanos y cubanos que residen en los Estados Unidos. El lenguaje literario de estos hispanos contiene elementos originales que los distinguen y refleja el carácter multicultural y bilingüe de la sociedad hispánica de los Estados Unidos.

Para explicar estos aspectos, el presente trabajo se ha estructurado de la siguiente manera: el Capítulo I contiene las formulaciones teóricas, usos y definiciones que del *code-switching* hacen los expertos en el área, así como también la definición que la autora da de este término, en relación al uso que hacen los poetas y poetisas hispanos en su poesía. En el Capítulo II se narra, de forma general, la historia del *code-switching* desde sus primeras apariciones en el mundo hasta el presente, para luego, de manera específica, narrar sus inicios en la poesía puertorriqueña, chicana y cubana por ser éstas las que se estudian en este trabajo. Seguidamente, en el Capítulo III se analizan los temas literarios que se desarrollan en estas poesías al igual que la ideología que se esconde tras el uso del *code-switching* en este tipo de poesía. El Capítulo IV comprende el análisis lingüístico hecho a veintinueve poemas bajo una perspectiva sociolingüística, señalando las funciones que los autores dan a la alternancia del código lingüístico y la interpretación que la autora hace de ellos. En el Capítulo V se presenta la biografía de los poetas y poetisas cuyos poemas se incluyen en este trabajo. El Capítulo VI contiene el corpus textual que fue utilizado tanto en el estudio temático como en el análisis lingüístico. Finalmente, se presentan unas breves conclusiones sobre el trabajo expuesto para luego señalar las referencias bibliográficas que lo sustentan y los anexos.

CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO

Este capítulo trata de abarcar el concepto que se tiene sobre el término *code-switching* desde el punto de vista de diferentes autores (incluida la autora), además de tratar de aclarar las diferencias que existen entre *code-switching* y sus afines y las restricciones del mismo. Se incluye también su uso, visto por diversos autores que han hecho investigación sobre el tema.

1.1 Definición de code-switching

El término “*code-switching*” se refiere a la alternancia en el uso del código lingüístico (lengua) entre personas bilingües en una conversación. En el diccionario Longman de Lingüística Aplicada (1985) el término *code-switching* viene definido como:

A change by a speaker (or writer) from one language or language variety to another one. Code switching can take place in a conversation when one speaker uses one language and the other speaker answers in a different language. A person may start speaking one language and then change to another language in the middle of their speech, or sometimes even in the middle of a sentence. (p. 43)

Por evidente extensión, tal definición puede aplicarse en los mismos términos a textos escritos (y no únicamente a situaciones conversacionales), en cuyo caso la reformulación del texto precedente se leería así:

A change by a [writer (or speaker)] from one language or language variety to another one. Code switching [takes place when a writer uses two or three different languages in one text. A writer may start writing in one language and then change to another in the middle of his/her text,] or sometimes even in the middle of a sentence.

Gumperz (1982), por otro lado, en su libro titulado *Discourse Strategies*, define el término de la siguiente manera: “[...] code

switching can be defined as the juxtaposition within the same speech exchange of passages of speech belonging to two different grammatical systems or subsystems” (p. 59). Para este autor, la alternancia toma la forma de dos oraciones subsecuentes; es decir, el hablante usa la segunda lengua bien sea para reafirmar su mensaje o para responder a lo que el otro ha dicho.

Para la autora Myers-Scotton (1993), *code-switching* se refiere a: “the term used to identify alternations of linguistic varieties within the same conversation” (p.1). En la definición dada por la autora antes mencionada, cualquier alternancia de códigos empleada por los distintos hablantes dentro de una misma conversación es considerada *code-switching*.

En la definición dada por Cook (1996), se explicita que las personas involucradas en el uso del *code-switching* deben ser bilingües: “Code switching: going from one language to the other in mid-speech when both speakers know the same language” (p. 83). Más explícita aún es la definición dada por Poplack (s/f): “Code switching (CS) refers to the mixing, by bilinguals (or multilinguals), of two or more languages in discourse, often with no change of interlocutor or topic. Such mixing may take place at any level of linguistic structure...” (p.1).

En resumen, *code-switching* se podría definir como la mezcla de dos idiomas a cualquier nivel del discurso oral o escrito usado por personas bilingües que comparten los mismos idiomas. Cabe señalar que una persona es bilingüe cuando ésta puede comunicarse en un segundo idioma. Esto incluye a aquellos que hacen un uso irregular de la segunda lengua, a los que pueden comunicarse pero no lo han hecho por mucho tiempo y aquellos que pueden comunicarse perfectamente en una segunda lengua (Crystal 1987).

Además de lo anterior, es pertinente añadir el aspecto cultural de las personas bilingües, ya que éste también lo diferencia de una persona monolingüe, como comenta Gumperz (1982: 65) en su libro *Discourse Strategies*:

What distinguishes bilinguals from their monolingual neighbors is the juxtaposition of cultural forms: the awareness that their own mode of behavior is only one of several possible modes that style communication affects the interpretation of what a speaker intends to communicate and that there are others with different

communicative conventions and standards of evaluation that must not only be taken into account but that can also be imitated or mimicked for special communicative effect.

Este aspecto cultural de las personas bilingües es de suma importancia para este trabajo ya que en él se toma en cuenta la cultura como un indicador influyente en el uso de *code-switching*. Esto quiere decir, como se verá más adelante, que los escritores y/o poetas de modo general, y en particular los seleccionados para este trabajo, usan el *code-switching* para transmitir su cultura y sus vicisitudes mediante sus poemas.

Tomando en cuenta las definiciones anteriores de *code-switching*, y dado que el objetivo de este trabajo es el de analizar, de modo descriptivo, el uso de este fenómeno por los poetas chicanos, puertorriqueños y cubanos en sus poemas para mantener su identidad, la autora cree conveniente dar su propia definición del término. La misma será tomada como base para el análisis de los poemas que aquí se presentan.

Code-switching es un fenómeno lingüístico que consiste en un lenguaje intercalado de dos o más lenguas (en este caso de inglés y español), usado por personas bilingües como recurso comunicativo en el lenguaje escrito, para preservar y transmitir su cultura, su lengua y su identidad.

1.2 Code-switching y sus afines

El *code-switching* no se limita tan sólo a mezclar palabras de una lengua en otra sino que se pueden mezclar frases y hasta oraciones completas sin que esto altere la comunicación. Al respecto Cook (op. cit.) nos dice que su uso en las conversaciones entre bilingües consiste de 84% de palabras, 10% de frases y 6% de oraciones que se alternan.

Según esta autora, la tendencia porcentual es a *code-switch* más palabras que frases u oraciones enteras. Por consiguiente, se considera necesario hacer la distinción entre lo que los lingüistas definen como *code-switching* y *borrowing* (préstamos), así como también entre *code-switching* y calcos, por ser éstos términos afines.

El diccionario Longman de Lingüística Aplicada (op. cit.) define *borrowing* como:

A word or phrase which has been taken from one language and used in another language. For example, English has taken “Coup d’état” from French. When a borrowing is a single word, it is called a “loan word.” Sometimes, speakers try to pronounce borrowings as they are pronounced in the original language. However, if a borrowed word or phrase is widely used, most speakers will pronounce it according to the sound system of their own language. (p. 30)

Por su parte, Poplack (op. cit.) dice que:

Despite etymological identity with the donor language, established loan words assume the morphological, syntactic, and often, phonological identity of the recipient language. They tend to be recurrent in the speech of the individual and widespread along the community. [...] Loan words further differ from CS in that there is no involvement of the morphology, syntax or phonology of the lexifier language” (p.3).

De acuerdo con estas definiciones, la diferencia entre el *code-switching* y el *borrowing* radica en que el segundo se asimila morfológica, sintáctica y fonológicamente. Más aún, el mismo puede ser usado varias veces en la conversación, y llegar a formar parte del léxico de la comunidad. Como ejemplos de *borrowings* o préstamos tenemos las palabras ‘lonche’ (lunch), ‘nailon’ (nailon) y ‘bistec’ (beefsteak), que como se puede observar, se escriben y se pronuncian según las reglas del español.

Una vez aclarado el concepto de *code-switching* y su afín *borrowing*, se pasará a explicar el concepto de calcos.

Los calcos, a diferencia del *borrowing* y del *code-switching*, son palabras o frases, modismos u otras expresiones de una lengua traducidas literalmente e insertadas en otra dentro de su repertorio lingüístico.

Según Lipski (1985c), lo que caracteriza a los calcos es que no violan ninguna regla sintáctica o de selección léxica del español. Como ejemplo, el mencionado autor escoge a la frase “para atrás” como calco de la partícula verbal “back” en inglés: *te llamo para atrás* (devuelvo tu llamada).

En el mismo orden de ideas, Otheguy (1995), al referirse a los calcos, dice que se puede hablar de dos situaciones distintas: 1) cuando la palabra o frase se refiere a un objeto o hecho cultural el cual

es poco conocido por los hablantes hispanos, y 2) cuando el objeto de referencia, aunque familiar, se conceptualiza de un modo diferente del que se encuentra en español. Otheguy (op. cit.) cita como ejemplo del primero a la expresión “Día de dar gracias” (Thanksgiving day). Cuando los latinos que viven en los Estados Unidos usan esta frase, muestran una adaptación cultural, ya que los sistemas gramaticales y léxicos a través de los cuales se expresa dicha adaptación se mantienen intactos. Es decir, las palabras *día*, *dar*, *gracias* no varían en su significado.

Como ejemplo de la segunda situación, Otheguy (op. cit.) toma la expresión “máquina de contestar” (answering machine – en español contestador automático o contestadora). En este caso, el referente es conocido por los hispanohablantes, pero lo que difiere es el concepto (un contestador automático en español contra una máquina de contestar en la lengua adoptada). Como se puede observar en los ejemplos anteriores, no existe ningún cambio o alteración estructural en el sistema lingüístico.

Teniendo en cuenta lo anterior, Otheguy (op. cit.) define a los calcos o *loan translation* como “a familiar, linguistically unremarkable phrase that happens to express a communicative innovation carried out by members of the borrowing culture in imitation of the source culture” (p. 219).

En conclusión, los calcos se diferencian del *code-switching* en que los primeros son traducciones literales de frases pertenecientes a una lengua A que se usan en una lengua B, sin que alteren su estructura lingüística. Por el contrario, el *code-switching* alterna con las dos lenguas; es decir, el hablante puede comenzar una oración en inglés y terminar en español o viceversa. De igual forma, éste puede usar palabras de una lengua e insertarlas en la segunda lengua manteniendo la armonía en la oración sin necesidad de traducirla.

1.3 Code-switching y spanglish

Ahora bien, además de las diferencias entre *code-switching*, *borrowing* y *calcos*, se hace necesaria la distinción entre *code-switching* y *spanglish*, este último muy popular entre la comunidad chicana.

La palabra *spanglish* proviene de la mezcla de las palabras *English* y *Spanish*. Es una palabra que se usa para referirse,

principalmente, al lenguaje usado por la población hispana que habita en los Estados Unidos y que están expuestos a los dos idiomas. El periodista y ensayista puertorriqueño Salvador Tió (1954) usó por primera vez el término en los años 50, cuando hizo una fuerte crítica al supuesto bilingüismo de su país. Tió señaló que el español de Puerto Rico podía degenerarse hasta el punto de llegar a parecerse al papiamento, lengua criolla de Curazao y Aruba.

Según Lipski (2004), el *spanglish* se ubica entre una de las palabras despectivas que insinúan una procreación ilegítima y la proliferación de lenguas bastardas. Como ejemplo de lo anterior, el mencionado autor, cita el *franglais* (mezcla de francés e inglés), el *portuñol* (mezcla del español y portugués utilizado en la frontera Uruguay-Brazil), el *guarañol* (mezcla de guaraní y español en el Paraguay), el *quechuañol* (mezcla de quechua y español en la zona andina).

Al consultar en la literatura sobre la diferencia entre el *code-switching* y el *spanglish*, la autora encontró que para algunos lingüistas no existe diferencia alguna. Esto se debe a que, como lo sugiere Lipski (op. cit.), el *spanglish* puede referirse a las siguientes manifestaciones lingüísticas según las circunstancias:

1. El empleo de préstamos integrados y no integrados del inglés en español;
2. El empleo de calcos sintácticos de modismos y circunlocuciones ingleses en español;
3. Los cambios de código frecuentes –a veces dentro de la misma oración;
4. Las desviaciones del español gramatical encontradas entre hablantes vestigiales del español;
5. En algunos casos, las características del español hablado y escrito como segunda lengua por millones de estadounidenses que no provienen de familias hispanas, pero que han aprendido algo del español debido a su utilidad en su vida personal o profesional. (p. 4)

Sin embargo, para la autora, el *spanglish* se diferencia del *code-switching* en que en este último, la alternancia no sufre modificación alguna como en el caso del *spanglish*. Es decir, un ejemplo de *code-switching* sería: “Come here and sit down que quiero hablar contigo.” La alternancia del código lingüístico se distingue y se entiende claramente, pues se intercala, en este caso, una frase en inglés con una en español. Por otro lado, un ejemplo de *spanglish*

sería: “Me estoy frizando.” Como puede verse, la palabra *frizando* es un préstamo de la palabra en inglés *freeze*, ya que está ajustada a las reglas morfológicas y fonológicas del español.

Debido a ejemplos como éste, quien escribe considera que el *spanglish* debe ser entendido como un préstamo, y no confundirse con el *code-switching*. La autora se atrevería a decir que el *spanglish* puede ser considerado un *nonce borrowing* o *préstamo circunstancial*, lo cual, según Poplack y Sankoff (1988), son palabras sueltas, generalmente con un alto grado de contenido, que asumen la identidad morfológica, sintáctica y fonológica de la lengua receptora.

Al comparar el *nonce borrowing* con el *spanglish*, tenemos que este último usa palabras sueltas del inglés que acomoda al español como en los casos de las palabras *troca* (en inglés, *truck*), y *rufa* (en inglés, *roof*). Además, las palabras son usadas principalmente por la población chicana en determinados contextos.

1.4 Restricciones del code-switching

Debido a que, como se dijo en párrafos anteriores, el objetivo de este trabajo es el análisis, a modo descriptivo, del uso de *code-switching* por parte de poetas chicanos, puertorriqueños y cubanos que viven en los Estados Unidos, desde una perspectiva cultural, y ya que el enfoque gramatical no es primordial para el desarrollo del análisis aquí incluido, se hará una breve mención sobre las restricciones que afectan la forma en que se puede alternar entre dos códigos.

Según Lipski (op. cit.), la alternancia de códigos dentro de una misma oración sigue una serie de parámetros gramaticales y pragmáticos más complejo que la base sintáctica del hablante monolingüe. De acuerdo al mencionado autor, son inaceptables los siguientes cambios: un sujeto pronominal y el predicado (Ella eats in the kitchen, She come en la cocina), un clítico pronominal y el verbo (Mary lo does, Mary wants to do lo), una palabra interrogativa desplazada a la posición inicial y el resto de la oración (¿Cuándo are you coming?, ¿Where vas tú?), un verbo auxiliar y el verbo principal (José ha done his homework). Sin embargo, Lipski (op. cit.) acota que los cambios entre el verbo auxiliar *estar/be* y el gerundio son más frecuentes (Daniel está reading a book). Por otro lado, los adverbios de negación tienen que estar en la misma lengua que los verbos que modifican (The teacher does not quiere eso).

De igual forma que existen restricciones para el cambio de código, también existen configuraciones que lo favorecen. Algunas de ellas son: la presencia anticipada de un nombre propio en la otra lengua, los cambios entre una frase principal y una frase subordinada, introducida por un pronombre relativo y la presencia de una conjunción coordinada.

1.5 Uso del code-switching

Se pudiera decir que las investigaciones que se han hecho hasta ahora sobre el uso del *code-switching* se han centrado en la comunidad chicana. Esto debido a que el fenómeno (*code-switching*) es propio de zonas fronterizas como lo son los estados de Tejas, Nuevo México y Arizona, donde se concentra el mayor número de esta comunidad. Sin embargo, también se han estudiado otras comunidades existentes en los Estados Unidos y conformadas por inmigrantes. Estas comunidades son la coreana y la puertorriqueña que habitan en Nueva York (Han Chung 2006, Poplack y Zentella en Durán: 1981); así como también la cubana que reside en Miami.

Las investigaciones reportan que estas comunidades tienen diferentes razones para el uso del *code-switching*. En este sentido, Crystal (1987) presenta tres. La primera de ellas es cuando el hablante no puede expresarse bien en una lengua por lo tanto cambia de lengua para compensar su deficiencia. Según Crystal (op. cit.), este tipo de *code-switching* ocurre cuando el hablante está molesto o distraído. La segunda razón es cuando se quiere expresar solidaridad con un grupo social en particular. Este tipo de *code-switching* puede ser usado también para excluir a otros de la conversación ya que no manejan una segunda lengua. Cabe señalar al respecto que Lipski (2005) concuerda con Crystal en que se puede usar el *code-switching* como gesto de solidaridad social cuando expresa que: “Spanish-speaking immigrants who learned English in adolescence or adulthood [...] are most noted for [...] the use of language switches to achieve pragmatic ends such as foregrounding ethnic solidarity, persuasion, and the like” (p. 1).

La tercera y última razón presentada por Crystal (op. cit.) es el cambio que ocurre cuando el hablante desea expresarle al oyente su actitud. Un monolingüe varía el tono de su voz o la formalidad en su discurso, mientras que para un bilingüe que está acostumbrado a conversar en una lengua en particular, el hacer uso del *code-switching*

crea un efecto especial. Esto sugiere que el *code-switching* puede ser usado como una herramienta sociolingüística por bilingües.

Por otro lado, para Cook (op. cit.) una de las razones para usar el *code-switching* es cuando se quiere informar sobre lo que alguien dijo. Otra razón para pasar de una lengua a otra es para resaltar algo en el otro idioma. En el mismo orden de ideas, esta autora menciona que algunos temas se tratan mejor en un idioma que en otro. Cook (op. cit.) dice que los mexicanos-americanos prefieren hablar de dinero en inglés y no en español; mientras que una de sus estudiantes malasias prefería expresar sentimientos románticos en inglés y no en Bahasa Malasia. Por otro lado, la autora expresa que la elección del idioma, en algunos casos, muestra el papel del hablante:

A kenyan man who was serving his own sister in a shop started in their own Luyia dialect and then switched to Swahili for the rest of the conversation to signal that he was treating her as an ordinary customer. (p. 85).

Para Cook (op. cit.), el factor común en el uso del *code-switching* es, como se dijo anteriormente, que el hablante asume que el oyente maneja los dos idiomas. De otra forma, tales oraciones no serían una manera bilingüe de *code-switching* sino más bien “interlanguage communication strategies or attempts at one – up – manship, similar to the use by some English speakers of Latin expressions such as ‘ab initio learners of Spanish’ (Spanish beginners)” (p. 85).

Ahora bien, para algunas personas e investigadores el *code-switching* interfiere con la comunicación, además de mostrar la incapacidad del hablante para comunicarse en una lengua. Sin embargo, según William (citado en Carrillo: 2005):

Rather than seeing code switching as the consequence of a deficiency in one of the two languages or codes, it is seen as a means of communicating intimacy, seriousness, a change of status from the formal. It serves as a cue telling the hearer to employ different background information to interpret what follows (p. 1).

Una vez más, como se infiere de la cita anterior, se requiere que las personas sean bilingües, ya que éstas poseen, por así decirlo, dos antecedentes o escenarios proporcionados por la lengua materna y la lengua del país donde reside. Además, se evidencia también que su uso le permite al hablante y/o escritor comunicar diferentes actitudes,

por lo que se necesita del oyente o lector que cambie de escenario, para poder entender e interpretar la información que se le está dando a través del uso del *code-switching*.

En otro orden de ideas, según un estudio¹ hecho en una escuela puertorriqueña-americana, los factores que influyen en el uso del *code-switching* son: el ambiente (sitio de trabajo, escuela, iglesia, sitios públicos, hogar, etc.), los participantes (familiares, amigos, desconocidos, grupos sociales inferiores, iguales o superiores, adolescentes, pares o mayores, etc.), y el tema. McClure (citada en Durán: 1981), añade los tipos de discursos (conversación, entrevista, ceremonias, discursos en público, etc.).

Los investigadores le presentaron a un grupo de estudiantes situaciones hipotéticas en donde éstos (los estudiantes) debían escoger el idioma que usarían en tal situación. Así, en una situación donde los participantes eran padre e hijo, el tema era cómo ser un buen hijo/a y el ambiente era la casa, los estudiantes inmediatamente escogieron el idioma español. De lo anterior se puede deducir que el uso del *code-switching* es selectivo ya que se usa en ciertos ambientes, con cierto tipo de gente (que deben ser bilingües) y con ciertos temas.

En otro estudio llevado a cabo por los mismos investigadores, con una familia puertorriqueña-americana, los integrantes de la misma creían estar hablando en inglés todo el tiempo, pero las conversaciones grabadas demostraron lo contrario. Cuando se les preguntó sobre el uso de palabras en español dentro de sus conversaciones éstos comentaban que era para expresar ciertas actitudes tales como de intimidad o para hacer el humor más enfático.

Como puede verse, hasta ahora la exposición se ha centrado en el por qué del uso de *code-switching* en el discurso oral, pero, siendo el tema de este trabajo el uso del *code-switching* en la poesía chicana, puertorriqueña y cubana, cabe preguntarse ¿por qué escribir poemas usando *code-switching*?

Quizás una de las razones, desde el punto de vista literario, sea la expresada por Lipski (1982) cuando dice:

It is obvious that language switching in literature is not the result of confusion or inability to separate the languages, but rather stems from a conscious desire to

¹Estos estudios fueron sacados de la página web http://lsatblog.blogspot.com/2005_04_01archive.html

juxtapose the two codes to achieve some particular literary effect, which in turn presumably reflects an inner drive that cannot find ready expression by remaining within a single language. (p. 191)

Este es el caso de los poetas escogidos para este trabajo, los cuales desean ser leídos por todos los miembros de su comunidad y no tan sólo por algunos. De allí que prefieran usar el *code-switching* para poder expresar mejor lo que siente su comunidad, ya que la clave está en que el comportamiento lingüístico se vea reflejado en los poemas. A través del *code-switching* se puede obtener, además de información lingüística, información psicológica y estética. Por eso, otra de las razones para el uso del *code-switching* por este tipo de escritores y/o poetas es el de preservar sus orígenes, sus costumbres, su lengua y su identidad.

Al respecto Carrasco (1995), al referirse a los escritores mapuches (grupo indígena chileno) que usan el *code-switching* en sus poemas, dice que lo hacen con la finalidad de “redescubrir sus tradiciones y redefinir su identidad personal y social. Y enseñarnos que ninguna sociedad existe en el vacío y el aislamiento, sino en interacción con otras” (p. 61). Esto se aplica también a los poetas chicanos, puertorriqueños y cubano-americanos que se estudian en el presente trabajo, lo cual quedará evidenciado cuando se comenten algunos de los poemas seleccionados.

Como podrá observarse en la selección de poemas, los poetas antes mencionados hacen uso del *code-switching* para expresar aspectos relacionados con la identidad personal del que emigra. Estos aspectos por lo general se refieren a la difícil experiencia de ubicarse en la burocracia del país que los acoge, la clandestinidad, los contactos con los nuevos conciudadanos, la nostalgia, así como también las dificultades de adaptación a la lengua y a las nuevas costumbres.

La interpretación que hace Myers-Scotton sobre el uso del *code-switching* sustenta lo anteriormente expuesto. Para esta autora, su uso tiene relación con la naturaleza intencional del mensaje. Su escogencia no es tan sólo de contenido sino también “discourse strategies by which the speaker becomes a creative actor. Linguistic code choices are used for “accomplishing” the speaker’s communicative intention more than for simple conveying referential meaning” (Myers-Scotton 1995: 57). De acuerdo a esto, los miembros

de una comunidad bilingüe son conscientes de la variedad de códigos que serían apropiados en un intercambio de ideas o conversación particular, y le dan significado a los mismos basados en tales expectativas. Por lo tanto, cuando los miembros de la comunidad hacen uso del *code-switching* en contextos específicos, ellos son responsables por las implicaciones que esto pueda traer.

En el mismo orden de ideas, Adendorff (1996) dice que: “because languages are carriers of social, (i.e. symbolic) meaning and express the identity value systems of their user, an understanding of social meaning is important to interpret behavior of language choice” (p. 401).

Algunas investigaciones han demostrado que el uso del *code-switching* en ciertas comunidades hispanas es una señal de membresía. Es decir, que para los miembros de esa comunidad es socialmente importante tener la habilidad para alternar el código lingüístico. Al respecto, Genishi (citada en Durán: 1981), en su artículo sobre el *code-switching* en niños chicanos, dice que:

Especially in situation of rapid cultural change (e.g., urban areas of the United States), choosing one language over another conveys social information about factors such as speakers' ethnic group membership, values, and relationships of power. The language of an ethnic minority may serve as an identity- marker to maintain a separation between the ingroup and the outgroup (p. 134).

Esto evidencia que la importancia del *code-switching* radica en su significado social. Por consiguiente, desde el punto de vista del latino bilingüe, el uso de la alternancia lingüística le brinda un sentido de pertenencia a una comunidad.

En conclusión, se puede decir que las personas bilingües alternan su código lingüístico por diversas razones, entre las cuales se pueden mencionar: lo conveniente de cambiar de la lengua A a la lengua B, cuando la mente no responde rápido con la palabra adecuada en la lengua A; lo cual lejos de interferir en la comunicación, ayuda a que la misma fluya con mayor rapidez. El *code-switching* puede ayudar a una comunidad étnica minoritaria (en este caso a la chicana, a la puertorriqueña y a la cubana) a preservar su identidad cultural y sentido de pertenencia. Más aún, a través de su uso, el hablante y/o escritor pueden expresar sus actitudes y

emociones usando un método disponible para las personas bilingües, además de aventajarlos, hasta cierto punto, sobre las personas monolingües. El uso del *code-switching* permite también aumentar el impacto del discurso (oral o escrito) de una manera más efectiva.

Una vez develados los elementos principales que conciernen al *code-switching*, se procederá a dar una explicación breve sobre el *Modelo del Elemento Marcado* que desarrolló Myers-Scotton (1993) para su estudio sobre *code-switching*, sobre las *Funciones del Cambio de Código* según Gumperz (1982), y sobre la *Teoría de la Acomodación* de Giles (1977), por ser estos autores y sus estudios los que resultaron más pertinentes para el análisis lingüístico que aquí se hace.

1.6 Modelo del elemento marcado

Este modelo o *Markedness Model*, está basado en el “Principio de Cooperación (cooperative principle)” de Grice (1975). Myers-Scotton (op. cit.) explica que la escogencia de un código lingüístico esta basada en el principio de negociación, a través del cual, el hablante puede establecer una serie de derechos y obligaciones (Rights and Obligations) existente entre él y el oyente. Además de lo anterior, el modelo del elemento marcado se fundamenta en la máxima de la elección no marcada, la cual dice: “make your code choice the unmarked index of the unmarked RO set in talk exchanges when you wish to establish or affirm that RO set” (p. 114); la máxima de la elección marcada, “make a marked code choice which is not the unmarked index of the unmarked RO set in an interaction when you wish to establish a new RO set as unmarked for the current exchange” (p. 131); y la máxima de la elección exploratoria, “when an unmarked choice is not clear, use CS to make alternate exploratory choices as candidates for an unmarked choice and thereby as an index of an RO set which you favour” (p. 142).

Según la autora, cuando se siguen estas máximas, el *code-switching* que usa el hablante puede ser clasificado de acuerdo a los siguientes tipos: *code-switching* como una secuencia de elecciones no marcadas (*sequential unmarked code-switching*), *code-switching* como la elección no marcada (*unmarked choice or overall pattern*), *code-switching* como la elección marcada (*marked choice*), y *code-switching* como la elección exploratoria (*exploratory choice*).

El tipo de *code-switching* como una *secuencia de elecciones no marcadas* se produce debido a un cambio en los factores situacionales durante el intercambio oral. Los factores situacionales permanecen más o menos igual cuando aparece el *code-switching no marcado*. Sin embargo, su presencia se debe más que todo a las actitudes de los participantes hacia ellos mismos y de los atributos sociales que la alternancia de código señale. Al escoger la elección no marcada, el hablante está aceptando el *status quo* y reconoce la cualidad de indicador del código no marcado.

El *code-switching* como la *elección no marcada* ocurre casi siempre entre personas bilingües y no tiene una señalización. Los interlocutores intercalan las dos lenguas en un continuo, algunas veces de manera *intrasentential* y otras dentro de la misma palabra. Myers-Scotton (op. cit.) dice que para que este tipo de *code-switching* se dé, ciertas condiciones deben estar presentes. Entre éstas se encuentran: 1) los interlocutores deben ser bilingües y pertenecer a un mismo grupo socio-económico; 2) en la interacción, los hablantes deben querer mostrar su identidad plural; 3) la conversación tiene un tono informal; 4) el criterio más importante es que los hablantes deben evaluar positivamente sus propias identidades. Este es el caso de los hispanos que viven en los Estados Unidos. En las tres comunidades que se estudian en este trabajo (chicana, puertorriqueña y cubana), se observa una doble identidad vista con mucho orgullo pues les permite mantenerse unidos a su cultura sin perder los beneficios que la otra cultura pueda ofrecerles.

En el *code-switching* como la *elección marcada* el hablante no se identifica con la serie de derechos y obligaciones establecida, por lo que establece una nueva negociación. Esta negociación puede ser positiva (cuando se quiere acortar la distancia social) o negativa (cuando se deja en claro una relación de poder tratando de intimidar al oyente).

El hablante usa el *code-switching* como la *elección exploratoria* cuando no está seguro de cuáles son las normas que se aplican (no conoce la identidad social de su oyente) o cuando no está seguro de la lengua que prevalece en la comunidad. En este tipo de *code-switching*, el hablante hace uso de la neutralidad que propicia el proceso de la alternancia de código, para encontrar una solución en cuanto a la lengua que puede utilizar en el momento, y llegar así al

código que le proporcione mejores beneficios y menos costos a todos los participantes.

1.7 Funciones del cambio de código

Según Gumperz (1982), es importante conocer la interacción que existe entre el código lingüístico y el conocimiento social en el discurso. Para ello se requiere de una nueva perspectiva en cuanto a los aspectos lingüísticos y sociales de los procesos comunicativos. Hoy en día, los científicos sociales están cuestionando los aspectos tradicionales sobre la etnia y las categorías sociales. De acuerdo con este autor, se abandonan las viejas creencias según las cuales la población era vista como una unidad con una cultura independiente, por unas creencias más dinámicas en cuanto a los ambientes sociales donde la historia, las fuerzas económicas y los procesos interactivos se combinan de tal forma para crear o eliminar las distinciones sociales.

Visto de esta manera, las categorías étnicas, como por ejemplo las categorías sociales estudiadas por los sociólogos, se convierten en entidades simbólicas. Éstas pueden ser manipuladas por los individuos para obtener sus metas cuando interactúan en el día a día. De allí que una de las funciones del cambio de código sea la de acortar la distancia entre los hablantes que pertenecen a un mismo grupo étnico.

De acuerdo con Gumperz (citado en León Jiménez: 2003), son seis las funciones principales en el uso del *code-switching* que utilizan los hablantes bilingües:

- Citas (*quotations*): a pesar de la tendencia a introducir las respetando el código original en el que fueron transmitidas, es frecuente que se introduzcan empleando una variedad lingüística diferente a aquella en la que se pronunciaron la primera vez, añadiendo así una carga comunicativa adicional.
- Especificar al oyente (*addressee specification*): este cambio de código intenta llamar la atención de un oyente, a quien se invita a participar en el intercambio o a quien se dirige un comentario al margen de la conversación principal, utilizando el código con el que éste último se siente más cómodo o aquel en el que ambos participantes suelen comunicarse.

- Exclamaciones (*interjections*): el cambio de código para expresar exclamaciones, pequeñas frases y cuñas oracionales permite que el hablante señale su pertenencia a determinado grupo, por lo que se convierte en uno de los símbolos de su identidad. Este tipo de alternancia se realiza mediante la introducción de pequeñas coetillas o rellenos oracionales en el discurso (en el caso de este trabajo, en el discurso escrito).
- Reiteración (*reiteration*): el hablante repite su mensaje en otro código para clarificar o enfatizar su significado.
- Matizar un mensaje (*message qualification*): el hablante emplea un código para introducir determinado tema o concepto, que glosa a continuación en otro código distinto. Este uso predomina cuando se desea añadir un comentario personal o una información extra a la ya dada.
- Personalización frente a objetividad (*personalization versus objectivization*): equivale a la mencionada diferencia entre el código “nosotros” (*we code*), mediante el cual el hablante presenta sus opiniones personales, y el código “ellos” (*they code*), con el que el usuario muestra un mayor distanciamiento respecto al contenido de su mensaje. (pp. 49, 50)

1.8 Teoría de la acomodación del discurso

Partiendo de la premisa de que el lenguaje no es un sistema estático ni homogéneo, se tiene que el hablante o el escritor lo puede modificar dependiendo del contexto en el cual lo emplee, por lo cual el lenguaje adquiere significado social. Los individuos, consciente o inconscientemente, buscan identificarse con otros a través del lenguaje. Como consecuencia, la Teoría de la Acomodación ha alcanzado un puesto importante dentro de la sociolingüística y la psicología social. Adaptar los patrones de habla (pronunciación, vocabulario, entonación, tono de voz) a los del interlocutor puede ejercer una tremenda influencia en el medio social en el que se desenvuelve el individuo que acomoda su lenguaje para ser entendido y aceptado.

La Teoría de la Acomodación es un conjunto complejo de alternativas organizadas contextualmente, las cuales pueden ser utilizadas por los comunicadores en las conversaciones del día a día. Según Giles y Coupland (1991), éstas pueden funcionar para alcanzar,

recíproca y dinámicamente, solidaridad con o disociación de un oyente. Esta teoría se enfoca en los aspectos interactivos de la comunicación y resalta su naturaleza negociadora. De acuerdo a los autores antes mencionados, una forma muy común de modificar el habla es a través de lo que ellos han llamado *convergencia*. Este término se refiere al proceso mediante el cual dos o más individuos alteran o cambian su forma de hablar para que se parezca a la de su interlocutor. Es decir, bien el hablante adopta la forma de hablar del interlocutor e intenta reproducir su pronunciación, o bien intercala pequeños cambios en el código del oyente, modificando el ritmo de la conversación para hacerse entender. Al utilizar esta estrategia, el hablante (en este caso, los poetas) refleja su necesidad de identificarse con el oyente (en este caso, los lectores) para captar su atención, lo que aumenta sus posibilidades de ser aceptado socialmente. Sin embargo, se ha de mencionar que tal acomodación o convergencia hacia la lengua dominante pudiera representar un riesgo para el código del hablante ya que éste (el código) pudiera tender a desaparecer, lo que ocasionaría la asimilación y la pérdida de identidad.

Por otro lado, la teoría de la acomodación contempla otra estrategia llamada *divergencia*. Esta estrategia, como su nombre lo indica, consiste en las formas en que el hablante acentúa sus diferencias verbales y no verbales para diferenciarse del oyente. En este sentido, el hablante no varía su discurso con la intención de acentuar la distancia que existe entre el grupo con el cual se identifica y el de sus oyentes. Se puede decir que cuando la pertenencia a un grupo en particular tiene que ser exaltado, la *divergencia* puede ser una estrategia importante para distinguirse de otros grupos.

Ahora bien, según la interpretación que la autora da a esta teoría de la acomodación, en relación con la literatura americana de origen hispano, el *code-switching* se utiliza para evitar la pérdida de la cultura. Es decir, los poetas acomodan su lenguaje al código de sus lectores para afianzar sus tradiciones, su idioma, su cultura y evitar así la asimilación total. Por lo tanto, aunque el uso del *code-switching* sea visto por algunas personas como el dominio imperfecto del idioma, los poetas americanos de origen hispano que viven en los Estados Unidos lo utilizan para favorecer a su idioma nativo. De hecho, mientras más importante sea para un grupo en particular mantener su identidad cultural, mayor será el uso de su idioma nativo.

Resumiendo, se puede decir que la Teoría de la Acomodación ha ayudado a entender por qué los individuos hablan de la forma que lo hacen, basados en la manera en que ellos interpretan sus propios roles y los de sus interlocutores, así como los procedimientos que escogen para actuar de una manera significativa en relación con el grupo social. Más aún, los procesos acomodativos que las personas utilizan al hablar o escribir pueden cumplir la función de atenuar o acentuar su identidad social.

Tomando en cuenta todo lo antes expuesto, se pueden hacer múltiples interpretaciones dependiendo del cambio de código que empleen los hablantes, como se verá en el análisis que se presenta en este trabajo. En él, se mostrará cómo el *code-switching* y sus diferentes funciones ayudan al escritor a transmitirle al lector su identidad, su nostalgia por la tierra que lo vio nacer, su desesperanza por la tierra que lo acoge, entre otros.

En el siguiente capítulo se abordará la historia del *code-switching* desde sus comienzos hasta el presente en la literatura norteamericana de origen hispano a modo general.

CAPÍTULO II. MARCO HISTÓRICO

En este capítulo se narra la historia del *code-switching* desde sus primeros inicios en la poesía y en la prosa de una manera general. Luego se describe su uso (*code-switching*) ya centrado en el objeto de estudio: la poesía puertorriqueña, chicana y cubana, desde sus inicios hasta nuestros días.

2.1 Code-switching: sus comienzos

El uso del *code-switching* en la literatura no es nuevo. Según Timm (1975), el uso de este fenómeno se remonta a la edad media. Durante los últimos siglos y a través de todo el mundo, esta práctica se ha hecho presente en diferentes situaciones en donde el lenguaje y la cultura entran en contacto.

Uno de los primeros poemas que se han encontrado escritos en *code-switching* se remonta al año 1035 cuando Abu-Ibrahim Samuel ben Joseph Halévi ibn Nagréla, judío, hombre de Estado, erudito, poeta, jefe militar, compuso un poema de siete estrofas en honor del rey Habbus de Granada, en siete lenguas distintas. Cada estrofa estaba escrita en una lengua distinta: hebreo, arameo, caldeo, mozárabe, berebere, latín y árabe.

En ese mismo siglo, el trovador Raimbaut de Vaqueiras (Linskill 1964) escribe un poema de seis estrofas, cada una de ellas en un lenguaje diferente y la última en todos ellos, que son: provenzal, italiano, francés, gascón y castellano o gallego-portugués:

Multilingual descort

Eras quan vey verdeyar
pratz e vergiers e boscatges,
vuelh un descort comensar
d'amor, per qu'ieu vauc aratges;

Io son quel que ben non aio
ni jamai non l'averò,
ni per april ni per maio,

si per ma donna non l'ò
Belle douce dame chiere,
a vos mi doin e m'otroi;
je n'avrai mes joi' entiere
si je n'ai vos e vos moi.
Dauna, io mi rent a bos,
coar sotz la mes bon' e bera
q'anc fos, e gaillard' e pros,
ab que no'm hossetz tan hera.

Mas tan temo vostro preito,
todo'n son escarmentado.
Por vos ei pen' e maltreito
e meo corpo lazerado:

Belhs Cavaliers, tant es car
lo vostr' onratz senhoratges
que cada jorno m'esglaio
Oi me lasso! que farò
si sele que j'ai plus chiere
me tue, ne sai por quoi?
Ma dauna, he que dey bos
ni peu cap santa Quitera,
mon corasso m'avetz treito
e mot gen favlan furtado.

Por otro lado, Jesús Moreno y Pedro Peira (1979), en su libro *Crestomatía románica medieval*, poseen un *contrasto* en el que se alternan las estrofas en provenzal y en italiano. Este *contrasto* compuesto, probablemente en el año 1190-1194, posee 96 versos en estrofas de 14 versos: provenzal, italiano, provenzal, italiano.

En el siglo 13 Judah ben Solomon al-Harizi, entre los años 1218 y 1220, escribe su obra *Tahkemoni* (The Wise One). Esta obra es una serie de makamas (especie de prosa escrita en rima, con saltos inesperados y asonancias que coinciden, comentarios graciosos e innumerables comparaciones). La makama 11, titulada 'Mahberet Shirah bar Shalosh Leshonot' (La Canción de las tres lenguas), contiene un poema interpolado de 23 líneas de largo. Cada una de sus líneas está escrita un tercio en hebreo, un tercio en árabe y un tercio en arameo. La parte en árabe rima con la parte en hebreo y la parte en arameo tiene una sola rima de dos sílabas que se mantiene a lo largo de todo el poema.

En el libro que lleva por nombre *English Lyrics of the XIII Century*, editado por Carleton Brown en 1932, se encuentra el siguiente poema “A Prayer for Deliverance” escrito en inglés y francés:

Mayden moder milde,
oiez cel oreysoun;
from shome thou me shilde,
e de ly malfeloun.
For loue of thine childe
me menez de tresoun;
Ich wes wod & wilde,
ore su en prisoun.

Thou art feyr & fre
e plein de doucour;
of the sprong the ble
ly souerein creatour.
mayde, byseche y the
vostre seint socour
meoke & mylde be with me
pur la sue amour.

Tho Iudas iesum founde
donque ly beysa;
he wes bete & bounde,
que nus tous fourma.
wyde were is wounde
qe le gyw ly dona;
he tholede harde stounde,
me poi le greua.

Entre los años 1250 y 1280, Cerverí de Girona (citado en Martín de Riquer, 1947) escribió una copla en seis lenguas:

COBLA EN SIS LENGATGES

Nuncha querria eu achar
ric home con mal coraçon,
mas volria seynor trobar
que'm dones ses deman son do;
e voldroye touz le jors de ma vie
dames trover o pris de tota jan;
e si femna trobava ab enfan,
pos miu cap io, micer, la pyllaria;
ni sparver daria a l'Enfan

de setembre, s'aytal cobra'm fazia.

Las seis lenguas que aparecen son gallego-portugués en el verso 1, castellano en el verso 2, provenzal en los versos 3 y 4, 9 y 10, francés en los versos 5 y 6, gascón en el verso 7 y un dialecto italiano en el verso 8.

Bonifacio Calvo (ca. 1250-1270), también conocido como Bonifaz de Genua, escribió el poema “Un nou sirventes ses tardar”, dirigido a Alfonso X el Sabio, animándolo a tener una actitud más agresiva y batalladora contra Teobaldo II de Navarra y Jaime I de Aragón. Bonifaz de Genua, trovador provenzal y autor también de cantigas en gallego, utiliza en su 'sirventés' las tres lenguas poéticas del occidente románico: provenzal, gallego y francés (Hill & Bergin 1957). Este poeta italiano, además de cultivar la poesía provenzal y la gallego-portuguesa, escribió también un sirventés en provenzal, aragonés y francés (Riquer, s/f).

Hacia finales del siglo XIII y comienzos del siglo XIV, A. Jeanroy (1931) consigue el poema “Une hymne bilingue à Saint Nicolas” (Un Himno Bilingüe para San Nicolás). Lo interesante de esta pieza es la alternancia regular de los versos latinos y franceses. Aquí los tres versos latinos y los cuatro franceses se dan en el orden: *aaa bcbcb*; los versos *a* y *c* tienen siete sílabas y los de *b*, seis. A continuación se presenta parte del texto:

Nicholaus hodie
Fit causa leticie:
Filiu ecclesie,
Loés le roi de glorie.
Del Signor cui feste est hui
Joiose est la memorie:
Grans vertus fist Deus por lui,
Si com nos dist l'estorie.

Nicholai praesulis
Virtus a cunabulis
Claruit miraculis:
Oés com doche enfance:
Une fois el merkedi
De lait prist sustenance
Et nient plus el venredi,
Si grans fu s'astenance.

Nicholao debitor,
Ne sit fame perditor,

Nec pudoria venditor,
Ses filles empueploie:
Nicholas atent la nuit,
Crient que nus ne l'oie;
Jete l'or, si s'en refuit;
Honor lor rent et joie.

Nicholaum supplici
Vox clamat pontifici
Dignum clero prefici;
Mout ama Deus son estre;
Mout fu plains d'austorité,
Quant par la vois celestre
De sa Mirre la cité
Fu fais eveske et meistre

En el siglo XV se combina el latín con el inglés y el francés. Se consiguieron también poemas con alternancias en alemán y latín, como es el caso del villancico escrito en cuatro stanzas (Forster 1970). La segunda línea de la stanza, la cual está siempre en alemán, rima con la primera que está siempre en latín:

In dulci jubilo
Nun singet und seid froh!
Unsers Herzens Wonne
Leit *in praesepio*
Und leuchtet vor die Sonne
Matris in gremio.
Alpha es et O!

O Jesu parvule,
Nach dir ist mir so weh,
Tröst mir mein Gemüte,
O puer optime,
Durch aller Jungfraun Güte,
O princeps gloriae!
Trahe me post te!

En el año 1450 el poeta inglés Richard Roos escribió dos poemas 'macarrónicos', cartas de amor, uno de 12 estrofas y otro de 9 estrofas (cada uno con seis versos en cada estrofa). En ellos alterna un verso en francés, otro en inglés y el tercero, más breve, en latín. A continuación se presenta uno de los poemas:

A celuy que pluyt eyme en mounde

Of alle tho that I have found
Carissima,
Saluz od treyé amour,
With grace and joye and alle honour,
Dulcissima.

Sachez bien, pleysant et beelee,
That I am right in good heele,
Laus Christo!

Et moun amour doné vous ay,
And also thine owene night and day
In cisto.

Ma tresduce et tresamé,
Night and day for love of thee
Suspiro.

Soyez permenant et leal;
Love me so that I it fele,
Requiro.

(en: E. K. Chambers & F. Sidgwick 1966: 15)

En 1565, Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, escribe un poema bilingüe con sentido tanto en latín como en castellano. Este poema es la introducción a un diálogo bilingüe entre Patientia y Arrogantia:

Mi lector, tu pronunciando
tam junctos ambos sermones,
ama sanctas intentiones
errores dissimulando:

Abhorresce condemndo
invidiosos detractores,
confunde falsos lectores
defensiones allegando. (Carrera 1985: 126)

Para el año 1595 se editan las obras de Luís de Camões. Uno de los poemas que se editan se presenta a continuación:

"Disbarates seus na India"

Este mundo es el camino
adó ay ducientos vaus
ou por onde bons e maus
todos somos del merino.
Mas os maus são de teor

que, dê que mudam a côr,
chamam logo a el-Rei compadre;
e enfim, dejadlos, mi madre,
que sempre tem um sabor
de "quem torto nace, tarde se endereita".

Deixai a um que se abone;
diz logo de muito sengo:
villas e castillos tengo,
todos á mi mandar sone.
Então eu, que estou de molho,
com a lágrima no olho,
pelo virar do envés,
digo-lhe: tu insanus es,
e por isso não to tolho,
pois "honra e proveito não cabem num saco".

Vereis uns, que no seu seio
cuidam que trazem Paris,
e querem com dous ceitis
fender anca pelo meio.
Vereis mancebinho d'arte
com espada em talabarte:
não há mais Italiano.
A este diréis: Meu mano,
vós sois galante que farte,
mas "pan y vino anda el camino, que no mozo garrido".

Outros em cada treatro
por oficio lhe ouvireis
que se matarán con tres
y los mismo harán con cuatro.
Prezem-se de dar repostas
com palavras bem compostas;
mas, se lhe meteis a mão,
na paz mostrasm coração,
na guerra mostram as costas:
porque "aqui torce a porca o rabo".

Outros vejo por aqui,
a que se acha mal o fundo,
que andam emendando o mundo
e não se emendan a si.
Estes respondem a quem

deles não entende bem
 el dolor que está secreto;
 mas porém quem for discreto
 responder-lhe-á muito bem:
 "Assi entrou o mundo, assi há-de sair".
 Achareis rafeiro velho,
 que se quer vender por galgo:
 diz que o dinheiro é fidalgo,
 que o sangue todo é vermelho.
 S'ele mais alto o dissera,
 este pelote pusera;
 que o seu eco lhe responda
 que su padre era de Ronda
 y su madre de Antequera,
 e "quer cobrir o céu c'ũa joeira" (Saraiva 1980: 264)

Pedro Vázquez de Neyra (en Montero & Salgado 1994) publica en el año 1612 la *Relación de las exequias que hiço la Real Audiencia del Reyno de Galicia, a la Magestad de la Reyna D Margarita de Austria Nuestra Señora*, un soneto escrito en latín y romance:

¿Ubi yacet Austriaca Majestas,
 la alteza casi igual a la divina?
¿Quo fortunae furore, qua ruina,
 sus glorias miró por el suelo puestas...?

¿Illa regum amplissima potestas,
 dónde se estrecha, a quién su cetro inclina...?
¿Hispaniae, oh potentissima Regina,
 son de tu imperio las grandezas estas...?

¿Florentis robur juventutis pulchrum,
 cual tierna flor, tan presto se marchita...?
¡Oh, Mors iniqua; oh, flebilis historia!

Pierde el Rey su preciosa Margarita...
Regale decus possidet sepulchrum
 y Ella reino inmortal de eterna Gloria (p. 78)

Luego, unos años más tarde, en 1633, Cristóbal Mesa (en Senabre, 1991) escribe unos tercetos dedicados al cardenal Ascanio Colonna en donde se alternan versos en italiano y español:

Del secol nostro onor, Principe sacro,
 en el toscano y español idioma
queste mie rime a voi dono e consacro.

Si con purpura y mitra os vido Roma
di Pietro nel sublime unico tempio
que el imperio mortal sujeta y doma,

a voy, de ogni omo e de ogni laude esempio
verá con el diadema y con las llaves
esaltar sempre il giusto e punir l'empio.

Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa, poeta y dramaturga novo hispana perteneciente al monasterio de San Jerónimo, escribió varias coplas alternando el latín con el español:

Válgame el *Santa Santorum*,
porque mi temor corrija:
Válgame todo Nebrija,
con el *Thesaurus verborum*;
este sí es gallo *gallorum*,
que ahora cantar oí:
Qui qui riqui.

Yo soy todo un alfiñiqui,
pues Cielos, qué es lo que medro
con gallo que espantó a Pedro?
me tuo, timeo malum mihi,
sólo por un *tiqui, mihi*,
me tengo que estar aquí?
Qui qui riqui.

Bien es, que el riesgo repare,
pues no me anima el amar,
que Pedro supo juntar
el *flevit* con el *amare*;
pero si a mí me matare,
nullus plorabit por mí:
Qui qui riqui.

Pienso con el sobresalto
gallo, que ya me galleas,
o quien fuera ahora Eneas,
por ser *sic orsus ab alto*,
¿por qué me das tal asalto?,
responde *mihi vel* mí:
Qui qui riqui.

Luego que *Petrus negavit*,
este gallo con su treta
le empezó a dar cantaleta:
continuo *gallus cantavit*,
si sic Pedro, *qui amavit*

En 1764 se imprime en Vitoria la comedia “El borracho burlado”, escrita en vascuence y castellano por Francisco Javier María de Munibe e Iduáquez conde de Peñafiorida. Esta comedia se publicó en edición facsímil en la *Revue Internationale des Études Basques* (París), 1907. Por ser una comedia larga, tan solo se presenta parte del texto:

EL BORRACHO BURLADO
OPERA-COMICA.
EN CASTELLANO, Y BASCUENCE.
ESCRITA, Y PUESTA EN MUSICA
POR UN CABALLERO GUIPUZCOANO.
EL TEATRO REPRESENTA LA TIENDA
DE UN ZAPATERO.
SCENA PRIMERA.

Chanton Garrote con un Jarro de Vino en la mano cantando la siguiente:
CANZONETA.

I.

Ay niri cer eguin otezat!
oñez ibilten aztuzat.
Burua jasso ecindet,
lurra ediro ecindet
triste dut biotza gustiz.
Edan dezadan ea berriz

I.

Ay de mi! que me sucede! se
me ha olvidado yà el andar.
No puedo tener la cabeza,
el suelo parece que me
falta, tengo muy triste el
corazon. Bolvamos de nuevo
à beber.

(Mirando el jarro, y acariciandole.)

II.

Edari eztitzu gozoa
Cerutic jatcitacoa
cembait era ondorago
ambait aiz gozoago.
Jaincoac bedinca azala
nic bedineatze audan bezala.

II.

Bebida dulce, y deliciosa,
bajada de los Cielos, quan-
to mas se te bebe, tanto
mejor sabes, Dios te llene
de bendiciones, como yo lo
hago.

León Tolstoi, escritor ruso, utilizó el *code-switching* en su novela “Paz y Guerra”, según lo expresa Timm en su artículo que lleva por título “CodeSwitching in War and Peace” (en Paradis 1978). Según esta autora, Tolstoi alterna el francés con el ruso por ser el primero popular en la aristocracia rusa. Uno de los tantos ejemplos que se encuentran en la novela es cuando la princesa Mary está hablando con su hermano Andrew sobre su esposa y ésta le dice:

One must be indulgent to little weaknesses; who is free from them, Andrew? Don't forget that she has grown up and been educated in society, and so her position now is not a rosy one. We should enter into everyone's situation. Tout comprendre, c'est tout pardonner.* Think it must be for her, poor thing, after what she has been used to, to be parted from her husband and be left alone the country, in her condition! It's very hard.

*To understand all is to forgive all.

El mismo autor hace la acotación en inglés de lo que se ha dicho anteriormente en francés. Esto resalta una vez más la idea de Tolstoi sobre el uso del francés en la aristocracia rusa de la época.

En 1871 se representa por vez primera en Valencia, en el teatro de la Libertad, la obra “En la Plasa de Bous, un’Hora de Cuarentena”, a beneficio del actor D. Leandro Torromé. Esta obra, escrita en un acto y hablada en verso, es original de D. Antonio Roig y Civera:

ACTO UNICO.

El teatro representa el corral ó toril de reserva de la plaza de toros de Valencia [...]

Al levantarse el telón aparecen en la puerta del fondo D. Ramón y Mariano, éste resistiéndose á entrar.

ESCENA PRIMERA.

MARIANO, D. RAMON.

Mariano. Pos lo qu'es yo no entraré.

Ramón. Hombre, pase usted adelante.

Mariano. (Yo no sé ya cóm hu aguante.) Entrando.

Ramón. No se enfade su mercé,
que muchos aquí han entrado

tan guapos y tan valientes,
y murmurando entre dientes
por fin los he fumigado.

Mariano. Per tot lo que val el mon
no'm d'eixe yo formigar.
So Dotor... déixem estar...

Ramón. To me llamo don Ramon.

Mariano. Yo Mariano, pa servir...

Ramón. Váyase usté desnudando:
pocas palabras y andando:
ya me canso de sufrir
y también de mucho hablar.

Mariano. Pa qué vol?... (es cósa nóva!)
que me lleve yo la ròba?
qué m'han de croseficar?
Don Ramon ¿qu'asi som móros?

Mariano. Usté se va á desnudar.

En el libro de Manuel Forcadela, *A poesía de Eduardo Pondal*, se encuentran dos poemas titulados “La nostalgia de la nodriza” y “El recuerdo de la patria” escritos por Eduardo Condal en gallego y castellano. Estos poemas fueron escritos en 1877.

Llegando al siglo XX, el 10 de marzo de 1923 se estrena en Santiago de Compostela la comedia en dos actos *Sinxebra* de A. Cotarelo Valledor. Esta es una comedia bilingüe, en castellano y gallego.

Por otro lado, y en el mismo orden de ideas, en 1970 el poeta indígena chileno Pedro Alonzo Retamal publica un conjunto de poemas titulados *Epu mari quiñe ñlcatun* (Un dos tres cantos). Estos poemas representan la voz de un campesino de condición mestiza, que habla con sus amigos mapuches, mezclando frases en mapudungun (mapuche y en español) mediante la estrategia del collage etnolingüístico:

Mañana
lihuén peñi Collilonco
nos iremos a la puntilla de Colcoi
a lafkentún.

Si el día despunta despejado
podremos pescar harto:
coynahue, yupe y piure.
Como la luna estará cayendo
tendremos *arkén lafkén*
y hasta podremos lanzar los anzuelos

si sopla a favor el *lafkén kurruf*.

Tal como se ha visto hasta ahora, el uso del *code-switching* en la literatura data de mucho tiempo. Se podría decir que en la mayoría de los casos, éste (*code-switching*) ha servido para unir no una sino varias culturas como lo es el caso en donde se ha escrito usando varias lenguas dentro de un mismo poema.

A continuación se hará un recuento histórico de los primeros indicios del uso del *code-switching* en las diferentes literaturas que se abordan en este trabajo. Por lo general, los hallazgos indican que su uso data desde hace varios siglos, como es el caso de México señalado anteriormente, más no es sino hasta el siglo pasado cuando esta herramienta comienza a florecer con más auge para afianzar el sentimiento nacionalista, como se verá más adelante.

2.2 Code-switching en la poesía puertorriqueña

Desde el decenio de los 50, el habla de los puertorriqueños que vivían en los Estados Unidos evidenciaba una tendencia a la mezcla y al *code-switching* (Flores, en Gutiérrez y Padilla 1993). Sin embargo, uno de los primeros en plasmar el *code-switching* en la poesía puertorriqueña fue Jaime Carrero. Con su único libro de poemas publicado en 1964, marcó el inicio de una serie de neologismos—Neo-Rican, Nuyorican, AmeRícan, DiaspoRícan, NotherRícan, dirigido a reconocer la innegable existencia de las experiencias y vidas de los puertorriqueños viviendo en los barrios de Nueva York:

“Jet Neorriqueño/Neo-Rícan Jetliner”

Ticket please

Me recuerda ese señor

a Dick Tracey

a Trucutú

(Alleyoop en ingles)

Ahí viene otra vez

Con el “no se ponga de pié

Por favor”

Fasten your seat belt

Ahí viene esa señorita

Con el “abróchese el cinturón

En seguida please”

“Please,” por favor
plis
plis

No smoking señor

Is this seat taken?
No. Please.
Thank you.
Are you from over here?
No Sir from New York
But you look Puerto Rican.
I’m not I’m not born in New York
Born in New York.

No smoking please

My name is Raúl.
From Puerto Rico?
Jes an’now from Noo Jork.
Muee bieeen senhor
Raúl is may name señor.
American- you look American
blond
you don’t look Puerto Rican:

R-A-U-L u.u.u.
Like the U you find in fool?
Jes. U.U.U. fool.

Fasten your seat belt fasten your seat
Fasten your fasten fast fast fast
F-f-f-s-s-s-t-t..... (Márquez 2007: 335-336)

Miguel Algarín, autor de una considerable cantidad de libros de poesía, obras de teatro, traductor de los poemas de Pablo Neruda y cofundador de Nuyorican Poets' Café, publicó junto con Miguel Piñero la primera antología de poesía Nuyorican. Algarín es otro de los poetas puertorriqueños en usar *code-switching* en sus poemas. En el poema *El jibarito moderno*, de su libro *On Call* escrito en 1980, se puede apreciar el uso de esta herramienta lingüística:

“El jibarito modern”

When he dances latin,
he crosses his legs
right over left,
left over right,
light as a bright feather
el jibarito turns on and off
like the farthest
star in the milky way,
when he smiles his upper lip
covers his vacant gums
where his teeth have melted
just like my sugar teeth
dissolved into the chocolate
that made me fat in childhood,
el jibarito moderno
travels light
maybe he's afraid of gravity,
y eso,
hay que velarlo cuando
un bonboncito appears
in the atmosphere,
muchacho,
vévalo y cuídate
porque el jibarito conquista
con su liviana apariencia
y su estoy asfixiado look
that melts the temperature
of la damita in blue,
cuídate, cuídate
porque el jibarito
derrite y consume
sin que te des cuenta,
es como el viento
en una tarde caliente
que acaricia y seca
aliviándote el calor.

Otro de los pioneros en usar el *code-switching* en su poesía, y a quien se presenta también en esta antología como uno de los representantes de los poetas puertorriqueños, es Tato Laviera. El poema “Bomba”, que se presenta a continuación, pertenece a su libro *Enclave* publicado en 1985:

“bomba, para siempre”

bomba: we know we are electricity, we know we are a sun:
bomba: bring in the jazz, and merengue, blend africa:
bomba: puerto rican history for always, national pride:
bomba: cadera beats, afternoon heat, sunday beach:
bomba: we all came in, negritos bien lindos:
bomba: center space, intact beauty, rhythmic pride:
bomba: compose the cheo song lucesita sings curet smiles:
bomba: and once again bomba: se queda allí bomba:

un negrito melofía he came along,
improvising bomba drums on dancer's feet,
choral songs, sonero heat, snapping hands,
sweat at ease, melodía sang,
he sang like hits:
se queda allí, se queda allí, se queda allí, es mi raíz.

los carimbo en sus fiestas, español era su lengua,
le ponían ritmo en bomba, a castañuelas de españa vieja.

se queda allí, se queda allí, se queda allí, es mi raíz
betances abrió los pasos, los negros son ciudadanos,
esa noche tocaron bomba, para la danza puertorriqueña.

se queda allí, se queda allí, se queda allí, es mi raíz

la bomba está ya mezclada con las rimas jibareñas,
hundida ella se encontraba, bailando plena borinquen
tierra

se queda allí, se queda allí, se queda allí, es mi raíz
me hace cantar, me hace reír,
me pone contento, me siento feliz

se queda allí, se queda allí, se queda allí, es mi raíz

por el frío yo la canto, por los parques caminando,
siento el calor en mi cuerpo, mis huesos en clave,
me dan aliento.

se queda allí, se queda allí, se queda allí, es mi raíz

roberto lleva sus chornos, a la luna de roena
el futuro está bien claro, la bomba es base,
no hay quien la mueva.

métele encima el jazz, el rock o fox trot inglesa,
la bomba se va debajo, ay virgen no hay quien la mueva,

piñones baila de ponce, mayagüez con su lero,
cortijo es el padre, curet es el cura, maelo la canta,
roberto lo jura, se queda allí, la bomba vive en mí,
se queda allí, yo soy feliz, se queda allí, allí, allí

and at the end of these songs,
in praise of many beats,
my heart can only say:
se queda allí.

El uso del *code-switching* en la poesía puertorriqueña y cubana es relativamente nuevo si se compara con el de los chicanos, quienes a juicio de la autora, sirvieron de inspiración a los poetas puertorriqueños y cubanos.

2.3 Code-switching en la poesía chicana

Se puede decir que el uso del *code-switching* en la poesía chicana es uno de los más antiguos ya que data del siglo XVI. Uno de los mejores ejemplos de esta práctica, aunque no necesariamente la primera, es la poesía de Mateo Rosas de Oquendo (Leal en Gutiérrez y Padilla 1993). Este poeta usó palabras nativas en sus poemas en español para satirizar las costumbres de la sociedad emergente que él encontró en México. En su *Sátira que hizo un galán a una dama criolla que le alababa mucho a México*, Oquendo cerraba la línea del verso con una palabra nativa bien sea en su forma original o como la modificaron los españoles:

Por la salsa tiene *chile*
por velas queman *ocote*
las damas mascan *copal*
y es su fruta el *epasote*.

También enumeraba los productos nativos, como en el caso de cómo se hacía el chocolate en el siglo XVI:

El [chocolate] es hecho de *cacaco*

de *patastle* y de *achiote*,
con *súchil*, *suchicatlastel*,
con su *chipatleo* y *atole*.

El uso de palabras náhuatl referentes a la comida que usaba Oquendo, algunas de las cuales son usadas por los mexicanos y chicanos hoy en día, tiene la función de degradar la naturaleza de la cocina mexicana. Aunque Oquendo usaba los dos idiomas para satirizar a la sociedad mexicana en general, la mayoría de los poemas en los que hizo uso de esa herramienta iba dirigida a los indios.

El uso del *code-switching* continuó en México durante el siglo XVII con los trabajos de Sor Juana Inés de la Cruz, especialmente con sus villancicos, donde, como se dijo anteriormente, aparecen otros idiomas y dialectos. En los *Villancicos*, que Sor Juana compuso en 1677 en honor de San Pedro Nolasco, se encuentra un “Villancico de la ensaladilla”, en el que la palabra *ensaladilla* se refiere al uso de diferentes lenguas habladas por personajes de distintas nacionalidades; una mezcla que refleja la composición de la sociedad para la cual Sor Juana escribió los *villancicos*. El indio en la obra canta y baila un *Tocotín mestizo*, en donde se puede encontrar no sólo palabras aisladas de náhuatl sino también frases y oraciones completas:

Huel ni machicahuac
no soy hablador
no teco qui mati,
que soy valentón.

(*Obras*, II, 42)

A diferencia de Oquendo, Sor Juana no denigra la cultura indígena. Al contrario, ella presenta un individuo listo para pelear por defender sus derechos.

Esta tendencia (*code-switching*) continuó durante el siglo XVIII. En la obra *Entremés para las posadas*, presentada en Ciudad de México en 1790, había algunos cuantos personajes indios que hablaban español intercalando frases en náhuatl. Se asume que el público todavía entendía ese idioma; de lo contrario, esa herramienta lingüística hubiese tenido una función humorística para los criollos y mestizos ya que en ella se mofaban de los indios.

Tiempo después de que México obtuviera su independencia política de España en 1821, algunos poetas continuaron usando el náhuatl en sus poemas. Esta vez no para denigrar a los indios sino para ridiculizar a las personas de origen indio que habían obtenido altas

posiciones en el gobierno, especialmente aquellos partidarios de Maximiliano cuando fue Emperador de México desde 1864 hasta 1867. En el poema anónimo *Glorias de Juan Pamuceno* escrito en 1862, el escritor satiriza una fiesta dada por Juan Nepomuseno Almonte a sus poderosos amigos franceses, entre los cuales se encontraban el General Forey y el General Saligny. En este poema, Almonte responde a una pregunta hecha por sus amigos franceses; llama al General Forey *Teutli*, nombre que los aztecas daban a los españoles, a los que consideraban dioses. Este poema utiliza la misma técnica de Oquendo:

Estuvo el *Teutli* Forey
con nosotros muy contento (...)
comió pipián y *tamalli*,
tlemolito con *xumiles*,
y se hartó de *mextlapiles*
en sus tacos de *tlaxcalli*.
Saligny, no hay que decir,
se bebió muchos *tzacoallis*
de *neutli*, y en los *comallis*
quizo su almuerzo engullir. (Campos, 1929)

Los poetas que vivían en el Suroeste después de 1848 estaban familiarizados con esta práctica. La substitución de una lengua por otra (inglés en vez de náhuatl) fue fácil debido a que la estructura sintáctica no fue alterada. Esta substitución ocurrió primero en México durante los años de la guerra entre México y Los Estados Unidos en 1846-1848, cuando el idioma inglés se hizo popular debido a la presencia de los soldados americanos que no hablaban español. En el año 1847, canciones y corridos contentivos de palabras en inglés se hicieron populares. En el siguiente poema, *De las Margaritas* (citado en Mendoza 1939), el escritor critica a las muchachas mexicanas que se relacionaban con los invasores americanos:

Ya las Margaritas
hablan el inglés,
les dicen: --Me quieres?
y responden: --Yes.
mi entiende de *monis*,
mucho gueno está.

El uso del *code-switching* era muy común en la poesía que aparecía en los periódicos en español del suroeste, publicados después de 1848. Un poeta anónimo utilizó esta herramienta en Nuevo México

para criticar a las mujeres mexicanas que se habían *agringado* y rehusaban hablar español. En el romance “A una niña de este país”, recogido por el profesor Espinoza en Nuevo México antes de los años 30, y que no se publicó hasta 1953, se establece un diálogo entre un mexicano con poco conocimiento del inglés y una *agringada*:

A una niña de este país [país]
yo le hablaba una vez;
yo le hablaba en español,
y ella me hablaba en l.
Le dije: -- “Será mi amada
y mi corazón también?
Y me dijo la agringada:
--Me no like Mexican men.
Le empecé a hacer cariñitos
en sus dientes de marfil,
y me dijo con modito:
--I tell you, you keep still.
Le escribí un papel por nota:
le dije: --Entérese de él.
Y me dijo la ingrátota:
--I tell you, you go to hell.
--I tell you, te voy a decir,
I’ll tell you, yo te diré,
Si tú me quieres a mí,
Es todo el inglés que sé. (Romancero 264)

Composiciones similares fueron recolectadas por el profesor Américo Paredes (1976) en el sur de Texas, una en forma de canción y otra como parte de una zarzuela. En la primera de ellas, “Los mexicanos que hablan inglés”, los *pochos*, los hijos de mexicanos nacidos en los Estados Unidos, son criticados porque rehúsan hablar español:

En Texas es terrible
por la revoltura que hay,
no hay quien diga “hasta mañana,”
nomás puro *goodbye*.
Y *jau-didú mai fren*,
en *ayl si yu tumora*,
para decir “diez reales”
dicen *dola yene cuora*. (164)

En el fragmento de la zarzuela reproducido por Paredes, se usa el inglés para producir un tono humorístico y no para ridiculizar:

Como estamos en Texas

el inglés hay que aprender,
 para que con nuestros primos [Americans]
 nos podamos entender.
 Y venderles charamuscas
 en la lengua del Tío Sam:
 --Mucho bueno palanquetas,
 piloncillo *very fine*.
 --One cent the merengues,
 one cent the pastel,
 one cent the turrones,
 and todo one cent.
 “What is it you want, Mister? (166)

Según Leal (op.cit.), el poema más antiguo publicado en un periódico de California que contenía *code-switching* es *El cura aprendiendo inglés*, publicado en El Nuevo Mundo de San Francisco, el 29 de julio de 1864, por un poeta que firmaba bajo el pseudónimo El Cura de Tamajona. Explica el mencionado autor que el contenido de esta letrilla (poema festivo de menos de ocho sílabas) es ambiguo, ya que existen motivos que pertenecen a dos períodos históricos en la historia de México: la invasión americana en 1846 y la invasión francesa en 1862:

Reste sans cu
 Abajo... .. y dancen
Zi Yankee dul

Otro poema que usa el *code-switching* y el cual, según Leal (op. cit.), es uno de los más populares entre los poetas chicanos contemporáneos, debido al tema de la protesta social y política es *Lo que dirá*, un poema político publicado en El Hispano Americano de las Vegas, Nuevo México, el 15 de octubre de 1892 con el pseudónimo de T. A. Tornillo. En este poema, el autor no sólo alterna los dos idiomas dentro de la misma oración sino que también lo hace entre oraciones. El poema va dirigido a los votantes para que no voten por cierto candidato:

Y que el pueblo vea
 That T. B. Catron don't get there.

El 8 de noviembre lo dirá
 Si al pueblo, Catron, mancillará.

El pueblo on that day will blare
 Que el panzón never got there.

Se puede observar que el *code-switching* como herramienta lingüística ha sido utilizada por los poetas mexicanos y chicanos desde hace mucho tiempo y, en el siglo XX y XXI, los poetas chicanos continuaron y continúan escribiendo usando el *code-switching*. Tal es el caso de los poetas como Alurista, José Montoya, Pat Mora, Angela de Hoyos, entre muchos otros de los cuales han sido seleccionados para este trabajo y cuyos poemas se pueden ver más adelante.

Cabe destacar que Alurista es considerado como el primer poeta contemporáneo que comenzó a escribir utilizando el *code-switching*. En una entrevista conducida por Bruce-Novoa, el poeta declaró: “I don’t want to brag, but I believe that I was the first modern Chicano writer who dared send bilingual work to an editor.” (Keller&Keller en Lomeli 1993:169)

2.4 Code-switching en la poesía cubana

A diferencia de los poetas puertorriqueños y chicanos, la naturaleza del contexto en que se movieron y aún se mueven los escritores cubano-americanos dificulta la posibilidad de encontrar poemas escritos con el *code-switching* a través de la historia. Esto quizás se deba, como lo dice Rodolfo Cortina (citado en Gutiérrez y Padilla 1993), a la falta de recursos para hacer investigación. El poeta Gustavo Pérez Firmat, en un artículo que le envió por correo electrónico a la autora (ver anexos), dice:

Cuban-American literature exists predominantly in English. Unlike Latino literature, in which the Spanish language tends to be used ornamentally, as a dash of Latin spice or a dab of exotic color, Cuban-American literature has not abandoned the Spanish language. In fact, one of the challenges facing the student of this body of writing is its linguistic variety, which runs the gamut from English-only to Spanish-always.

Como se aprecia, los autores cubano-americanos escriben en inglés o en español, por lo que pudiera ser otra razón por la cual le ha sido difícil a la autora encontrar poemas escritos, donde usen el *code-switching* que daten de siglos anteriores. Es también percepción de la autora que, debido a que, a lo largo de la historia, la comunidad cubana se ha sentido agradecida en vez de agredida por la comunidad norteamericana, no se ha visto en la necesidad de usar tan

frecuentemente el *code-switching* para expresar su descontento como lo han hecho la comunidad puertorriqueña y chicana. Pérez Firmat asegura que “Cuban-American culture is 'appositional' rather than 'oppositional' for the relation between the two terms is defined more by contiguity than by conflict” (Life on the Hyphen 1994: 6). Por todo lo antes expuesto, el material que se presenta a continuación es del siglo XX.

En 1975 se publica en México la novela de Edmundo Desnoes *Memorias del subdesarrollo* (primera edición en la Habana: Ediciones La Unión). En esa edición mexicana se incluyen en apéndices tres nuevos textos de Desnoes. El primero de ellos, en las pp. 137-139, es el siguiente:

“Jack y el guagüero”

- *Please, does this bus take me to the beach?* -preguntó Jack más los ojos azules tras los espejuelos.

- En la esquina -pidió una mujer con un uniforme blanco, rozándole las piernas Jack con una jaba llena de aguacates.

- ¡Dale ya! -y el guagüero golpeó tres veces la campanilla y luego, un golpe final seco.

- Por favoar, *does this bus take me to the beach?*

El conductor se detiene junto a Jack con la mano abierta:

- Son ocho centavos, facién... ¿A dónde va usted? Yo no espiqui ingli.

- Chico, *I want to go to the beach, acua, you know* -dijo Jack pronunciando lentamente cada palabra-. *For Christ's sake, and I had Spanish for two years back in school. You know... All I can remember is acua, water... I'm probably pronouncing it wrong... You tengo un lapis, that's I have a pencil. No good.*

- Yo no entiendo, amigo -exclamó el conductor y, virando la cabeza hacia los pasajeros sentados, dijo-: Yo no entiendo lo que me está diciendo el americano este. / p. 138 /

- *Don't amigo me, you know very well what I'm asking you, I WANT TO GO TO THE BEACH.*

- *Mister, yu wan guman* -dijo un hombre enteco de pie junto al conductor, sin soltar la barra del techo. La camisa blanca le colgaba por encima del pantalón ajustado en los tobillos.

- *Oh, drop dead!*

- ¿Nadie sabe inglés aquí? -gritó una voz en el asiento a espaldas del chofer.

- *This is too much!* -exclamó Jack ajustándose los espejuelos y pasándose la mano por el cabello castaño-. *STOP THE BUS, I'm getting off* -y la revista cayó al suelo; en una página lustrosa, estrujada contra el piso empolvado, un creyón rojo se acerca a unos labios pálidos abiertos en una "o" sensual.

- ¡No me grite!, no no estoy aquí para aguantarle paquetes a nadie. No me pagan por saber inglés.

- *Oh, fuck yourself, you are all the same, ignorant bastards!*

- ¡Ignorante lo será usted!

- Deja que se baje y le pregunte a cualquiera que sepa inglés -gritó una vez en medio de la guagua.

- *I better get off* -y Jack bajó el escalón de la puerta-. *He'll never understand me.*

- ¡Solavaya! -exclama golpeando la campanilla violentamente; el cordón salta entre las argollas-. Si yo supiera inglés no sería guagüero...

- ¿A dónde quería ir el americano ese? -preguntó un hombre apartando la cabeza de la ventanilla-. A lo mejor esta guagua le iba bien...

- Enseguida se puso a darme gritos...

- Es un extranjero, chico... -comentó una voz áspera.

- Los extranjeros, los cubanos, todo el mundo se cree que tiene la razón y que los guagüeros todos son unos sinvergüenzas. No es para tanto; peor estamos nosotros que tenemos que aguantar al público, a ustedes, todo el día.

- El tipo tenía razón para ponerse nervioso, ¡tú sabes lo que es montarse en una guagua en Cuba y no saber español!

- Nadie tiene la razón, todo el mundo está equivocado.

En 1979 Roberto Fernández, en su libro *La vida es un special*, escribe utilizando el *code-switching* para recrear el ambiente socio-lingüístico de la comunidad cubana en Miami con un tono tragicómico muy eficaz. Como ejemplo, a continuación, una parte del texto:

-¡Qué casualidad encontrarte aquí en la guagua! Me has caído del cielo. Figúrate tú, que me quiero bajar en la 27 y no se lo puedo decir al guaguero. Pero bueno, gracias al cielo que me he topado contigo.

-What?

-Sí, ¡ha sido la gran casualidad!

- Excuse me, I can't understand you.

-¿Tú no eres el hijo de Serafina?

-Claro que si understand me, si yo he oído cuando

tu madre grita:

M-I-G-U-E-L-I-T-O M-A-Q-U-I a comer.

-Please. I don't want to understand you.

-Sí. Tu mismo eres Miguelito Hernández, el hijo de Serafina.

-My name is Micky. I don't understand you.

Otra escritora que ha dejado huella en la comunidad cubana es Dolores Prida. Aunque su trabajo se centra más en el teatro, se creyó conveniente citarla ya que Prida pertenece a la nueva generación de mujeres latinas (cubano-americanas) que utilizan el *code-switching* para expresar su situación en los Estados Unidos. Dolores Prida está considerada como una de las más importantes escritoras del teatro latino contemporáneo en los Estados Unidos. A continuación se ejemplifica parte del texto de su obra titulada *Coser y Cantar* (1981), donde la autora trae al escenario el problema bicultural y, como consecuencia, bilingüe que viven muchos Latinos en los Estados Unidos:

ELLA: ...Yo tengo mis recuerdos...Yo tengo una solidez. Tengo unas raíces, algo de que agarrarme. Pero tú...Ytú de qué te agarras?

SHE: I hold on to you. I couldn't exist without you.

ELLA: But I wonder if I need you. Me pregunto si te necesito...

SHE: I was unavoidable. You spawned me while you swam in that fish tank...

ELLA: Tú no eres tan importante. Ni tan fuerte. Unos meses bajo el sol, y, ...desaparecerías...Yo soy la que existo. Yo soy la que soy.

Tú no sé lo que eres

SHE: But, if it weren't for me you would not be the one you are now. No serías la que eres. I gave yourself back to you. If I had not opened some doors and some windows for you, you would still be sitting in the dark, with your recuerdos...! (p. 66)

Estos son algunos de los textos que, a través de la historia, reflejan el uso del *code-switching* en la literatura hispana en general y, en lo particular, en la literatura norteamericana de origen hispano. En el siguiente capítulo, se estudiará los temas que aborda esta literatura, haciendo uso de algunos de los poemas representativos de las tres comunidades escogidas para este trabajo.

CAPÍTULO III. ESTUDIO TEMÁTICO

En este capítulo se abordará lo concerniente a los temas que tocan los poemas de origen hispano en los Estados Unidos y que de una u otra forma dan motivo para el uso del *code-switching*. Es necesario también realizar un breve análisis de la ideología en el discurso y su relación con este tipo de poesía que, aunque no es el área de estudio de la presente investigación, es pertinente para la comprensión de los textos poéticos.

3.1 Concepto de tema

Según Chatman (en Fisher: 1983), para muchos críticos, “tema” y “temática” no son más que palabras sinónimas para referirse a los aspectos de contenido. Un análisis temático, continúa el autor, “es cualquier cosa que uno hace con un texto y que no tenga que ver con su faceta expresiva.” De acuerdo a este autor, estudiar el tema de un texto literario es indagar los significados de sus acciones, hacer conjeturas sobre las motivaciones de sus protagonistas, interpretar sus relaciones, intentar precisar las intenciones del autor. Esto siempre con respecto a los personajes y las acciones específicas dentro del texto narrativo en cuestión.

Los temas literarios son multiformes y están sujetos a múltiples posibles lecturas interpretativas. Para Trousson, (citado en Gnisci: 2002), “lo importante es destacar y precisar los múltiples significados del tema, aislar sus elementos constitutivos, definir las direcciones que toman, y finalmente poner de relieve su polivalencia.” (p. 163). Los temas pueden ser tomados de la vida real y pueden ser un elemento común entre varios textos. Sin embargo, la manera y concepción estética como el autor aborda el tema permite que su obra pueda ser considerada modelo o canónica dentro de su propio período literario. En la literatura americana de origen hispano, específicamente en la poesía, existen temas recurrentes los cuales serán estudiados en los próximos párrafos.

3.2 Origen de los temas en la literatura hispano-americana

Los escritores chicanos, puertorriqueños y cubano-americano comprenden los tres grupos más grandes de la población de escritores Latinos en los Estados Unidos. Por medio de escritores de cada uno de estos grupos, los miembros de estas culturas y su generación tienen una voz. Sin embargo, su discurso se plantea sobre diferentes premisas culturales, sociales, históricas y políticas.

Para muchos escritores puertorriqueños la literatura es el medio para expresar una identidad cultural ya formada y que está en conflicto con la cultura hegemónica. Nicolás Kanellos (en Gutiérrez y Padilla 1993) dice que los artículos de Jesús Colón (primer escritor puertorriqueño que publicó un periódico en inglés, a finales de los años 30) son considerados puntos de referencia para el desarrollo de la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos, porque predecían una “racialized working class identity”, que popularizó los artículos nuyorriqueños que se escribieron en los años 60 hasta el presente.

En cuanto a los escritores chicanos, el movimiento chicano de los años sesenta inicia una rebelión política, social y cultural en contra de la insensibilidad y discriminación de la cultura dominante. La literatura chicana emerge como una fuerza opositora que se alimenta de la insensibilidad de la cultura hegemónica, que no sólo la ignora sino que también la reprime. Según Romero (2005), “Its rebelliousness manifests itself in the search of an expressive and nonconformist language capable of revealing the culture from which it comes. Hence the bilingual content found in these texts.”(p. 5). Debido a que esta literatura emerge como un arma de protesta, al igual que la literatura nuyorican, se cree que ambas literaturas se desarrollaron de la necesidad de expresar un ambiente cultural y lingüístico ya formado. De allí que el uso del *code-switching* que se encuentra en esta literatura, sea representativo de la fuerza interna de esas culturas. Muchos escritores puertorriqueños y chicanos comparten la batalla política de ser una minoría dentro de una cultura hegemónica. Por lo tanto, su literatura, hasta cierto punto, se caracteriza por lo que Aparicio (1988) define como “a stance of cultural differentiation and resistance *vis-a-vis* the other, the Anglo world.” (p. 147)

En lo que se refiere a la literatura cubano-americana, ésta se desarrolla de una manera diferente. Es importante recordar que mucha de esta literatura es producto del exilio, lo que se torna como un punto

crucial que moldea el enfoque literario de los escritores cubano-americanos. Estos escritores buscan integrar sus nuevas experiencias en suelo extranjero con sus tradiciones culturales y añoranzas del pasado. Por consiguiente, algunas veces se encuentra un conflicto entre su paraíso perdido y sus negociaciones culturales que son necesarias para sobrevivir en la nueva cultura. Su búsqueda por una identidad cultural nueva no se manifiesta como un llanto rebelde de un grupo discriminado en contra de una sociedad que los rechaza. Esta búsqueda de la identidad no es un fenómeno social, más bien revela el proceso y las negociaciones de los individuos tratando de integrar su pasado con su presente pero de una manera personal.

Rafael Conte (1970), cuando habla de un fenómeno similar experimentado por los españoles que fueron al exilio después de la Guerra Civil Española, dice que la literatura del exilio es siempre un fenómeno individual y muy personal, nunca social, pero que siempre está presente en la escritura de aquellos afectados por el exilio, (p. 14). El conflicto del exilio es evidente en la mayoría de los trabajos de los escritores cubano-americanos y es una de las figuras distintivas que los diferencia de los autores chicanos y puertorriqueños. El intento de integrar el “allá” con el “aquí”, el “pasado” con el “presente”, lo “viejo” con lo “nuevo”, y el dolor y el conflicto que ocasiona el proceso a un nivel personal es quizás el *leitmotif* en el discurso creativo de los escritores cubano-americanos.

3.3 Ideología en la poesía hispano-americana

Antes de pasar al análisis temático de la poesía hispano-americana, la autora cree pertinente hablar sobre la ideología en el discurso de este tipo de poesía pues, si bien es cierto que los hispanos no hablan idiomas individuales (el idioma común entre todos es el español), tampoco tienen ideologías individuales.

Según Teun Van Dijk (2003), las ideologías son creencias sociales compartidas y no opiniones personales. Es decir, generalmente hacen referencia a aspectos políticos y sociales importantes, temas relevantes para un grupo y para su existencia. Las ideologías se refieren a la clase social, al hecho de ser rico o pobre, de tener poder o de no tener nada, de ser esclavo o de ser libre; por lo tanto, no tienen que ver con aspectos triviales de la vida cotidiana, como el color de los zapatos o la marca del celular.

Las ideologías son creencias compartidas socialmente y que se asocian a las propiedades características de un grupo, como la identidad, posición en la sociedad, intereses y objetivos, relaciones con otros grupos, reproducción y medio natural. Aparentemente, según lo explica Van Dijk, los emisores (en este caso, los poetas) han de tener creencias sobre las creencias de los receptores (en este caso, los lectores). Esto es lo que ocurre cuando se habla de las creencias compartidas socialmente que pertenecen al fundamento común, lo cual presupone justamente que se tiene creencias (conocimientos, actitudes) en común con otros miembros de la misma cultura.

Además, el hecho de conocer íntimamente a otras personas implica, en general, que se conoce el modelo concreto de información del que disponen. Así pues, también se sabe qué información no se debe incluir en el discurso. De allí la importancia de la ideología en la poesía hispano-americana ya que, perteneciendo y conociendo al grupo, los poetas utilizan la información común para llegar al público y poder transmitir sus tradiciones, cultura y lenguaje con el fin de no perderlas. Esta información la plasman en el discurso (entiéndase poemas) que, según Fairclough (1994), es considerado el medio para la formulación y reproducción de las ideologías.

La opción de expresar una información o dejarla implícita por parte de los poetas, no es neutral. De acuerdo a Van Dijk, es fácil predecir que en un esquema general la gente (entiéndase por gente, poetas) tenderá a dejar implícita la información que no es consistente con su auto-imagen positiva. Por otro lado, cualquier información que transmita al receptor (léase lectores) los aspectos negativos del enemigo o de los que se consideran fuera del grupo, tenderá a expresarse explícitamente tanto en el lenguaje escrito como en el oral. Se debe tener en cuenta que los nexos entre ideología y discurso son mutuos. Las ideologías influyen en lo que se dice y cómo se dice, pero lo contrario también es cierto: “se adquieren y se modifican las ideologías al leer y escuchar grandes volúmenes de información oral y escrita” (Van Dijk).

Aplicando lo anterior a los temas que desarrollan los poetas hispano-americanos a través de sus poemas, se tiene que éstos expresan su ideología empleando temas como el de la discriminación, la aculturación, la nostalgia y la identidad, por ser temas comunes entre los grupos. Utilizan además la alternancia de códigos para transmitir la información que se quiere y compenetrarse más con el

grupo, tal y como se puede observar en el siguiente apartado sobre el análisis temático.

3.4 Análisis temático

El primer tema que afecta a estas comunidades es el de pertenencia, el de no pertenecer ni a un país ni a otro. Los puertorriqueños que viven en los Estados Unidos no pertenecen a Puerto Rico, al igual que los chicanos no pertenecen a México y los cubanos no pertenecen a Cuba, pero tampoco pertenecen al país donde residen (Estados Unidos). Estas comunidades sienten que están viviendo, como lo dice Pérez Firmat, en el *hiphen*; es decir, en el medio, divididos por dos culturas; y el hecho de que utilicen el *code-switching* en sus poemas no es casual.

Los escritores hispano-americanos utilizan el lenguaje como una forma de demostrar ambigüedad, su doble identidad. Esto se evidencia en la poesía de María Teresa Fernández (puertorriqueña), *Ode to the Diasporican*:

Some people say that I'm not the real thing
Boricua, that is
cause I wasn't born on the enchanted island
cause I was born on the mainland
north of Spanish Harlem
cause I was born in the Bronx...

What does it mean to live in between
What does it take to realize
that being Boricua
is a state of mind
a state of heart
a state of soul...

¡Mira!

No nací en Puerto Rico.
Puerto Rico nació en mí.

De igual forma se evidencia en la poesía de Gina Valdéz (chicana), *Wherew you from?*:

where you from?
soy de aquí
y soy de allá

I didn't build
this border
that halts me
the word fron
tera splits
on my tongue

También se evidencia en la poesía de Cecilia Milanés
(cubana), *A Cuban Manifesto*:

when I left Cuba
I left my heart buried there
but between this tierra aqui
that tierra allá
is mi tierra
'cause even if I'm here
I'm not just from here
from Jersey Miami or even Orlando
but also
from the island
repeating island
a forbidden island

En estos tres fragmentos de poemas se ejemplifica el tema de pertenencia. No una identidad perdida, sino un no saber si pertenecer a uno y/u otro país. En el caso de María Teresa Fernández, se evidencia además la necesidad de tener un lugar en la sociedad norteamericana: "I was born in the Bronx..." La autora nació en el Bronx y como tal debe reconocerse su ciudadanía aunque se sienta también puertorriqueña pues "Puerto Rico nació en mi". Cada una de estas poetisas representan una comunidad distinta, pero el tema es el mismo.

Otro de los temas frecuentes en los poemas de estos escritores es el de la vida del inmigrante en el país de acogida. Es decir, el trato que recibieron y que aún reciben tan sólo por tener un color de piel, un idioma y una cultura diferente. Quizás uno de los poetas que más trató el tema fue Pedro Pietri (puertorriqueño). Tanto en su poema "El Spanglish National Anthem" como en "Puerto Rican Obituary", Pietri habla sobre la vida y el trato que recibieron los inmigrantes puertorriqueños al llegar a Nueva York. A continuación, un fragmento del primero de esos poemas:

In Spanish there were bills
In English there were bills

That just kept getting bigger.
Categorized as hicks
We were called dirty spicks
Blanco trash and black niggers

La poetisa Pat Mora también escribe sobre la discriminación que recibe de los “anglos” en su poema *Legal Alien*:

American but hyphenated,
viewed by Anglos as perhaps exotic,
perhaps inferior, definitely different,

En cuanto a los poetas cubanos, no se encontró evidencia de discriminación en los poemas seleccionados para este trabajo. Sin embargo, el asunto político está presente en muchos de sus poemas. Aunado a ello, el tema, por ejemplo, del exiliado y como fue su proceso de emigración, es tratado por estos poetas. Tal es el caso de Richard Blanco en el poema “Found Letters From 1965: El Año de la Agricultura”, en el que su tía recrimina a su mamá que se vaya de Cuba dejando atrás a su familia y posesiones:

*“In a strange country, you may have all you need . . .
at the price of being separated from your family
which you know you will never see again”*

En este poema se deja ver por lo que muchos cubanos tuvieron que pasar para poder dejar la isla. Más adelante, en el mismo poema, se habla de la suerte que corrían las pertenencias de todas aquellas personas que no estaban a favor de la revolución:

*“And now you so easily leave all your possessions
to your enemy—el Gobierno.”*

The State allows one suitcase, take anything except:
your *Quince*s pin, diamond chips set in plated gold—

PROPERTY OF THE STATE

the wedding rings and Catholic saint charms,
an *azabache* pendant to protect against evil spirits—

PROPIEDAD DEL ESTADO

your *pesos cubanos* and your child's toys, gracias—

El tema político también es abordado por Sandra Castillo en su poema “The Bay of Pigs, April 1961”, que, como puede observarse en el siguiente fragmento, trata particularmente de lo ocurrido en el año de la revolución cubana:

...live through the darkness of our history:
the bombings of Cuban airfields,
nighttime air raids that light up the sky like the 4th of July,
el toque de queda en Marianao, en Avenida 89
the bombs at Arístide Viera,
grief soup, a caustic mixture of Fidelistas,
espías y chivatos,
el G-2 at our front door:
Tía Estela, they say, es sospechosa
because she worked for Prío,
traveled to Miami and New York City.

Los poetas puertorriqueños y chicanos tratan, en cambio, el tema histórico; es decir, hablan sobre su historia y de cómo fueron conquistados. Es importante recordar que estos países fueron conquistados por los españoles. Esto produjo un proceso de hibridación y mestizaje en estas colonias españolas debido al hecho de que los conquistadores españoles que se quedaron en las Américas fueron, en su mayoría, hombres jóvenes y solteros. Algunos trajeron a sus familias, pero gran parte no lo hizo. Como consecuencia, aquellos que vinieron solos cruzaron destino con los de las colonias. Ellos tomaron a las esclavas indias y africanas como amantes, concubinas y algunos de ellos se casaron legalmente con ellas.

Este mestizaje cultural desarrolló una cultura sincrética creada por medio de una mezcla biológica, social y lingüística. Como ejemplo se presenta una estrofa del poema *¡HEY YO / YO SOY!* escrito por Jesús Papoleto, poeta puertorriqueño, donde además deja ver que la hibridación no sólo se produjo a nivel racial sino también a nivel musical:

Que Mis Raices Son

de Ése, Ése

Nativo Taino

Indijino

de Paraiso,

bailando ritmo

ritmo Africano,

Que Fué

Violado

por un

Anti-Cholo

Españolo:

Therefore, Latino

De igual forma, el poema *Mi Reflejo* de Lydia Camarillo toca los orígenes del pueblo chicano, tal y como se muestra en la siguiente estrofa:

*Who goes there?
It is I,
Don't you recognize me?
You made me your prostitute,
Me hiciste tu esclava,
Conquistaste y colonizaste mi gente.
You alienated me from my people.
Me hiciste la «Vendida».
¿Ya no te ACUERDAS de mí?
Qué Poca Memoria Tienes,
I have come to pay your dues,
I have come to FREE my people.
I AM MALINCHE.*

Otro tema donde convergen poetas de estos tres grupos hispanos es en la autoestima y la identidad, del lugar que deben tener en la sociedad. Esto es, cómo se ven estas comunidades y de lo que significa ser quienes son en la sociedad estadounidense. Un ejemplo de lo anterior es el poema de Enmanuel Xavier, poeta puertorriqueño, titulado *Americano*:

*If I can win gold medals at the Olympics
sign my life away to die for the United States
No Small-town hick is gonna tell me I ain't an American*

because I can spic in two languages
coño carajo y fuck you
This is my country too
where those who do not believe in freedom and diversity
are the ones who need to get the hell out

Xavier deja bien claro que si él da su vida por los Estados Unidos, entonces ése es su país sin importar lo que otros digan. Él se siente y se considera norteamericano, por lo que reclama su lugar en esa sociedad (al igual que en el poema de María Teresa Fernández “*Ode to the Diasporican*” mencionado anteriormente), un lugar donde no debería existir el *hyphen* del que habla Pérez Firmat. Por otro lado, Pedro Pietri, autor puertorriqueño, expresa ese sentimiento de orgullo de ser quienes son, en su poema “El Spanglish National Anthem”:

But de majority
Kept their identity
Never did lose their accent!
They were proud not ashamed
Of their Boricua names
If you don't believe ask them.

En cuanto a la comunidad chicana, Gloria Anzaldúa dice a través de su poema *Don't Give In, Chicanita* que no se rindan en su empeño de mantener su raza, su identidad y de luchar por su puesto en la sociedad:

Don't give in *mi prietita*
tighten your belt, endure.
Your lineage is ancient,
your roots like those of the mesquite
firmly planted, digging underground
toward that current, the soul of *tierra madre*—
your origin.

Los chicanos, en especial, se sienten orgullosos de su herencia indígena y lo hacen evocando sus pensamientos y cultura azteca. La noción de *Aztlán*, la casa ancestral de los aztecas, de la cual se dice estar localizada en el suroeste de los Estados Unidos, se ha convertido en una metáfora que persiste en la mayoría de los poemas de estos escritores.

En representación de la comunidad cubana, Cecilia Milanés expresa ese sentimiento de autoestima cuando dice en su poema *A Cuban Manifesto*:

That's ok

‘cause it’s a joyful culture
and we’re a warm people
we let anybody in
and we’re good at passion

La poetisa describe a su gente y su cultura como gente alegre, apasionada y siempre dispuesta a recibir a los demás con los brazos abiertos. Este orgullo étnico es manifestado también por el autor hispano Adrián Castro en su poema titulado *Bilingual Bicultural By U. S. A.* Castro utiliza en este caso platos típicos para desembocar en el estereotipo de la madre hispana (protectora) y del padre (apasionado):

Though I've embraced the darlings of European lit
I carry my Pales Matos
Nicolás Guillén in my back pocket
Make no mistake
soy Cubano-Dominicano-Americano
That means I love my frijoles negros
my arroz con pollo, gandules
my platanos maduros shakes of fruta bomba
It means I got a protective brilliant mami
y un padre hermoso passionate

Para estos escritores de origen hispano, la autoestima y saber quienes y cómo son significa mucho. Esto se debe a que al no encontrarse en su país de origen, es a través de la escritura que pueden fortalecer su autoestima, su propia identidad y su ideología.

La nostalgia, como la añoranza de la tierra de origen, es otro tema recurrente que se encuentra presente en este tipo de poesía escrita en code-switching. Como ejemplo, Sandra Castillo, poetisa cubana-americana, en su poema *Harina De Castilla*, nos habla sobre esa Cuba que aprendió a mirar desde lejos, a imaginar:

So when you become fingerprint sand words,
a noun, a verb, a snap shot in motion,
I am no longer alone with my ghosts,
las sombras de el pasado inventing truth,
reclaiming language, my old self.
I am me, unadorned by speech, English or translation;
I am an I, simple, exposed,
this afternoon in our lives,
a conversation about the circle of coincidence
and persuasion, a photograph of an idea we once were,

and you are familiar somehow.

Cabe resaltar que en este poema, como en poemas anteriores, también se hace alusión a una identidad distinta, a un cambio de personalidad una vez aceptada la condición actual. Esto se evidencia cuando la autora dice en la quinta línea: "... reclaiming language my old self", y en la décima línea cuando hace referencia a la fotografía de una idea: "we once were." Al igual que la autora cubana, el poeta puertorriqueño Pedro Pietri, en su poema "El Spanglish National Anthem", habla con nostalgia del día en que volverá a su tierra natal, la cual nunca dejó (*I never left*) pues la lleva adentro. El autor cantó este poema con la música de una canción muy popular llamada *En mi viejo San Juan*, en el estreno de su obra teatral *El Puerto Rican Embassy*:

Y Paaaaa'
El carajo with the numbers
If I can't fly I'll swim
Straight from El Barrio
Back to Puerto Rico
(Island by the sun blessed
Island I never left
I will settle there next)

El poeta Richard Blanco en su poema "Comtemplations at the Virgin de la Caridad Cafetería, Inc.", expresa, a través de su percepción del café que sirven en la cafetería Virgen de la Caridad, su nostalgia por su país:

Que será, el café of this holy, incorporated place,
the wild steam of scorched espresso cakes rising
like mirages from the aromatic waste, waving
over the coffee-glossed lips of these faces

assembled for a standing breakfast of nostalgia,
of tastes that swirl with the delicacy of memories
in these forty-cent cups of brown sugar histories,
in the swirling froth of *café-con-leche*, *que será*,

what have they seen that they cannot forget—
the broad-leaf waves of *tabaco* and plantains
the clay dust of red and nameless mountains,
que será, that this morning I too am a speck;

En estos tres extractos se puede observar cómo estos autores manifiestan el tema de la nostalgia por el país que algunos dejaron atrás. Tal es el caso de Pietri y Castillo, con la ilusión de regresar algún día, y otros que lo han visto a través de los ojos de sus ancestros, como es el caso de Blanco.

Otro de los temas aquí presentados es el de lo cotidiano, el de la vida y vicisitudes del inmigrante (ser hijo de inmigrantes que hablan poco inglés y por ende, ser catalogados como ciudadanos de segunda categoría) en una ciudad y cultura ajena que tratan de aculturizarlo, y quien al tratar de evitar la alienación se va por caminos errados. De igual forma, el humor, como salida que tienen algunos de los poetas para sobrevivir a las realidades que deben enfrentar día a día, también está presente. Uno de los representantes del tema de lo cotidiano es el poeta puertorriqueño Miguel Piñero quien, como se dice más adelante en su biografía, tomó el camino errado:

tremblin' hands lift pleated shirt—break an elastic band.
in this cocaine drenched hallway
that has passed broken wine bottles & broken bulbs
& broken homes
& broken souls
& the two lovers meet/reach out for
each other under the view of a million cucarachas
their pulsing 'bodies vibrate droppin' droplets of
sweat petals a river of nourishment for the rats scurryin'
across cracked mural walls
graffiti screamin' profanity
under this ghetto umbrella

En el extracto de su poema titulado *Jitterbug Jesus*, Piñero muestra un lado de la vida en el barrio. Ese lado triste como lo son la familia disfuncional, las almas perdidas, grafitis llenos de profanidades y ratas corriendo por las paredes. Todo esto deja ver la vida que se vive en el *ghetto*, con lo que la gente tiene que convivir por pertenecer a una clase social inferior.

Otro poeta que habla sobre lo acontecido en la realidad vivida, es el poeta chicano Raul Salinas quien desde la cárcel escribió muchos de sus poemas. De allí que en los mismos trate sobre su vida en la prisión. En el siguiente extracto de su poema *Ciego/sordo/mudo*, Salinas plasma su realidad, una realidad que siguen viviendo muchos

jóvenes inmigrantes en el país de acogida y por la cual, generalmente, han estereotipado a los hispanos que viven en los Estados Unidos:

O' the landlord
he is pounding
& my creditors are
hounding
soon uptightness
starts resounding
FOUND: an opportunity to go out
boosting
dealingdope
& robbing banks.

En cuanto a los poetas cubanos, se puede decir que su cotidianidad es diferente a la de los poetas puertorriqueños y chicanos en cuanto a que estos últimos se han resistido a la aculturación, y los primeros han tratado de adaptarse al país que los recibió. Un ejemplo de lo dicho se encuentra en el poema de Richard Blanco *América*:

A week before Thanksgiving
I explained to my *abuelita* about the Indians and the
Mayflower,
how Lincoln set the slaves free;
I explained to my parents about
the purple mountain's majesty,
"one if by land, two if by sea,"
the cherry tree, the tea party,
the amber waves of grain,
the "masses yearning to be free,"
liberty and justice for all, until
finally they agreed:
this Thanksgiving we would have turkey,
as well as pork.

El extracto muestra cómo el poeta enseña a su familia una de las tradiciones más antiguas del país de acogida y cómo éstos, en el día de Acción de Gracias, aceptan comer pavo respetando así la tradición sin dejar la propia. Esto evidencia también el grado de adaptación a la nueva cultura del poeta en contraste con el de la familia que viene de Cuba y a la cual él tiene que explicarle las costumbres del nuevo país.

Por otro lado, el poeta chicano Nephtali de León recrea a la audiencia lectora con la jocosidad que pone en sus poemas, dejando ver así el humor que caracteriza a la comunidad hispana. Un ejemplo de ello

es el doble sentido que tiene el poema *Tendo Sed*, donde de una manera jocosa, el poeta trata el tema del deseo sexual asociándolo con el hecho de hacer limonada:

EI

I got water, milk or tea

Ella

Tengo otra clase de sed

EI

Margarita, tequila, Budweiser...

Ella

Algo más

EI

Kool Aid, lemonade, juice

What could it be?

Ella

You're getting closer

EI

I knew it! ¡Quieres limonada!

Ella

Sí, algo que tengas que apretar...

EI

¿Apretar? I'm prieto enough!

Ella

I mean squeeze, apretar...

EI

Oh, I know, que le saque el jugo!

Ella

¡Todo, mi amor!

EI

Te aprieto los limones

Ella

¡Ay sí, sí

Mientras él pone énfasis en el hecho de calmarle a ella la sed con una limonada, ella quiere que le calme su sed con sexo. La palabra *limones* es usada por ella como una metáfora para referirse a los senos, parte del cuerpo que le produce placer sexual: “El: te aprieto los limones.” “Ella: ¡Ay sí, sí!” El análisis que se pueda hacer acerca de la doble intención en este poema aflora el hecho de que está escrito para entretener y recrear a los lectores bilingües en especial a los pertenecientes a y conocedores de la cultura hispana.

El poeta puertorriqueño Tato Laviera, conocido como el “cronista de la vida en el Barrio”, es otro digno representante de la cotidianeidad pues sus poemas son inspirados por la realidad urbana que viven los puertorriqueños en Nueva York. Laviera hace uso de las tradiciones orales de Puerto Rico y el Caribe así como también de lo que se dice en el Barrio como refranes, el lenguaje de la calle, la música como la salsa, el mambo, los sones y la música jíbara. Un ejemplo de ello se encuentra en el poema *Esquina Dude*:

so, be careful what you learn from me
and be careful not to use it against me
I love you, tú sabes that I do, de corazón
bro, but I might have to kill you
bro, but I hope you survive to be
my enemy or my friend, i'll take
you alive, either way, that's the way i
think, bro, that's my ideology
you better respect it bro, chévere
right on, hey, you're cold, bro
don't worry, I will kiss you openly

ingles con chile y cilantro, English as American
as Benito Juarez. Welcome, muchachos from
Zochicalco,
Learn the language of dolares and dolores, of kings
and queens, of Donald Duck and Batman. Holy Toluca!
In four months you'll be speaking like George
Washington,
in four weeks you can ask, More coffee? in two months
you can say, may I take your order? in one year you
can ask for a raise, cool as the Tuxpan River.

En este poema se quiere hacer ver también que si aprende el idioma, el individuo evoluciona ya que está en capacidad de pedir un aumento y por ende, ascender en la escala social. En cuanto a los poetas y poetisas cubanos/as, el poema de Gustavo Pérez Firmat *Bilingual Blues* proporciona el medio para expresar una adaptación a una nueva cultura que termina en confusión:

I have mixed feelings about everything.
Soy un ajiaco de contradicciones.
Vexed, hexed, complexed,
hyphenated, oxygenated, illegally alienated,
psycho soy, cantando voy:
You say tomato,
I say tu madre;
You say potato,
I say Pototo.

Por último, aunque no por ello menos importante, se encuentra un universal temático como lo es el tema del amor y todo lo que él origina en la conducta humana. El tema del amor, tratado en los poemas seleccionados para este trabajo, se refiere no sólo al amor entre un hombre y una mujer sino también al deseo de ser amado y al amor que los poetas sienten por algún miembro de la familia, o por un amigo en particular. Como ejemplo del deseo de ser amado, se puede citar el poema del poeta puertorriqueño Louis Reyes Rivera, *Marianita*:

wrapped
inside the print of cotton flowers
those rose hips, they
dip & lift
rise & drop
lilt & sway &
i, jose

antonio
caught
in the fragrance of her
rolling web watch
her toes toss the dust
down the mountain road

"MARIANITA?"

i want to call
"esta hecha!"
i want to say but i, jose antonio
vargas drool through the lisp in the water of my
mouth
as i wait constricted in the shadows of the
sun

who is the sinner quien es el pecador
the root & the cause:
ES MI ALMA QUE GRITA CON AMOR!

En este poema, según el mismo autor (ver anexos), la necesidad de amar que tiene José Antonio Vargas de González, a pesar de su condición social, es el tema central del poema. Marianita representa la búsqueda hecha realidad, pero José Antonio tiene miedo de acercársele debido a que es un extranjero. Él debe enfrentar su pasado para poder aceptarse a sí mismo y amar a otros.

El poeta cubano Pablo Medina, en su poema titulado *Bolero of the Third Goodbye*, habla del amor de un hombre por una mujer hasta el punto de aceptar la traición:

Sing well
what I gave you, mi amor—
the house, the bracelets, the poems.
Sing how I cared for the children,
waited for you to come home,
washed your panties, folded your clothes,
did your résumé in three languages—
the language of love, the language of hope,
the language of betrayal.
Sing well, palomita, how I listened
when you told me you loved someone else,
comforted you when he didn't love you back,
how I cried until I threw my rage
and my shame at you, preciosa.

El amor visto desde este punto de vista es un amor capaz de perdonar hasta la infidelidad. Se puede decir que es un amor incondicional ya que en otra estrofa el poeta le dice que sería capaz de darle sus párpados (ojos) si ella se lo hubiese pedido.

El amor, como se dijo anteriormente, cuando es amor verdadero, debe estar dispuesto a perdonar; si no, es mejor olvidar. Así lo expresa la poeta Angela de Hoyos en su poema *Si Amas, Perdona, Si no Amas, Olvida*:

but you've come looking
for roses, as in poetry
for perfection, as in love
and he is only a derelict
devoid of all human dignity

so he has nothing
nothing to give you
beyond a blasphemous
inhuman
snarl.

Algunas veces uno se hace una imagen errónea o espera algo de la persona amada que ésta no está dispuesta a dar. Es allí donde si se ama, se perdona todo aunque esto signifique olvidar los propios sueños.

Por otro lado, existen otras relaciones humanas, como por ejemplo el amor hacia algún miembro de la familia, que también está presente en los poemas seleccionados para este trabajo. Un ejemplo de ello es el poema *Diega* del poeta puertorriqueño Tato Laviera, donde el autor le expresa su amor a Diega quien ha hecho y ha dado todo por ellos:

diega, woman, mother, simplicity in
every sound you syllable to us,
what more, diega, what more than
essence kissing petals on our
foreheads, never to be forgotten
affection, the rivers, the mountains,
the heavens, you touched us, you hugged
us, deeply, freely, diega, diega,

Gloria Anzaldúa también escribe sobre la relación entre miembros de una familia cuando en su poema titulado *Immaculate*,

Inviolata: Como Ella, deja ver la admiración y el amor que siente una nieta por su abuela:

She never lived with us
we had no bed for her
but she always came to visit.
A gift for *m'ijita*
two folded dollar bills secretly put in my hand.

I'd sit at her side
away from the bucket of *brasas*
enveloped *en el olor de vieja*
watch her roll her Buglar
yellowed talons plucking tobacco
knotted fingers rolling it thin, thinner,
tongue gumming edge of paper
sealing it pinching the ends
stroking it before striking match on thumbnail
watch smoke escape between chapped lips
curl through her white hair and pink skull.
They said at sixteen it had turned white overnight.

Además de expresar su amor por su abuela, Gloria deja entrever a través de este poema la parte tradicional de la relación abuela-nieta, la de contar cómo era; cómo fue la vida en sus tiempos.

Una vez hecho el análisis de los temas que se desarrollan en la poesía hispano-americana, se puede concluir que los temas literarios aquí tratados se construyen sobre una matriz antropológica, sociológica y psíquica para dar cuenta de una historia que se cruza con la de las ideas, la del imaginario cultural, la de las ideologías y la de la sociedad. La atención por el contenido temático de los poemas seleccionados se coloca en una posición central. Esto es porque a través de ellos las comunidades hispanas que viven en los Estados Unidos conocen las particularidades de una sociedad y de una cultura que se enlazan entre sí. Los temas estudiados pretenden reflejar las preocupaciones de sus autores por las comunidades donde la asimilación, la aculturación, la nostalgia, el mestizaje, la búsqueda de la identidad y lugar en la sociedad, el orgullo de ser quienes son, la realidad que viven y el humor, son aspectos de convergencia entre los puertorriqueños, chicanos y cubanos.

En el siguiente capítulo se analiza la poesía hispano-americana desde el punto de vista lingüístico tomando en cuenta las estrategias del discurso referidas por Gumperz, las del elemento marcado de Myers-Scotton, la teoría de la acomodación de Giles y la interpretación de la autora.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO

En el presente capítulo se tomarán como base los poemas que la autora considera más representativos de las comunidades puertorriqueñas, chicanas y cubanas, y se analizará la manera en que se expresa en ellos el uso del *code-switching* para transmitir la cultura y lengua de estas comunidades hispanas que residen en los Estados Unidos. El análisis de los poemas seguirá el mismo orden que se ha venido utilizando hasta ahora; es decir, primero se analizarán los poemas de poetas puertorriqueños, luego los poemas de poetas chicanos y por último, los poemas de los poetas cubanos.

Para el análisis de los poemas puertorriqueños, se escogieron diez (10) de un total de treinta y ocho (38) poemas; para el de los poemas chicanos, se escogieron doce (12) de un total de cincuenta y uno (51); y para el de los poemas cubanos, se escogieron 7 de un total de veintitrés (23). A continuación, junto con el análisis lingüístico, se explicarán otros aspectos de los poemas que ayuden a clarificar el mensaje que se quiere transmitir a través de ellos. Para el análisis lingüístico sólo se cita la estrofa que amerita dicho análisis, ya que los poemas completos se encuentran en el capítulo titulado “Corpus Textual”.

4.1 Una mirada histórica

Antes de comenzar con el análisis lingüístico de los poemas, es importante clarificar, brevemente, el panorama político y cultural de las comunidades puertorriqueñas, chicanas y cubanas en relación con los Estados Unidos. Desde 1898, y como resultado de la guerra entre España y los EE.UU., Puerto Rico pasó a ser territorio de este último país. Desde entonces, las estructuras políticas, económicas, comerciales y de educación de la isla han estado sujetas a los intereses del gobierno federal. Su estatus actual de “Estado Libre Asociado” aún marca su situación de colonia. Casi la mitad de la población de la Isla vive en los Estados Unidos, y, aunque muchos puertorriqueños están inmersos en la

sociedad capitalista del consumo, aún siguen siendo nacionalistas y se identifican con y defienden sus tradiciones hispanas: folklor, música, arte, lenguaje y cultura.

En el mismo orden de ideas, con el Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848 se puso fin a la guerra mexicana y más de 80.000 mexicanos se convirtieron en ciudadanos americanos. La implantación americana del capitalismo, prácticas políticas, educación y religión fueron transformando las vidas y costumbres de los mexicano-americanos. Para los años de 1860, en el suroeste de los Estados Unidos se evidenciaban señales de lucha que estos nuevos ciudadanos tenían en relación a su identidad, tratando de adivinar su posición en ese espacio incierto marcado por la intersección de dos culturas: la mexicana y la americana. (Paredes, en Gutiérrez y Padilla 1993)

Por otro lado, el caso de los cubano-americanos es un caso, como se mencionó en capítulos anteriores, de exilio y no de conquista o expropiación como lo son el caso de Puerto Rico y México, respectivamente. Esta comunidad hispana explora lingüísticamente su doble ambiente cultural y aceptación de una nueva identidad. La comunidad cubana, de las tres comunidades hispanas que se estudian en este trabajo, es la que quizás haya luchado menos por un reconocimiento en la sociedad de acogida debido a su condición de exilio. Como consecuencia de lo anterior, el lenguaje literario de los hispanos que residen en los Estados Unidos contiene un fenómeno lingüístico original que los distingue y refleja el carácter multicultural y bilingüe de la sociedad hispano-americana. Este fenómeno lingüístico llamado *code-switching* es utilizado por los escritores hispano-americanos para expresar, en primer lugar, su sentir ante un país que de una u otra forma los ha acogido y, en segundo lugar, para dejar el legado de su cultura e idioma a las nuevas generaciones de puertorriqueños, chicanos y cubanos, como se verá en el análisis que sigue a continuación.

4.2 Análisis lingüístico

Como preámbulo, se podría decir, a manera general, que la poesía puertorriqueña, representada aquí en su mayoría por poetas “nuyoricans”, habla sobre la experiencia latina en relación a sus batallas por sobrevivir en un mundo rodeado de pobreza, drogadicción y degradación humana (racismo, injusticia social, prostitución).

La palabra *nuyorican* es una combinación de las palabras New York y Puerto Rico: New York + Puerto Rico = Neorriqueñismo o Un Llorc Rican, por lo que deriva en Nuyorican (Louis Reyes Rivera, ver anexos). Esta palabra, que se comenzó a usar desde el año 1975 y que coincide con el año en que se inaugura el Nuyorican Poets Café, representa a los puertorriqueños que por una u otra causa dejaron su tierra natal para residenciarse en Nueva York y que, por las mismas circunstancias, no se sienten ni de Nueva York ni de Puerto Rico sino de ambos.

Así como se unieron estas dos palabras para formar la palabra *nuyorican*, de igual forma estos poetas combinaron sus dos idiomas para crear su poesía. De acuerdo a Jesús Papoleto Meléndez, con quien la autora se comunicó vía correo electrónico (ver anexos), la poesía *nuyorican* “which is a post-beat expression, is actually Macronic verse: Poetry that intersperses the words of one language into another.” El poeta deja ver claramente que el *code-switching* es un signo de distinción para la poesía *nuyorican*.

4.2.1 Poemas puertorriqueños

En el poema *Loisaida*, escrito en 1974, Bimbo Rivas le canta al lugar donde pasó su vida. El nombre Loisaida deriva de la pronunciación que los latinos, en especial los puertorriqueños, le daban al lugar donde se residenciaron: Lower East Side, un vecindario en Manhattan, Ciudad de Nueva York y cuya población ha sido desde 1960, en su mayoría, puertorriqueña. Algunas personas creen que el nombre viene de un pueblo en Puerto Rico llamado Loíza Aldea.

Para expresar el amor por su Barrio, el poeta personaliza, lo que para Gumperz (1982) viene a ser *Personalización frente a Objetividad*. Es decir, el poeta utiliza el cambio de código para mostrar sus sentimientos hacia el lugar donde vive:

I dig the way you walk
I dig the way you look
me vacila tu cantar
y yo me las juego
fria pa' que viva
para siempre,
En mi mente, mi amada,
yo te amo Loisaida.
Cuando estoy lejos de ti

Se me acaba mi esperanza
En tus calles yo me
Siento muy feliz y
Saludable
Loisaida, yo te quiero!
Increíble
una mezcla, la perfecta
una gente bien decente
de todas rasas
que estiman
que te adoran

que no saben explicar
lo que pasa
cuando ausente de
tus calles peligrosas
si te aman
A ti, mi hermosa Loisaida.

Con este cambio de código, el poeta manifiesta su sentido de pertenencia hacia el lugar que lo acogió. Sin embargo, el poeta cambia el código (código ellos) para mostrar su preocupación por la juventud latina que vive en el Barrio y se encuentra envuelta en las drogas:

O what a 'hood ...
even with your drug-infected
pocket parks, playgrounds
where our young bloods
hang around
waiting, hoping that
one day when they too
get well and smile again
your love is all
they need to come around.
Loisaida, I love you.

Al usar este código pareciera que el poeta alterna entre hablar del problema en inglés y expresar su amor por Loisaida en español.

Otro poema escogido para este análisis es el poema de Maria Teresa Fernández, *Ode to the Diasporican*. La poetisa usa el código en español para dirigirse a su gente y decirles que ella es Boricua:

Mira a mi cara Puertorriqueña
Mi pelo vivo
Mis manos morenas

Mira a mi corazón que se llena de orgullo
Y dime que no soy Boricua.

En este sentido, usa el *code-switching* para personalizar (código “nosotros”, (Gumperz 1982)), ya que da su razón por la cual debe considerársele Boricua a pesar de haber nacido en el Bronx. La poetisa va comparando el lugar donde nació con el lugar con el cual se identifica y explica que el ser puertorriqueña se lleva en el corazón, en la sangre y no depende del lugar donde se nace.

En el siguiente poema, *Tears of the Tigers*, Fernández se inspiró en la canción Marintaya, del compositor cubano Panchito Riset. En él habla sobre la emigración de puertorriqueños a Nueva York desde el punto de vista de Tío y de cómo sus mismos compatriotas, ya “asimilados” culturalmente, lo veían diferente y le hacían burla. Es un poema de mucho contenido social. En algunas partes del poema se usa lo que Gumperz (1982) llama *citas* (quotations) pues el narrador introduce lo que Tío le decía que pasaba con los inmigrantes recién llegados de la isla:

Marintaya
Marintaya
Mis hermanos me llaman así
The dark story of
The many thousands
who came
Me ven pobre
Looking for dreams
but finding misery
Me ven triste
They were told they would find streets of gold
but found only the cold and poverty
y toditos se ríen de mi

La poetisa usa el inglés (elemento no marcado, Myers-Scotton 1993) para expresar el “american dream” que todos los inmigrantes van buscando cuando van a los Estados Unidos. A través de este elemento, la autora se dirige a los de su raza para hacerles ver lo que los ya asimilados le hacen a sus compatriotas y el trato que le dan a los “recién llegados”:

Looking for sense of brotherhood and home
but instead they were greeted by the cruel laughter of
los que llevan muchos años aquí

Looking for brotherhood
but finding cold stares
on Barrio corners
where they stood

They came young and old
like lost flocks of birds
to shiver in the cold.

On cold Barrio corners
where the children of
the unfeeling Puerto Ricans
the assimilated
the established
threw rocks
and called them names,

Al final del poema, cita nuevamente a Tío (Gumperz 1982) donde éste dice que no le importa que lo llamen Marintaya pues su país no tiene bandera.

Por otro lado, en el poema de Pedro Pietri “The Spanglish National Anthem”, al igual que en el poema anterior, el poeta comienza con una frase en español para situar al lector: “En my Viejo San Juan” (código “nosotros” (Gumperz 1982), y luego cambia al inglés para darle las razones por las cuales se vino de su tierra natal. La situación en su país no estaba bien: “They raise the price of pan” (la palabra “pan” representa el alto costo de la vida) y decidió probar suerte en los Estados Unidos. Una vez allí, se dio cuenta de que ese no era su lugar y que, una vez que su suerte cambiara, regresaría a Puerto Rico. La suerte no cambió, sino que empeoró al no poder mantener la renta al día (situación por la que atraviesa buena parte de los inmigrantes); pero nunca perdió la esperanza de volver a su país. El poema hace referencia también a la lucha interna que algunos de los inmigrantes tuvieron para no dejarse asimilar y cómo algunos sucumbieron:

Some did assimilate
In de United States
They got rid of de accent
Tho whenever they spoke
That will always unmask them!
But de majority
Kept their identity
Never did lose their accent!

They were proud not ashamed
Of their Boricua names
If you don't believe ask them.

El uso de palabras como *plena* y *mambo*, por otro lado, reflejan la cultura musical que tienen los puertorriqueños ya que es una comunidad, al igual que la cubana, con una pasión por la música que los distingue de otras comunidades hispanas:

Las botanicas saved
Us from an early grave
All aspirin did wass kill joo!
Muchas gracias Chango
La Plena y el Mambo
For coming to the rescue!

En esta misma estrofa, se refleja la religión que profesan muchos de los puertorriqueños, la santería. Una vez más, utiliza el código “nosotros” (Gumperz 1982) para dejar ver su cultura. Por otro lado, en algunas líneas del poema, el autor muestra la adaptación fonética del inglés *the* al castellano *de* (donde se ha sustituido la dental fricativa sonora /th/, por la dental oclusiva sonora del sistema fonético español /d/ característico de los habitantes de las islas caribeñas:

De hard times were plenty
De pockets stayed empty

El poema termina con la esperanza de volver con su familia a Puerto Rico para nunca regresar a Nueva York.

Otro de los poemas escogidos para este análisis es el poema de Tato Laviera, *Tito Madera Smith*. El poeta habla de un hombre que dice poder hacer muchas cosas, como por ejemplo, traducir poesía negra, jugar dominó con los mayores en el club y quien además es un conocedor de los secretos de la santería. Al final del poema se deja entrever que el personaje Tito Madera Smith puede ser cualquiera de los puertorriqueños asimilados aculturados que se pasean por las calles de Nueva York, haciendo alarde de su forma de comportarse en la sociedad. Laviera hace uso de lo que Gumperz (1982) llama *reiteración*, tal y como se muestra en la siguiente estrofa:

"oiga capitán delgado, hey captain delgaro,
mande a revisar la grama, please inspect
the grass, que dicen que un aeroplano,
they say that an airplane throws marijuana
seeds."

Es decir, el poeta repite su mensaje en el otro código para enfatizar su mensaje. Cabe señalar también, que el poeta hace alusión a la música cuando utiliza palabras en español como *salsa, mambo, Aretha Franklin, Stevie Wonder, guaguancó*. Una vez más, este poeta puertorriqueño deja ver su pasión por la música (al igual que el poeta anterior), signo representativo de su cultura e identidad.

El siguiente poema titulado *Excommunication Gossip*, del mismo autor anterior, trata sobre las calamidades que pasaba el autor y su familia como inmigrantes, mientras que los religiosos tenían su vida resuelta gracias a las donaciones de la gente:

me caso en la hostia
me caso en la hostia
divina esa que trajo
muchos edificios fríos
pero el padre vivía en
la rectoría, y había mucha
agua caliente, y había mucha
agua caliente.
and the bishops
and the archbishops
and the cardinals
and the pope
slept in golden beds
I provided the good income
yes, I live on welfare
but those so-called princes
live on welfare of the people

El poema trata también la relación que existe entre el feligrés y el sacerdote, hasta el punto de llegarse a romper la comunicación entre el padre y el hijo, porque este último tiene como confidente al sacerdote y, como consecuencia, no tiene de qué hablar con su padre. Es de resaltar que además del cambio de código al español, el autor utiliza el Latín para llamar la atención de un oyente en particular (especificar al oyente, Gumperz 1982), en este caso al sacerdote:

muchas basuras kyrie eleison
muchos robos kyrie eleison
mucho frío kyrie eleison
sin educación christe eleison
sin viviendas christe eleison
sin patria christe eleison
orando kyrie eleison

con hambre kyrie eleison
sin nada kyrie eleison

El referente religioso es otro signo que caracteriza a la población hispana por ser ésta una comunidad muy religiosa. Al igual que en el poema anterior, el poeta hace mención, usando el código “nosotros” (Gumperz 1982), a la santería lo cual identifica sus raíces africanas:

OREMUS

may the sentiments
of the people rise
and become espiritistas
to take care of our religious
necessities.....
y echar brujos de fufú y
espíritus malos a los que
nos tratan como naborías
y esclavos.....
and sentence them to hang
desnudos tres días en orchard
beach, pa que yemayá le saque
sus maldade

El siguiente poema, del mismo autor, titulado *Brava*, trata, como su nombre lo indica, acerca de una mujer que se molesta tanto hasta el punto de insultar a quienes le dicen que hable claro que no se le entiende. La mujer usa el inglés (código ellos, Gumperz 1982) para referirse a los “otros”:

“they kept on telling me
“tú eres disparatera”
they kept on telling me
“no se entiende”

De allí que se puede interpretar que los “otros” sean ciudadanos americanos. Sin embargo, más adelante en el poema, ella dice:

they kept on telling me
"habla claro, speak spanish"
they kept on telling me
telling me, telling me
and so, the inevitable
my spanish arrived

Esto se pudiera interpretar como que quienes le dicen que hable claro son su propia gente, ya que luego ella dice que comenzó a

decirle en español todas las “palabras hirientes” que existen en su vocabulario. Para entender esas palabras, el “otro” debe ser capaz de entender español, por ello la interpretación anterior. Luego ella dice que comenzó a *bilingualize it*, lo que reafirma lo antes dicho. Al final del poema, ella termina haciendo uso de lo que Gumperz llama *reiteración* cuando escribe:

que te quieras arriesgar
y encuentres and you find
pues, que el cementerio
está lleno de desgracias
prematuras, ¿estás claro?
are you clear? the cemetery
is full of premature short-comings.

El poema está cargado de mucha rabia. A la mujer le dicen que no es puertorriqueña y ella se defiende hiriendo a quienes no la aceptan como es: *puertorriqueña in english, sabrosa, proud*. A través de este poema, al igual que en el de María Teresa Fernández, se puede observar la lucha por ser reconocido como puertorriqueño, tanto por los que viven en los Estados Unidos como por los que viven en Puerto Rico, y el orgullo que sus protagonistas sienten de serlo.

En el siguiente poema, también del mismo autor, éste escribe sobre la realidad de los muchachos de su “Barrio”. En *Angelito’s Eulogy in Anger*, Laviera usa el código nosotros/ellos para expresar, por un lado, lo que “ellos” (anglos de la alta sociedad,) le hacen a nuestros hermanos, hijos, código “nosotros”. En el poema Angelito es el hermano de sangre del narrador. Por las condiciones en que vive y porque el sistema le negó la oportunidad de superarse, se dejó llevar por el camino fácil y terminó siendo un criminal. Laviera usa el inglés (código ellos, Gumperz 1982) para denunciar lo que los poderosos y el sistema le hacen a los que no tienen una condición social aceptable, en este caso, a los puertorriqueños inmigrantes:

angelito was being sponsored
by soft legislators and by
the multi-million dollars
the racket is worth annually

En cuanto al sistema, más delante dice:

angelito was angered
by the teacher
the preacher

the liberal
the social worker
the basket ball coach
that mistreated him and
didn't let him express
his inner feelings

En contraposición, el poeta usa el español (código nosotros) para decirle a sus padres lo que su hermano ha hecho y lo que le han hecho:

se llevó el radio
me escondió los cheques
me quitó la cartera

a angelito le hicieron un trabajo
espiritual le echaron agua
maldita le mezclaron sus buenos
pensamientos le partieron el
melodioso cantar del cucurucú
en su cantar en brujos
se robó el tique del ponchop

El poema continúa separado. Por un lado se puede leer todo un poema en inglés y, por el otro, uno en español. El poeta tiene la habilidad de escribir dos poemas en uno. Uno lo escribe usando el código “ellos” para que la comunidad en general (americanos y puertorriqueños) vea lo que le hacen a los más pobres. El otro emplea el código “nosotros” con la finalidad de alertar a la gente de su Barrio para que vea lo que está pasando con sus hijos/as, mientras ellos están viendo televisión o tomando cerveza.

Otro de los poemas analizados en este trabajo, es el del poeta Emanuel Xavier, titulado *Tradiciones*. En él, el poeta habla sobre su deseo de romper con las tradiciones que posee su cultura y que según él, están llenas de pura hipocresía. El poeta usa el elemento no marcado (Myers-Scotton 1993), quizás guiado por su condición de poeta gay, para expresar su disgusto por su cultura, en la cual ser “gay” no es bien visto ni por la familia ni por la sociedad latina:

I want to break tradition-
respecting elders que no me respetan
keeping in touch with distant relatives
that don't give a flying coño about me
because blood is supposed to be thicker than arroz con
dulce

but you see, my friends are my family
because they love and accept mis locuras
and don't consider me
una desgracia de la familia

El poema escrito en inglés refleja el distanciamiento que el poeta quiere hacer de su cultura y su identificación con la sociedad donde vive. En este poema se refleja la discriminación por el color y etnia, que “aparentemente” no existen en la cultura hispana:

I want to break tradition-
the mentiras my parents told me about
negros
chinos
gringos
maricones
cachaperas
Smashing it against the ground
like coconuts

El poema finaliza con el cambio de código al español para significar el deseo del poeta de que se puede llegar a la reconciliación, siempre y cuando estas tradiciones no se queden en el corazón donde hacen daño:

because mi tierra, mi patria es mi barrio
where our Spanish eyes are not blinded by prejuicios
where la única palabra that we do not understand
is hate
y que siga...
y que siga la tradición
bajo la luna, maybe
pero no en el corazón

En el poema de Miguel Piñero, *The Menudo Of A Cuchifrito Love Affair*, el autor habla sobre una ruptura amorosa y el sentimiento que ésta ocasiona en la persona. El autor emplea palabras en español que tienen que ver con la comida (código nosotros/ellos, Gumperz 1982) para referirse a su esposa y al sentimiento después de la ruptura:

con piel de canela
pelo darker than bustelo café
eyes big like rellenos

color of a ripe avocado
her lips tasted like seasoned mangos

En la estrofa anterior describe a su esposa utilizando las palabras *canela*, *bustelo café* y *mangos*. En cuanto al sentimiento, el autor dice:

so that la mancha de plátano
reminded me that I was a weak mondongo
my love . . . my life . . . my pride was a burnt
chicarrón
a cold mofongo
a melted piragua
I turned into a hot tamale
state of rage
an alcapurria gone insane
when I saw these two enchiladas
in a pastelillo embrace
so in my pasteles envy
my tostón jealousy
that my salchicha eyes spied

Las palabras mondongo, mofongo, bustelo café, al igual que la palabra cuchifrito en el título del poema identifican la comida puertorriqueña de manera que el lector se puede dar una idea de lo importante que es la comida para esta cultura.

4.2.2 Poemas chicanos

La tendencia en la poesía chicana, al igual que en la poesía nuyoricana, es hacia una oposición a una imagen monolingüe, monocultural y a una sociedad homogénea que impide la movilidad social discriminando así a sus inmigrantes.

La palabra *chicano* hace referencia a las personas nacidas en los Estados Unidos de ascendencia mexicana. Como consecuencia, la poesía chicana refleja la experiencia de su gente y los problemas de la cotidianidad tanto en el campo como en el barrio. La misma funciona como un arma ideológica a manera de resistencia contra la asimilación y la opresión cultural.

Según lo expresa Tomás Ybarra Frausto (citado en Bornstein 1980), el poeta chicano tiene una doble función: “participate as intellectuals in the struggles for social change in Chicano communities and to remain responsible to their art by elaborating techniques and

approaches to reality that, in their aesthetic challenge, awaken, maintain, and enhance human alternatives and possibilities”. De lo anterior se deduce que el poeta chicano, además de ser testigo y partícipe de su mundo, tiene la responsabilidad de registrar de una manera artística la identidad, origen, tradiciones y asuntos políticos de su gente. Esta responsabilidad llevó a diversos poetas a experimentar los matices simultáneos de los varios niveles en el lenguaje y a la afirmación de nuevas formas poéticas expresivas. Por lo que el uso de *codeswitching* es uno de los medios que se utiliza para comunicar la experiencia cultural de ser chicano.

El primer poema chicano escogido para este análisis es el de Lydia Camarillo, *Mi Reflejo*. El poema está lleno de imágenes de mujeres mexicanas (Malinche, Sor Juana Inés de la Cruz, Frieda Khalo, la Virgen de Guadalupe) quienes a través de la historia de ese país han defendido y luchado por sus hijos (su tierra). Es un grito repulsivo al colonizador español y al americano que han tomado de sus tierras todo lo que han podido y más, sin haber querido reconocer al “otro” como su igual. Es un poema que le hace honor, como se dijo anteriormente, a la doble función del poeta. Desde el punto de vista lingüístico, la poetisa usa el cambio de código para matizar su mensaje (Gumperz 1982). Es decir, ella emplea un código para introducir el tema y luego continúa con otro código:

*Who goes there?
It is I,
Don't you recognize me?
You made me your prostitute,
Me hiciste tu esclava,
Conquistaste y colonizaste mi gente.
You alienated me from my people.
Me hiciste la «Vendida».
¿Ya no te ACUERDAS de mí?
Qué Poca Memoria Tienes,
I have come to pay your dues,
I have come to FREE my people.
I AM MALINCHE.*

Esta forma del *code-switching* se emplea para añadir un comentario personal a la información ya dada. En esta estrofa y en la que sigue se observa también cómo, a través del uso de mayúsculas, la poetisa expresa su rabia por lo que los colonizadores le hicieron a su gente, por medio de sus mujeres, pretendiendo olvidar lo sucedido.

Cada estrofa se refiere a lo que tuvieron que pasar estas mujeres emblemáticas de la cultura mexicana mencionadas anteriormente, hasta llegar a la Virgen de Guadalupe, quien junto a las otras tres ha venido a liberar a su gente:

«¡BASTA!»
Si somos espejos de cada una,
Soy Malinche,
Soy la Virgen de Guadalupe,
Soy sor Juana Inés de la Cruz,
Soy Frieda Kahlo,
I am the reflection of the oppressed.
I am half the struggle...
I have come to knock at your door,
A Decirte,
«¡NO MÁS!»

Al final del poema todas las mujeres son una cuando de liberar a su pueblo se trata. Es un llamado a todas las mujeres mexicanas a unirse y a defender lo que por derecho les corresponde y a no dejar que las opriman.

En el siguiente poema, *Mirrored Reflections*, Raúl Salinas habla sobre lo que se sufre tanto en la cárcel como afuera en la sociedad. En este poema se puede observar que existen dos sociedades: la de los “pachucos” (oprimido) y la de “Mickey mouse” (opresor). Debido a la resistencia de su raza, el poeta los invita a “jugarle la causa al gringo”, a ver si se cansa y los deja tranquilos. El autor deja claro su identificación con los pachucos a través del uso de las *exclamaciones* (Interjections, Gumperz 1982):

¡Ese Loco . . .
cúrate!
Dig on what/
on what them dudes are saying,
VATO.
That you are (¡ja-ja, que lucas!):
a non-goal oriented
alienated being,
sufriendo un "identity-crisis",
rejecting conventional modes & mores.
¡Me La Rayo!

Esta forma de expresarse en el poema constituye un símbolo de su identidad. Este tipo de cambio de código se realiza por medio de la introducción de pequeñas frases o palabras al final del discurso.

Además de las *exclamaciones*, en el poema se observa también que hay palabras propias del argot pachuco: *vato* (que significa tipo, hombre), *watcho* (que significa watch y en donde dicho verbo inglés se ha adaptado a la sintaxis española), al igual que palabras sin terminar. Es decir, existe la elisión, como cuando el poeta dice: “Boogie’d Los & found”. La palabra ‘Los’ debería leerse: Lost, se omite la ‘t’ al final de la palabra.

El poema termina con una exclamación: Hail Pachuco!, con la cual el poeta reconoce que la sociedad en que viven no toma en cuenta a los niños hambrientos, mucho menos a los que por distintas circunstancias fueron a parar a las cárceles de ese país.

En el siguiente poema, *Cantos*, Salinas personaliza, utiliza el código “nosotros” (Gumperz 1982) para expresar su opinión sobre la vida que ha llevado junto a su amigo del alma a quien él llama “cucaracho”:

Tú
y
Yo
cucaracho . . .
parnas desde aquel entonces
de
colchas calientitas y
veredas solitarias

con 'buelita Mane

y tía Mage

Cuates desde los primeros años

de abandono...

nuestra huerfandad.

Nótese la omisión de la letra “A” en la palabra “buelita”, lo que refleja el tono coloquial con que se escribe el poema. Se observa, a través del poema, cómo su amigo a pesar de las vicisitudes que ha tenido en la vida ha logrado superarse. Sin embargo, se da cuenta de

que de nada le sirve superarse pues la realidad sigue siendo la misma, no ha cambiado:

Si pudieras volver
a las jaulas horrorosas
y avisarle a los demás
¿Qué les dirías?
¿Qué es ilusión
purita diversión,
que no la agarren tan en serio?
¿Qué es puro pedo,
that folks be living
instead of giving?
that they be jiving
a slick conniving,
the righteous Jeff?
O simplemente,
that
the formula
did
NOT
work?

El uso de mayúscula en la palabra *not* afianza lo antes dicho ya que enfatiza el mensaje de que no importa lo que la persona haga por superarse, la sociedad sigue siendo la misma.

El autor juega también con las palabras y le da doble significado a la misma palabra: ¡*CHAIN-ges!*. Desde el punto de vista fonético, toma la primera parte de la palabra la pone en mayúscula y la separa con un guión para que se lea *chain*. Si se lee la palabra como se debe entonces dice *change*. Con esta palabra escrita de esa forma, el autor nos dice que a pesar de los cambios siguen atados a un pasado que llevan tatuado en la sangre.

El poeta termina el poema con una *exclamación* (Interjections, Gumperz 1982) para afianzar una vez más su pertenencia al grupo con el cual se identifica, los pachucos: "¡Todos Está De Aquellas!"

Otro poema chicano que se analiza a continuación, es el de la poetisa Ángela de Hoyos *Tú Quien Eres y Yo Quién Soy*. Este poema habla sobre lo que algunas veces las mujeres son capaces de hacer en nombre de una causa. La poetisa utiliza lo que Gumperz (1982) define como *reiteración* (Reiteration) ya que repite su mensaje en otro

código, en este caso, para enfatizarlo y hacer que llegue a un público más amplio:

tú quien eres
y yo quién soy

mujeres
(a veces sin razón)
matamos al hombre
nuestro unigénito
en santificada traición...

who are you
and who am I

women
(sometimes beyond reason)
we murder man
our only son
in sanctimonious treason

La autora decide escribir la misma estrofa en otro código, haciendo dos poemas en uno. Sin embargo, en el siguiente poema de la misma autora, a medida que escribe una línea, inmediatamente le sigue la misma línea pero escrita en otro código. *With Savoring Eyes / Con los Ojos Saboreando* trata sobre la pobreza que se vive en muchas comunidades de los Estados Unidos:

with savoring eyes
con los ojos saboreando
and trembling fingers
y trémulos los dedos
partimos el pan
we broke the bread
y no alcanzó para todos
- not enough to go around –

El poema termina con una pregunta hacia el presidente sobre lo que deben hacer. En tan pocas líneas, la poetisa es capaz de expresar la angustia de una comunidad que no vislumbra un mañana mejor del que hoy día están viviendo:

señor presidente
President Paleface
¿qué nos aconseja...?
what shall we do

For tomorrow...?

En el poema *Tonantzin Morena*, De Hoyos emplea el cambio de código como el elemento no marcado (Myers-Scotton 1993) para hablar de su cultura. Al usar el código global, la autora refleja que valora su identidad plural demostrando al mismo tiempo estimación por su etnia y por el contexto urbano donde se desenvuelve. El poema comienza hablando sobre la casa de su madre, donde no se perdía nada y siempre había abundante comida:

en la casa de mi madre
no se perdía nada:
when the milk went sour
she made us cornbread
. . . en el chiquigüite grande
apenas cabía
el pan de maíz. . .

the peach trees
cuajados de fruta
y nos hacía conserva
. . . trabajo pa todo el día
bastante comida . . .

También habla sobre la conducta de su madre, una madre abnegada y siempre lista para ayudar a sus hijos. A través de la figura de su madre, se puede observar el patrón, en general, de la madre hispana:

bajo el techo Amor Materno
mi madre morena
con su hechura de diosa
dominando el espacio
corazón abierto
mente alerta
manos a la obra

La mujer que sabe cocinar, sabe cocer, posee una mente viva y siempre está presta para lo que se ofrezca. Se observa también, por el uso de mayúsculas en las palabras *Amor* y *Materno*, así como también por el uso de la palabra *diosa* y de la frase *dominando el espacio*, que la madre es el centro de la casa a quien se le tiene respeto y admiración.

El poema que se presenta a continuación, se podría decir, que es la experiencia de vida desde niño hasta la adultez del poeta Rudolfo

Anaya. En él habla sobre su niñez y la discriminación que padeció a medida que iba creciendo, por el simple hecho de ser chicano. En su alusión a Walt Whitman y a su poema *Leaves of Grass*, Anaya deja ver su anhelo por la libertad del pueblo chicano a la vez que llama, en especial a los poetas chicanos, a luchar por ella.

En *Walt Whitman Strides te Llanos of New Mexico*, Anaya hace uso de code-switching como la elección no marcada (Myers-Scotton 1993). El autor deja ver su intención de mantener el código aceptado socialmente pues con él, reconoce y valora su doble identidad. El poema se escribe pues en inglés con palabras en español que revelan el mensaje que el poeta quiere transmitir. La palabra *llano* seguida de *Mexicano, Indio, tejano* y *Río Pecos*, sitúan al lector geográficamente en el territorio de Nuevo Mexico, territorio chicano, como más adelante lo especifica el poeta. Luego, con la palabra *Ultima* hace alusión a su libro *Bless Me Ultima* donde habla de la Raza, siendo ésta el origen de todo y hacia donde el chicano debe volver. Al saludar tan efusivamente a Walt Whitman (“Buenos días, don Walt!”), el poeta muestra su admiración por este personaje y asoma al final de la estrofa cómo anhela que su gente, a través de la poesía, se libere:

! Leap to embrace la gente
de Nuevo Mexico! Leap to miracles!"
I always knew that. I dreamed that.

En la siguiente estrofa, las frases: *Chicanos, en la pobreza, Pero ricos en el alma! Ricos en nuestra cultura! y Ricos con sueños y memoria!*, describen por un lado, la situación en la que se encuentra esa comunidad y por el otro, la calidad humana y aspiraciones que poseen.

El poeta compara a Whitman con su abuelo (palabra que escribe en español). El uso de este símil refleja la importancia que tienen los abuelos, como fuente de sabiduría y soporte familiar, en la cultura chicana. Una vez que el poeta comienza a comparar a Whitman con su abuelo, siguen las comparaciones con su “llano” y la tranquilidad que el mismo le transmite.

El poeta poco a poco va desarrollando su mensaje de libertad haciendo uso de palabras como “tierra sagrada”, “They took *mi honor, mi Orgullo, mi palabra*”, hasta llegar a la estrofa climax del poema:

Pobreza de mi gente! I strike back now! I bring you
don Walt to help gird our loins!

Este Viejo es guerrillero por la gente!
Guerrillero por los pobres! Los de abajo!

Save our children now! I shout. Put *Leaves of Grass* in their
lunchboxes! In the tacos and tamales!
Let them call him Abuelo! As I call him Abuelo!

En estas dos estrofas, el poeta expresa su deseo de libertad por y para su gente, libertad que sólo alcanzarán a través del conocimiento y superación propia. El poeta llama a los poetas chicanos de la revolución, a las mujeres a ser uno y a no permitir que la pobreza pierda a los niños así como perdió los suyos *la Llorona*.

El uso de las palabras en español: *familia, amor, cuentos, tortillas*, una vez más, reflejan el papel importante que tiene la familia como pilar dentro de la cultura chicana. La estrofa final del poema comienza con la frase: *Gracias, don Walt!* con lo cual el poeta le agradece a Walt Whitman el que le haya abierto los ojos, a través de la lectura de su poema *Leaves of Grass*, y le haya enseñado el camino que conduce a la liberación de la Raza.

Por medio del siguiente poema, el poeta chicano Abelardo Delgado, compara una tradición mexicana como lo es la celebración del Día de los Muertos, en donde las tumbas se visten de flores para alegrar a los difuntos y las calles se visten de colores, con el concepto que tiene la cultura americana sobre el tema de los muertos. Delgado hace esto utilizando la función del cambio de código que Gumperz (1982) denomina *Personalización frente a objetividad*. En la primera parte del poema, el poeta utiliza el español para personalizar (código “nosotros”) a manera de introducir el tema de los muertos y dar a conocer su tradición:

Renacen los huertos,
también los muertos
El día de los muertos
Por siete minutos
Podemos platicar
Con los seres queridos fallecidos.

El autor continúa narrando lo que él hacía mientras su abuela vendía flores de papel en el camposanto. Una vez más, al igual que en el poema anterior, aparece la figura del abuelo, en este caso, la abuela.

El poeta utiliza la objetividad (código “ellos”) para hablar sobre el tema visto desde la cultura anglosajona:

Here we do not wish
to hold dialogue
with los muertos.
They remind us
we too
will eventually join them.
here there is no luto
and there are no novenas
or puños de tierra.
Here is the U.S.
the idea is to hide,
to ignore the dead
and to even avoid death
in our conversations.

Continúa el poeta utilizando el mismo código para darle a conocer a “ellos” el nombre que su comunidad y la de sus hermanos puertorriqueños, le dan a la muerte. Además, les aconseja que es bueno hablar con los muertos pues nos recuerda que debemos disfrutar la vida:

In Mexico la muerte
is well known.
She’s la talaca, a feminine figure.
Our Puerto Rican
brothers and sisters
call her “la flaca.”
Talking with the dead is necessary
to remind ourselves
to enjoy our lives
and not to go about
as if we had already died
and no one said good-bye or cried.

Dedicar un poema a una de las tradiciones de la cultura hispana, muestra el respeto que esta cultura tiene por sus tradiciones. El poeta Abelardo Delgado no es el único que habla sobre las tradiciones, ya se vió anteriormente, en la sección de los poemas puertorriqueños, que el poeta Enmanuel Xavier también hablaba sobre una tradición diferente, la del machismo.

Siguiendo con el mismo estilo de reflejar la cultura de un pueblo, la poetisa Gloria Anzaldúa en su poema *My Black Angelos*, habla sobre

el mito de *La Llorona*; para ello utiliza *code-switching* como una elección no marcada (Myers-Scotton 1993). Para la autora de *Borderlands*, el uso de una lengua u otra refleja su propia identidad, una identidad que no es ni de un lado de la frontera ni del otro, sino de ambos. Es por ello que se pasea por las dos lenguas, pues sabe los beneficios que cada una brinda. En el poema que se analiza a continuación, la poetisa introduce el español para dar a conocer al lector a *La Llorona*, una cultural figure (como la misma autora la llama en su libro *Borderlands*, p. 241):

In the night I hear her soft whimper
wild masses of hair
rustling in the silence.
*Una mujer vaga en la noche
anda errante con las almas de los muertos.
Aiiii aiiii aiiii*
She is crying for the dead child
the lover gone, the lover not yet come;
Her *grito* splinters the night
fear drenches me.
I stink of carrion,
she turns upwind tracking me.
Her teeth reflect the fire
from her rouged eyes
my black *Angelos*,
la bruja con las uñas largas,
I hear her at the door.

La figura de *La Llorona* no es tan sólo propia de la cultura chicana, ya que su historia es conocida por todas las culturas de hispanoamérica. En el país de quien escribe (Venezuela), se conoce con el mismo nombre y su historia se cuenta de la misma forma. De allí que el poema plasme, con el uso de *codeswitching*, la cultura no de un pueblo sino de muchos.

En el poema no sólo se describe a *La Llorona* sino también el sentimiento de terror que ésta infunde en la narradora.

Taloned hand on my shoulder
behind me putting words, worlds in my head
turning, her hot breath
she picks the meat stuck between my teeth
with her snake tongue
sucks the smoked lint from my lungs
with her long black nails

plucks lice from my hair.

aiiii aiiii aiiii

She crawls into my spine
her eyes opening and closing,
shining under my skin in the dark
whirling my bones twirling
till they're hollow reeds.

Anzaldúa emplea el inglés para describir estos sentimientos para que un público más amplio de lectores puedan leer lo que la autora siente.

En el siguiente poema de Alberto Baltazar Urista, *When you have the earth in mouthful*, el poeta habla sobre el sueño que todo chicano nunca debe perder: el de su libertad. El poeta, utilizando el cambio de código nosotros (Gumperz 1982), le hace ver a su gente que ellos son dueños de sus propios sueños, que no deben dejarse menospreciar por otros:

when you have the earth in mouthful
to chew con los dientes de esperanza
un sueño de pueblos rojos
how can anyone misplace barro
el barro de la gente en notas
(musicales) tardes de espera
y espera, y espera
sin que el sol se acueste, no
aparece el dolor lunar en carnes
y el barro no se cuece
como un sueño en la mano
chicanos do not lose sueños
y de sí son propios dueños

Más adelante, el poeta sigue utilizando el mismo código anterior y compara los sueños de los chicanos con la comida como para que recuerden lo “sabroso” que es tener sueños de libertad:

sueños de color frijoles con salsa y con
cebolla. dentro de la campana que
repica hidalgo—fuera de la iglesia
el padre clama justicia, libertad y
tierra. dentro de ella nunca existió
dicho sueño—no pa'l pueblo, no pa'la
raza, pa'la gente; pa'nosotros
nada. "mi ma'carnal" me dice

el bato; "se acabó la onda. "idon't
understand that kind of payasadas.
con mi gente no se juega. a mis
niños no les quita nadie los frijoles.
se acabó la espera mr.jones,
"señor" jones (perdone usted "patrón").

En este mismo fragmento del poema, se puede observar que el poeta, usa palabras clave para recordarle a su gente que no deben dejarse oprimir. La palabra *hidalgo*, por ejemplo, les recuerda el Tratado de Guadalupe Hidalgo, por medio del cual fueron despojados de sus tierras. Luego cambia el uso del lenguaje haciendo uso de lo que se conoce como la *Teoría de la Acomodación del Discurso* (Giles 1991). En este caso, Urista acomoda su lenguaje (convergencia) para que la gente del pueblo entienda su mensaje. Como ejemplo de esto, nótese que en vez de usar el vocablo completo (para el, para la, mi mamá), omite parte de éste para que se parezca más a la forma de hablar de la gente (pa'l, pa'la, pa'nosotros, mi ma'). Además, usa palabras y frases propias de los pachucos (bato, "se acabó la onda") para identificarse aun más con ellos.

Al final del fragmento anterior, el poeta deja claro que no deben seguir oprimidos, que llegó la hora de decir basta, igual que en el poema de Lyda Camarillo que se analizó anteriormente. La última frase que está en paréntesis, refleja un poco la cultura sumisa del chicano, quien le pide perdón a su "patrón" porque ya no quiere ser más el oprimido. Una vez que dice esto, se dirige a su patrón para decirle lo que piensa de él y de su esposa y para hacerlo, utiliza el código "ellos" (Gumperz 1982):

...you are meaningless
mr.jones. and tell your vieja mrs.
robinson -- your ex-wife frigid man!

that we ain't falling for sus faldas ni
cortejos. our barro digs on warmth and
you mr. jones are a frigidair of pestilence.
an ice joke on your martini
cubical skull you got

Ya al final del poema, le dice a Mr. Jones que no necesitan de él pues se tienen a ellos mismos: "we got our barro, we don't need your "holy" breath".

Gloria Anzaldúa, en el poema titulado *El sonavabitch*, presenta la problemática de los *mojados* o los *wets*, como los llama en el poema utilizando los dos términos en español e inglés para enfatizar su significado (reiteración, Gumperz 1982):

Wets, a voice says.
I turn to see a Chicano pushing
the head of his *muchachita*...

Mojados, he says again,
leaning on his chipped Chevy station wagon...

La palabra “mojado o wet” se usa para designar a los que cruzan la frontera por el río Grande.

El poema transcurre en un campamento al norte de Muncie, Indiana, donde un grupo de inmigrantes son atrapados y van a ser deportados. Uno de los narradores, una maestra de escuela, le reclama al patrón la paga que le corresponde a los mexicanos que trabajaron en el campo y que ahora él mismo denuncia al departamento de inmigración con el sólo propósito de no pagarles completo. La poetisa utiliza el elemento no marcado (Myers-Scotton 1993) para dejar ver su doble identidad, identidad propia de la gente que vive en la frontera. El paso de una lengua a otra le permite acoger una identidad plural, sin que tenga que renunciar a los beneficios que le brinda el uso de la lengua que caracteriza al resto de la sociedad.

A lo largo del poema, el español aparece ocasionalmente para demostrar la pertenencia del primer narrador a la comunidad chicana y para narrar parte de lo que les hizo y les hace, una y otra vez, su *patrón* (código nosotros, Gumperz 1982):

The *sonavabitch* works them
from sunup to dark—15 hours sometimes.
Como mulas los trabaja
no saben como hacer la perra.

Luego, cuando va a explicar lo que el patrón le hace a los trabajadores, cambia al código “ellos” (Gumperz 1982):

Last Sunday they asked for a day off
wanted to pray and rest,
write letters to their *familias*.
¿Y sabes lo que hizo el sonavabitch?
He turns away and spits.
Says he has to hold back half their wages
that they'd eaten the other half:

sack of beans, sack of rice, sack of flour.
Frijoleros sí lo son but no way
could they have eaten that many *frijoles*.

Nótese la adaptación de la fonética inglesa a la española de la palabra *sonavabitch* (son of a bitch). Así como también la aspiración de la “h” en la palabra *jijo* por *hijo*, en la oración: *Pobres jijos de la Chingada*. El primer narrador, dirigiéndose a su mujer en español: *Vámonos, mujer, empaca el mugrero* (código nosotros, Gumperz 1982), se va y deja a la maestra cargada de rabia. Al final del poema, la maestra consigue que el patrón le pague lo que le debe a los *mojados*.

Para este último análisis de los poemas chicanos, se escogió el poema del poeta Nephtalí de León titulado *A los Graduados, después de estar doce años en la escuela*. El poema trata sobre la esperanza que tiene el poeta de que los graduandos van a mejorar la Raza, por ser hijos de la revolución intelectual. Es decir, ellos por ser bilingües, por tener dos mundos, pueden ver los dos puntos de vista y entender mejor lo que les hicieron los americanos de manera que no se dejen oprimir.

En algunas estrofas del poema, se puede observar el uso de un lenguaje que se identifica con los jóvenes, es decir, el poeta acomoda su discurso (Giles 1991) para hablar como lo hacen los graduandos:

al escuelín bato...
That place, man!
What a drag ése,
I don't know how we made it
do you?
Pos
Pos yo me copeaba de la Helena
'ta smart...

También hace uso de palabras propias de los mexicanos, como por ejemplo, la palabra *gabas* o *Gringo* para referirse a los estadounidenses, la palabra *troca* para referirse al autobús, la palabra *güeros* para referirse a rubio, la palabra *engabacharnos* para referirse a americanizarlos.

Por otro lado, el poeta utiliza el código “nosotros” (Gumperz 1982) para recordarle a los graduandos los desprecios que les hicieron:

and the endless miserias
los desprecios

y las 2001
offenses
que a tí
y a ti
y a mí
nos hicieron

Así como también para expresarles lo orgulloso que está de ellos por no haberse dejado vencer en estos doce años de estudios, a pesar de las adversidades:

Y así
a change occurred
an intellectual revolution
con más conocimiento
más material
greater quality of learning

Y con el polvo mágico,
that fuerza y voluntad,
esa experiencia de la raza
of surviving
in the dark and naked streets
de los de abajo,
in the fields de los pobres
of surviving
palabras and inner ghetto words
of our own vendidos
of surviving even the racism
of the honkies tapados
and west texas kickers
of surviving even poetas sin conciencia
académicos and leaders of the movement
of surviving 12 years
de escuela de extranjeros

Nótese que cuando habla sobre las adversidades, el poeta utiliza el código “ellos” (Gumperz 1982). Es decir, emplea el inglés para expresar su opinión sobre los obstáculos que los “otros” le han puesto y que han tenido que saltar (of surviving in the dark and naked streets, of surviving even the racism of the honkies tapados).

Más adelante, el poeta usa lo que Gumperz (1982), llama *message qualification* (matizar un mensaje) para hacerles ver que son personas bilingües y que poseen dos visiones del mundo:

Your native speech
el Español
se habla de punta a punta
en este continente Americano
where only a small group
of people called Gringos
speak English
You, who dominate two languages
and countless
of other modes of speech
tantas maneras de expresar
la tórica y a veces la realidad
de la Raza
You, who see two worlds
en diferentes lados
de los traques

Con esta función, el poeta introduce el tema de la doble identidad, la doble cultura a través de la cual, los graduandos pueden hacer escuchar su voz y la de sus hermanos de Raza.

El poema termina con la certeza del poeta de que estos nuevos graduandos no van a ser como muchos chicanos que, por dejarse aculturar, no saben diferenciar su cultura azteca de la americana.

4.2.3 Poemas cubanos

De acuerdo al estudio que hace Rodolfo Cortina (en Lomelí 1993: 40-61) sobre la Historia y Desarrollo de la Literatura Cubana Americana, la poesía del siglo XX se divide en: la poesía Avant-Garde, la Generación Orígenes, la Generación de 1953 y la Generación de 1970. Ésta última, reúne aquellos autores nacidos entre 1940 y 1955. Estos fueron los poetas, según lo indica Cortina (op. cit.), que se ubicaron a través de los Estados Unidos en la primera década de exilio en 1960 que comenzaron a escribir en 1970 y continuaron publicando y escribiendo en los 70, 80 y 90.

Aunque fueron clasificados como una generación, éstos se pueden dividir en tres grupos distintos: los Conservadores, quienes en su mayoría pertenecían a un grupo llamado “El Puente”, y cuyos deseos de preservar y mejorar las posibilidades lingüísticas del español de la poesía cubana en los Estados Unidos está profundamente arraigada, el Grupo Mariel, cuyos aportes lingüísticos al primer grupo están ligados a

su deseo de afirmar su condición de recién llegados y al derecho de estar en el exilio y el Grupo Los Atrevidos (llamados así por la poetisa Carolina Hospital), cuyos experimentos lingüísticos los llevó a explorar los límites de su ambiente cultural dual. El trabajo de los poetas cubano-americanos seleccionado para este análisis, pertenece a este último grupo.

El uso del *code-switching*, aunque es menos frecuente que el utilizado por las otras comunidades de origen hispano, constituye uno de los experimentos lingüísticos empleado en los poemas de estos poetas cubano-americanos.

El primer poema seleccionado para este análisis de los poemas cubanos es el del poeta Adrián Castro, *Bilingual Bicultural by U.S.A.* En este poema, Castro personaliza (código “nosotros” (Gumperz 1982)) para que el lector lo reconozca como hispano; por medio del uso de palabras, frases y hasta oraciones completas en español, con un contenido cultural íntimamente ligado a la identidad étnica.

Ejemplo de lo anterior es la oración *Yo soy de la raza brother!*, con la cual el autor se identifica con la comunidad hispana. Las palabras *rumba, timba, bomba, plena, merengue, maracas* lo asocian con la música que representa a esta comunidad. Sin embargo, el autor define su identidad cubana cuando usa palabras específicas de su realidad hispana o tradición cultural. Como ejemplo de ello el poeta dice:

I carry my Pales Matos
Nicolás Guillén in my back pocket
Make no mistake
soy Cubano-Dominicano-Americano
That means I love my frijoles negros
my arroz con pollo, gandules
my platanos maduros shakes of fruta bomba
It means I got a protective brilliant mami
y un padre hermoso passionate

Los nombres *Pales Matos* y *Nicolás Guillén* pertenecen a escritores cubanos muy reconocidos en esta cultura, y cuando el poeta habla sobre la comida, menciona platos típicos de ese país que lo identifican aún más con la comunidad cubana. La última parte del poema, además de evocar asociaciones culturales y emocionales, deja ver la realidad que viven estas comunidades en cuanto al uso de la lengua materna:

Means my father's uncle Puya is a santero
 & I've seen breathing altars to Shangó, Oshun, y
 Yemayá
 It means my nickname is Tito
 It means my last name is Castro
 y soy de la raza brother!
 It means I speak la lengua while at home
 & think in English the rest of the time
 It means
 I'm made in the U. S. A.
 ¿Comprendes?

La última palabra del poema llama al lector a reflexionar sobre la realidad de los que viven con una doble cultura y que tratan de adaptarse sin que por ello dejen a un lado sus orígenes.

En el siguiente poema titulado *En El Sol De Mi Barrio*, Sandra Castillo habla sobre su retorno a su país después de veinticinco años de ausencia. Se observa cómo la poetisa hace uso de lo que Myers-Scotton (1993) llama *Código del Elemento Marcado*, ya que utiliza palabras en español que, además de dejar ver sus orígenes, la desviación que muestra del elemento marcado no es tan dramática:

In the open air,
 Mother and I become part of a comparsa,
 a parade of color cha-cha cha-ing
 into morning behind red bows, girasoles,
 manzanas y plátanos dancing into an island heat
 on the heads of those who dare to tempt
 the laws of physics to the tune of "Ay, Mama Inés."

El uso de la palabra *cha-cha-cha*, por ejemplo, se pudiera decir que es parte de las variedades locales del inglés, lo cual se convierte en un símbolo de su identidad. Esto se corresponde con lo que en el análisis del *code-switching* conversacional se ha llamado “Emblematic code-switching” (Poplack 1980). Es decir, en este caso, el *code-switching* constituye una parte emblemática del estilo monolingüe de la poetisa. Por otro lado, en la penúltima estrofa del poema se evidencia lo que Gumperz (1982) llama *reiteración*:

though I read the signs:
 "Patria o Muerte,"
 country or death, "Seremos fiel,"
 we will be faithful.

Es decir, el mensaje se repite en los dos códigos para enfatizar su significado. En este caso en particular, el mensaje es muy significativo ya que es la consigna con la cual se identifica el régimen cubano y por lo cual tiene una connotación negativa para todos aquellos que salieron de Cuba antes y después de la revolución.

En el mismo marco de análisis se encuentra el poema de Richard Blanco, *HAVANA 50s*. En este poema, al igual que en el anterior, el poeta hace uso del elemento marcado (Myers-Scotton 1993) con palabras que evidencian un “Emblematic code-switching” (Poplack 1980). Las palabras *El Habana Hilton, boleros, merengue, conga, son, El Capri, rumba, La Lupe, La Red, Cuba Libre, Castro y mambo* son palabras que identifican a la comunidad cubana, por lo que el poeta le deja ver al lector cual es su identidad. Al mismo tiempo, el poeta evoca recuerdos de un pasado vivido por muchos en su comunidad y en la comunidad americana que frecuentaban la Habana en los años 50.

Sin embargo, en el siguiente poema del mismo autor, *Havanasis*, se observa que la función del cambio de código empleado es el código “nosotros” (Gumperz 1982) ya que el poeta introduce palabras en español para aportar información sobre lo que para él fue la creación de Cuba. El poema comienza con la creación de la música para lo cual utiliza la palabra “conga”, por demás representativa de la cultura cubana. También emplea palabras típicas que se refieren a los instrumentos que usan para tocar su música: *bongos, batús, claves, maracas* y al ritmo *guaguancó, son*. Luego utiliza la palabra *Yemayá*, nombre que se le da a la diosa del mar de origen africano y que los cubanos adoran y veneran en su religión. Seguidamente describe los productos de la tierra que fueron creados:

Let the earth sprout *papaya* and *coco* and white *coco* flesh;
malanga roots and mangos in all shades of gold and amber;
let their be *tabaco* and *cafe* and sugar for the *cafe*; let there
be rum; let there be waving plantains and *guayabas* and
everything tropical

Los nombres son frutas tropicales típicas de las islas del Caribe. La palabra “tabaco” se asocia con la comunidad cubana por ser éste uno de los productos de mayor exportación proveniente de la isla. Al final del poema, el poeta habla sobre la creación del hombre cubano (taino, guajiro) y de la mujer cubana (mulata).

Con el uso del código “nosotros”, el poeta se identifica con el lector dejando ver su identidad cubana, hispana. Sin embargo, el poeta también deja ver su doble identidad ya que decide escribir el nombre del poema en inglés (Havanasis) y no en español (Habanasis).

El siguiente poema del escritor y poeta Gustavo Pérez Firmat, *Bilingual Blues*, trata sobre un cubano que tiene sentimientos en conflicto, identidades encontradas las cuales sabrá sortear debido a su identidad cubana. El poeta utiliza la función del código “nosotros” (Gumperz 1982) para reflejar la manera en que se siente el cubano-americano: “Soy un *ajiaco* de contradicciones”. La palabra *ajiaco* es un tipo de guiso cubano que tiene diferentes ingredientes. El narrador se siente confundido, tiene muchas cosas dentro de sí, es cubano y también es americano, habla español y también inglés. Es decir, tiene muchos *ingredientes* combinados dentro de sí que lo hacen sentirse como un *ajiaco*, de allí que entre en conflicto. Pero a pesar del conflicto psicológico que tiene, él sigue alegre: *psycho soy, cantando voy*. Una vez más se hace alusión a la música en estos poemas de origen hispano, lo que deja ver que la cultura hispana es muy musical.

El poeta continúa presentando el conflicto por el cual está atravesando el narrador:

You say tomato,
I say tu madre;
You say potato,
I say Pototo.
Let's call the hole
un hueco, the thing
a cosa, and if the cosa goes into the hueco,
consider yourself en casa,
consider yourself part of the family.

El narrador trata de integrar las dos lenguas con el juego de palabras, lo que indica que él también quiere estar o ser integrado en la comunidad donde reside, quiere sentirse *en casa*. Sin embargo, al final del poema el narrador acepta que su integración, la integración de los dos mundos no será posible:

Soy un ajiaco de contradicciones,
un puré de impurezas:
a little square from Rubik's Cuba
que nadie nunca acoplará.
(Cha-cha-chá.)

La integración no será posible porque él trata de estar en dos sitios a la vez, de hablar dos lenguas, de adoptar dos culturas. Esto lo conduce al conflicto interno y falla, de allí que el tono del poema tenga un toque de enojo, sobre todo cuando hace el juego de palabras.

Por otro lado, en el poema de Cecilia Milanés Rodríguez, *Cuban American Manifesto*, la poetisa, usando el código del elemento marcado (Myers-Scotton 1993), quiere que la comunidad americana se entere y conozca a la comunidad cubano-americana que vive en los Estados Unidos. Con el uso del Inglés como código no marcado pues es la lengua oficial de la comunidad donde reside la poetisa y, el uso del pronombre *you*, Milanés da cuenta de su intención de dirigir su mensaje a la comunidad americana:

I want to write a Cubaniche poem
full of rumba, conga y chachachá
con azúcar sazón café tabaco y salsa
a Cuban poem for those over there
a Cuban American poem for those over here
I want to celebrate our richness and complexity
and i figure you saw *Mambo Kings*
and *Buena Vista Social Club*
so you know a little somethin' somethin' about Cuban culture

La elección por parte de la poetisa de introducir palabras en español como *conga, rumba, chachachá, azúcar, sazón, café, tabaco y salsa* (código marcado), además de reflejar su intención de ser reconocida como cubana, se convierte en un símbolo de su identidad. Esto, al igual que en el análisis de los poemas de Sandra Castillo y Richard Blanco, se corresponde con el “Emblematic code-switching” (Poplack 1980). Es decir, el *code-switching* constituye una parte emblemática del estilo monolingüe de la poetisa.

En otras estrofas del poema, se observa el uso de lo que Gumperz (1982) llama *matizar un mensaje*:

...and you all know the song Guatanamera
[sung] *guajira guantanamera guantanamera*
guajira guantanamera
but did you know that it means country girl from
Guatanamo?

Aquí la poetisa emplea el español para introducir el tema del título de la canción *Guantanamera*, para luego, cambiando al código inglés, decirle a los americanos lo que significa el título de la canción.

Luego, en la misma estrofa, usa la *reiteración* (Gumperz 1982) para enfatizar el significado de la canción cantada por el cantante cubano Portabales:

sang and probably you've never hear of Portabales who

Cuando Sali de Cuba

[sung] *Nunca podre morirme, mi corazón no lo tengo aqui*

alli me esta esperando

me esta aguardando que vuelva allí

allí here

allá there

there

the there waiting is Cuba

[sung] *Cuando sali de Cuba*

when I left Cuba

I left my heart buried there

En la siguiente parte de la misma estrofa, Milanés, empleando el mismo código, deja ver su condición de cubana americana, es decir, no pertenece ni a un país ni a otro, sino a los dos:

but between this tierra aqui
that tierra allá
is mi tierra
'cause even if I'm here
I'm not just from here
from Jersey Miami or even Orlando
but also
from the island
repeating island
a forbidden island

Al igual que en el poema de Pérez Firmat, la autora separa las dos culturas, los dos idiomas, las dos identidades, sólo que a diferencia de aquél, la autora no entra en conflicto ya que su intención es la de dar a conocer un poco más la cultura cubana. Una cultura que está agradecida por la solidaridad y ayuda prestada por la comunidad americana en tiempos difíciles para ellos (los cubanos), y a quien la autora en particular quiere agradecer a través del uso del nombre de personas, que por distintos motivos ejercen una influencia en la sociedad (Alanis Morriset, Madona, Jennifer López, Marc Anthony, Robert Redford). Por otro lado, el uso de palabras en español como:

Yemayá, madre santa y dios poderoso dejan ver la religiosidad de su cultura.

Este poema, al igual que el poema de Gloria Anzaldúa *The sonavabitch*, sirve de denuncia pues, haciendo uso del código “ellos”, hace mención a las angustias y sufrimientos padecidos por ellos bajo el régimen al igual que por el departamento de inmigración:

...who'll save us for real this time
deliver us from Fidel and Janet Reno
Greg Craig tear gas handcuffs
from misunderstanding and dios, please
liberate us from consumer-fascism
excess-access and Tommy Hilfiger
liberate us from unpopular public opinion
and *thank you very much beautiful American people*
[sung] *mi corazón no lo tengo aquí*
and I don't want to talk about what I think about the INS
and the Border Patrol
because
in the end
they came for us
even those who wanted father and son together
even for us
because after all
we're just spics
we're no-thing special
mejicanos boricuas plátanos cubanos
legal illegal
same difference
la misma mierda

La poetisa le expresa su resentimiento a la comunidad por ser perseguidos aún sabiendo que ellos, los cubano-americanos, no pueden ser considerados extranjeros ilegales pues los ampara la ley. El uso del guión en la palabra *no-thing* aporta doble significado a la misma. Es decir, por un lado, con el guión tiene el significado de *ninguna cosa* y, por el otro, sin el guión, de *nada*. De cualquiera de las dos formas, al final el significado tiene una connotación negativa lo cual la autora reitera (Gumperz 1982) cuando usa la frase: *la misma mierda*.

Desde el punto de vista del exilio, la autora hace la diferencia, por medio de dos canciones, entre los que salieron de Cuba y los que se quedaron. Para los que salieron de Cuba, la canción *Cuando salí de*

Cuba es considerada su Himno Nacional ya que es una canción que habla del sentimiento de aquellos cubanos que por una u otra razón tuvieron que salir del país. Mientras que la canción *Al combate correr Bayameses* es el verdadero Himno Nacional de los cubanos que residen en la isla. Para Milanés, quien fuera criada en los Estados Unidos, su himno es la canción *Cuando salí de Cuba* pues como ella lo dice en el poema:

we thought *Cuando Sali de Cuba* the national anthem
the exile anthem because most of us didn't know
Al combate correr Bayameses
and those of us who knew all the words
did because we were going back
to where we'd never been

El poema continúa dándole a conocer su cultura a la comunidad americana, ya no tan sólo desde el punto de vista del que vive allí (como en estrofas anteriores), sino del que vive en la isla también. Esto se refleja cuando la autora explica la diferencia entre la palabra *servicial* (español) y *servile* (inglés):

go on
my pleasure
para servirle
(we're so *servicial*/ which is not to be confused with
servile/ which is what you always think)
but here's the thing
just because I let you in my house
don't mean you can take my stuff
because mi casa no es tu casa
and mi corazón, my soul is not for sale

Al hacer esta aclaratoria, Cecilia Milanés le advierte a la comunidad americana que no se equivoque con su cultura. La gente que pertenece a esta cultura no está dispuesta hoy en día, a ser *servile* ni a dejarse gobernar por otros como lo han hecho en el pasado ya que su *soul is not for sale*. La intención reflejada en esta última oración se puede comparar con la dicha al final del poema chicano *Mi Reflejo*, de Lydia Camarillo, «¡NO MÁS!». El hecho de que la cultura hispana sea, como lo dice Milanés, *servicial*, no le da derecho al *patrón* ni de invadir el territorio ni de pisar al *peón*.

Ya para finalizar esta última parte del análisis de los poemas cubanos, se escogió el poema de Gustavo Pérez Firmat *Turning The Time Tables*. Con la premisa de Charles Sanders Peirce, científico,

filósofo y humanista, considerado el padre de la pragmática y de la semiótica: “I am the sum total of my language”, Firmat presenta su discusión sobre la identidad bilingüe del personaje. El autor cuestiona a Pierce, por lo que al hacerlo, utiliza lo que Gumperz (1982) llama *especificar al oyente* (addressee specification). En la misma estrofa, se evidencia la presencia de *citas* (quotations (Gumperz 1982)), para luego retomar la función anterior:

Y, si soy más de uno, Peirce?
Y si soy dos,
o tres,
o—como diría David—
un millón?
¿En qué momento, en qué participio del mundo
se convierte tu suma en mi resta, Pierce?

El autor está confundido pues al hablar dos lenguas, pudiera ser también dos personas o tres dependiendo del número de lenguas que sepa hablar. El poema continúa en inglés (código ellos, Gumperz 1982) para explicar cómo se ve el hablante. En esa estrofa, Firmat deja ver que sin sus lenguas no es nadie, su identidad bilingüe lo hace ser quien es:

I am what is left
after the subtraction of my languages.
I am the division that resists
the multiplication of my languages.
I am the number that won't square,
the figure you can't figure,
the remainder of my languages.

Luego en las dos siguientes estrofas el autor usa un juego de palabras para reiterar su mensaje (Gumperz 1982) acerca de la confusión que le produce su identidad bilingüe:

One into two won't
go.
Two into tú won't
go.
You into tú won't
go.

Yo into you won't
go.
I into yo

won't go.
Nothing into nada
won't go.

Él simplemente no se ajusta a la norma, es decir, a lo que Pierce dice al principio del poema porque él (el hablante) sabe hablar dos lenguas y se identifica con ambas, mientras que Pierce tan sólo habla una. El poema concluye con la resignación del hablante al reconocer que algunas personas simplemente *don't add up*.

A manera de cierre de este capítulo se puede decir que en los poemas aquí analizados, el uso del *code-switching* posee diferentes funciones dependiendo de la motivación que tenga el hablante. En algunos poemas se evidenció que la función predominante era la de *personalización frente a objetividad* (Gumperz 1982) donde el hablante presentaba sus opiniones personales (we code). A través de esta función, el hablante expresaba lo que sentía hacia la comunidad que trataba de oprimirlo; bien fuera la misma comunidad, como en el poema *Brava*; o la comunidad americana como en el poema *When you have the earth in mouthful*. La misma función le permite al hablante opinar sobre su cultura y tradiciones, con lo cual se cumple la definición de la autora de este trabajo expuesta en el primer capítulo sobre el uso del *code-switching* por parte de las comunidades hispánicas que residen en los Estados Unidos.

Por otro lado, el *Modelo del Elemento Marcado* de Mayers-Scotton también estuvo presente en los poemas aquí presentados para su análisis. Con este modelo, los poetas reconocen y valoran su identidad bilingüe sin tener que elegir entre una u otra, tal y como se analizó en el poema *Cuban American Manifesto*.

Otra de las teorías que se reflejó en los poemas fue la *Teoría de la Acomodación* (Giles 1991), donde el hablante acomodaba su lenguaje para solidarizarse con su audiencia como lo hizo Nephtali de León en su poema *A los Graduados, después de estar doce años en la escuela* o para que la audiencia entendiera mejor el mensaje como en el poema *When you have te earth in mouthful*.

En el siguiente capítulo se presenta la biografía de las personas que hicieron posible este trabajo.

CAPÍTULO V. LOS PROTAGONISTAS

En este capítulo se presentan a los autores escogidos para este trabajo. La autora ha hecho una biografía de cada uno de ellos, por lo que el capítulo estará conformado por tres partes, es decir, la primera parte se refiere a la biografía de los poetas puertorriqueños, la segunda a la de los poetas chicanos y, la tercera a la de los poetas cubanos.

5.1 Poetas puertorriqueños

5.1.1 Louis Reyes Rivera

Poeta y ensayista considerado por muchos como el puente necesario entre las comunidades africanas y latino-americanas. Profesor de Literatura e Historia Pan-Africana, Africana-Americana, Caribeña y Puertorriqueña. Sus ensayos y poemas han merecido muchos reconocimientos, entre ellos el *Lifetime Achievement Award* (1995), el *CCNY 125th Anniversary Medal* (1973) y el *Special Congressional Recognition Award* (1988). Reyes Rivera ha contribuido a la publicación de más de doscientos libros, incluyendo *Great Black Russian* de John Oliver Killens (Wayne State U., 1989), *Portraits of the Puerto Rican Experience* Adal Maldonado (IPRUS, 1984), y *Bum Rush the Page: A Def Poetry Jam* (Crown Publishers, 2001). Actualmente, en la estación de radio WBAI (99.5 FM) posee un programa llamado *Perspective*, donde se le puede escuchar cada jueves a las 2 de la tarde.

Quien escribe, contactó al poeta Rivera a través del correo electrónico (ver anexos) y le hizo tres preguntas: una relacionada con el tema del *code-switching*, otra relacionada con el poema en sí y una relacionada con la expresión “oye! como vas”. Para el autor, lo que los poetas tratan de hacer cuando usan el *code-switching* es cuestión de identidad así como también un reflejo de la forma como aprenden el inglés. Particularmente, en su poema *Marianita*, el poeta usa el lenguaje intercalado porque: “in poetry there is music being composed and when you hear the music in a Spanish phrasing, you write it in.”

5.1.2 Ed Morales

Ed Morales, periodista y poeta, nació en el Bronx y vive en Brooklyn, Nueva York. Ha escrito artículos para diferentes revistas como *Rolling Stone*, *Entertainment Weekly*, *Vibe*, *Details*, *Spin* y *The Nation*. También para periódicos como *The Los Angeles Times*, *The New York Times* y *The Miami Herald*. Ed Morales es el autor de *Living in Spanglish*. Su poesía y cuentos de ficción se pueden encontrar en *Iguana Dreams* y *Aloud*. Actualmente tiene una columna sobre música latina en *New York Newsday*.

Al igual que el poeta anterior, quien escribe se comunicó con Ed Morales e intercambió correos electrónicos con él sobre el tema del *code-switching* y su poema *Rebirth of New Rican* (ver anexos). Para el autor de *Living in Spanglish*, el *code-switching* es usado como una estrategia por muchos grupos latinos para negociar su identidad en los Estados Unidos. Para este poeta, el *code-switching* es una manera de mantenerse ligado a la cultura hispana mientras se asimila la cultura anglosajona. Particularmente, él utiliza el *code-switching* “as a form of identifying with a cultural identity that is bilingual, bicultural and in some ways different from the original (Spanish-speaking) culture and the adopted (English-speaking) culture.”

5.1.3 Bimbo Rivas

Bittman Rivas, mejor conocido como Bimbo Rivas, nació en Puerto Rico el 11 de noviembre de 1939. Activista comunitario, poeta, actor, maestro y escritor quien le dio al Lower East Side el nombre del poema que se presenta en esta antología, *Loisaida*. Su talento nutrió no sólo la cultura puertorriqueña sino otras también. Bimbo Rivas murió de un ataque al corazón mientras enseñaba. Hoy en día, sus amigos y familiares le escriben por medio de un blog que crearon para recordarlo.

5.1.4 Willie Perdomo

Willie Perdomo creció en East Harlem, Nueva York. Entre sus obras se encuentra *Where a Nickel Costs a Dime* y la ganadora del premio PEN 2004: *Beyond Margins Award: Smoking Lovely*. Su

trabajo ha sido incluido en algunas antologías entre ellas *Poems of New York*, *The Harlem Reader* y *Metropolis Found*. *The New York Times Magazine*, *BOMB* y *PEN America* también han publicado su trabajo. Perdomo es el encargado de *New York Foundation for the Arts Fiction and Poetry Fellowships*. Actualmente enseña en Friends Seminary y la Bronx Academy of Letters.

5.1.5 María Teresa Fernández (Mariposa)

Mariposa nació bajo el nombre María Teresa Fernández. Escritora independiente, actriz, educadora, artista visual y defensora de los derechos humanos. Mariposa ha actuado en más de 100 institutos y universidades a través de los Estados Unidos. Es la autora de *Born Broxeña: Poems on Identity, Love & Survival*. Tiene artículos publicados en el *Centro Journal*, *Urban Latino Magazine*, *New York Newsday*, *El Nuevo Día*, *Hunt's Point Alive!*, *The Vieques Times*, *NYU's Brownstone Magazine and Conciencia Magazine*, *AHA! Hispanic Arts News*, *Resistance in Paradise: 100 Years of U.S. Colonialism*, *Drum Voices Volume 23*, *What's Up Magazine* and *Def Poetry Jam's Bumrush the Page*.

En 1999 le fue otorgado el premio *The Van Lier Literary Fellowship* por el Bronx Council of Arts. En 1997, por su poema *Ode to the Diasporican*, recibió el premio *Lo mejor de Nuestra Comunidad* por el Comité Noviembre.

Actualmente trabaja en un CD sobre poesía, un manuscrito de poemas selectos y un cortometraje basado en una de sus presentaciones poéticas.

5.1.6 Marina Ortiz

Marina Ortíz, poeta y activista social/cultural. Ha declamado en el Bronx County Courthouse, Casa Atabex Aché, East Harlem/El Barrio Renaissance Center, The Knitting Factory y, The Nuyorican Poets Café. Tomó parte activa en las colecciones de poesía *The Bread is Rising*, *Como Coco* y *Sisters Underground*. Su poesía no sólo ha sido publicada en *Liberador*, *El Pitirre* y *The New York Planet* sino que también ha sido leída en estaciones de radio como la WBAI Radio y WHCR Radio. Marina Ortiz es la fundadora y editora de la página web www.virtualboricua.org y www.eastharlempreservation.org.

5.1.7 Pedro Pietri

Pedro Pietri, autoproclamado y conocido como El Reverendo, nació el 21 de marzo de 1944 en Ponce, Puerto Rico. Fue un poeta y escritor “Nuyoricano” co-fundador del Nuyorican Poets Café y poeta laureado del Nuyorican movement.

En 1947, cuando tenía tres años de edad, su familia se mudó a la Ciudad de Nueva York. Se residenciaron en Harlem, Manhattan en el lado hispano. Influenciado por su tía, quien recitaba poesía y en ocasiones hacía teatro en la iglesia local, Pietri comenzó a escribir poemas cuando aún estudiaba en Heaven High School. Pietri tuvo diferentes trabajos una vez graduado de bachiller, hasta que fue reclutado y enviado a pelear en la guerra de Vietnam. La experiencia de la guerra y la discriminación que vivió y presenció en la Nueva York de su infancia, le forjaron su personalidad y su estilo de poesía.

El poema *Puerto Rican Obituary* lo leyó por primera vez, como un acto de solidaridad, cuando una vez unido a un grupo de activistas llamado “Young Lords”, que pertenecían al Puerto Rican Civil Rights, toman la iglesia Metodista en 1969. Este fue el comienzo de su asociación con grupos activistas, incluyendo su lucha contra el sida.

5.1.8 Tato Laviera

Tato Laviera nació en Puerto Rico en 1951 y ha vivido en la ciudad de Nueva York desde 1960. Profesor retirado de la Universidad de Rutgers donde enseñó Creative Writing. Laviera es conocido como el “cronista de la vida en el Barrio” debido a que su poesía está influenciada por la cultura popular. Para escribir sus poemas, Laviera hace uso de las tradiciones orales de Puerto Rico y el Caribe así como también de lo que se dice en el Barrio como refranes, el lenguaje de la calle, las expresiones idiomáticas, la música como la salsa, el mambo, los sones y la música jíbara. De allí el uso de *code-switching* para poder expresar mejor las dos culturas en las que vive. El mismo poeta lo expresa de una manera peculiar cuando al hablar sobre el bilingüismo dice:

Bilingualism is not only between English and Spanish;
it's a universal situation. It may refer to urban English in
Spanish form... it's a Spanish with an English tonality,

with an English spirituality, it's a Spanish urbanized....
It's an accent in English, it's an accent in Spanish, it is
Spanish with an English accent and with urban black
tonalities (Álvarez 2006, p. 26).

Laviera no escoge una de las dos lenguas, por el contrario, opta por una mezcla de las dos pues su gente, su propia realidad no es una u otra sino ambas.

5.1.9 Jesús Papoleto Meléndez

Jesús Papoleto Meléndez, un puertorriqueño orgulloso de serlo, originalmente de El Barrio (al este de Harlem), ciudad de Nueva York, es el ganador del premio *ACE (Artist for Community Enrichment)* de 1995 y el *COMBO (Combined Arts of San Diego)-NEA Fellowship* en Literatura. Papoleto se ha distinguido por ser un declamador dinámico de su obra.

Su carrera como profesor de poesía en las escuelas públicas pasa ya de los treinta años. Durante este tiempo ha coordinado, exitosamente, talleres de poesía y escritura creativa desarrollando así, un currículo único que ofrece escritura creativa para jóvenes con énfasis en la poesía y su expresión mezclado con las técnicas de publicación usando la computadora en el salón de clase.

Jesús Papoleto Meléndez es uno de los primeros fundadores del “Nuyorican poets’ movement”. Entre sus publicaciones se encuentra su primer volumen de poesía bajo el título *Casting Long Shadows* (Nueva York 1970).

La autora estuvo en contacto con el poeta vía correo electrónico (ver anexos) y, al igual que algunos de los poetas anteriores, le preguntó sobre el uso del *code-switching* y sobre uno de sus poemas. En cuanto al uso del *code-switching* Papoleto respondió: “I don’t codeswitch regularly. I use language as I understand it (or they), and what I discover accidentally through playing around with words and sounds”. En otro correo el poeta añadió:

I think also that code-switching occurs as a matter of syntax and rhythm; and the fact that the poet can use it at his/her disposal culturally in an amalgamated society. I think that these elements interact with one another and are undeniable or not, but do exist, and therefore are

incorporated into the general "speak" of the poetic expression.

5.1.10 Emanuel Xavier

Xavier es el editor de *Bullets & Butterflies: queer spoken word poetry*. Entre sus obras se encuentran *Pier Queen* y *Americano*. Su trabajo se ha publicado en revistas como *Genre*, *Urban Latino*, *Long Shot* and *James White Review*. Entre sus logros se encuentran el premio *Marsh A. Gómez Cultural Heritage* y el *New York City Council Citation*; también ha sido dos veces nominado al *Lambda Literary Award*. Actualmente se encuentra trabajando en su nueva colección de poesía.

5.1.11 Miguel Piñero

Piñero nació en Gurabo, Puerto Rico. Sus padres emigraron a Nueva York cuando él tenía cuatro años. Su padre abandonó la familia en 1954 y, su madre se mudó a un sótano en donde vivía con el subsidio del *welfare*. Miguel Piñero fue convicto a la edad de once años por robo. Lo enviaron al Centro de Detención Juvenil (Juvenile Detention Center), en el Bronx. Piñero se unió a la pandilla callejera "The Dragons" cuando tenía trece años. Antes de que Piñero alcanzara la edad de veinte años, ya era drogadicto y tenía un largo record criminal.

En 1972, cuando Piñero tenía veinticinco años de edad, fue encarcelado en la prisión *Sing Sing* por robo a mano armada en segundo grado. Mientras estuvo en prisión, escribió la obra de teatro *Short Eyes* como parte de los talleres de drama que le daban a los prisioneros. En 1974, la obra se presentó en *Riverside Church* en Manhattan. El empresario Joseph Papp vió la obra y quedó tan impresionado que la llevó a Broadway. *Short Eyes* fue nominada a seis (6) Tony Awards. Esta obra ganó el New York Critics Circle Award y el Obie Award por la mejor obra teatral del año. Gracias a esta obra, Piñero consiguió su fama literaria. *Short Eyes* fue publicada en forma de libro por la casa editorial Hill & Wang.

Una vez que salió de prisión Piñero, además de continuar escribiendo, actuó en algunas películas; una de las cuales fue en el drama policial de Paul Newman *Fort Apache the Bronx*. Piñero es co-

fundador de *Nuyorican Poets Café*, en los años 70s, junto a un grupo de artistas, uno de los cuales, Miguel Algarín, llegaría a ser uno de sus mejores amigos. En 1977, la obra de Piñero *Short Eyes* fue llevada al cine por el Director Robert M. Young. En el film Piñero hacía el papel de *Go-Go*, un prisionero. Piñero era considerado un escritor talentoso quien describía los males de la sociedad, a pesar de continuar siendo un drogadicto. Miguel escribió el episodio de Miami Vice *Smuggler's Blues*, en 1984 al igual que el guión para *Short Eyes*, la película.

Entre sus obras se encuentran, además de *Short Eyes*, *La Bodega Sold Dreams*, 1985. *The sun always shines for the cool*, *A midnight moon at the Greasy Spoon* y *Eulogy for a small time thief*, 1984. *Outrageous: One Act Plays*, 1986 y, *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings*, (co-editor, Miguel Algarín).

Miguel Piñero murió el 16 de junio de 1988, en la ciudad de New York de cirrosis. Sus cenizas fueron esparcidas por todo el Lower East Side de Manhattan, tal y como lo pidió en 1985 en su poema *Lower East Side Poem*.

5.2 Poetas chicanos

5.2.1 Sandra Cisneros

Sandra nació en Chicago el 20 de diciembre de 1954, siendo la tercera y única mujer entre siete hijos. Su familia viajaba constantemente entre México y los Estados Unidos, hecho que inspiró elementos en algunas de sus obras. Cisneros se gradúa de la Universidad Loyola de Chicago en 1976 y obtiene un Master en escritura creativa en la Universidad de Iowa en 1978. En 1982 recibió una beca del *National Endowment for the Arts* (Becario Nacional de las Artes) lo que le permitió quedarse un año en el instituto Michael Karolyi en Vence, Francia. Actualmente trabaja como directora de literatura en el centro de artes culturales de Guadalupe en San Antonio, Texas.

5.2.2 Lydia Camarillo

Lydia nació y fue criada en El Paso, Texas. Estudió en la Universidad de California en Santa Cruz. Más allá de sus premios y honores debido a su activismo político, Camarillo es una poeta reconocida.

5.2.3 Raquel Valle

Raquel Valle-Sentíes nació y creció en Laredo, Texas. Asistió a la universidad de mujeres donde obtuvo el título en Artes. Su primera colección de poesía, *Soy Como Soy y Qué*, se publicó en 1996 y ganó el premio internacional *José Fuentes Mares Premio de Literatura* otorgado por la Universidad de Chihuahua, México. Su poesía ha sido publicada en diferentes revistas tanto en México como en Estados Unidos; entre éstas se encuentran *The Americas Review* (Arte Publico Press, USA), *Expresión y Tiempo* (Mexico City), *Ventana Abierta* (Univ. of California) and *La Frontera* (Laredo Community College; Laredo, Tx.). Además de poesía, Raquel ha escrito obras teatrales, una de las cuales, *Alcanzando un Sueño*, fue merecedora del premio *Chicano Literary Contest* en 1990 otorgado por la Universidad de California.

Raquel Valle además de poeta, es artista y sus pinturas también han ganado premios. En el año 2002, su retrato *Old Man*, ganó el primer lugar en el *International Juried Show* en Laredo, Texas. Actualmente trabaja en una serie de retratos de escritoras chicanas.

5.2.4 José Montoya

José Montoya es un poeta y artista de Sacramento, California. Es uno de los poetas chicanos bilingües de mayor influencia. Es el poeta laureado de Sacramento. Comenzó su carrera enseñando en la secundaria hasta que obtuvo su Maestría en la Universidad Estatal de California. Montoya enseñó por 25 años en el Department of Art Education at CSUS.

5.2.5 Raúl Salinas

Raúl Salinas nació en San Antonio, Texas el 17 de marzo de 1934. Vivió en Austin, Texas por veintiséis años y luego se mudó a Los Ángeles. Condenado a prisión, Salinas pasó quince años entre las penitenciarías estatales y federales donde fue moldeada su conciencia social y política. Mientras en prisión, comenzó a escribir documentos políticos, legales y creativos. En 1963, mientras se encontraba en Huntsville, comenzó a escribir una columna de jazz llamada *The*

Quarter Note la cual mantuvo por dieciocho meses. Fundó y produjo dos revistas importantes: *Aztlán de Leavenworth and New Era Prison Magazine* siendo en los mismos donde circularon sus poemas por primera vez, obteniendo reconocimiento dentro y fuera de la prisión. En 1972, con la ayuda de varios profesores y estudiantes de la Universidad de Washington, Seattle, Salinas fue liberado antes de terminar su condena en la Penitenciaría Federal Marion. Desde su liberación se convirtió en un líder activista, a nivel internacional, del *Movimiento Indio-Americano* y *Chicano* sin dejar de escribir poesía bilingüe influenciada por sus experiencias en la cárcel, por los Beat Writers y músicos de jazz. Salinas continúa siendo una fuerza vanguardista en la producción cultural independiente con su *Red Salmon Press* y *Resistencia Bookstore* en Austin, Texas así como también un radical y revolucionario intelectual, artista y activista.

5.2.6 Ángela de Hoyos

Nació en Coahuila, México, pero vive desde pequeña en San Antonio Texas donde mantiene un estudio de artes plásticas. Además de dedicarse a la pintura, escribe. Sus poemas y traducciones (del español al inglés) se han publicado en revistas literarias y antologías en América Latina, India, Europa, Hawai y los Estados Unidos. Entre éstas se encuentran: *Modern Poetry In Translation* (Inglaterra), *Poema Convidado*, *Days Of Milk & Honey*, *La voz del Bronx* (Nueva York), *Poesie Sonore Geneve* (Suiza), *Cauce* (Perú), *Esparavel* (Colombia), *Mere* (Hawai). Obtuvo el premio al segundo lugar de poesía en la competencia internacional *CSSI* (Italia). De Hoyos es la autora de tres libros de poesía, dos de los cuales: *Arise, Chicano! and Other Poems* y *Chicano Poems: for the Barrio*, fueron publicados en 1975. Su tercer libro, *Selected Poems*, fue publicado en su versión en español en 1976. Hoy en día, De Hoyos escribe en español, inglés y *code-switching*, usando este último como un paso intermedio.

5.2.7 Margarita Cota Cárdenas

Margarita Cota-Cardenas, poeta, novelista y crítico literario reconocida y considerada como una pionera de la literature chicana. Profesor emerita de la Universidad de Arizona, nació en Imperial County, California.

Durante los años setenta fue editora y cofundadora del *Scorpion Press*, donde se publicó su primera colección titulada *Noches despertando in Conciencias*. Su segunda colección *Marchitas de mayo: sones pa'al pueblo*, apareció en 1989.

Margarita ha escrito desde que estaba en la secundaria donde tuvo una columna titulada *Just Talking*. También ha escrito cuentos cortos los cuales han sido incorporados en sus novelas *Puppet* (1985) y *Sanctuaries of the Heart* (2005). Su novela *Puppet* está considerada como la primera novella escrita en español por una chicana en los Estados Unidos.

5.2.8 Gina Valdés

Gina nació en Los Angeles el 6 de junio de 1943. Pasó su niñez en Ensenada, México y, su adolescencia en Los Angeles. Sus estudios de pregrado los hizo en la Universidad de California, San Diego, donde en 1981 obtuvo el título en Escritura Creativa y un Master en Literatura Española. Su prosa y poesía se caracteriza por una tensión entre su preocupación por lo social y la metafísica.

Hoy en día vive en San Diego, donde continúa escribiendo, enseñando escritura creativa a los niños de la localidad, inglés para adultos como Segunda Lengua (ESL) y español en las universidades locales. Entre sus obras destacan *María Portillo* (cuento corto) publicado en 1981, *Puentes y Fronteras [Bridges and Bordes]: Coplas chicanas*, publicado en 1982 y su colección de poesía *Comiendo Lumbre*, publicado en 1986.

5.2.9 Rudolfo Anaya

Rudolfo Anaya nació el 30 de octubre de 1937 en Pastura, Nuevo México. Muy niño aún, su familia se mudó a Santa Rosa, Nuevo México y, ya adolescente, la familia se mudó de nuevo a Albuquerque, donde terminó sus estudios de secundaria.

Anaya trabajó como profesor en una escuela pública de Albuquerque, luego como director-consejero en la Universidad de Albuquerque para, por último, aceptar la posición de profesor asociado en la Universidad de Nuevo México.

Comenzó a escribir poesía y novelas cuando todavía era un 'freshman'. Alentado por su esposa, Anaya completó su primera y

más conocida novela, *Bless Me, Ultima*. Luego de haber sido rechazada por varias editoriales, en 1972 un grupo de editores chicanos aceptaron su libro. *Bless Me, Ultima* ganó el prestigioso premio *Quinto Sol* y hoy día está considerada como un clásico de la literatura chicana.

5.2.10 Pat Mora

Patricia Estella Mora nació el 19 de enero de 1942 en El Paso, Texas. Se educó en colegios católicos, se graduó en el Texas Western College y obtuvo su Master en Inglés en la Universidad de Texas en El Paso. En 1986 Mora recibió una beca Kellogg para estudiar asuntos nacionales e internacionales de conservación cultural. A consecuencia de lo anterior, Pat se convirtió en la consultora de la Fundación W.K. Kellogg para intercambios juveniles en México y los Estados Unidos. Además de este honor, Mora recibió en 1994 la *National Endowment for the Arts fellowship* para fomentar su escritura sobre poesía, hecho que resultó en la publicación de *Agua Santa* en 1995.

Desde que se mudó para Ohio, Pat Mora ha publicado varios libros para niños incluyendo *A Birthday Basket for Tía* (1992), *Listen to the Desert/ Oye al desierto* (1994), *Pablo's Tree* (1994), *The Desert Is My Mother/El desierto es mi madre* (1994), y *The Gift of the Poinsettia /El regalo de la flor de Nachebuena* (1995); una colección de ensayos autobiográficos, *Nepantla: Essays from the Land of the Middle* (1993); una memoria familiar, *House of Houses* (1997); y un volumen de poemas religiosos, *Aunt Carmen's Book of Practical Saints* (1997).

Mora comenzó a publicar poesía en 1970, en revistas como *Americas Review*. Sus primeros libros de poesía revelan su interés por el chamanismo y el biculturalismo. *Chants* (1984) y *Borders* (1986) recibieron el premio *Southwest Book Award* y un lugar en el currículo de la universidad y de la secundaria. Su tercer libro de poesía, *Communion* (1991), solidificó su reputación entre los académicos y la audiencia en general.

5.2.11 Gloria Velásquez

Nativa de Loveland, Colorado, Gloria Velásquez es una poeta y escritora de ficción conocida internacionalmente. Es autora de la

colección bilingüe de poesía titulada *I Used to Be a Superwoman Chicana* y creadora de la Serie para la Secundaria Roosevelt. Esta serie incluye cinco novelas que tratan sobre adolescentes procedentes de diferentes grupos étnicos: *Juanita Fights the School Board* (1994); *Maya's Divided World* (1995); *Tommy Stands Alone* (1995); *Rina's Family Secret* (1998), y *Ankiza* (2000). Velásquez es autora también de *La Carta*, cuento corto publicado en el periódico mexicano *El Día*, el 11 de abril de 1982.

Gloria participó en varios festivales de *Canto al Pueblo* en Milwaukee, Wisconsin, Albuquerque, Nuevo México y Corpus Christi, Texas entre 1977 y 1979. Estos eventos tuvieron un gran impacto en su forma de escribir, lo que la llevó a continuar sus estudios de maestría en Literatura Latinoamericana y posteriormente, sus estudios doctorales en Literatura Española.

5.2.12 Abelardo Delgado

Abelardo Delgado nació en Chihuahua, México en 1930. Se mudó con su mamá a El Paso, Texas cuando tenía doce años y vivió en una residencia con veintitrés familias, teniendo que compartir tres baños. En 1950 se graduó de la secundaria pero, en ese tiempo, era casi imposible para un inmigrante mexicano pobre por demás, continuar sus estudios universitarios. Esto lo llevó a trabajar en la construcción y en restaurantes. Lalo, como también se le conoce, comenzó a trabajar con los jóvenes desposeídos pertenecientes a un centro comunitario en El Paso, ayudándolos a conseguir trabajo y oportunidades de estudio.

Ocho años pasaron para que Abelardo pudiera retomar sus estudios y obtener su título en Español en la Universidad de Texas en El Paso en 1962. Trabajó con Cesar Chávez en el movimiento de los trabajadores de las granjas y, luego, se convirtió en el Director Ejecutivo del Consejo para Emigrantes en Colorado. Durante este tiempo, Delgado también escribía poemas y, para finales de 1960 ya había comenzado a publicarlos. En 1969, publicó *Chicano: 25 pieces of a Chicano Mind*, en donde aparece su poema más conocido, *Stupid America*.

Además de su legado como artista y activista, Lalo fue maestro; ayudó a crear programas en *Estudios Chicanos* en las universidades al oeste de los Estados Unidos, incluyendo la Universidad de Colorado.

Este curso lo enseñó en la Metropolitan State College en Denver por diecisiete años.

Abelardo Delgado murió el 23 de julio de 2004 en Denver a la edad de setenta y tres años.

5.2.13 Alberto Baltazar Urista

Urista, mejor conocido como Alurista, nació en Ciudad de México. Emigró hacia los Estados Unidos a la edad de catorce años, residenciándose con su tía en la ciudad fronteriza de San Diego, California. Comenzó a estudiar administración en Chapman University en el condado Orange de California pero no le gustó y, pidió cambio para San Diego State University para estudiar religión. Sin embargo, esta carrera tampoco la terminó y, finalmente, después de varios cambios obtuvo su título en Psicología. Posteriormente hizo el doctorado en Literatura Española en la Universidad de San Diego.

Sus primeras experiencias como escritor comenzaron en la secundaria, donde escribía poemas de amor para sus compañeros como forma de ganarse la vida. Comenzó a publicar en 1966. Fue cofundador del *Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán* y organizó a los estudiantes a favor del Grape Boycott. En 1969 asistió a la Primera Conferencia Nacional de la Juventud Chicana para la Liberación donde leyó el poema que adoptaron como preámbulo del Plan Espiritual de Aztlán, el manifiesto político del Movimiento Chicano. A su regreso a San Diego, ayudó a crear el Departamento de Estudios Chicanos en la Universidad de San Diego, California. Como miembro activista del Movimiento Chicano, Urista tuvo miedo de que lo asociaran con su familia y decidió usar Alurista como su nombre artístico.

Además de su poesía, Alurista ha escrito literatura no novelesca, crítica literaria y ensayos sobre la cultura chicana y su historia. Entre sus colecciones se encuentran *Floricanto en Aztlán* (1971), *Spik in Glyph* (1981), *Return: Poems Collected and New* (1982) y *Et Tu...Raza?* (1995). En los Estados Unidos, fue uno de los primeros poetas críticamente aclamados en usar *code-switching*.

5.2.14 Nefthalí de León

Nephtalí De León es conocido, principalmente, como poeta aunque su producción literaria incluye trabajos dramáticos, cuentos para niños y ensayos. De León también es un pintor y diseñador; casi todos sus libros poseen sus diseños.

Este autor escribe para expresar los sueños, deseos y aspiraciones de la gente chicana. Su motivación es dar, a través de la escritura, una representación honesta y verdadera del sufrimiento del pueblo chicano, el cual ve como el resultado de un proceso histórico.

De León, quien es hijo de trabajadores inmigrantes, nace el 9 de mayo de 1945 en Laredo, Texas. Sus constantes mudanzas de un pueblo a otro por el sur de Texas, mientras trabajaba en el campo como recolector desde temprana edad, lo marcaron profundamente.

En 1962, Nephtalí se gradúa de la escuela Lubbock y entra en la Universidad Tecnológica de Texas, donde comienza a estudiar psicología. Luego se va a estudiar a Ciudad de México y en el Instituto de Alianza Francesa en Vera Cruz, México. Durante los siguientes años, estuvo en la armada de los Estados Unidos, viajó a través de los Estados Unidos, México, las Islas Vírgenes y, finalmente regresó a Lubbock, donde desde 1968 hasta 1973 editó un journal bilingüe semanal llamado *La Voz de los Llanos*. Fue durante este período que publicó su primer libro titulado *Chicanos: Our Background and Our Pride*, un conjunto de ensayos que tratan sobre los orígenes, cultura y problemas de los chicanos. De León *5 Plays*, una colección de dramas bilingües, se publicó en 1972. En 1973, se publican 4 libros: *Chicano Poet: With Images and Vision of the Poet*, *Coca Cola Dream*, *I Will Catch the Sun* y *Color my Garden*. Los dos primeros son de poesía y los otros dos son para niños. Aunque sus escritos son considerados muy radical, algunos de sus trabajos se han utilizado en las escuelas de California, Colorado, New Mexico, Nebraska, Minnesota, Wisconsin y Utah. Uno de sus poemas: *In the Plaza We Walk*, se incluyó en la edición de 1985 de *Patterns in Literature: America Reads*, utilizado en junior high.

Desde 1975 hasta 1979, muchos poemas, cuentos cortos, ensayos y obras para teatro aparecieron en journals especializados en escritura chicana. Para 1979, De León se había mudado a San Antonio y Trucha Press, editorial creada por el autor, también. En la primavera de 1985, De León publica *Guadalupe Blues*, un volumen de poesía dedicado a un grupo de artistas chicano-hispano en San Antonio llamado *Open House*.

El trabajo literario de Nephtalí De León no ha sido el mismo en los últimos años ya que se ha dedicado más a dar charlas y a pintar. Ha mantenido su interés en la educación de los niños chicanos y, pasa mucho tiempo trabajando en diferentes sistemas educativos dentro y fuera de Texas.

5.2.15 Gloria Anzaldúa

Gloria Anzaldúa, activista política Chicana, lesbiana, feminista, escritora y poeta, nace en el Valle de Tejas el 26 de septiembre de 1942. A los once años, su familia se traslada a Hargill, Texas. A pesar del racismo, sexismo y otras formas de opresión que ella experimenta en su vida, así como la muerte de su padre cuando ella tenía catorce años, Anzaldúa puede lograr una educación universitaria. Recibe su grado en la Universidad Panamericana y su maestría de la Universidad de Texas en Austin y, completa sus estudios de doctorado en literatura comparativa en la misma universidad.

En 1977 se muda para California donde hace sus escritos, trabaja como catedrática en la Universidad del estado de San Francisco; la Universidad de California, Santa Cruz; Universidad Atlántica de Florida, etc. Ella es la más famosa co-autora de *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981) con Cherríe Moraga, autora de *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color* (1990), y co-autora de *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation* (2002).

Gloria escribe *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* en 1987. Entre sus libros para niños está *Prietita Has a Friend* (1991), *Friends from the Other Side - Amigos del Otro Lado* (1993), *Prietita y La Llorona* (1996).

Anzaldúa también escribe muchos trabajos de ficción y poesía. Sus trabajos se mueven entre inglés y español al mismo tiempo para converger en una sola lengua. En "Borderlands" se identifica con múltiples identidades. Su autobiografía "La prieta," se publica en inglés (generalmente) en la obra *This Bridge Called My Back*, y en español (generalmente) en *Este puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. Es importante hacer notar que Gloria Anzaldúa hace una mezcla de culturas—sincretismo

religioso—, idiomas —inglés y español—, prosa y poesía, así como sexualidad y género.

En cuanto a su trabajo, Anzaldúa ha sido muy laureada por "*This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* con el reconocimiento de *Before Columbus Foundation American Book Award in 1986*. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* es reconocido como uno de los 38 mejores libros de 1987 por *Library Journal* y uno de los 100 mejores libros del siglo, por ambos, *Hungry Mind Review* y *Utne Reader*. En 1991, Anzaldúa es honrada con el *National Endowment for the Arts* reconocimiento por su trabajo de ficción en 1991 y el *Lesbian Rights Award*. En 1992, es reconocida con la mención *the Sappho Award of Distinction*. Ella también es laureada con el *Lambda Lesbian Small Book Press Award* y *American Studies Association* (mención vitalicia).

Anzaldúa ha contribuido con la definición de feminismo, así como también en el área cultural de la teoría/ chicana y queer (lesbianas y gays). Una contribución muy especial fue la introducción del término *mestizaje para el público estadounidense*, que significa la concepción del estado de estar 'más allá' binary ("entre-ó"), dentro de la escritura académica y discusión. En sus trabajos teóricos, Anzaldúa llama a una *nueva mestiza* ("new mestiza"), que ella describe como un sujeto consciente de sus conflictos de identidad y usa el término *el nuevo ángulo de visión* ("new angles of vision") con el fin de retar el pensamiento binario en el occidente. El modo de pensar de "new mestiza" se encuentra ilustrado en el feminismo post-colonial (aún no redactado).

Anzaldúa le pide a la gente de diferentes razas que confronte sus miedos a fin de incorporarse a un mundo donde haya menos odio y sea más fructífero para todos. En "La Conciencia de la Mestiza: Towards a New Consciousness", Anzaldúa insiste que el separatismo invocado por los/las Chicanos/Chicana no ayuda a mejorar la causa, más bien, lo que hace es mantener la división racial estancada en el mismo lugar. Muchos de sus trabajos retan el status quo del movimiento en el que ella se involucra. La idea de retar a esos movimientos es contribuir a que un verdadero cambio ocurra a nivel mundial y no que sea exclusivo para algunos grupos solamente.

Anzaldúa es reconocida como una mujer muy espiritual, su abuela fue curandera. En muchos de sus trabajos ella invoca su devoción a la Virgen de Guadalupe, divinidades náhuatl / toltecas, y la

mitología Yoruba, Orishás, Yemayá y Oshún. En sus últimos escritos, desarrolla un activismo espiritual para describir cómo los actores sociales contemporáneos pueden mezclar la espiritualidad con la política a fin de hacer un cambio revolucionario.

Anzaldúa muere el 15 de mayo del 2004 en su casa de Santa Cruz (California) a causa de complicaciones diabéticas, pocas semanas después de terminar su disertación de doctorado en la Universidad de California, Santa Cruz.

5.3 Poetas cubanos

5.3.1 Cecilia Milanés Rodríguez

Cecilia Rodriguez Milanés nació en New Jersey. Es hija de padres cubanos, fue educada en Miami y en Nueva York. Según la autora, estos hechos contribuyen, en gran parte, a los temas que trata y al lenguaje que usa en sus novelas. Le gusta escribir novelas de ficción y creative non-fiction. Ultimamente se ha dedicado a escribir poesía. Cecilia es Profesora Asociada del departamento de Inglés en la Universidad de Central Florida, es especialista en Literatura y escritura latina/o y posee un Doctorado en *African American Women Writers, Composition, and Critical theory*. Actualmente está terminando el libro titulado *Marielitos, Balseiros and Other Exiles: A Collection of Short Fiction*. Su poema *Cuban American Manifesto*, fue publicado en la revista *The Bilingual Review/Revista Bilingüe* en el año 2006.

Quien escribe, tuvo la oportunidad de hablar con la Dra. Cecilia e intercambiar ideas acerca de lo difícil que es, encontrar poemas de escritores cubano-americano escritos en code-switching. Le pedí que me respondiera a través del correo electrónico, para que así pudiera quedar constancia de nuestra conversación (ver anexos). Ella misma cuenta que no se atrevía a usarlo (code-switching) hasta que leyó "By Word of Mouth," el prefacio de *Cuentos: Stories By Latinas*, editado por Alma Gomez, Cherrie Moraga and Mariana Romo-Carmona. La Doctora dice que "that preface freed me to use language in the "natural" way that I had learned and used it all of my years."

5.3.2 Adrián Castro

Adrian Castro es un poeta y artista interdisciplinario. Nació en Miami, un lugar que le ha proporcionado una tierra fértil para el ritmo del estilo Afro-Latino en el que escribe y actúa. Tratando de articular la búsqueda de una identidad Afro-Caribeña-Americana cohesiva, Castro le hace honor, por un lado, al mito y por el otro, a la historia. Él direcciona la experiencia migratoria desde África hacia el Caribe y desde éste hacia Norteamérica y, el colapso eventual de las diferentes culturas. Castro crea una moción circular del tema, tono, estilo e historia cultural, dando origen a una poesía fresca, nueva. Castro es el autor de *Cantos to Blood & Honey*, (Coffee House Press, 1997), *Wise Fish: Tales in 6/8 Time*, (Coffee House Press, 2005), y su trabajo ha sido publicados en muchas antologías literarias. Adrián Castro fue el ganador de *the State of Florida Individual Artist Fellowship*, *NewForms Florida*, *The Eric Mathieu King award* de la *Academy of American Poets*, *NALAC Arts Fellowship*, y ha participado en muchas comisiones del *Miami Light Project* y del *Miami Art Museum*. Él ha actuado con muchos bailarines y actores, incluyendo a Chuck Davis, al African American Dance Ensemble, Heidi Duckler y Collage Dance, Keith Antar Mason y the Hittite Empire. El New York Times Book Review seleccionó recientemente a *Wise Fish* como el preferido del editor diciendo que este libro tiene:

Sinuuous, syncopated verses about the Caribbean melting pot.” And “...even a cursory glance suggests his poems—which seem to be trying to dance off the page...would truly come alive on the stage. “Wise Fish” is a serious and seriously enjoyable contribution to our flourishing Latino literature.

5.3.3 Sandra Castillo

Sandra M. Castillo es poeta y vive al sur de la Florida. Nació en la Havana, Cuba, dejando la isla en el último de los vuelos que el Presidente Johnson denominó “Vuelos de la Libertad”. Cursó estudios en la Universidad de Florida y obtuvo su título de postgrado en escritura creativa.

Su trabajo no sólo ha sido publicado en varias revistas literarias como: *Puerto del Sol*, *Lake Effect*, *Borderlands*, *Texas Poetry Review*,

Nimrod International Journal, Gulf Stream, The Florida Review, The Southeast Review, y Tigertail, A South Florida Poetry Annual sino que también ha aparecido en varias antologías incluyendo: *Paper Dance: 52 Latino Poets, A Century of Cuban-American Writers in Florida, Little Havana Blues, Touching the Fire: Fifteen Poets of Today's Latino Renaissance, Cool Salsa: On Growing Up Latino in the U.S., Like Thunder: Poets Respond to Violence in America, American Diaspora: the poetry of displacement and Burnt Sugar Cana Quemada: Contemporary Cuban Poetry in English and Spanish.*

Su libro *Red Letters* fue publicado por Apalachee Press en 1991. Su colección titulada *My Father Sings to My Embarrassment* (White Pine Press), fue seleccionada por Cornelius Eady quien llamó a Castillo "A tough, clear-eyed poet who is willing to gamble with passion (thank God!!) in order to get the poem where it needs to go."

5.3.4 Pablo Medina

Pablo Medina nació en la Havana, Cuba, donde vivió los primeros doce años de su vida. En 1960 su familia se mudó a la ciudad de Nueva York. Desde entonces, Medina ha vivido y escrito en muchas ciudades de Norteamérica. Él es el autor de numerosos trabajos de poesía y prosa, siendo su más reciente *The Cigar Roller: A Novel*. En abril del 2005 se publicó *Points of Balance/Puntos de apoyo*, una colección de poemas bilingües. *A Trumpet Sounds* fue su primer trabajo dramático publicado.

Su poesía y prosa ha sido publicada en revistas periódicas y en antologías no sólo en los Estados Unidos sino también en el exterior. Medina ha recibido muchos premios entre los cuales se encuentran las becas de la *Rockefeller Foundation, the National Endowment for the Arts, the Lila Wallace-Reader's Digest Fund, the Cintas Foundation, y the state councils of New Jersey and Pennsylvania*. Actualmente se desempeña como miembro de la facultad de escritura del New School University en la ciudad de Nueva York; también enseña en el *MFA Program for Writers* en Warren Wilson College en Asheville, Carolina del Norte.

5.3.5 Richard Blanco

Richard Blanco fue “hecho en Cuba, ensamblado en España, e importado a los Estados Unidos” - dentro del vientre de su madre, con siete meses de embarazo. El resto de su familia llegan como exilados de Cuba a Madrid donde nació. Cuarenta y cinco días después de su nacimiento, la familia emigra una vez más y residen en la ciudad de Nueva York. Luego se van a Miami, donde Richard es criado y educado.

Su primer libro, *City of a Hundred Fires*, explora las añoranzas y la negociación de la identidad cultural como cubano-americano. Gracias a este libro, recibe el prestigioso premio *Agnes Starrett Poetry Prize* de la University of Pittsburgh Press (1998). Su segundo libro, *Directions to The Beach of the Dead* (University of Arizona Press, 2005) ganó el *2006 PEN / American Beyond Margins Award* por su continua exploración de temas universales como lo son el hogar y el lugar. Los poemas de Blanco han sido publicados en *The Nation*, *Ploughshares*, *Indiana Review*, *Michigan Quarterly Review*, *TriQuarterly Review*, *New England Review*, y muchas antologías incluyendo, *The Best American Poetry 2000*, *Great American Prose Poems*, *Breadloaf Anthology of New American Poets*, y *American Poetry: The Next Generation*. Richard se presentó en el programa *All Things Considered* de National Public Radio, y ha dado varias conferencias en el Miami Book Fair, The Southern Writers Conference, The Sunken Garden Poetry Festival, The Dodge Poetry Festival, y The Poetry Center at Smith College.

Blanco recibió el *John Ciardi Fellow* del Bread Loaf Writers Conference, la beca *Florida Artist Fellowship*, y una Residency Fellowship del Virginia Center for the Creative Arts. Como profesor Asistente, Blanco enseñó en Georgetown, American University, y Connecticut State University. Actualmente, él es miembro y vicepresidente de The Macondo Foundation, una asociación de escritores fundada por Sandra Cisneros. Como constructor de ciudades y poemas, Blanco obtuvo el título de Bachelors of Science Degree en Ingeniería Civil y la Maestría en Fine Arts en Escritura Creativa (1997).

5.3.6 Gustavo Pérez Firmat

Pérez Firmat nació en la Havana, Cuba, fue criado en Miami, Florida. Él estudió en Miami-Dade Community College, The

University of Miami, and The University of Michigan, obteniendo en ésta última su Ph.D. en Literatura Comparada. Pérez Firmat enseñó en Duke University desde 1979 hasta 1999 y actualmente es The David Feinson Professor en The Humanities at Columbia University. Pérez Firmat obtuvo becas como *The National Endowment for the Humanities*, *The American Council of Learned Societies*, *The Mellon Foundation*, y *The John Simon Guggenheim Memorial Foundation*. En el año 2004, Pérez Firmat fue elegido para *The American Academy of Arts and Sciences*.

En 1997, Newsweek lo incluyó entre los “100 Americans to watch for the 21st century” y Hispanic Business Magazine lo seleccionó como uno de los “100 most influential Hispanics in the United States.” Pérez Firmat fue nombrado uno de los New York’s thirty “outstanding Latinos” por *El Diario La Prensa*, en el 2004. En el 2005 fue seleccionado Educator of the Year por the National Association of Cuban American Educators.

Pérez Firmat es el autor de muchos libros, numerosos ensayos y críticas. Sus libros de crítica literaria y cultural incluyen: *Idle Fictions* (Duke, 1982; rev. ed. 1993), *Literature and Liminality* (Duke, 1986), *The Cuban Condition* (Cambridge, 1989; rpt. 2005), *Do the Americas Have a Common Literature?* (Duke, 1990), *Life on the Hyphen* (Texas, 1994; Spanish □ersión: *Vidas en vilo*, Colibrí, 2000), *My Own Private Cuba* (Colorado, 1999), *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (Universal, 2000), *Tongue Ties* (Palgrave, 2003).

Pérez Firmat ha publicado unas cuantas colecciones de poesía en inglés y en español: *Carolina Cuban* (Bilingual Press, 1987), *Equivocaciones* (Betania, 1989), *Bilingual Blues* (Bilingual Press, 1995); *Scar Tissue* (Bilingual Press, 2005) una novela, *Anything but Love* (Arte Público, 2000); y una memoria, *Next Year in Cuba* (Doubleday 1995; rev. Ed. 2000; rpt. Arte Público, 2005; y la versión en español: *El año que viene estamos en Cuba*, Arte Público, 1997).

Life on the Hyphen ganó el premio *Eugene M. Kayden University Press National Book Award* en 1994, recibió Mención Honorable en *The Modern Language Association’s Katherine Singer Kovacs Prize* y el *Latin American Studies Association’s Bryce Wood Book Award*.

Los poemas y cuentos de Pérez Firmat se han publicado en numerosas revistas y antologías.

CAPÍTULO VI. CORPUS TEXTUAL

Los tres grupos presentados en este trabajo comparten más que el uso del idioma castellano y una herencia cultural europea. Una de las cosas que comparten son las raíces indígenas y africanas. Los resultados de esta mezcla interracial fueron muchos niños mulatos (blanco/negro) y mestizos (blanco/indio). Las dimensiones culturales y lingüísticas de estos lazos se evidencian en asuntos como los rituales y las creencias espirituales llamadas *espiritismo* por los puertorriqueños y *santería* por los cubanos. La combinación de dioses africanos y santos católicos es un ejemplo de ello. Para los mexicanos, el *curanderismo* ofrece una gran variedad de tratamientos para enfermedades que la medicina moderna, frecuentemente, no puede curar. Por lo tanto, la literatura de estos tres grupos refleja la variada pero similar herencia multicultural de creencias y costumbres.

A pesar de que las experiencias de los latinos (cubanos y puertorriqueños) son diferentes a las de los chicanos (mexicano-americano), sus trabajos reflejan, como se mencionó en capítulos anteriores, nociones similares de marginalización y una especie de diferencia racial. Un ejemplo de esto, es la poesía de Gloria Andalzúa.

Otro elemento que estas culturas comparten entre sí, es su interés en un *sentido de pertenencia*. Siendo el mismo, algunas veces, expresado como el deseo de volver al paraíso ancestral llamado *hogar*. Bien sea una tierra mística, un punto nostálgico en el tiempo o un lugar real pero inalcanzable, todos estos poetas frecuentemente comparten la nostalgia de regresar a sus orígenes. Esto lo plasman en sus poemas, algunas veces como su hogar actual, real y simbólico, y otras veces simplemente se encuentra en la imaginación o memoria del poeta.

Sin embargo, quizás el lazo más imponente sea el concepto de *identidad*, como se mencionó anteriormente en el estudio temático. Todos estos tres grupos tienen un pasado compartido de haber sido y, algunos argumentan que aún lo son (como es el caso de Puerto Rico), gente colonizada y oprimida. Debido a esto, los tres grupos han desarrollado un sentido nacionalista, sintiendo al mismo tiempo, la

necesidad de ser aceptados por su hogar adoptivo. Esta conciencia dual, se manifiesta de una manera diferente en las tres comunidades escogidas para este trabajo. Puesto que los antepasados de muchos chicanos eran Mexicanos antes de ser Americanos, existe un resentimiento expresado por algunos escritores chicanos hacia la cultura dominante pero, al mismo tiempo, ellos tratan de abrazarla. Debido al status de Puerto Rico como *Commonwealth*, algunos ven a Los Estados Unidos como una fuerza continua de opresión. Para muchos de los puertorriqueños que viven en Los Estados Unidos, esta dualidad se expresa en términos de su lealtad hacia la isla y no hacia su hogar adoptivo ya que en su mayoría, como hijos de inmigrantes que no hablaban casi inglés, eran colocados en los estratos más bajos de la escalera socioeconómica. Para muchos cubano-americanos Los Estados Unidos no son su enemigo, sino más bien su salvador. Muchos refugiados cubanos en los años 1960 le dieron gracias a Los Estados Unidos por acogerlos con los brazos abiertos.

Dicho esto, a continuación se presentan los poemas originales que se recopilaron de los poetas seleccionados para este trabajo. Se comienza por los poetas puertorriqueños, seguidos de los poetas chicanos para, finalmente, presentar los poemas de los poetas cubanos.

6.1 Poemas puertorriqueños. Louis Reyes Rivera.

“Marianita”

Wrapped inside the print of cotton flowers

those rose hips, they
dip & lift
rise & drop
lilt & sway & i, jose antonio
caught
in the fragrance of her rolling web watch
her toes toss the dust
down the mountain road

“MARIANITA?”

i want to call

“esta hecha!”

i want to say but i, jose antonio vargas

drool through the lisp in the water of my mouth
as i wait constricted in the shadows of the
sun

who is the sinner quien es el pecador the root
&the cause:

ES MI ALMA QUE GRITA CON

AMOR!

My loins bewildered
olive leaves tremble from the kiss
as her hips greet
each
branch
on their way to la marqueta en la
plaza de mi pueblo en mi corazón

my loins
taken in
jut / jerk / trek
soft / silk / neck
shift the plate of wood
on your green black/green black
strands of grease & hair

“Sigue, nena! Oye! Como vas!” balance bananas,
Marianita the way you swing sway twist turn pull & ...
shudder me

Guineos verdes son for sale, today! Y yo, jose antonio
vargas de gonzalez y colon no se hacerlo bien

“Marianita?”

can i caress the winding road to your ripe brown
bosom sift the slopes past the curves into your
young green heart

“Por donde vas, Marianita?” she does not hear pero
my flower is your stroll you bathe in the river of my blood
tingle the winds that sing against the leaves but i remain
lurched in the shadow of your glance

your rays. Mi cielo

they both cry out:

“CONJURE US A MAN, MARIANITA WHO LOVES
HIMSELF”

pero como te vas a meterte asi con las manos tan suerta sin saber:
quien soy

I. Yo. Seed of an invader wasted by greed
fruit from a comely womb snatched in another land

I. Yo. Hombre who sweats from the shade of the bowl
on your face holding bananas with a cool dry
breeeeze touched by your touch

pero yyyyyyy, quien soy yo

pero yyyyyyyyyy, who am i

pero yyyyy, how can i

pero yyyyyyyyyyy

!Marianita!

Ed Morales. "Rebirth of New Rican"

As soon as I found you, gasping for breath in the projects on 114th and
Madison
I knew you were passing a living tradition on to me
 "We are a deep, dark story," you groaned. "Our people are a secret
unto
 themselves."
Eddie they might think you're crazy but you taught me
What the New Rican destiny will be
Five centuries of miscegenation finally set free
The blood of time-traveling espiritistas and Yoruban existencialistas
Los moros que no se han matado and the Borinquen aesthetic
comiendo
 Bacalao
Young Lord agitador, Central Park acid dealer,
Joseph Campbell revisionist, phony plebiscite exorcist!
You held on so tightly to our belief in magic, in simultaneous eternal
time,
 in *botanica* awareness
You made me believe that our culture is the future, that our thoughts
don't
 proceed in straight lines,
That we can take back control of our lives, that we are no longer
colonial
 subjects
That to be Puerto Rican is to be fuckin crazy
That the weapon that's going to win is right here.
The revolution is right here, man.
The groove that's in our hearts
Con esta situación, culturally unique
Tu sabes la cuestión de usar las dos lenguas
New and revolutionary communication
Comes into being
Porque only a multiculture pueblo can understand
El adentro y the outside of the dynamic
Culturally, we possess ritmos y sueños que no se
Pueden sacar de our essences
They are reflected in our speech and our manner
No matter what language or banner we choose
Freeing us from being aquí o allá, here, there, everywhere
Mixed race is the place
It feels good to be neither
It's a relief to deny racial purity

We are amused as America slowly comes to see
The beauty of negritude and the Native American attitude
We've been living it day-to-day since 1492

*

“The Last Blackface”

I see Al Pacino fake Latino on the screen
And I scream That's not me!
If Hollywood would only wake up
And break the Anglo monopoly
On portraying mi gente as generic,
Semi-European honorary Italians
I might overlook the I-like-to-be-in-A-mer-reek-a
Last Minstrel Picture Show
Now playing at a theater near me
Armand Assante fue muy galante
Como rey mambo
But I know his act was nothing near
A devera rice-and-beans eatin'
Pachanga congero with his heart in Spanish Harlem
Panama hat wearin' peg pants billowin'
Títère bonito he was supposed to be
You know Carlito's mujercita could only be a gringita
And Tony Montana es-*Scarface* de Cuba
Was acostandose con Michelle Pfeiffer, tu sabes?
I mean, let's be real—
What if Spike Lee cast Melanie Griffith
As Nola Darling
With Tom Hanks on his knees
Saying please baby please baby please?
What if Winona Ryder and Julia Roberts
Slanted their eyes, put on yellow dye
And made like the sisters in *The Joy Luck Club*?
The point is, as long as you got your tanning machine
Work on your accent, you can fake Latino
Our stories are so universal
You can sell the idea of Jeremy Irons
And Glen Close as aristocratic Hispanics
To Universal
Or Tri-Star
Or Paramount

Or Warner Hermanos
The last blackface,
Al Jolson singing
Mamacita, dónde esta Santa Claus
Is a disgrace
How can we pay our \$10.50
While they deny us our history?
How can I feel pret-ty
When Natalie Wood
Is the hottest puertorriqueña in New York City?

Bimbo Rivas. "Loisaida"

Lower East Side
I Love You
you're my lady fair
no matter where I am
I think of you!
The mountains and the
valleys cannot compare,
my love to you
Loisaida, I love you!

I dig the way you walk
I dig the way you look
me vacila tu cantar
y yo me las juego
fria pa' que viva
para siempre,
En mi mente, mi amada,
yo te amo Loisaida.

Cuando estoy lejos de ti
Se me acaba mi esperanza
En tus calles yo me
Siento muy feliz y
Saludable
Loisaida, yo te quiero!
Increíble
una mezcla, la perfecta
una gente bien decente
de todas rasas
que estiman
que te adoran

que no saben explicar
lo que pasa
cuando ausente de
tus calles peligrosas
si te aman
A ti, mi hermosa Loisaida.
O what a 'hood ...
even with your drug-infected
pocket parks, playgrounds
where our young bloods

hang around
waiting, hoping that
one day when they too
get well and smile again
your love is all
they need to come around.
Loisaida, I love you.

Willie Perdomo. “Nigger – Reecan Blues”

For Piri Thomas

Hey, Willie. What are you, man? Boricua? Moreno? Que?

I am.

No, silly. You know what I mean: What are you?

I am you. You are me. We the same. Can't you feel our veins drinking the same blood?

- But who said you was a Porta Reecan?
- Tú no eres Puerto Riqueño, brother.
- Maybe Indian like Gandhi Indian.
- I thought you was a black man.
- Is one of your parents white?
- You sure you ain't a mix of something like
- Portuguese and Chinese?
- Naaaahhhh ... You ain't no Porta Reecan.
- I keep telling you: The boy is a Black man with an accent.

If you look closely you will see that your spirits are standing right next to

Our songs. Yo soy Boricua! Yo soy Africano! I ain't lyin'. Pero mi pelo es

kinky y kurky y mi skin no es negra pero it can pass...

- Hey, yo. I don't care *what* you say – you Black.

I ain't Black! Everytime I go downtown la madam blankeeta de madeeson

avenue sees that I'm standing right next to her and she holds her purse just

a bit tighter. I can't even catch a taxi late at night and the newspaper say

that if I'm not in front of a gun, chances are that I'll be behind one. I wonder

why...

- Cuz you Black, nigger.

I ain't Black, man. I had a conversation with my professor. Went like this:

- Where are you from, Willie?
- I'm from Harlem.
- Ohh! Are you Black?
- No, but-
- Do you play much basketball?

Te lo estoy diciendo, brother. Ese hombre es un moreno!
Míralo!

Mira yo no soy moreno! I just come out of Jerry's Den and the coconut spray off my new shape-up sails around the corner, up to the Harlem River and off to New Jersey. I'm lookin' slim and I'm lookin' trim and when my homeboy Davi saw me, he said: "Coño, Papo. Te parece como un Moreno, brother. Word up, bro. You look like a stone black kid."

- I told you- you was Black.

Damn! I ain't even Black and here I am sufferin' from the young Black man's plight/the old white man's burden/and I ain't even Black, man/a Black man/I am not/Boricua I am/ain't never really was/Black/like me ...

-Leave that boy alone. He got the Nigger – Reecan Blues
I'm a Spic!
I'm a Nigger!
Spic! Spic! No different than a Nigger!
Neglected, rejected, oppressed and depressed
From banana boats to tenements
Street gangs to regiments...
Spic! Spic! I ain't nooooo different than a Nigger.

María Teresa Fernández (Mariposa). “Ode to the Diasporican”

(pa' mi gente)

Mira a mi cara Puertorriqueña
Mi pelo vivo
Mis manos morenas
Mira a mi corazón que se llena de orgullo
Y dime que no soy Boricua.

Some people say that I'm not the real thing
Boricua, that is
cause I wasn't born on the enchanted island
cause I was born on the mainland
north of Spanish Harlem
cause I was born in the Bronx...
some people think that I'm not bonafide
cause my playground was a concrete jungle
cause my Río Grande de Loiza was the Bronx River
cause my Fajardo was City Island
my Luquillo Orchard Beach
and summer nights were filled with city noises
instead of coquis
and Puerto Rico
was just some paradise
that we only saw in pictures.

What does it mean to live in between
What does it take to realize
that being Boricua
is a state of mind
a state of heart
a state of soul...

¡Mira!

No nací en Puerto Rico.
Puerto Rico nació en mi.

Mira a mi cara Puertorriqueña
Mi pelo vivo
Mis manos morenas
Mira a mi corazón que se llena de orgullo
Y dime que no soy Boricua.

*

“Tears of the Tigers”

(For Tio, Te quiero mucho)

I'd hear the song
again and again
in my mind
haunting
sad
like the cold winds
of change blowing
reminding me that we
are in the dead of winter
the ground frozen
our past buried
but I'd hear the song
and it would remind me
remind me
to write the poem which I kept
forgetting
forgetting to write
the poem
I knew I must write
before the spirit of song
escaped my memory
before I'd forget
it's melancholy story

But I'd hear the song
again and again
haunting me
reminding me
of the past
buried deep within
the ice cold earth
but living
like the seed lives
to birth itself in the spring
like the caterpillar lives in the cocoon
to one day manifest glorious butterfly wings

But it is deep pain
that I feel as Tio sings

of a cold story
deep seeded in shame
alive in the vital mind
of el viejito negrito
each chord coated in pain

Marintaya
Marintaya
Mis hermanos me llaman así

The dark story of
the many thousands
who came

Me ven pobre

Looking for dreams
but finding misery

Me ven triste

They were told they would find streets of gold
but found only the cold and poverty

y toditos se ríen de mi

Looking for sense of brotherhood and home
but instead they were greeted by the cruel laughter of
los que llevan muchos años aquí

y toditos se ríen de mi

Looking for brotherhood
but finding cold stares
on Barrio corners
where they stood

Having already made the frightening trip
from the waterfront downtown

Up from the harbor
Up from Puerto Rico
to cold Nueva Yol
streets, they came.

They came every fourteen days Tio said
like cattle they came.
All year round they came.
And in winter they wore nothing but
worn guayaveras, thin shawls,
panama hats and white shoes.

They came young and old
like lost flocks of birds
to shiver in the cold.

On cold Barrio corners
where the children of
the unfeeling Puerto Ricans
the assimilated
the established
threw rocks
and called them names,

¡Jibaro! ¡Marintaya! ¡Oye Marintaya!

The tears of the tigers
are now frozen
like their bones in
St. Raymond's Cemetery
in the Bronx
or Calvary in Queens
where graves were offered cheap
to the lost children
of La Isla Borinquen.

The tears of the tigers
still fall like the lost falling aguaceros
of lost dreams
like the lost story
of our forced tragic exodus
Lost like their names
Lost to amnesia
the amnesia of shame.

¡Marintaya!
¡Marintaya!

Mis hermanos me llaman así
Me ven pobre

Me ven triste
y toditos se ríen de mi.

No me importa que me llamen así

Puerto Rico no tiene bandera
¡Ay bendito! ¿Que será de mi?

Puerto Rico no tiene bandera.
¡Ay Borinquen! ¿Que será de ti?

Marina Ortiz. "Los Nervios"

(for Boricuas everywhere)

"Los nervios te van a matar, mi'ja," siempre te decían
and pain and anger now seep from your every waking pore
(for love has long been interred in a casket of despair)
you travel to and fro each and every day as if in a dream
(you are somehow there, but not really, not altogether)
you watch each and every face you meet for any sign of life
(you search carefully and desperately ... but no nuance emerges)
you screen each and every hand you greet for the stinging slap
that will inevitably find its way across your face
trust no one ... trust no one ... trust no one
you learned that rule when as a child
those you loved did not return the favor
and instead beat you, raped you and then scorned you
te llamaron "animal, salvaje, hija de tu loca, Boricua madre"
then left you alone on city streets to make do
without ever having instilled their bounty of knowledge of culture
and the formula for papalistic catharsis
without ever having divulged the secret of how not to be so
"sensitive"
and to ignore wrongs as they are committed
without ever having cautioned you that your brilliance, passion and
grace
will only serve as fodder for poltroons who will pimp off of
(or die trying) genius such as yours
without ever having inspired tolerance for being used time and time
again
as warrants "una mujer de tu estatura"
without ever having explained exactly why and how you are
and always will be a hindrance to their grand master plan
and that only those with money and a pure white hue
(and assorted colored recreants willing to go along to get along)
will be the ones to reap victory and good fortune
without ever having taken the time to forewarn you
that all the world is this cruel and this cruel is all it shall ever be
"los nervios te van a matar, mi'ja" siempre te decían
pero, how do you render the insurmountable
and ever-increasing rhythms of righteous reaction
"do unto others ... " tambien te decían
but there is no outlet and no justice in sight
so you swallow pride and beat yourself about the head and heart
and try and convince yourself that you are everything they say you are

“animal, salvaje, hija de tu loca, Boricua madre”
until you finally embrace the horror
your desperate dreams have expired
the promise of verity is forever broken
you are now stuck in their prophetic nightmare
y los nervios si te han matado, mi'ja.

*

“Virtual Boricua”

(for pedro)

yo soy un virtual boricua
i am neither here, nor there
and yet ... i am everywhere
my spanish is appalling
pero yo entiendo mi gente quite well
i have only been to nuestra patria a few times
and yet i long for its independence
i have no idea how to cook pasteles
but this website I've woven won't sit still
i don't do demonstrations
but my protest is always heard
i fail miserably at salsa
pero esta charanga ain't too bad
i don't fly the flag in june
but their colors burn forever in my soul
my skin is white; my hair is straight
but my lips and nose reveal my mixed heritage
i can't remember all the details of our history
pero tengo albizu y lolita en mi corazón
i don't watch telemundo (or nbc)
porque mi vida ya es una novela
i don't wear tight skirts and high heels
(f*ck you, seinfeld, snl, nbc)
but i flaunt my people constantly
i am a proud american citizen
pero soy un subversive también
no estoy aquí ni allá
and yet ... i am everywhere
yo soy un virtual boricua

Pedro Pietri. "El Spanglish National Anthem"

En my Viejo San Juan
They raise the price of pan
So I fly to Manhattan.
It was there that I swear
Everyone took welfare
Especially the Latins!

To El Barrio I went
In pursuit of low rent
In a five room apartment
Where by neighbors will be
Puerto Ricans like me
Dressed in tropical garments.

I know
I know, I know
I'll miss Puerto Rico
(Land of de Palm trees)
And so,
And so and so
I'll live in El Barrio's
(Latin Community)

And whennnnn
I hit the numbers
I'll return to San Juan
Afford the price of pan
Until my life is done
(Island blessed by the sun
Here I come Here I come
Donde my roots are from)

Many years came and went
Fell behind on my rent
Cursed Christopher Columbus.
Worked as hard as I could
But my luck was no good
Never once hit the numbers

Now everyday I pray
Before passing away
And going six foot under

That again I will see
People who look like me
In my island of wonders.

I know
I know I know
I'll reach Puerto Rico
(Y live to be ninety three)
And so
And so And so
Once in Puerto Rico
(Won't be a minority)

Y Paaaaa'
El carajo with the numbers
If I can't fly I'll swim
Straight from El Barrio
Back to Puerto Rico
(Island by the sun blessed
Island I never left
I will settle there next)

Asi es how it must be
For the whole family
Dice our destineeene!
De weather wasn't nice
Comfort cost a high price
Unlike in Puerto Rico
We kept cooking the rice
And re-heating the beans
And making cuchifrito.

De hard times were plenty
De pockets stayed empty
But the soul nunca dyyyyyyed
And junto we survived
And danced after we cried
Defending nuestro pride.

I know
I know I know
Next stop's Puerto Rico
(So help me OTB
And so
And so And so

I won't be called Chico
By the Statue of Liberty)

Y thennnnn
Con familia and friends
Good times will never end
Learn how to laugh again
And stop sheeten on ten
(Once in my country
I will be I will be
Who has always been me)

In Spanish there were bills
In English there were bills
That just kept getting bigger.
Categorized as hicks
We were called dirty spicks
Blanco trash and black niggers

Las botanicas saved
Us from an early grave
All aspirin did wass kill joo!
Muchas gracias Chango
La Plena y el Mambo
For coming to the rescue!

I know
I know I know
We have been in limbo
(We're in New York City)
And so
And so And so
Almost misplaced my soul
(Somewhere in New Jersey)

Porqueeeee blood is
Thicker than Coca-Cola
I have very high hopes
Of rejoining my folks
With them I'm never broke
Y at last I will find
That there is peace of mind
Everything will be fine.

In Borinquen we'll be
Enjoying our history
For mucho centuries
We registered to vote
Thinking that there was hope
In elected officials.
Pero as soon as they win
For a moment they grin
Then they drop all the issues.

Many dropped out of school
Others went to college
Trying hard to get somewhere.
In the land of da free
Where without a degree
You cannot collect welfare.

I know
I know I know
I'll always play dominoes
(Wherever I may be)
And go
And go And go
To local bodegas
(For Bustelo coffee)

Be-cosssss
I'm still in Puerto Rico
Only my body came
My strong spirit remains
Everything's still de same
(I truly do believe
You can leave and still be
Where Mami met Papi)

Some did assimilate
In de United States
They got rid of de accent
Tho whenever they spoke
That will always unmask them!

But de majority
Kept their identity
Never did lose their accent!
They were proud not ashamed

Of their Boricua names
If you don't believe ask them.

I know
I know I know
I am being followed
(By my destiny)
And so
And so And so
I will never be swallowed
(By inferiority)
And whennnnn
De plane takes off again
I know that there will be
No return trips for me
Back to New York City
(Island blessed by the sun
Here I come Here I come
Donde my roots are from)

And with my family
We'll struggle and believe
That one day we'll be free.

*

“Puerto Rican Obituary”

They worked
They were always on time
They were never late
They never spoke back
when they were insulted
They worked
They never took days off
that were not on the calendar
They never went on strike
without permission
They worked
ten days a week
and were only paid for five
They worked
They worked
They worked

and they died
They died broke
They died owing
They died never knowing
what the front entrance
of the first national city bank looks like
Juan
Miguel
Milagros
Olga
Manuel
All died yesterday today
and will die again tomorrow
passing their bill collectors
on to the next of kin
All died
waiting for the garden of eden
to open up again
under a new management
All died
dreaming about america
waking them up in the middle of the night
screaming: Mira Mira
your name is on the winning lottery ticket
for one hundred thousand dollars
All died
hating the grocery stores
that sold them make-believe steak
and bullet-proof rice and beans
All died waiting dreaming and hating
Dead Puerto Ricans
Who never knew they were Puerto Ricans
Who never took a coffee break
from the ten commandments
to KILL KILL KILL
the landlords of their cracked skulls
and communicate with their latino souls
Juan
Miguel
Milagros
Olga
Manuel
From the nervous breakdown streets
where the mice live like millionaires

and the people do not live at all
are dead and were never alive
Juan
died waiting for his number to hit
Miguel
died waiting for the welfare check
to come and go and come again
Milagros
died waiting for her ten children
to grow up and work
so she could quit working
Olga
died waiting for a five dollar raise
Manuel
died waiting for his supervisor to drop dead
so he could get a promotion
Is a long ride
from Spanish Harlem
to long island cemetery
where they were buried
First the train
and then the bus
and the cold cuts for lunch
and the flowers
that will be stolen
when visiting hours are over
Is very expensive
Is very expensive
But they understand
Their parents understood
Is a long non-profit ride
from Spanish Harlem
to long island cemetery
Juan
Miguel
Milagros
Olga
Manuel
All died yesterday today
and will die again tomorrow
Dreaming
Dreaming about queens
Clean-cut lily-white neighborhood
Puerto Ricanless scene

Thirty-thousand-dollar home
The first spics on the block
Proud to belong to a community
of gringos who want them lynched
Proud to be a long distance away
from the sacred phrase: Que Pasa
These dreams
These empty dreams
from the make-believe bedrooms
their parents left them
are the after-effects
of television programs
about the ideal
white american family
with black maids
and latino janitors
who are well train
to make everyone
and their bill collectors
laugh at them
and the people they represent
Juan
died dreaming about a new car
Miguel
died dreaming about new anti-poverty programs
Milagros
died dreaming about a trip to Puerto Rico
Olga
died dreaming about real jewelry
Manuel
died dreaming about the irish sweepstakes
They all died
like a hero sandwich dies
in the garment district
at twelve o'clock in the afternoon
social security number to ashes
union dues to dust
They knew
they were born to weep
and keep the morticians employed
as long as they pledge allegiance
to the flag that wants them destroyed
They saw their names listed
in the telephone directory of destruction

They were train to turn
the other cheek by newspapers
that misspelled mispronounced
and misunderstood their names
and celebrated when death came
and stole their final laundry ticket
They were born dead
and they died dead
Is time
to visit sister Lopez again
the number one healer
and fortune card dealer
in Spanish Harlem
She can communicate
with your late relatives
for a reasonable fee
Good news is guaranteed
Rise Table Rise Table
death is not dumb and disable
Those who love you want to know
the correct number to play
Let them know this right away
Rise Table Rise Table
death is not dumb and disable
Now that your problems are over
and the world is off your shoulders
help those who you left behind
find financial peace of mind
Rise Table Rise Table
death is not dumb and disable
If the right number we hit
all our problems will split
and we will visit your grave
on every legal holiday
Those who love you want to know
the correct number to play
let them know this right away
We know your spirit is able
Death is not dumb and disable
RISE TABLE RISE TABLE
Juan
Miguel
Milagros
Olga

Manuel
All died yesterday today
and will die again tomorrow
Hating fighting and stealing
broken windows from each other
Practicing a religion without a roof
The old testament
The new testament
according to the gospel
of the internal revenue
the judge and jury and executioner
protector and eternal bill collector
Secondhand shit for sale
learn how to say Como Esta Usted
and you will make a fortune
They are dead
They are dead
and will not return from the dead
until they stop neglecting
the art of their dialogue
for broken english lessons
to impress the mister goldsteins
who keep them employed
as lavaplatos porters messenger boys
factory workers maids stock clerks
shipping clerks assistant mailroom
assistant, assistant assistant
to the assistant's assistant
assistant lavaplatos and automatic
artificial smiling doormen
for the lowest wages of the ages
and rages when you demand a raise
because is against the company policy
to promote SPICS SPICS SPICS
Juan
died hating Miguel because Miguel's
used car was in better running condition
than his used car
Miguel
died hating Milagros because Milagros
had a color television set
and he could not afford one yet
Milagros
died hating Olga because Olga

made five dollars more on the same job
Olga
died hating Manuel because Manuel
had hit the numbers more times
than she had hit the numbers
Manuel
died hating all of them
Juan
Miguel
Milagros
and Olga
because they all spoke broken english
more fluently than he did
And now they are together
in the main lobby of the void
Addicted to silence
Off limits to the wind
Confine to worm supremacy
in long island cemetery
This is the groovy hereafter
the protestant collection box
was talking so loud and proud about
Here lies Juan
Here lies Miguel
Here lies Milagros
Here lies Olga
Here lies Manuel
who died yesterday today
and will die again tomorrow
Always broke
Always owing
Never knowing
that they are beautiful people
Never knowing
the geography of their complexion
PUERTO RICO IS A BEAUTIFUL PLACE
PUERTORRIQUENOS ARE A BEAUTIFUL RACE
If only they
had turned off the television
and tune into their own imaginations
If only they
had used the white supremacy bibles
for toilet paper purpose
and make their latino souls

the only religion of their race
If only they
had return to the definition of the sun
after the first mental snowstorm
on the summer of their senses
If only they
had kept their eyes open
at the funeral of their fellow employees
who came to this country to make a fortune
and were buried without underwears
Juan
Miguel
Milagros
Olga
Manuel
will right now be doing their own thing
where beautiful people sing
and dance and work together
where the wind is a stranger
to miserable weather conditions
where you do not need a dictionary
to communicate with your people
Aqui Se Habla Espanol all the time
Aqui you salute your flag first
Aqui there are no dial soap commercials
Aqui everybody smells good
Aqui tv dinners do not have a future
Aqui the men and women admire desire
and never get tired of each other
Aqui Que Paso Power is what's happening
Aqui to be called negrito
means to be called LOVE

Tato Laviera. "My Graduation Speech"

i think in spanish
i write in English

i want to go back to puerto rico,
but i wonder if my kink could live
in ponce, mayaguez and carolina

tengo las venas aculturadas
escribo en spanglish
abraham in español
abraham in english
tato in spanish
"taro" in english
tonto in both languages

how are you?
¿cómo estás?
i don't know if i'm coming
or si me fui ya
si me dicen barranquitas, yo reply,
"¿con qué se come eso?"
si me dicen caviar, i digo,
"a new pair of converse sneakers."

ahí supe que estoy jodío
ahí supe que estamos jodíos
english or spanish
spanish or english
spanenglish
now, dig this:
hablo lo inglés matao
hablo lo español matao
no sé leer ninguno bien
so it is, spanglish to matao
what i digo

¡ay, virgen, yo no sé hablar!

*

"Sky People (La gente del cielo)"

Eye-scratching mountain view

Puerto Rico counting houses
upon houses, hill after hill,
in valleys and in peaks,
to observe: la gente del cielo,
fingering on clouds,
climbing further and further,
to preserve taino folklore,
gente del cielo,
toiling the land,
artcrafting musical symbols,
giving birth to more angelitos del cielo,
whose open-spaced hands captured moon waltz:
solemn serenity serenading life,
la gente del cielo,
who prayed in nature's candlelight,
galaxies responding with milky way guinaitas
winked in tropical earth smile,
as God gleefully conceded,
what we had perceived all along,
that Puerto Rico is 100 by 35 by 1000
mountains multiplied by the square root
of many cultures breathing: ONE

*

“Tito Madera Smith”

(For Don Juan Flores)

he claims he can translate palés matos'
black poetry faster than i can talk,
and that if i get too smart,
he will double translate pig latin
english right out of Webster's
dictionary, do you know him?

he claims he can walk into east harlem
apartment where langston hughes gives
spanglish classes for newly arrived
immigrants seeking a bolitero-numbers
career and part-time vendors of cuchi-
fritters Sunday afternoon in central
park, do you know him?
he claims to have a stronghold of the
only santería secret baptist sect in
west harlem, do you know him?

he claims he can talk spanish styled in
sunday dress eating crabmeat-jueyes
brought over on the morning eastern
plane deep-fried by la negra costoso
joyfully singing puerto rican folklore:
"maría luisa no seas brava,
llevame contigo pa la cama," or
"oiga capitán delgado, hey captain delgado,
mande a revisar la grama, please inspect
the grass, que dicen que un aeroplano,
they say that an airplane throws marijuana
seeds."

do you know him? yes you do,
i know you know him, that's right,
madera smith, tito madera smith:
he blacks and prieto talks at the same time,
splitting his mother s santurce talk,
twisting his father's south carolina soul,
adding new york scented blackest harlem
brown-eyes diddy bops, tú sabes mami,
that i can ski like a bomba soul salsa
mambo turns to aretha franklin stevie
wonder nicknamed patato guaguanco steps,
do you know him?

he puerto rican talks *to* las mamitas
outside the pentecostal church, and
he gets away with it, fast-paced i
understand-you-my-man, with clave
sticks coming out of his pockets hooked
to his stereophonic 15-speaker indispensable
disco sounds blasting away at cold reality
struggling to say estas buena baby
as he walks out of tune and out of
step with alleluia cascabells,
puma sneakers,
pants rolled up,
shirt cut in middle chest,
santeria chains,
madamo pantallas,
into the Spanish social club,
to challenge elders in dominoes,
like the king of el diario s
budweiser tournament
drinking cerveza-beer
like a champ,
do you know him?
well, i sure don't,

and if i did, i'd
refer him to I960
social scientists
for assimilation
acculturation

digging
autopsy
into
their
heart
attacks,
oh,
oh,
there
he
comes,
you can call him tito,
or you can call him madera,
or you can call him smitty,
or you can call him mr. t.,
or you can call him nuyorican,
or you can call him black,
or you can call him latino,
or you can call him mr. smith,
his sharp eyes of awareness,
greeting us in aristocratic harmony:
"you can call me many things, but
you gotta call me something."

*

“Angelito’s Eulogy in Anger”

angelito is my brother
can you undestand?
angelito is my brother

not that bro talk we misuse
but the real down
brother-blood-salsa sangre de madre

angelito is my brother
dancing slow curves of misery
nodding slow-motion tunes
of alcohol dynamic soul arrastrándose por las calles

con su andar de angel-loco
standing on the usual
corner the talk of all
the affliction in the ghetto:

se llevó el radio
me escondió los cheques
me quitó la cartera
se robó el tique del ponchop

pero angelito lo pusieron
ahí mami, me entiendes

angelito was being sponsored
by soft legislators and by
the multi-million dollars
the racket is worth annually
and all of you loved the godfather
the all-time ghetto best film forever

me entiendes, papi
angelito lo tenían ahí
amedrentándoles las venas
mocosas sucias que
le imprimaron
a ese hermano mío
de sangre vinagrosa
húmeda de esa sangre

descalza aguada
que cambió de roja a blanca

angelito was angered
by the teacher
the preacher
the liberal
the social worker
the basketball coach
that mistreated him and
didn't let him express
his inner feelings

a angelito le hicieron un trabajo
espiritual le echaron agua
maldita le mezclaron sus buenos
pensamientos le partieron el

melodioso cantar del cucurucú
en su cantar en brujos

angelito didn't get the chance
to receive an education or to
graduate from basic english
courses no lo querían curar
because of that once a junkie
always a junkie theory i was
taught ten years ago when
heroine had not yet invaded the
wired fences of queens. all of
a sudden drugs reach queens blvd.
and all kinds of addiction cen-
ters popped off on my block to
cure them

y tú, condena madre y padre
a veces te digo,
por dejarte convencer
sus cabezas
por sus caprichos
de más dinero
por parar de sembrar guineos
por traernos a este

maldito sitio
donde nos ultrajaron
los bichos de varones
las tetas llenas de leche
de mi abuela
los poderosos pezones
de aquella jibarita
que se meneaba poderosamente
que me hubiese
gustado agarrarla
con mucho gusto.....
ahora, a esa jibarita,
me la tienen
como tecata flaca
perdida en su desaliento
andando de prostituta
abriéndole las patas
al viejo palo de mapo

and the other junkies
the real junkies of the
true definition of the
word junkie (the ones
who stumped your community
with high class hopes shaded
by lack of real attention)
they profited died fat cats
and bought their way into
heaven

nunca los oí decir ni hablar
nada sobre ellos
zánganos agujeros
sigan tomando cervezas
sigan mirando novelas
sigan criticándose uno a otro
sigan echándole la culpa sólo.
a los padres

angelito sabía todo esto
entonces él en la perdición
de su muerte está más despierto

que ustedes. angelito me dijo
todo esto. cuando yo hablo
contigo
lo único que
oigo es el score de los mets

and the rest of you
so-called pretty looking
bad so bad dumb young
spics are sleeping underneath
the \$45 price of your pants

*

“Excommunication Gossip”

if it is dreams you seek
after your body is cremated
inside the grave of roofless
cemeteries.

if it is everlasting life
heaven or infinite salvation
you seek, don't cry in heaven
when you find out the lord
discriminated against minorities
if it is racism in earth you
encountered, there's a special place
for you in heaven, the official
laundromatician for virgin mary's
silk kotexes.

benditoizing the ingenious lord
who kept you secure thinking
about the sacred blessings
bestowed on them by a host

me caso en la hostia
me caso en la hostia
divina esa que trajo
muchos edificios fríos
pero el padre vivía en
la rectoría, y había mucha
agua caliente, y había mucha
agua caliente.

and the bishops
and the archbishops
and the cardinals
and the pope
slept in golden beds
i provided the good income

yes, i live on welfare
but those so-called princes
live on welfare of the people

praying contrition after contrition
and papi and myself never had anything
to say to each other.....
(yo se lo había dicho todo al condenao
padre ese de la iglesia)

now i look at my disassociation with
papi and i blame it on you sacerdote

(todo el cariño era para mami y papi
se jodía por mí, yo nunca le presté atención)

porque tenía muchos padrastros
mentales que me alejaban de mi papá
para que yo no conociera
el porqué de sus cortejas
el porqué de sus borracheras
el porqué de los golpes malditos
porque él estaba rechazando
estas maldiciones
estas contradicciones inconcientemente

muchas basuras kyrie eleison
muchos robos kyrie eleison
mucho frío kyrie eleison

sin educación christe eleison
sin viviendas christe eleison
sin patria christe eleison
orando kyrie eleison
con hambre kyrie eleison
sin nada kyrie eleison

and i liked the organ
cause it reminded me
of the solemn tecato notes
i would hear in the high
mass of my building . . .
 a kind of motionless move
 a kind of seeing with eyes
 closed
 a kind of 78-speed record
 playing on 33

and the epistle letters
of st. paul were fabulous
the only letters
we received were dispossess
notes from the bolitero to the landlord
and everybody in between

i read a letter discharging me from school
i read a letter announcing the arrival of pedro's
coffin from nam

i read a letter dated by mr. angel ruiz
commissioner of the holy bible payments
claiming my mother's favorite passage
from her rented holy bible
i read a letter in which installment payments
were after our family
i read a letter to subpoena my younger
brother to court because he stole one
lousy egg from the next door neighbor
who had stolen it in la marketa

OREMUS

may the sentiments
of the people rise
and become espiritistas
to take care of our religious
necessities.....
y echar brujos de fufú y
espíritus malos a los que
nos tratan como naborías
y esclavos.....
and sentence them to hang
desnudos tres días en orchard
beach, pa que yemayá le saque
sus maldade

*

“A message to Our Unwed Women”

tears
dri
p quietly cutting your
face temporarily

eyes SWOLLEN NOSE a long voyage of sufrimiento
tears roll d
o
w
n..... and you cry so deep ly
so hurt

about to give birth and the lover refuses

and your father accuses
and your friends
con esa mirada

tears
dri
p quietly in the dark room
you sleep

tears are there
in the morning that morning
when you walked down
the tenements up
the streets to la bodega

"adiós, ¿y cuándo
te casates?"

and they gave you
the half mirada
and you bit the tears
from showing up

you walked knowing eyes were talking
eyes were following
eyes were criticizing

"look at.....
she was such a good girl"
as if your life had stopped
as if you dropped an atom bomb
as if you had to wald in shame
as if
as if
as if

tears suddenly stopped
in the most majestic manner
that pleased only yourself
you quietly said:

"i am now a true woman
my child will not be called

illegitimate
this act was done with love
with passion
my feelings cannot be planned
i will not let their innocence
affect me
i will have him, coño,
because i want him
because i feel this breast
of life consoling
my hurt, sharing my grief,
if anybody does
not accept it
que se vayan pal . . . me entienden
pal . . . lo oyen
pal . . . me escuchan."

the sun radiated
the streets became alive
"to give birth A LA RAZA
is the ultimate that i can
ever give."

*

“The Song of an Oppressor”

simplemente maría
simplemente maría
maría maría

Doña Eusebia's knees were eliminated
simple
her head an army boot upside down
mente
her tongue was out from exhaustion
maría

they took advantage
simple
english was foreign to you
mente
era el goofer del landlord de nuestras vidas
maría

the tv tube
simple
whose jeringuillas
mente

made us addicted de la mente
maría
how was it done? simplemente maría
the exploiter rang the cash
simple
registered on a plane
mente
to new york or his cadillac in queens
maría

in my anger i replied
mami mami
looking at dead novelas
about natacha
about renzo the gypsy
feeling sorry about

the poor maid
feeling sorry about
the way she's treated
like a dog
like a slave
mami mami
stop saying
ay benditos and lamentos
why?
because in real life,
natacha is you eres tú eres tú eres tú

simplemente maría
simplemente maría
maría maría

i turned off the tv and said:
madre madre madre mía
always suffering at the knees
of your children. playing
on broadway off off broadway
every day, far from movies
theatres luxury hotels

under the direct supervision
of the landlords of our lives
who yell, "TRABAJO CHIPE
PISS WORK UN CHAVO POR
CADA VEINTE TRAJES."

madre madre madre mía
living like a whore
to buy legal aid
from storefront lawyers
who tell your son
to plead guilty

madre madre madre mía
those crystallized dreams about
america cars homes fortunes
were buried inside the needle
of the singer machine

s-i-m-p-l-e-m-e-n-t-e-m-a-r-í-a

s-i-m-p-l-e-m-e-n-t-e-m-a-r-í-a
mami, you sit so calmly
looking at your novelas
looking at your children
caring so much for them
your love as silent as the lead
writing on paper
 as natural as the falling
 autumn leaves
 as eternal as the rising moon
 the setting sun

mami, tears of sacrifice sanctify
your delicate face, valley of tears
in your heart
mami, i love you
this spirit of love gives me rancor
and hatred, and i react to the song
simplemente maría. but my anger,
my hate
is based on love, ultimate love of you!

mami, you are my epitomy
but i shall be your sword

simplemente maría
simplemente maría
maría maría

*

“The New Rumbón”

congas congas congas
congas congas congas

desperate hands need a fix from
the healthy skin of the congas
congas the biggest threat to heroin
congas make junkies hands healthier

las venas se curan ligero
con las congas conguito congas
congueros salsa de guarapo
melao azucarero

congas on summer months
take the place of the winter
fire that the wino congregation
seeks, the fire. . .
que calienta los tecatos muertos de
frío en el seno de un verano

congas gather around

con un rumboncito caliente. . .
y ahí vienen los morenos
a gozar con sus flautas y su soul jazz

congas congas
tecata's milk gets warmed
broken veins leave misery
hypodermic needles melt
from the voodoo curse
of the conga madness

the congas clean the gasses
in the air, the congas burn out

everything not natural to our people

congas strong cuchifrito juice
giving air condition to faces
unmolested by the winds and the

hot jungles of loisaida streets
chévere, rumbones, me afectó
me afectó, me afectó, me afectó

chévere rumbones me afectó.

*

“The Africa in Pedro Morejón”

slowly descending, as if from the clouds above,
thinking of africa, i find myself enthralled!
rhythmic africanism swell and dwell inside
the fingers of my cuban mambo eyes.

the african rhythms i hear are native, native
from my cuban land, it is as if my guaguancó
was shipped to africa, when it was the other
way around, but nevertheless all my colors are the same.

i hear the merengue in french haiti
and in dominican blood,
and the guarcha in yoruba,
and the mambo sounds inside the plena
so close to what i really understand,
sometimes i think
that cuba is africa,
or that i am in cuba and africa at the
same time, sometimes i think africa
is all of us in music,
musically rooted way way back
before any other language.

yes, we preserved what was originally african,
or have we expanded it? i wonder if we have
committed the sin of blending? but i also hear
that AFRICANS love electric guitars clearly mis-
understanding they are the root,

or is it me who is primitive?
damn it, it is complicated.

i had a dream that i was in africa,
it took me along time
to find the gods inside
so many moslems and christians,
but when i did, they were the origin of everything!
then i discovered bigger things,
the american dollar symbol,
that's african;
the british sense of royalty, that's african;

the colors in catholic celebrations,
that's african; and. . .
ultimate. . . listen here. . . closer. . .
come on. . . closer. . . sshhhhhh. . .
two whites can never make a black. . .
two whites can never make a black. . .
two whites can never make a black. . .
but two blacks, give them
time. . . can make mulatto. . .
can make brown. . . can make blends. . .
and ultimately. . . can make white.

óyeme consorte, pero no repita esto,
porque si me coge el klu klux klan
me caen encima con un alemán
me esparrachan con una swastika
y me cortan la cabeza. pero, es verdad:
dos blancos no pueden hacer un prieto.

i went to africa and all of it seemed cuban,
i met a cuban and all of him was african,

this high-priest, pedro, telling me all of this
in front of an abandoned building.

*

“Tumbao (for Eddie Conde)”

tumbao is the spiritual rhythm of the nod
tumbao is the spiritual gathering of the congas
tumbao and tumbao met. . .

1

tucutú pacutú tucutú pacutú
tucutú pacutú tucutú pacutú

aguacero de mayo que va a caer
aguacero de mayo que va a caer

ya estoy cansado de llorar
y estoy llorando
. . . llora como llore. . .
y estoy llorando
con la lengua afuera

2

warm the fiery explotions
of hunger
come on cuchifrito juice
juana pena cries
boone's farm apple juice
juana pena dances
she shows slow curves
deep birth moans
a dead stomach that aches

3

conguero espíritu coroso
llamamba quimbembe
sin bajo
un hueco en el corazón
conguero. . . sonero
prisionero del parque arrabal
conguero
pito que pita

yuca que llama
salsa que emprende
llanto que llora
última llamada sin fuego
tumba que la tamba
tumba que la bamba baja
que pacheco se inspira

que ismael la canta
!oh! y el baquiné

4

meaning childbirth
meaning sacrament of death
instead of baptism
meaning solitude
meaning anger. . .

5

and the park those ghetto parks
the living-room-kitchen
of many desperate souls
tumbao movements
street gutted salsa

6

¡¡conguero!!
you bite frustrated
wine twistered definitions
and the winos find employment
for their wretched lives
reminiscing on the women
that left them because they
couldn't take it anymore

7

conguero despojero
tumbador crazy boogie man
conguero sonero

artista manipulador
you can't take it aaahhh!
you can't take it aaahhh!
you can't take it aaahhh!
close your lips
expose your hands
give us your tired
your beaten your triste soledad
and sing for me . . . allá en el africa central

hay unos negros
que se perdieron en puerto rico
trucutú pacutú trucutú pacutú
trucutú pacutú trucutú pacutú

8

cowbells from empty wine bottles

empty congas cemented hands
all these sounds
about words
around faces
coming from tito,
hermano mío,
coño, nodding on the streets

like un tumbao

*

“Asimilao”

assimilated? qué assimilated,
brother, yo soy asimilao,
así mi la o sé es verdad
tengo un lado asimilao.
you see, they went deep . . . Ass
oh they went deeper . . . SEE
oh, oh, . . . they went deeper . . . ME
but the sound LAO was too black
for LATED, LAO could not be
translated, assimilated,
no, asimilao, melao,
it became a black
spanish word but
we do have asimilados
perfumados and by the
last count even they
were becoming asimilao
how can it be analyzed
as american? así que se
chavaron
trataron

pero no
pudieron
con el AO
de la palabra
principal, déntenle gracias a los prietos
que cambiaron asimilado al popular asimilao.

*

“Just Before the Kiss”

canela brown sugar coated bomboncitos
melting deliciously upon a sweet tooth tongue;
canela brown gold dust on top of tembleque;
canela brown fine sticks to flavored cocoa;
canela grounded into arroz con dulce;
canela melao
canela dulce.

canela browned in deep tan caribbean
sweet lips almost sabroso tasted by
a cariñoso sentiment, y buena que estás,
en gusto affection that cries
out loud: qué chévere tú eres,
como canela brown warrior woman diplomática
with her terms.

all of this canela,
inside your luscious lips,
smooth phrasing me deeeeely,
waking me up on the middle-night,
to change from exclamation mark
into an accent accenting:
canela, mi negra,
canela, trigueña,
canela, mulata,
canela, mi prieta,
bésame,
to taste your
cinnamon
powdered
tongue.

*

“M’ija”

i've been dying to call you m'ija
to tell you that last night i was
celebrating nothing, nothing to do
no money, no dress, nobody, m'ija,
un tremendo down, life is hard, even
on my birthday, eso te ha pasao a ti
también, verdad, but then, it all
changed, mamá called, she cooked a
"comidita," and she sewed a "nueva
blusita," real nice, and she baked
my favorite "postre," and one of my
"padrinos" remembered and there
was an envelope waiting and of course
i could have called him, m'ija, and
he would have been kneeling at my
door, but my pride insisted on my
pride, anyway, my family had remembered
yo estaba "llenita" and mamá gave me a
big abrazo after i blew out the candles
and i said to myself, "the hell with
it," i'm gonna get me a sexy dress
even if i bite my nails tomorrow for
falling behind on all my payments
pero, m'ija, i bought a sexy dress
and i went to the corso knowing he
would find me there, but i was going
to boogie and dance so freely that
i saw the tension in his jealous eyes
and he came to me to disculparse
and i really wanted him, anyway, so
muchas luces y boleros y besitos
y besos, del resto, mi amiga, ya tú
sabes, nena, lo celebré bien chévere
bien, bien chévere, te lo puedo contar
a ti todo, para eso somos amigas.

*

“Praying”

papá dios está agallao, ya no puede soportar

los "puerto ricans" están orando overtime
no dejamos dormir a dios, está volviéndose loco
con las comiquerías de nosotros, siempre chavándole
la vida, papá dios está prendió, los "puerto ricans"
están "overloading the circuits with numerous requests"
te lo juro, créemelo, yo te lo advertí, lo escribí,
papá dios está enfogonao, deme esto, consígame
aquello, dele luz a mi vida, la com puta dora
tiene corto circuito, las operadoras "complaining"
a la supervisora, "qué diablo' hablan esas viejas,
rezan el rosario, murmurando como hormigas, their
spanish is unintelligible, they pray too fast"
dios-te-salve-maría-llena-eres-de-padre-nuestro-
gloria-al-padre-y-a-las-galletitas-y-el-chocolate-
caliente-amén, we don't understand.
the angels brought a lawsuit to the supreme
court of heaven, protesting puerto rican prayers
"we cannot pick up their signals, them puerto rican
ladies, they pray non-stop, when they pray, they
pray for everybody, their prayers are over-
flowing their allotted time, and it's working
against you, papá dios, we cannot answer their
prayers, they must be wondering, 'how come papá

dios does not reply?' they are taking over
the english channels, we cannot identify the items,
judge strictly for yourself, look at this daily sample,
just those pentecostals alone are driving the holy
spirit insane, all they want is transformations,
transformations, we're not coming down on them
puerto rican bodies, those crazy people are praying
themselves into our jobs, all they want are crazy
indian angels to come down, to assist some crazy
spiritualist, and we don't understand those native
dialects, papá dios, please change the laws."
papá dios got up and said ... "Bendito, they work so
hard, bendito, they are so passive, i never get
angry with my worthy faithful subjects, it is
just that some crazy puerto rican poet is misinforming
the people, i'm not enfogonao," papá dios ordered
a new computerized system to solve the inundation
problem, but papá dios said to please tell them
puerto ricans that he'll listen to their every
desire, if they will give papá dios un brakecito,

concho, "y déjenme dormir. De vez en cuando duerman ustedes, por favor."

*

“Diega”

diega llega, diega arrives, diega legacies,
diega llega, diega portrays, diega street-smarts,
diega llega, diega understands, diega loves....
what more can i say about your soft strokes
caricias screaming gently on a smile.
what more can i say about your gracious
saludos hometown sentimientos mountain
jibarita romantic melody of songs streaming
from your lips memories yearning from your
soul.
what more can i say, diega, how easy to say
your name, tu nombre, no pretensions, no
ornaments, saying simply diega, easy to
reach, easy to touch, dulce-soft silk
embroidered symphony your voice chanting
dancing living a call, your call, diega.
diega, you have arrived a otra etapa,
another time, but need not worry mamita,
you can sing to us the winds at night
are waiting, and we will speak your
caring phrases protecting our hands,
inspiring our eyes, stimulating our
senses.
diega, woman, mother, simplicity in
every sound you syllabled to us,
what more, diega, what more than
essence kissing petals on our
foreheads, never to be forgotten
affection, the rivers, the mountains,
the heavens, you touched us, you hugged
us, deeply, freely, diega, diega,
we respect your presence,
your children grandchildren
tátaranietos and chornos of the future.....
te recordamos en el presente, bendición,
vieja, you diega, opening the door of

st. peter, festive celebration in the
gates of your eternity and this Barrio
that you touched.

*

“Esquina Dude”

i like and dislike, like the good
dislikes the bad in everything, bro
nothing is better than nothing, bro
i integrate what i like, i reject
what i don't like, bro, nothing of
the past that is present is sacred
everything changes, bro, anything
that remains the same is doomed to
die, stubbornness must cover all my
angles, bro, y te lo digo sincerely
my judgement, bro, mi juicio, bro, bro
bro, i tell you that life is based
on the moment, el momento will
catch up to you, bro, i always prepare
myself for the constant ever present
moment, bro, the past, the present, the
future has nothing to do with the moment, and
yes, there are times when i open my blade
to cut, bro, i hope you understand
sincerely, sinceramente, bro, that if i
wound you, you probably deserved it
but i'll take you to the hospital if
you're still alive, and i'll face the
charges, but if we face each other, bro
de cara a cara, from face to face
you will know that you deserved that moment
porque, everybody knows i don't cut
unless you were meant to be cut, bro
so, be careful what you learn from me
and be careful not to use it against me
i love you, tú sabes that i do, de corazón
bro, but i might have to kill you
bro, but i hope you survive to be
my enemy or my friend, i'll take

you alive, either way, that's the way i
think, bro, that's my ideology
you better respect it bro, chévere
right on, hey, you're cold, bro
don't worry, i will kiss you openly
on the baseball field, nobody will
mess with you, i know you understood
everything i said, i know you don't
need a bilingual dictionary, what i said
can cut into any language, this is about
your life, i know you play no games
i'm glad you paid me, bro, porque
cuentas claras conservan amistades
you know exactly what i mean, gracias.

*

“Brava”

they kept on telling me
“tú eres disparatera”
they kept on telling me
“no se entiende”
they kept on telling me
“habla claro, speak spanish”
they kept on telling me
telling me, telling me
and so, the inevitable
my spanish arrived
“tú quieres que yo hable
en español” y le dije
all the spanish words
in the vocabulary, you
know which ones, las que
cortan, and then i proceeded
to bilingualize it, i know
yo sé that que you know
tú sabes que yo soy that
i am puertorriqueña in
english and there's nothing
you can do but to accept
it como yo soy sabrosa
proud ask any streetcorner
where pride is what you defend

go ahead, ask me, on any street-
corner that i am not puertorriqueña,
come dímelo aquí en mi cara
offend me, atrévete, a menos
que tú quieras que yo te meta
un tremendo bochinche de soplamoco
pezcozá that's gonna hurt you
in either language, así que
no me jodas mucho, y si me jodes
keep it to yourself, a menos
que te quieras arriesgar
y encuentres and you find
pues, que el cementerio
está lleno de desgracias
prematuras, ¿estás claro?
are you clear? The cemetery
is full of premature short-comings.

*

“Boda”

the boda gathering modeling a wide display
of mademoiselle bazaar's modern rentals
on a bright june Saturday afternoon of
bochinches, money problems, late musicians
el fotógrafo getting non-contract requests
y el tremendo chisme, which one of the two
suegras will ride the limousine, la grande
con aire acondicionado, the best man is late
big lenguas are saying, “te lo dije que a
ése no se puede trostear, se llevó el oro al
ponchop para ponerle plata a los anillos”
la novia es presbiteriana, but the groom's
mother is a big shot in her catholic parish
and she's forcing a second ceremony, one of
the smallest damas está “prendía,” her dress
is too long, and she was placed last in line
she swore to count nine fingers from this day
on, one for each month, to see if la novia
“había metido las patas,” the gathering outside the
church “encontraron los trajes

bien lindos,” but el borrachón commented that
“the tuxedos esos son cosas pa’ los prietos”
the friend of one of the caballeros embarrassed
him as the caballero was kissing the hand of
the dama “del traje colorao,” by saying
“take the tuxedo off, you have to return it
tomorrow,” the boy friend of another dama
caught her flirting with another caballero
the boy friend came over, there were tensions
at the end of the line, the women with rollers
for la fiesta later clicked their cameras
wanting to be novias again, the processional
music began, the best man llegó, la novia
towards the altar marched, they reached the
two reverends, el novio’s hand, a nervous
testament, the ceremony began y el papá
desembarcó un tremendo suspiro dándole
un beso al redentor, “gracias dios mío
que aguanté esta jodienda y llevé a mi hija hasta el altar.”

*

“Bolita Folktale”

one-thirty south bronx tale took form,
don julio silently dreamed, "pegarse"
feelings digested in "pensamientos,"
paradise bar otb/numbers don q conversations,
pedro jukebox navaja blading latino tragedy.
two-thirty el barrio tale took form,
el mudo rushed into paradise bar,
nine fingers in the air, "el nueve,"
don julio's good luck dream,
927 san juan street,
don julio woke to play 927 today.
three-thirty brooklyn tale took form,
el mudo rushed into paradise bar,
two fingers in the air, "el dos,"
tension in don julio's smile,
bolita payoffs on number 2 at 8 to 1,
brooklyn, manhattan, múcura at night,
don julio had the 927 going,
bruni the barmaid excited,

the smell of 1000 "pescados" at stake,
rounds of "salud, buena suerte, agua
florida, santa bárbara" crossing
fingers for number 7 to come out.
four-thirty loisaida tale took form,
el mudo rushed into paradise bar,
seven fingers in the air, "el siete,"
don julio's back gleefully showered
with "aprietos" peeling open bar,
free drinks, kissing cheeks, many
payoffs on lucky 7 at 8 to 1,
el mudo jumping and dancing,
he took the number, hotel will be paid.
five-thirty new york spinal corded,
celebration turned sour, Pedro el
Bolitero came in, not feeling ecstatic,
quickly reminding don julio, the 927
was for manhattan, he played brooklyn,
drowning jubilation turned apologetic
broken pockets lifetiming "ava maría,
qué mala suerte, por poco, por un hilo,
no te apures, juega
combinao la próxima vez, la suerte te
vendrá, ten fe, ya tú verás."
six o'clock south bronx tale took form,
don julio playing 927 for manhattan múcura,
thinking of a smarter bet, another dream,
the better odds, inside the sunset of a
new york city night

Jesús Papoleto Meléndez. “¡Hey yo / Yo soy!”

Hey!

Yo! ...

Yo! ... Yo! ...

Hey-ey! ... Yo!/Yo! ...

Yo! ... Yo! ... Yo! ...

Yo!/Yo! ... Yo! ...

Hey-ey! ... Yo!/Yo! ...

Yo! ... Yo! ... Yo! ...

Yo!/Yo! ... Yo! ... Yo! ...

Hey-ey! Yo! ...

¡Yo

Soy

Puertorriqueño, Bro! ...

That's Right, Ése

That's What I Say, Jefe

Que,

I, too, Am *PuroPutoUníco*,

Uniqueó, Ése

Just Like You, Like You

Just

Like You, Ése

Que
I Am Me,
Que
I Am You
As You,
Am Me –
Que,
Hey!
Yo!
Yo Soy

Puertorriqueño, Bro!

Que,
Thing –

It Is A “We”

It Is an Así

Tháng!

:A Whole, Huge

Nosotros Trip
that governs this Ship,
el Planeta Earth,
that gives Us Birth –

Colors

in *Multi*

Universe! of *the*

And,
That *I* Be Everything

You Be, Too!

También,

Se

Así Dice,

Ése

BeCause

BecauseBecause

BecauseBecause

Because*Why?!...*

BecauseBecause

BecauseBecause

BeCause*Why?!...*

Because of *Love*

of A Love so deep

deep

that still it seeps

seeps

within Us deep

deep,

yet still

it seeps ...

Que Mis Raices Son

de Ése, Ése

Nativo Taino

Indijino

de Paraiso,

bailando ritmo

ritmo Africano,

Que Fué

Violado

por un

Anti-Cholo

Españolo:

Therefore, Latino

Therefore,

Why

My Hair grows

-- So, Bro!

...

¿ComprendeVu

What I'm telling You?!...

Que Soy

a Modern *Latin*

from *el Barrio Manhattan!*

i¿Y, Que?!...

This, *Thing*,

RACiSM!!!

Is an Unnatural schism

that makes You

part of a SyStem

that puts yoU

in its prisoN

For almost

NO Reason

i¿Y, Que?!...

That allows

For KiLLing

Your Own!

Ése!

That allows

For KiLLing

Your Own!

'Tis, It's the

SeaSon ...

for a good Reason

To Show Cause,

For What Cause!(a) –

You would KiLL

KILLKILL!!!

Your Own Brother, *Ése!*

Ése allí,

y

Ése allí...

Ése allí,

y

Ése allí...

ComprendeMí ¡!! –

Ése allí,

y

Ése allí...

Ése allí,

y

Ése allí...

ComprendeMí ¡!!...

Ése allí,

y

Ése allí

*

“Oye Mundo / Sometimes”

sometimes

when the night air feels *chevere*
)when i can hear the real sound
of *el barrio*
on *la conga* *y timbales*
coke bottles
& garbage can tops

when i can feel
& really really touch
la música latina/ africana

& the fingerpoppin soul
emergin from tears/ sweet tears of laughter

& i can feel
a conglomeration of vibrations/
heat waves
body waves
people waves
of real *gente*
/& i feel goooooood

when i can taste the rare culture
of *cuchifritos* *y lechón*
chitterlins & black-eyed peas
& corn bread

& *la pompa* is open
& cooooooools the hot tar
of summer heated streets
where children play
kick-the-can(

& sirens
cannot be heard)

/sometimes

sometimes
when the last of the ghetto poets
writes of flowers
growin in gutters /& i know it's real

/sometimes

sometimes/ sometimes
when i can almost hear /being echoed back
an answer
to my ghetto cry

sometimes/ sometimes
i run up the fire escape/ not to escape
& climb on the roof
& stand on the ledge
& look down
& yell out
to the midnight world
below
above
around
within:

OYE MUNDO TU ERES BONITO!!!

& i forget about the junkies
on the stoop.

Emanuel Xavier. "Latin Girl"

You are the ones with the brown cocoa skin,
the milky white flesh, la piel de morenita
the Spanish eyes and the wicked smiles
With hands on your cinturas featuring finely polished nails
Amongst yourselves, the loud exaggerated laughter
echoing defiantly from the back of the bus

You enjoy the sweet taste of lollipops
and the rebellious look that chewing
fantastical pieces of bubblegum
leaves imprinted on your quinceañera face
popping and snapping until the teacher finishes talking
about whatever he or she is talking about

You are the ones with overcrowded closets
jewels glistening brightly like lip gloss against your innocence
with secret diaries and heart-stamped journals
hidden underneath pillowed beds
jotting down memories of your youth
which will ignite your passion somewhere down the road
inspire the humble words of poets
and the songs you croon to on the radio

Boyfriends- entertaining yet unnecessary
like your vast collection of muñecas and stuffed animals
which decorate your poster-wallpapered rooms
a trail of broken hearts held tight
until you meet the right one,
the one who respects and truly loves you
the one who doesn't treat you like his property
offering you his hand in marriage
to wipe away abuela's lagrimas
after a long struggle for independence
from the oppression of old-fashioned machismo

When I see one of you with a baby carriage
my heart breaks
flooded by the memories of my once teenage mom
and the hell I've put her through

You will grow up to fuss even more about your make up
fidgeting over pints of ice cream and pastries
which will leave you with Mami's or Titi's legendary hips,
hips that are hip to the Latin culture
on women who age gracefully if unknowingly
while religiously watching favorite telenovelas

Mira nena...

Never lose the beauty of your spirit
never forget your freedom to pursue your dreams
for that freedom no longer belongs to men alone
Sigue soñando...

*

“Americano”

I look at myself in the mirror
trying to figure out what makes me an American
I see Ecuador and Puerto Rico

I see brujo spirits moving across the backs of Santeros
splattered with the red blood of sacrificed chickens
on their virgin white clothes and blue beads for Yemaya
practicing religions without a roof

I see my own blood
reddening the white sheets of a stranger
proud American blue jean labels on the side of the bed

I see Don Rosario in his guayabera
sitting outside the bodega
with his Puerto Rican flag
reading time in the eyes of alley cats

I see my mother trying to be more like Marilyn Monroe than Julia De
Burgos

I see myself trying to be more like James Dean than Federico Garcia
Lorca

I see Carlos Santana, Gloria Estefan,
Ricky Martin and Jennifer Lopez
More than just sporadic Latin explosions
More like fireworks on el Cuatro de Julio

as American as Bruce Springsteen, Janis Joplin,
Elvis Presley and Aretha Franklin

I see Taco Bell's and chicken fajita's at McDonald's
I see purple, blue, green, yellow and orange
I see Chita Rivera on Broadway

I am as American as lemon merengue pie
as American as Wonder Woman's panties
as American as Madonna's bra
as American as the Quinteñero's, the Abdul's, the Lee's,
the Jackson's, the Kennedy's
all immigrants to this soil since none sound American Indian to me
as American as television snow after the anthem is played
and I am not ashamed

José, can you see . . .
I pledge allegiance
to this country 'tis of me
land of dreams and opportunity
land of proud detergent names and commercialism
land of corporations

If I can win gold medals at the Olympics
sign my life away to die for the United States
No Small-town hick is gonna tell me I ain't an American
because I can spic in two languages
coño carajo y fuck you

This is my country too
where those who do not believe in freedom and diversity
are the ones who need to get the hell out

*

“Tradiciones”

I want to break tradition
about latin machismo
fucking every puta in sight
leaving behind nine million, billion children
scattered throughout Brooklyn, Manhattan, the Bronx
marrying the most humble, convenient wife

then cheating on her
beating her
whenever the glandules are too cold-
forget about the chuletas

I want to break tradition-
respecting elders que no me respetan
keeping in touch with distant relatives
that don't give a flying coño about me
because blood is supposed to be thicker than arroz con dulce
but you see, my friends are my family
because they love and accept mis locuras
and don't consider me
una desgracia de la familia

I want to break tradition-
distrusting all blancos
because they do not speak the language
or know how to dance salsa or merengue
Sin embargo, everyone on those telenovelas
has el pelo pintado rubio and green contacts
trying to be la nueva Rita Hayworth or Raquel Welch
adopting supremacist beliefs

I mean, when was the last time you saw a morena
playing anything other than the maid
on Canal 41 o 47?

I want to break tradition-
the mentiras my parents told me about
negros
chinos
gringos
maricones
cachaperas
Smashing it against the ground
like coconuts
because mi tierra, mi patria es mi barrio
where our Spanish eyes are not blinded by prejuicios
where la única palabra that we do not understand
is hate
y que siga...
y que siga la tradición
bajo la luna, maybe
pero no en el corazón

Miguel Piñero. "The Menudo of a Cuchifrito Love Affair"

la ruca
juanita rosita esposita
they called her mexicana rose
con piel de canela
pelo darker than bustelo café
eyes big like rellenos
color of a ripe avacado
her lips tasted like seasoned mangos
and her body was sweet as coconut milk
this menudo of beauty
made my taco nights
burn like jalapeños
si señor . . .
my heart was a tortilla
then one riceless beanless night
after a heated chilly pepper tequila fight
she left
left me like a burnt pork chop
for a chitlin hamhock buckwheat eatin' man
who wore a watermelon wallet &
a collard green conversation
disturbing my macho machete pride
so that la mancha de plátano
reminded me that I was a weak mondongo
my love . . . my life . . . my pride was a burnt chicarrón
a cold mofongo
a melted piragua
I turned into a hot tamale
state of rage
an alcapurria gone insane
when I saw these two enchiladas
in a pastelillo embrace
so in my pasteles envy
my tostón jealousy
that my salchicha eyes spied
the chorizo the mad morcilla drive
asi fue que fueron
traspasados los dos bacalaos
and now with my burrito strike
displaying my quenepa pride
in my tamarindo smile

I remember the pegao and the uncooked taste
of the frijol menudo of my cuchifrito
love affair . . .

*

“Jitterbug Jesus”

Tiempos is longin' lookin'
for third world laughter
to break out like a pimple on the face
of a pimp
of youthful
latino eyes that chase el ritmo del güiro
en lo vagones del tren on school mornin'
shoutin' broken spanish dream
— si tu cocina como tu mamá
como hasta el pegao
jitterbuggin' in wrinkled
worn out jeans
bailando new found pride in bein' nuyoricano . . .
on their piss stained streets
where teens meet in head on collision
claimin' colors on concrete cemetary slums
slums that vomit screamin' rumblin' tongues ramblin'
for a crust of welfare cheese . . .
here in this aroma of arroz y habichuela-tostones-pasteles . . .
two triple culture lovers meet/embrace
&
tremblin' hands lift pleated shirt — break an elastic band.
in this cocaine drenched hallway
that has passed broken wine bottles & broken bulbs
& broken homes
& broken souls & the two lovers meet/reach out for
each other
under the view of a million cucarachas
their pulsin' bodies vibrate droppin' droplets of
sweat petals a river of nourishment for the rats scurryin'
across cracked mural walls
graffiti screamin' profanity
under this ghetto umbrella
a
brown baby king is born

Jesús
Jesús Rodriguez
who talked with his father on a garden firescape
walked across the east river on empty beer cans
changed six barrels of dope into a finely blended rum
was stoned out of school
will be crucified on a set of works
&
will be crowned
King of the Dope-Fiends . . .

*

“Cocaine Nose – Acid Face”

Cocaine nose — cocaine nose
carefully takin' cocaine blows
make believe crucifix
cokedom spoon

Cocaine nose — cocaine nose
have you graduated to
cocaine holes . . .

jive sly bedford sty-buy yeah buy
coca y ácido
from Flaco an undercover agent for the
narcos . . .
has you under surveillance y has
been trailin' your mother's legs
since she started displayin' her
varicose veins stompin' thru this
sewage drink of coca y ácido . . .

cocaine nose — cocaine nose
carefully takin' cocaine blows
have your sons graduated to cocaine holes.

life con coca makes you a supersonic
idiotic chaotic psychotic neurotic spic

with a brain infested cocaine molested acid
mindddd . . . cocaine nose — cocaine nose
have you graduated to your cocaine holes

Acid face — acid face dreamin' livin'
laced up spaced out so-called state of grace
ácido—ácido with coca blows . . .
acid face not a trace
of intelligence-based
follow your chase the maze
of becomin' an acid face — an acid face
si la coca y ácido te ha volao el coco
y ahora you go loco buscando ácido . . .

god is amazed that you've become an acid
face

cocaine nose — cocaine —
acid face — acid face
cocaine nose — acid face
acid face — cocaine nose
have you graduated to your
acid coca holessssss . . .

6.2 Poemas chicanos. Sandra Cisneros. "You Bring out the Mexican in Me"

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 raw *navajas*, glint a passion 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-cabróna* in me.
The Pandora's curiosity in me.
The pre-Columbin 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/Ixtaccíhuatl 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 mirror 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.
Me sacas lo mexicana en mi,
like it or not, honey.

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 your 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. Atarte. Amarrarte.
Love the way a mexican woman loves. Let
me show you. Love the only way I know how.

Lydia Camarillo. "Mi Reflejo"

Who goes there?

It is I,

Don't you recognize me?

You made me your prostitute,

Me hiciste tu esclava,

Conquistaste y colonizaste mi gente.

You alienated me from my people.

Me hiciste la «Vendida».

¿Ya no te ACUERDAS de mí?

Qué Poca Memoria Tienes,

I have come to pay your dues,

I have come to FREE my people.

I AM MALINCHE.

Who goes there?

It is I,

Don't you remember me?

Your chauvinism impedes my inner growth,

quemaste mis libros,

you smashed all women's hopes,

you destroyed my life

¿Ya no te ACUERDAS de mí?

I am the scientist: the gifted;

the one with all wisdom,

Yo soy la mujer hermosa.

He venido con Malinche,

I have come to make you pay.

I have come to LIBERATE my people;

the oppressed.

Yo soy

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ.

Who goes there?

It is I,

Don't you recognize me?

I've stood behind your shadows,

siglo tras siglo.

He sido prisionera de tus males,

He llorado por mis hijos,

I have slept on blood-stained sheets,

while my womb longs to give birth.

¿Ya no te ACUERDAS de mí?

Yo soy el fruto de mi gente,

llena de amor,

y capaz de matar.

I am «creation»,

Vida con Vida,

Y Arte.

I have come with Malinche and sor Juana.

He venido a hacerte pagar.

*I have come to be part of the INSURRECTION of my people,
the oppressed.*

I AM FRIEDA KAHLO.

Who goes there?

It is I,

Don't you know me?

I am the mother of the people.

I am the symbol of fertility,

pride,

strength,

beauty,

and wisdom.

I am the «SPIRITUAL TRUTH» of my people.

He venido a traer «luz»

I have come with Malinche, sor Juana, and Frieda.

I have come to guide them

to the EMANCIPATION de mis HIJOS.

Yo soy TONANTZÍN, la Virgen Morena.

I AM LA VIRGEN DE GUADALUPE.

Who goes there?

It is I,

Don't you remember me?

Soy la fuerza de mi gente.

I am the invincible.

Soy la Revolucionaria.

¿Ya no te ACUERDAS de mí?

*Perhaps you have forgotten,
the outright plunder you have caused.*

He venido a Recordarte:

que mis Hijos se mueren de Hambre,

While you sit in a French restaurant

De lujo.

Have you forgotten,

how many of my people have died unjustly?

Se te ha Olvidado cuántos pintos hay.

QUÉ POCA MEMORIA TIENES,

YOU, have exploited and oppressed my people.

But I have come to tell you!

«¡BASTA!»
Si somos espejos de cada una,
Soy Malinche,
 Soy la Virgen de Guadalupe,
Soy sor Juana Inés de la Cruz,
Soy Frieda Kahlo,
I am the reflection of the oppressed.
I am half the struggle...
I have come to knock at your door,
A Decirte,
«¡NO MÁS!»

Raquel Valle. "Laredo"

/Te odios \Te amo!
Odio your dusty unpaved streets
and blistering days
of a never-ending summer.

Amo tus fiery sunsets
that tint *el cielo*
and burnished copper
streaked with peach and purple.

Odio the dry, parched tierra,
open cracks waiting for rain
like baby birds waiting for worms.

Amo the Depot District
con sus stately mansions,
decaying dowagers,
remnants of a bygone era.

Odio la cloaca the *Rio Grande*
has become... thick, fetid, murky,
stench fouling the air
like the slop pails of long ago.

Amo the nearness of *Mexico*,
divided by the border,
united by our *raíces*.

Odio el downtown,
what we have made of it,
an old harlot
whose beauty no amount of paint
can bring back.

Amo las myriad bougainvilleas,
purple, orange, red, white,
whose vivid colors
brighten patios all year round.

Odio los cadillos
that stick painfully to my bare feet
and the weeds that never die.

Amo your Tex-Mex culture
where *hablar español*

is an asset, not a liability.
Odio the spray-painted fences,
zombied messages of decadent youth.

Pero, more than anything, *Laredo*,
amo your people, *mi gente*,
a pesar de sus defectos,
por sus muchas cualidades,
que te aman y te odian como yo.

José Montoya. "The Uniform of the Day"

Strong and bold
They came- alone, in teams,
Droves- early on
To sociologize us an' to
Weaken us

One day
There they wuz- in the Barrio
Studying th' points, us-
Y nosotros estudiando el punto
Scrutinizing as well
This army of scholars wearing
Corduroy and clipboards
And audacity huffing and puffing
Crooked briar pipes
An' ours of deer horn, stone
Or clay and wood even-
Good pipes, good smoke I miss.
And I miss th' girls
That loved boys, women
Men, and went on
Some even to graduate school.
... and my colega who has become
Invisible on campus who I miss
From old action days now I see
On Saturday mornings strolling
There lonely in th' uniform.

Corduroy jacket with elbow patches
Clutching a pipe, brow
Furrowed deep, suffering-
Yet, digging his latest
Findings, enjoying his
Research, walking his
Cocker Spaniel.

... why is that sound so succulent?
Spaniel-Spaniard-Hispanic, Hispaniel?
Well, every uniform should have
A dog-I myself walk the Derelict Dog
An 'en there's my own trapos-
My uniform de la calle-boogies
(Baggies) khakis o gabardine o

Sharkskins, gauchos en el
Summer, workshirts for th' cold
Blue, cotton or Pendleton
And if colder my blue Sir Guy jacket,
Calcos del fil
Or Rockport biscuits
For diabetic feet y mi tapa
Stetson Beaver stingy brim
Or watch cap!

Now if that ain't a uniform!
And how absurd that
Uniform must look on
Campus!

As out of place as
Couduroy and briar
Pipes in th' Barrio
... but that's what the contract
Called for, muy conformes
In uniform.

*

“El Sol y ‘I Rovato Loco”

So there I was
Soaring like poets are wont
To soar
Above and beyond th' trees
And the palms
Going ZOOM
Straight al Sol.

(Que suave ser poeta, jefita!)
When on impact
El Subjefe Solchief
Exploded-Virtualmente,
Aclarando todo, claro!
Y en la revolcada
I caught glimpses down below
And saw giant
Erector-set-vatos-rovatos
Walk dance energy
Over hills and vales

And mountains
And then I felt
An enormous sorrow
For those children down there.
(Que joda ser poeta, 'ama!)

But the palms
And the pine trees
And the children down below
They just looked up
Past th' metal warriors
Only to see
Battle-ready gunships
Helicoptering south!
South! Right under
Mine bruised
And the Solchief's own
Noses

Raúl Salinas. "Pueblo Querido"

En aquel
 AUSTIN
maldito/bendito
 Where ragged/jagged
tender bits of my body/flesh/
 !PEYEJO!
still adorn
 Tejas barb-wire
existence of courtroom injusticias
 down desolate dooper streets.

There/where
 tomas wolfe's
fool proof-read novela
 contain no truth pa'mi.
¡SI SE PUEDE!
 Volver al canton
once again.

TeConvictos/Activistas
doing righteous gente work
 involved in sharing
homeboy (cockroach poet)
 with the WORLD!

Doing Good
 in city
of chavalo gone BAD
Inspiring tender mentes
 de gente nueva
related to
 parentela out of the past.

Vast memorias/
 (norias of nostalgia!)
gush forth como el
 raging río Colorado/
whose banks once served
 (still might today)
as jardines primeros of grass
 despues shooting gallery/
aguaje to abate madrugando mendicants'
 narcotic-ridden
nerviosidad.

La universidad calls
up! Jump (hopin' IT falls!)
seis vatos locos
listos to prowl otra vez/
vecindad of worldly
(teenage) vagabundo days
spent
"skelly-bibbing"
student apartamentos
to survive.

Live
assembly hall address
en Austin Hi,
escuela que dejé long abandonada/
missing out en
senior prom & ring ...
Class of '52

Y tu?
Some anti-prison lobbying
and back to being
cantor de cantina/
hanging out en la esquina
(del barrio)
pasándole poems a
perrenial pachucos prendidos
(hoping somewhat to ease their pain)
as the rain entertains us
con su

Tattooed Tecato Tap Dance

WhirlWIND quincena/
Escena
de muchos colores/
bastantes sabores
de multi-cafe.

Reviviendo
reLIVING/Re-Viving
rose-gardens that never ceased to bloom
wounds that scarcely (muy despacio) heal
yet feeling good 'n tight
on birthday party night.
"La fiesta se celebraba

el mero dia de san juán,
cuando llegaron al baile , . . .”
four levels of
incestuous promiscuity.

El Hurráca con su current
Love
affair/his primo
w/ la second ruca d´el.
Su primer esposa (having been
primo’s movida’s sister-in-law)
con el vato d’ella
He having been poetic cuñado
(making his movida-chueca/
primo’s cousin/ cunada)
in those confusing times
before the “raids,”
in those confusing times
before the bust.

Just as the evening is ending,
just as night comes to a close
having chosen
Buena Suerte Lounge,
just as the party is over
Palomia del pasado
attempt somewhat debil . . . ¡adios!

“Despedida no les doy.....” . . .

on this day que ya me voy,
because i knew we’d cry
as grown men/ women cry.
As tender warriors cried/
shed tears (for years!)
devoid of prison fears
while shackled/
bound in chains—
chattel slaves—
Prisoners-of-War,
headed for that Marion Monster
in my never—
to be—
forgotten
prison past.

*

“Ciego/Sordo/Mudo”

(pa’ un coco)

Simón, man;
awakening from a
deep & non-euphoric dream
nausea overcame me.

A tacotío (that grano asquerzo
which affects our piel de bronce)
tells me i’ve been dreaming
the American Dream . . .

No way, compa, this
was a righteous nightmare!
Besides, ESTÁS MÁS LUCAS
TÚ QUE LA CHINGADA!

In that nightmare/dream sequence
i delight in being patriotic/chauvinistic/
middleclassamerican. LOOK MA,
I’M A JONES BOY DRIVIN’
A 69 CHEEVIE.

i don’t wanna be a meskin all my life --
“There’s equal opportunities for all,
my son, just go out and

LOOK.”

O’ the landlord
 he is pounding
& my creditors are
 hounding
soon uptightness
 starts resounding
FOUND: an opportunity to go out
 boosting
 dealing dope
 & robbing banks.
“Yeah, one good score and
i’ll move away from this
stinkin’ barrio into the suburbs.”

I Sentence You To The Federal Penitentiary . . .
Hay! Amigo, Como Se Llamas – Soy Purro
Misiicano,
Tacos, enchiluders, equal rights & all that
sorta' jazz. Later for you, Chump!
YOU ARE ALREADY DEAD AND BURIED,
WITH NO ONE TO MOURN YOU!!!

U. S. Penitentiary – Leavenworth

1970

*

“Quise (casi-soñar) Soneto”

(pa'mi jefe)

(whom i hardly know)

Quizás, some day when you are dead and gone
recordaré nights roaming empty streets, alone;
buscándote por los numerous bars
discovering years later i was just chasing stars.
Al encontrarnos in that distant land
quisistes embrace me, i offered my hand.
Bien me recuerdo that night when we met,
eres un perfect stranger i'll never forget.
We were perplexed by that tragic affair
as we sought to renew that which never was there.

SOLEDAD 8-(14/15)-59

*

“Crash Landing”

. . . by way of fragments, first impressions, momentary madness,
waves of warmth, lingering poisons, solid good-feeling flashes, and
plain old sofocadas . . .

And this is Seattle
 Where virgin snows
 provide the bed
where mountains & the clouds
 hold intercourse.
Prison-deadened senses
 (latent touch)
 respond
dancing & prancing
 merrily along
 to the tune of

(partial)
 FREEDOM.
Like myriad bits `n` pieces
 splinters
 broken
crystal-clear cut glass,
 Image of HERE
 are
skittered-scattered
 throughout my total being.
 Like so many scrambled marbles?
And this is Seattle . . .
 Where lands end
 on Pacifica's Northwestern shores.
Where the palomía is sparse
 (although i dug some cotorriando)
Time out for "TIME OUT"
 1 bombed-out zapped moment
 in limbo
held down by the pressing thumb
 of the
 UNKNOWN
Followed by flowing, fluid
 gentle reflections:
 poetic seagulls
 soaring on the Sound.

And this is Seattle . . .
 Where good Brown-Cinnamon-Nutmeg-Canela smiles
comfort/nurse wounds old & new
 inflicted by the savage beast.
Where

Toña
Sacred Secret Amulet
Charm of profuse
Miracles & magic
sleeps in mausoleums of lore
and understands (i hope!)
my weird/warped concepts of love.
Where infant's laughter
& caressing rains
prove therapeutic balm.

The Toilet Snores
while the captivating woman
Sister Lover Friend
and i
Share (in each other's loneliness)
one more HA-HA for the road.
Still:
Mi alma yearns for Austin,
my Cora burns for India
therefore, my psyche
reads Aztlán.

And this is Seattle . . .
where all the fantasías & dreams
of Long-Ago
came tumbling/fumbling down
ECSTATIC ERO-WAVES.
Where the snows melted
& anxious avalanche
gave way
to the lost/lust jungle
(of equatorial temperatures)
where mating was raw, pure, unleashed & good.
Then, congealed again
(forever?)
within the icy mass/mess.

¿Pinche Vida!
¿Por qué me sigues dando tanto costalazo?
Still . . . i walk Seattle's streets
while in the shooting gallery
in my gourd

constant bombardment of Pintos
 (integral links on my shackles)
profes (but no poets) . . . (until Flaco
 showed in town)
 friends
 companion colleagues
 unlovers
 LIFE.

Yea! The poet functions
 for the 1st time
 in the
 WORLD!

And this is Seattle . . .
 Where Human-Ness
 (especially among
 the young)

peeks through
 prevailing & pervading rains
 of soaking loneliness
 (no longer therapeutic).
Hash-Grass enshrouded atmosphere
 prevails/avails

in lonely, aged, mid-Victorian
 hotel room
(mi celda solitaria)
 while insects gambol
 through poems long neglected.

y lucha continúa
 & i so incapacitated/crippled
porque me falta aquel . . . aquello
 necesario pa' que vibre el corazón.

And this is Seattle . . .
 of early Springtime
 Sunday cruises
into peaceful Seward Park
 of green paisajes
Where Berna (La Manita)

comforted our moans & groans
our lovesick blues
as we soothed the soreness
(al estilo)
with vironga/grass & down-home
Sounds
of Little Joe.

Y la música de Sunny
(constant reminder)
“ . . . los hombres no deben de llorar
pero te vengo llorando . . . ”
strengthening (with mates thought lost)
a truly love political.
And this is Seattle . . .
where Northwest Piojos
(Social insects con raíces en Aztlán)
nip & bite at people’s consciousness
with teatro de los camposbarrios
condición y situación
presenting to the gente
nuestra obvia realidad
& still had time to say:
¿Bienvenido cucaracho!
take him in their fold.
And this is Seattle . . .
where Beacon Hill
(farol del pueblo)
keeps vigil
over
sick, corrupt (and apathetic) civic cliques
Y El Centro de la Raza
becomes a REALITY.
Centro where tri-ethnic vibes
permeate/create
class-consciousness
among the poor.

Where lessons in LIFE
are taught daily
(by Revolutionary Sisters/
Dedicated Daughters)
on lawns untended
due

to energies spent
 en el rescate & self determination
 of the oppressed.
Where 3rd World fuerzas
 se unen
 & deal with:
 Nicaraguan disasters
 Indian genocide (of modern-day
 massacres)
 Plantation life of campesinos
 Movimiento Estudiantil
 Black Construction slaves
 Presos Políticos (y sociales)
 Y raza Raza RAZA

in unyielding solidarity.
And this is Seattle . . .

 But somewhere beyond
 Majestic Mount Rainier
in dungeons built by evil men
 are brothers/sisters (prisoners)
 who are still not free
As i am still not free . . .
 though i walk Seattle's streets.

Seattle, Washington
Nov. 27, '72 – May 3, '73

*

“Sooooo-ReeeeeeeAaaaal Poem”

Umbrellas
 mournfully kissed
by sad-eyed tears of rain
Strut 'round the compound
 wearing
tractor-tread brogans,

A la (diurnal somambulist) mode
ZOM--- BEEZ !

¿y
yo?
Consumiendo tomos y volúmenes académicos
vomitando, (all the while)
venenos de antiguas cárceles;
Haciendo cerebro voy:
Sobre cuál arma escoger
Contra esta bestia
Que también devora.
Mountain climbing
backpacks
fat with stacks of literature & stuff,
Desperately grope for
loftier peaks of lore.
While cats cling to the ivy leaves (?)
make love & meow
erecting in the process
towers not quite so ivory.
Y el cucaracho (nocturnal insect)
por oscuros corredores
siempre va
cascariando y buscando
(en su soledad)
lo que un ayer no fue
y se pudo resistir.

Washington/Seattle

U. of

1/73

*

“Homenaje al Pachuco (mirrored reflections)”

¡Ese Loco . . .
cúrate!
Dig on what/
on what them dudes are saying,
VATO.
That you are (¡ja-ja, que lucas!):
a non-goal oriented
alienated being,
sufriendo un “identity-crisis”,

rejecting conventional modes & mores.
¡Me La Rayo!

Y wacha,
dizque you sprang from EL CHUCO,
Boogie'd into LOS
& found
the battleground
for US Naval wars;
y es acá.
órale, simón que sí.

But check THIZ / quiz OUT
en l'escuelín:
PACHUCO MYTHOLOGY – Room 1
PACHUCO LANGUAGE
Caló: Patois, Argot, or Jargon – Room 2
THE PACHUCHO AS A POP-HERO – Room 3
PACHUCO: MISCREANT OR
SOCIAL DEVIANT – Room 4
PACHUCHO PHILOSOPHY – Room 5
THE PACHUCO AS PACHUCO – Room 6

Isn't that far out?
¿Y la extensión/evolución?
¿A León?
As if to say
(besides that your tramos were perhaps
from Pachuca – en el terre – where
campesinos wear piyama drapes)
that carnales: Pachucos/Vatos Locos/Low Riders/Yuvinales/
Midgets/Juniors/Chavalones/Veteranos/
Hipsters/
Conección/Kin'pin-Machín/
don't still fill
las cárceles de Aztlán.
That brothers don't
still walk the prison-yard
en FLORENCE/SANTA/FOLSOM/ & CañON
(¿y la federal?)
Que no piscan algoda
(gimme some alagodone, MESKIN)
en la TEJANA
aquel animal tan horroroso.

As if to say that
RAZA Blood
does not continue flowing
on the GOD-DAMNED, gloomy streets
of this Oppressive-racist,
Creative-Stifling
PINCHE SOCIEDAD!!!!
That CARNATION didn't fall in QUENTIN,
CAMELLO no quedó tasajeado en el Rancho HARLEM

No. 1

(or was it BLUE RIDGE Kamp?).

That MAMULA didn't drive
bullet-riddled Buick
into the heart of the barrio
& died con cuete en mano.

Qu'el Boño de Watts
isn't doing LIFE.

As if to add
insult to injury,
one chump went on to say

you died a-borning!!!
¿Qui'ubo?

Pero lo más sura was
that in all their
SOCIOLOGICAL

ANTHROPOLOGICAL

PSYCHOLOGICAL

& HISTORICAL

heaps & piles of boguish bullshit,
our sister – La Pachuca – of the
equal sufrimientos;
aquella carnalita que también,
who also bore the brunt
de toda la carrila;
remained in their textbooks
ANONYMOUS.

So when you found
his Mickey-Mouse world
too A-bominable to accept,
you reject.
What did he expect?
Pero ahí se va,
no sweat,
tú nomás juégala fría
& wait.
por tu resistencia perdurable
someday
he will grow tired
& go away.
¿Cómo la ves tú, compa?
If we negate these further realities,
¡se salen!
Y le peleamos la causa al gringo
that we're Not ahistorical.
Yet no mention
que por esta pinche vida vas

SUFRIENDO.

Dibujos – TONANTZÍN Y HUITZILOPOCHTLI – grabados,

tatuados en tu piel bronceada
con las
Ardientes Agujas
de esta gacha sociedad;

que no sabe llorar
por niños hambrientos o migrantes sin trabajo.
Much less give a damn, a good god-damn
about
street-corner born,
forlorn fugitives
of the total jail
Hail Pachuco!

Seattle, Washington

10 de febrero de 1973

*

“Canto”

(just for the hell of it)

Tú
y
Yo
 cucaracho . . .
parnas desde aquel entonces
 de
colchas calientitas y
 veredas solitarias

con ‘buelita Mane
 y tía Mage
Cuates desde los primeros años
 de abandono . . .
 nuestra huerfandad.
 “No tengo padre
 ni madre,
 ni un perrito
 que me ladre.”

The first chingazos/
 cabronazos
Early slashes/
 gashes
from the piercing
 Knife
 of
 Life.
Escondidos/
 asustados
 en rincones de

 la cárcel del terror.
Después de largos (y amargos) años;
mountains de ladrio
 & rejas of steel
were pulverized/internalized/
 & CRYSTALLIZED

(con ayuda de la voz de rebelión).

We brewed that batch
de vino dulce
for brothers/sisters/gente
(thirsty people)
to partake.

Y ahora, ¿qué haces aquí?

UUUUUUU – NIIIII -
versitario!

¿Qué chingaos haces aquí . . . ?
con todos estos Ph. D.'s
spouting polyglot abstractions
(those nowhere distractions)
which we cannot CONceptualize.

Con La Mujer

de ayer

que se dice ser

muy “sensitive.”

Ms. Carrerista/ proud Feminista

to you . . . RoAcH.

“No tengo madre

ni padre,

ni un perrito

que me ladre.”

(much less a La Fabulosa . . . bruto!)

El descuento, cucaracho, el descuento.

¡Se vale!

Besides,

you know how

to do it up

GOOD!

¿Tú dirás si destruyemos?

HOME

is in the arms

cicatrizados/marcados/tatuados

con los traques

y los callos

Needle-marks

INJECTED

(not always by society)

but by one's own kind as well.

Y dice el cuento:
that the Aztec warrior
told an India fair (in Nahuatl dialect)
“though i must do battle,
adorn my spear with plumage bright
so that THEY know . . . and understand,
i acted out of Love.”

Si pudieras volver
a las jaulas horribles
y avisarle a los demás
¿Qué les dirías?
¿Qué es ilusión
purita diversión,
que no la agarren tan en serio?
¿Qué es puro pedo,
that folks be living
instead of giving?
That they be jiving
a slick conniving,
the righteous Jeff?

O simplemente,
that
the formula
did
NOT
work?

Y a según el cuento:
La India then replied
“Should you not return from battle,
it matters not the brilliance
of my Quetzal plumes,
nor the deadly keenness
of your spear. Only that
your cantos (for whatever reasons)

remain to sing of US
in terminology so unique.”

¡CHAIN – ges!

Y los llantos que se oyen

cada vez
que pasas por la mar
¿Qué pues?

Pero no demore
espejo/imagen/retrato/figura
camarada (salvación y destrucción)
Cucaracho of
un/FEELINGS.

You/
i know
me/you
ev'thang gon' bees aw-right!

Y allí, donde
El Guerrero cayó
(refusing to turn back)
dejó grabado/con sangre/en la arena
for future pioneers & foragers,
creators de la Nueva Orden Social
to read `n' heed `n' carry on:
“¡Todos Está De Aquellas!”

Seattle, Washington / 3/4/73

Ángela de Hoyos. “Tú Quién Eres y Yo Quién Soy”

tú quien eres
y yo quién soy

mujeres
(a veces sin razón)
matamos al hombre
 nuestro unigénito
en santificada traición...

who are you
and who am I

women
(sometimes beyond reason)
we murder man
 our only son
in sanctimonious treason

*

“With Savoring Eyes / Con los Ojos Saboreando”

with savoring eyes
con los ojos saboreando
 and trembling fingers
y trémulos los dedos
partimos el pan
 we broke the bread
y no alcanzó para todos
 - not enough to go around –

de esta manera alguien
se acostará con hambre
 from this table tonight
 someone will go hungry

señor presidente
 President Paleface
¿qué nos aconseja...?

What shall we do
For tomorrow...?

*

“Si Amas, Perdona si no Amas, Olvida . . .”

that man
that vulgar luckless man
who spoke
with a savage tongue
(aunque el pueblo)
estaba de fiesta)

who spat
those unkind words
when you approached him

no, no sé si es chicano
-- podría ser
cualquier hombre --
pero ese hombre
que tú me pintas
así, tan distinto
no lo conozco

. . . still, he could be
someone's brother
he must be
somebody's father . . .

but supposing he were your own
hermano carnal
sólo que, por falta de luz
aquel día
en su espacio cúbico
en su mundo insólito

no te reconoció

or again, what if some day
you should happen
to come upon him
non-communicative

reduced
to the last corner of his
own private hell
-- toothless eyeless voiceless
 casi deshecho
 barely a shadow
 on the wall --

and what if he sees you
as the last
frontier of his hope

but you've come looking
for roses, as in poetry
for perfection, as in love
and he is only a derelict
devoid of all human dignity

so he has nothing
nothing to give you
beyond a blasphemous
 inhuman
 snarl.

*

“In the House of Love or: The Daily Soap Opera”

Death lurks
in the house of love:
I can smell
the acrid smoke
 of a pistol
 recently fired.

Caustic questions.
Mumbled answers.

My illusions
run for safety
like hysterical women
 helter-skelter

into the fraternity of corners:

-- Ya pasó: El Verbo Se Hizo Carne
y tú, ni cuenta te diste.

-- The Word. ¿El Verbo? Oh I like
The Noun. The working noun . . .
so useful to poets.

-- Now me, I watch *Biografías*. *Biografías*
Beatíficas Amo-Rosas . . .

-- Qué chistosa. No problems, huh?
¿Es que tienes la vida comprada?

-- Sí. Sólo que se la pasa
e m p e ñ a d a . . .

-- What! No MasterCard? Hummmmmmmh.
And I thought you had it made!
All the same, you were born
with original sin . . .

-- Y tú también. No lo niegues . . .
te dejaste llevar. Muy dueña
de tu vida.

Tú. Nuestra voz.

Y ahora . . .

por tu estúpida culpa
vamos todas al paredón.

-- Pues yo no. De aquí yo no
me muevo. Yo soy *La Dame Immobile*.

-- ¡ Uuuyyy qué va! No se asusten
pero ya cayó mi corazón.

Sin delito le tronaron.

No hubo juicio.

Ni razón.

Un relajito de primera . . .

. . . Let the passionflower
bloom again

pregnant with hope

and along will come
incredible obstacle
after obstacle

like the curse
of the mummy

so now the writer
plumb out of obstacles

turns to the credible
and only succeeds
in boring the audience.

The audience complains.

Next day

Boss phones:

¡¡¿¿De Hoyos??!!

Want to see you
in my office.

Pronto!!!

Writer sputters:

But-but this is what
the women want . . .
they want the whole
take-me-out-of-the-kitchen
fantasy bit.

Boss agrees:

They want fantasy?
Fine! Let 'em eat soap.
Just make it edible.
For your sake . . .
and for my pocket.
You know the formula . . .

-- Yessir. Absolutely. Rightaway sir.

Writer exits. Dashes to desk:

Quick!

Where's my *Writer's Gospel*? . . . where's
my *Formula For Soap*. . . ahhhhhhhhh!

Ten Essentials: How to Produce Soap.

How To Seduce An Audience.

Audience = The Magic Word. . . .

. . . the word . . . the word eludes me. . . .

Writer becomes visibly distracted.

(Remembers the time
she missed a line.)

Her frustration

turns to paranoia:

Looks up and sees
a million inimical faces
peering
into boob-tube.

Her stomach somersaults as the stage begins
to shake. She allows herself one long
close-up scream before she turns and runs.

Last
thing
heard
was

she joined the *Arts n Science* neo-KKK
(Kulture Kritters Klan)
where she hopes
to find

an acceptable euthanasia
. . . so she can put
hero-heroine-writer
out of (in)termina(b)l(e) misery.

*

“De Compras”

Mis ojos
empty saucers of yearning
go window-shopping
los trajes
más lindos
always behind glass
como sueños azules

ethereal dreams
-- never a reality
within my hands.

Tengo ganas
de vestirme
con lujo de seda
. . . acaso es pecado
alzar los ojos?

*

“Chicanita Flor del Campo”

Que sea yo linda-linda
para ti
pero no con adornos falsos
eyes tinted
lips painted
hair waved and perfumed

sino por estas
tortillas de cariño
que amaso
día tras día . . .

*

“Tonantzin Morena”

*a la memoria de mi madre
a mis hermanas de sangre
y de raza*

en la casa de mi madre
no se perdía nada:
when the milk went sour
she made us cornbread
. . . en el chiquigüite grande
apenas cabía
el pan de maíz. . .

the peach trees
cuajados de fruta

y nos hacía conserva
... trabajo pa todo el día
bastante comida . . .
 always plenty to do
 plenty to eat

bajo el techo AmorMaterno
mi madre morena
con su hechura de diosa
dominando el espacio
corazón abierto
mente alerta
manos a la obra
haciendo maravillas de manta:

¡ ay mami, queremos ir al mitote
de la onda proletaria!

. . . and she would spend
the night sewing
 Adelita blouses

adding peasant ruffles
de retazos
to lengthen
our mini-skirts . . .

Mamá Tonantzin
always harnessing problems
always ready
with a sharp eye

for possibilities:
Oyes, hija. Ven acá!!!
a dónde vas
con esos costales . . .?

*

“O Reckless Atlas”

upon your broad shoulders
you alone
carry the

crystal heaven
of my
dream world

whoooooops ¡ c u i d a d o!

no se
te vaya
a caer

Margarita Cota Cárdenas. "Teoricanto III"

I

Teoricanto
de Revolución
y cambio
pero empecé a sentirme
Raza
chicana vacilada
no hay que seguir siendo
ni el chingón
ni la chingada

II

*he's very much aware now
and makes fervent Revolution
so his children
and the masses
will be free*

*but his woman
in every language
has only begun to ask*

-y yo querido viejo *and ME?*-

Gina Valdés. “Where You From?”

Soy de aquí
y soy de allá
from here
and from there
born in L. A.
del otro lado
y de este
crecí en L.A. y en Ensenada
my mouth
still tastes
of naranjas
con chile
soy del sur
y del norte
crecí zurda
y norteadada
cruzando fron
teras crossing
San Andreas
tartamuda
y mareada
where you from?
Soy de aquí
y soy de allá
I didn't build
this border
that halts me
the word fron
tera splits
on my tongue

*

“English con Salsa”

Welcome ESL 100, English Surely Latinized,
ingles con chile y cilantro, English as American
as Benito Juarez. Welcome, muchachos from Zochicalco,
Learn the language of dolares and dolores, of kings
and queens, of Donald Duck and Batman. Holy Toluca!

In four months you'll be speaking like George Washington,
in four weeks you can ask, More coffee? In two months
you can say, may I take your order? In one year you
can ask for a raise, cool as the Tuxpan River.

Welcome, muchachas from Teocaltiche, in this class we speak
English refrito, English con sal y limon, English thick as mango juice,
English poured from
a clay jug, English tuned like a requinto from Uruapan,
English lighted by Oaxacan dawns,
English spiked
with mezcal from Juchitan, English with a red cactus flower
blooming in its heart.

Welcome, welcome, amigos del sur, bring your Zapotec tongues, your
Nahuatl tones, your patience of pyramids, your red suns and golden
moons, your guardian angels, your duendes, your patron saints, Santa
Tristeza, Santa Alegria, Santo Todolopuede. We will sprinkle holy
water on pronouns, make the sign of the cross on past participles,
jump like fish from Lake Patzcuaro on gerunds, pour tequila from
Jalisco on future perfects, say shoes and shit, grab a cool verb and a
polio loco and dance on the walls like chapulines.
When a teacher from La Jolla or a cowboy from Santee asks you,
Do you speak English? You'll answer, Si, yes, simon, of course. I
love English!

And you'll hum a Mextec chant
that touches la tierra and the heavens.

**Rudolfo Anaya. "Walt Whitman Strides the Llano of New
Mexico"**

I met Walt, kind old father, on the llano,
 that expanse of land of eagle and cactus
Where the Mexicano met the Indio, and both
 met the tejano, along the Rio Pecos, our
 River of blood, River of Billy the Kid,
 River of Fort Sumner where the Dine suffered,
 River of the Golden Carp, god of my gods.

He came striding across the open plain,
 There where the owl calls me to
 the shrine of my birth,
 There where Ultima buried my soul-cord, the
 blood, the afterbirth, my destiny.

His beard, coarse, scraggly, warm, filled with sunlight,
 like llano grass filled with grasshoppers, grillos,
 protection for lizards and jackrabbits,
 rattlesnakes, coyotes, and childhood fears.

"Buenos dias, don Walt!" I called. "I have been
 waiting for you. I knew you would one day leap
 across the Mississippi! Leap from Manhattas!
 Leap over Brooklyn Bridge!
 Leap over slavery! Leap
 over the technocrats!

 Leap over atomic waste!
Leap over the violence! Madonna!
 Dead end rappers!
 Peter Jennings and ungodly nightly news!
Leap over your own sex! Leap to embrace la gente
 de Nuevo Mexico! Leap to miracles!"

I always knew that. I dreamed that.

I knew you would one day find the Mexicanos of my land,
 the Nuevo Mexicanos who kicked ass with our
 Indian ancestors kicked ass with the tejanos,
 And finally got their ass kicked by politicians!
I knew you would find us Chicanos, en la pobreza,

Always needing change for a ride or a pint,
Pero ricos en el alma! Ricos en nuestra cultura!
Ricos con sueños y memoria!

I kept the faith, don Walt, because I always knew
you could leap continents! Leap over the squalor!
Leap over pain and suffering, and the ash heap we
Make of our Earth! Leap into my arms.

Let me nestle in your bigote, don Walt, as I once
nestled in my abuelo's bigote, don Liborio,
Patriarch of the Mares clan, padre de mi mama,
Farmer from Puerto de Luna, mestizo de España y
México, Católico y Judío, Moro y indio, francés
y mountain man, hombre de la tierra!

Let me nestle in your bigote, don Walt, like I once
nestled in the grass of the llano, on summer days,
a child lost in the wide expanse, brother to lagarto,
jackrabbit, rattlesnake, vulture and hawk.
I lay sleeping in the grama grass, feeling;
the groan of the Earth beneath me, tierra sagrada!
Around me, grasshoppers chuffing, mockingbird calling,
meadowlark singing, owl warning, rabbit humping,
flies buzzing, worms turning, vulture and hawk
riding air currents, brujo spirits moving across
my back and raising the hair of my neck,
golden fish of my ponds tempting me to believe
in the gods of the earth, water, air and fire.
Oriente, poniente, norte, sur, y yo!
Dark earth groaning beneath me, sperm flowing,
sky turning orange and red, nighthawks dart, bats
flutter, the mourning call of La Llorona filling the
night wind as *the presence of the river* stirred, called my
name: "Hijo! Hiiiiii-jo!"

And I fled, fled for the safety of my mother's arms.

You know the locura of childhood, don Walt—

That's why I welcome you to the llano, my llano,
My Nuevo Mexico! Tierra sagrada! Tierra sangrada!
Hold me in the safety of your arms, wise poet, old poet,
Abuelo de todos. Your fingers stir my memory.

The high school teachers didn't believe in the magic
of the Chicano heart. They fed me palabras sin sabor
when it was your flesh I yearned for. Your soul.
They teased us with "Oh, Capitan, My Capitan!"
Read silently so as to arouse no passion, no tears,
no erections, no bubbling love for poetry.

Que desgracia! What a disgrace! To give my soul only
one poem in four years when you were a universe!
Que desgracia! To give us only your name, when you were
Cosmos, and our brown faces yearned for
the safety of your bigote, your arms!

Que desgracia! That you have to leap from your grave,
Now, in this begetting time, to kick ass with
this country which is so slow to learn that
we are the magic in the soul! We are the dream
of Aztlan!

Que desgracia! That my parents didn't even know your name!
Didn't know that in your *Leaves of Grass* there was
salvation for the child.
I hear my mother's lament: "They gave me no education!"
I understand my father's stupor: "They took *mi honor, mi*
Orgulo, mi palabra."

Pobreza de mi gente! I strike back now! I bring you
don Walt to help gird our loins!
Este Viejo es guerrillero por la gente!
Guerrillero por los pobres! Los de abajo!

Save our children now! I shout. Put *Leaves of Grass* in their
lunchboxes! In the tacos and tamales!
Let them call him Abuelo! As I call him Abuelo!

Chicano poets of the revolution! Let him fly with you
As your squadrons of words fill the air over
Aztlán! Mujeres chicanas! Pull his bigote as you
Would tug at a friendly abuelo! His manhood is ours!
Together we are One!

Pobreza! Child wandering the streets of Alburqué! Broken
by the splash of water, elm seed ghost, lost and by winds
of spring mourned, by la Llorona of the Río Grande
mourned, outcast, soul-seed, blasted by the wind
of the universe, soul-wind, scorched by the
Grandfather Sun, Lady Luna, insanity, grubs scratching
at broken limbs, fragmented soul.

I died and was buried and years later I awoke from
the dead and limped up the hill where your
Leaves of Grass lay buried in library stacks.

“Chicano Child Enters University!” the papers cried.
Miracle child! Strange child! Dark child!
Speaks Spanish Child! Has Accent Child!
Needs Lots of Help Child! Has No Money Child!
Poor People’s Child! Gente Child! Drop Out Child!

“I’ll show you,” I sobbed, entering the labyrinth of loneliness,
dark shadows of library, cold white classrooms.

You saved me, don Walt, you and my familia which held
Me up, like a crutch holding the one-leg Man,
Like Amor holding the lover,
Like kiss holding the flame of Love.

You spoke to me of your Manhattas, working men and women,
miracle of democracy, freedom of the soul, the suffering
of the Great War, the death of Lincoln, the lilacs’ last
bloom, the pantheism of the Cosmos, the miracle of Word.

Your words caressed my soul, soul meeting soul,
You opened my mouth and forced me to speak!
Like a cricket placed on dumb tongue,
Like the curandera’s healing herbs and
Touch which taught me to see beauty,
Your fingers poked and found my words!
You drew my stories out.
You believed in the Child of the Llano.

I fell asleep on *Leaves of Grass*, covering myself with
your bigote, dreaming my ancestors, my healers,

the cuentos of their past, dreams and memories.

I fell asleep in your love, and woke to my mother's
tortillas on the comal, my father's cough, my
familia's way to work, the vast love which was
an ocean in a small house.

I woke to write my *Leaves of Llano Grass*, the cuentos
of the llano, tierra sagrada! I thank the wise
teacher who said, "Dark Child, read this book!
You are grass and to grass you shall return."

"Gracias, don Walt! Enjoy your stay. Come again. Come
Every day. Our niños need you, as they need
Our own poets. Maybe you'll write a poem in Spanish,
I'll write one in Chinese. All of poetry is One."

Pat Mora. "Mangos y Limones"

The story is about swellings and slick slidings,
about bodies that grow and others that slide out
wet, like mangos, gold flesh fermenting in saltwater,
about a woman biting into the salty juice alive
on her tongue, filling her mouth, piece after piece
until, in a small kitchen, she finishes the jar,
smiling and chewing in silence,
her friend's eyes open as wells.

The story is about daughters
and what they know of the dark,
her youngest who feels the unseen,
what the woman doesn't, her body,
casual in its bleedings, this time no curdling
when she eats tortillas y queso blanco warmed in the sun.
"Ay los hombres," she concludes, "they're different
even before a speck of them is visible."

The story is about lemons, twenty-five tart moons
she digs into salt, chewing lemon after lemon,
lips hungry, open, unlike that youngest daughter,
lips shut for months, eyes smaller,
smaller as the mother's body swells, the girl who runs
into the room at the first cry, presses the baby,
slick as peeled fruit, to her breast, says, "You
were killing me. Mami, I suffered. Es mío."

The mother thinks of them back in El Salvador,
when she slices limones or peels mangos.
Yellow scents pucker her memory,
her mouth then and its cravings, the aching
for fruit and hunger for grains of sweet salt. Her body
thicker now, she slides a slice of mango between her lips,
laughs about once eating twenty-five frosted lemons,
her mouth full of her own stories.

*

“Legal Alien”

Bi-lingual, Bi-cultural,
able to slip from “How’s life?”
to “*Me’stán volviendo loca*”,
able to sit in a paneled office
drafting memos in smooth English,
able to order in fluent Spanish
at a Mexican restaurant,
American but hyphenated,
viewed by Anglos as perhaps exotic,
perhaps inferior, definitely different,
viewed by Mexicans as alien,
(their eyes say, “You may speak Spanish
but you’re not like me”)
an American to Mexicans
a Mexican to Americans
a handy token
sliding back and forth
between the fringes of both worlds
by smiling
by masking
the discomfort of being
pre-judged
Bi-laterally.

*

“Dear Frida”

1

We’re stuck on you, on the thorns you press
into your swan neck, black swan, *niñita*
limping on a stubborn withered leg.
“Frida, *pata de palo*. Frida, *pata de palo*,”
You cover the skinny ankle, skirts long
even when the sweat slides down your legs
like blood, *sangre*, your paint, Frida.
You make us taste it, the blood that burst
everywhere, your bones crushed in a bus crash,
a rod shoved through you pelvis to spine
Perfect aim, your clothes ripped away

the young swan plucked clean, limp skin
gleaming in the sun, blood and gold, powdered gold
burst into the air with wheels, eggs, bones
and screams, their screams wild at the glitter
of your mangled red and gold body.
“¡La bailarina, la bailarina!” they shouted.

2

Round your bed, she dances round
your stiff white cast, your stiff white room,
La Pelona dances round your body tomb.
Clakati, clak-clak, clakati, clak-clak.
Bald Death watches surgeons carve,
below your swan neck—knives, needles, cut,
stitch, pinch skin together, but your body falls apart.

3

We're stuck on him, Frida, on your old fat toad-frog,
your “Sapo-Rana” croaking, “Yo, yo, yo,” into your neck,
with perfect aim stroking each of your scars until
it opens, bleeds. How his thick lips suck on you,
your Diego, immense baby bending your crooked
spine while your babies melt and slip away.
Clakati, clak-clak, clakati, clak-clak.
Your dolls and the hungry black monkeys
curled around your neck watch you slowly brand
yourself, stamp Diego right between your
eyes. We want to tease him, Frida, but he's stuck
on you, the man you love more than your own sad bones,
the hungry toad who likes a woman in each hand.
He is your sun and moon, your dance, your laugh,
your flowers, your brandy and bread, his sweat
sweet as watermelon on your nervous tongue.

4

You drink his breath heavy as a storm. Lightning
sizzles through you pelvis to spine, his hands
mold you until you hide in his slow folds.
No others will do. “¡Chingago!” you cry
and try men and women, bite them so hard
they bleed, but always you taste Diego, Diego.

You love the ones he went to. You chew
the lips he'd kissed hungry for some shred
of him, smelling him on their willing breasts.
La Pelona Tonta dances while you paint
yourself, smear the familiar red smell
on floors, legs, breasts, sheets white as milk.
Your paintings don't laugh like you did,
Frida, that laugh smelling of curses
rough as cactus tossed at sour faces.
Small skulls must have floated in your bath
like white soaps, La Pelona grinning at herself
in your mirror when you soaked your scars.
Clakati, clak-clak, clakati, clak-clak.
Why are your wounds always open, Frida,
why can't you hide stabs, gashes, corsets?
Why can't you vomit in private, like a lady?

5

You come to your last show in an ambulance,
drugged but on fire, you drink, sing in your large bed.
You are your art, and you make the crowd see you dying.
Frida, pata de palo, we still hear you scream,
"NO!" But your withered leg has to go.
Clakati, clak-clak, clakati, clak

6

When your bloodless body slides into its last
Burning, it bolts up in the oven's hungry heat.
Clak. Around your face, your hair blazes

*

"Diagnosis"

No llore, señora, no llore.

She whispers, "*No seré mujer, doctor.*"
tears slide slowly down her cheeks
as she pulls the white
sheet against her skin

No duele, señora, no duele.

wonders how to tell her man,
“They will slit me
open in a room of white
lights, cut the dark
warm place where our eleven
babies grew, throw the soft
bleeding part away.”

No llore, señora.

She fears her man
will call her empty,
fears he'll stop breathing
hard when he hugs her
late at night.

No duele, señora.

She slides her finger where the scar
will be, fears her laughter
will now sink to that vacant space.

The doctor's blue eyes frown
at such a fuss over a useless uterus.

Gloria Velásquez. “Bella Juventud”

Pregúntame que aprendí en la escuela
ese tiempo feliz
de mi niñez y juventud,
en los fifties y los sixties.

Aprendí que Columbus
descubrió a América,
y que mis forefathers
fueron Washington y Roosevelt.

Aprendí que mi cultura
Consistía en Dick y Jane,
Con comidas americanas
De hot dogs y mustard.

Aprendí de prejudice
A los morenos y los spics,
Porque los demás
Con sus P.T.A. mothers
Se olvidaron de nosotros.

Aprendí del sportsmanship
de anglo football players,
de anglo cheerleaders;
ignoraban a los morenos
que eran tontos y muy slow.
Aprendí de summer vacations,
swimming pools y suntans,
hincada en los files de betabel,
con el azadón en las manos, aguantando el calor.

¡Ay, que bellos recuerdos
de ese tiempo feliz
de mi niñez y juventud,
en los fifties y los sixties!

Abelardo Delgado. "El Barrio"

I am that piece of land
which is always getting out of hand,
the one la ciudad
is trying to hide.
I house gente to whom
the American dream has lied.
In my corners stand
the youth morena without future.
Monday's wash on the
tendederos
tells a torn fable
as a chisme drying up
from some comadres' mouths.
My calles clutter with litter,
with the weight of many needs.
My ambiente is
a constant S.O.S.
which no one heeds.
I am the alma mater for lost souls and bodies.
Yo soy the unkept laboratory
where the social worker studies.
I erupt like a volcano with an upset stomach.
Yo escupo the sick, the delinquent.
I am a hammock for the prostituta,
a burial place for ambition.
Yo soy el barrio, the slum, the ghetto,
progress' sore thumb.
Collectively I am a spirit
which is explosive.
Yo fabrico defeat
of a plausible quality.
Conservatively, comfortably,
soy a casa for all
who suffer, thirst and hunger.
I form a precious rubble.
I am humano,
my skin absorbs diseases.
Through the marrow of my huesos
a rat releases,
playful cucarachas

and dancing lice are festive pieces
as the barrio readies for the coming of Jesus.

*

“Día de los Muertos”

Renacen los huertos,
también los muertos
El día de los muertos
Por siete minutos
Podemos platicar
Con los seres queridos fallecidos.
I remember
Tagging along
chasing my abuela
to el camposanto
to sell paper flowers
to make the somber tombs bright.
That was back in Mexico.
I was only seven years old.
Here in the U.S.
los muertos
are personas non gratas.
Here we do not wish
to hold dialogue
with los muertos.
They remind us
we too
will eventually join them.
Here there is no luto
and there are no novenas
or puños de tierra.
Here in the U.S.
the idea is to hide,
to ignore the dead
and to even avoid death
in our conversations.
In Mexico la muerte
is well known.
She's la talaca, a feminine figure.
Our Puerto Rican
brothers and sisters
call her “la flaca.”

Talking with the dead is necessary
to remind ourselves
to enjoy our lives
and not to go about
as if we had already died
and no one said good-bye or cried.

Alberto Baltazar Urista. "Must Be the Season of the Witch"

must be the season of the witch
la bruja
la llorona
she lost her children
and she cries
en las barrancas of industry
her children
devoured by computers
and rap
must be the season of the witch and
i hear huesos crack
in pain
y lloros
la bruja pangs
sus hijos han olvidado
la magia de durango
y la de moctezuma
---el ilhuicamina
must be the season of the witch
la bruja llora
sus hijos sufren; sin ella
mis ojos hinchados
flooded with lágrimas
de bronze
melting on the cheek bones
of my concern
razgos indígenas
the scars of history on my face
and the veins of my body
that aches
vomita sangre
y lloro libertad
i do not ask for freedom
i am freedom
no one
not even yahweh
and his thunder
can pronounce
and on a stone
la ley del hombre esculpir
no puede

mi libertad
and the round tables
of ice cream
hot dog
meat ball lovers meet
to rap
and rap
i hunger
y mi boca está seca
el agua cristalina
y la verdad
transparent
in a jarro
is never poured
dust gathers on the shoulders
of dignatarios
y de dignidad
no saben nada
muertos in el polvo
they bite the earth
and return
to dust

*

“Salsa con Crackers”

salsa con crackers
¿cómo? Con la boca
prelogical fruit
 prehistorical experience entre las palmas
entrando a preprimaria
y a la salida
 after school con chona
a las quesadillas
 de la bruja con limones embotellados

and cucumbers con chile piquín
--a veces jícama
a veces nada—sin dinero without friends
pobre and abandoned; hungry
crackers do not quench my pangs
 my gut

swelled
tengo hambre
 crackers do not show their fangs
no bite, no poison or enchantment
sin sabor o nutrimento
even con salsa
 arid, dry, desiertas de calor

*

“I Have Found My Flesh”

where is the oasis where one heavy lays his mind to the fresca del arroyo tierno placidly flowing, such a rose bud would sprouting en el centro del desierto sin circunferencia more often than not i've interrogated myself? To discover, compounded with a multitude of textured answers, sin encontrar respuesta alguna he decidido no preguntar, dejar mi pasión por el entendimiento y descubrir que ante the vacuum which the lack of action originates caos nace en el orden, la secuencia.

I do not know why or stand under that which already is, por lo menos en la imaginación de algunas gentes, and consequently find myself at the commencement of something to be that has terminated su asociación con aquello que alguna vez fue. Having such been the finished product chiseled by the artistry of my will habiendo deseado voluntariosamente vagar en el laberinto del libre albedrío encuéntrome viviendo.

Henceforth i can only do but that which the assertion of my self implies in the form of a must. Little less puede resultar ante al encuentro accidental con la muerte forging the skeleton of its structure into a mobile having conquered time in its cooperation with fixating space i can only cry or die; however i, being one never to mind my mind, have chosen the exception to my minding it. I suffer y estoy vivo en el acto de mi afecto por la muerte.

Tan cerca como el sol
 la muerte acecha y brilla en mi balcón
triste ilusión eterna la que me fija
anchored to my toil
 me muevo con las olas
 azoto las rocas con mi pecho

standing under moonful of bones
i could die naked
derretido sobre cobble stones
a media calle
ante su semblante rostro emaciado
 i have found my flesh alive
en el recuerdo pestilente de su presencia
i live, i love
i cry in the desert aliviado

*

“When You Have the Earth in Mouthful”

when you have the earth in mouthful
 to chew con los dientes de esperanza
 un sueño de pueblos rojos
how can anyone misplace barro
 el barro de la gente en notas
 (musicales) tardes de espera
 y espera, y espera
 sin que el sol se acueste, no
aparece el dolor lunar en carnes
 y el barro no se cuece
como un sueño en la mano
 chicanos do not lose sueños
 y de sí son propios dueños

 chicanos, mechicano dreams
y los sueños que acosan durante la comida
are the same dreams that fácilmente
find the opening cavern to the labyrinth of
chains. Chains are fallen. Decrepit find
the bunk in cell. Slept on the beach
for a while. Lights on, guards pacing
cannot find the recovery of
sleep. And cannot wait for the crepuscle.
cannot lose the dream for chicanos shall
lose ourselves. And of ourselves we are
masters. Chicano masters of chicano
sueños de color frijoles con salsa y con
cebolla. Dentro de la campana que
repica hidalgo – fuera de la iglesia
el padre clama justicia, libertad y

tierra. Dentro de ella nunca existió
dicho sueño – no pa'l pueblo, no pa' la
raza, pa' la gente; pa' nosotros
nada. “ni ma' carnal” me dice
el bato; “se acabó la onda.” I don't
understand that kind of payasadas.
con mi gente no se juega. A mis
niños no les quita nadie los frijoles.
se acabó la espera mr. jones,
“señor” jones (perdone usted “patrón”).
i don't care if you call yourself my uncle
and remind me that you ain't my
dad. My dad? Mi padre era
zapata, juárez y madero mis
hermanos corky el león, Chávez
el palomo, y los berets they are my
brothers. Mis carnales son chicanos.
mis carnales son humanos mr. jones.
and the relativity of your coin
makes you meaningless. To me to all
who call themselves i, and assert
su sangre y su valor de cuero, de
hueso colorado. You are meaningless
mr. jones. And tell your vieja mrs.
robinson – your ex-wife frigid man!

That we ain't falling for sus faldas ni
cortejos. Our barro digs on warmth and
you mr. jones are a frigidair of pestilence.
an ice joke on your martini
cubical skull you got
we weep and in lakes round flow
y our raza se baña en arroyos
donde cantan las ranas con guitarras
y los grillos hacen el falsete
we got our razared
we got our barro
we don't need your “holy” breath

*

“I Like to Sleep”

“i like to sleep
with a lot of sarapes on me, man”
“i like to have heavy
dreams of sarape colors, bato”
we hear and fail
to listen or even understand
we find ourselves in a shell
of corporation, military nightmares
of success, of co in
co opt
cut out
sp
lit
go
n
e
y el bato likes heavy dreams
and doesn’t turn on to smog
he don’t like coinshells
he knows, la vida
no vale nada sin tierra
sin libertad

Gloria Anzaldúa. “To Live in the Borderlands Means You”

are neither *hispana india negra española*
ni gabacha, eres mestiza, mulata, half-breed
caught in the crossfire between camps
while carrying all five races on your back
not knowing which side to turn to, run from;

To live in the Borderlands means knowing
that the *india* in you, betrayed for 500 years,
is no longer speaking to you,
that *mexicanas* call you *rajetas*,
that denying the Anglo inside you
is as bad as having denied the Indian or Black;

Cuando vives en la frontera
people walk through you, the wind steals your voice,
you're a *burra, buey*, scapegoat,
forerunner of a new race,
half and half—both woman and man, neither—
a new gender;

To live in the Borderlands means to
put *chile* in the borscht,
eat whole wheat *tortillas*,
speak Tex-Mex with a Brooklyn accent;
be stopped by *la migra* at the border checkpoint;

Living in the Borderlands means you fight hard to
resist the gold elixir beckoning from the bottle,
the pull of the gun barrel,
the rope crushing the hollow of your throat;

In the Borderlands
you are the battleground
where enemies are kin to each other;
you are at home, a stranger,
the border disputes have been settled
the volley of shots have shattered the truce
you are wounded, lost in action
dead, fighting back;

To live in the Borderlands means
the mill with the razor white teeth wants to shred off
your olive-red skin, crush out the kernel, your heart

pound you pinch you roll out
smelling like white bread but dead;

To survive the Borderlands
you must live *sin fronteras*
be a crossroads.

*

“My Black Angelos”

In the night I hear her soft whimper
wild masses of hair
rustling in the silence.
*Una mujer vaga en la noche
anda errante con las almas de los muertos.*
Aiiii aiiii aiiii
She is crying for the dead child
the lover gone, the lover not yet come;
Her *grito* splinters the night
fear drenches me.
I stink of carrion,
she turns upwind tracking me.
Her teeth reflect the fire
from her rouged eyes
my black *Angelos*,
la bruja con las uñas largas,
I hear her at the door.
Taloned hand on my shoulder
behind me putting words, worlds in my head
turning, her hot breath
she picks the meat stuck between my teeth
with her snake tongue
sucks the smoked lint from my lungs
with her long black nails
plucks lice from my hair.
Aiiii aiiii aiiii
She crawls into my spine
her eyes opening and closing,
shining under my skin in the dark
whirling my bones twirling
till they're hollow reeds.
Aiiiiii aiiiiiaaaaaaa

*Una mujer vaga en la noche
anda errante con las almas de los muertos.*
We sweep through the streets
con el viento corremos
we roam with the souls of the dead.

*

“Don’t Give in, Chicanita”

(para Missy Anzaldúa)

Don’t give in *mi prietita*
tighten your belt, endure.
Your lineage is ancient,
your roots like those of the mesquite
firmly planted, digging underground
toward that current, the soul of *tierra madre*—
your origin.

Yes, *m’ijita*, your people were raised *en los ranchos*
here in the Valley near the Rio Grande
you descended from the first cowboy, the *vaquero*,
right smack in the border
in the age before the Gringo when Texas was Mexico
over *en los ranches los Vergeles y Jesús María*—
Davila land.
Strong women reared you:
my sister, your mom, my mother and I.

And yes, they’ve taken our lands.
Not even the cemetery is ours now
where they buried Don Urbano
your great-great-grandfather.
Hard times like fodder we carry
with curved backs we walk.

But they will never take that pride
of being *mexicana~Chicana.-tejana*
nor our Indian woman’s spirit.
And when the Gringos are gone—
see how they kill one another—
here we’ll still be like the horned toad and the lizard
relics of an earlier age
survivors of the First Fire Age—*el Quinto Sol*

Perhaps we'll be dying of hunger as usual
but we'll be members of a new species
skin tone between black and bronze
second eyelid under the first
with the power to look at the sun through naked eyes.
And alive *m'ijita*, very much alive.
Yes, in a few years or centuries
la Raza will rise up, tongue intact
carrying the best of all the cultures.
That sleeping serpent,
rebellion-Ievolution, will spring up.
Like old skin will fall the slave ways of
obedience, acceptance, silence.
Like serpent lightning we'll move, little woman.
You'll see.

—translated from the Spanish by the author

*

“Immaculate, Inviolat: como Ella”

She never lived with us
we had no bed for her
but she always came to visit.
A gift for *m'ijita*
two folded dollar bills secretly put in my hand.
I'd sit at her side
away from the bucket of *brasas*
enveloped *en el olor de vieja*
watch her roll her Buglar
yellowed talons plucking tobacco
knotted fingers rolling it thin, thinner,
tongue gumming edge of paper
sealing it pinching the ends
stroking it before striking match on thumbnail
watch smoke escape between chapped lips
curl through her white hair and pink skull.
They said at sixteen it had turned white overnight.

My grandmother could not tolerate heat.
She kept well away from fires.
A long time ago she burned herself.

She'd bent over the belly
of her woodburning stove
had seen no glimmer of a spark
had heaved up a can of kerosene

propping the edge on her hip
and cradling it to her chest
she'd let a few drops fall
on the charred sticks.
An invisible spark ignited
shot up the spout into her windpipe,
boom.
It took my uncle a long time
to carry the buckets of water from the well
soak the blankets
wrap them around her.

Mamá, usted ya no puede quedarse aquí sola.

They made her give up the ranchhouse
photographs, books, letters, yellowing.

Armarios, pantry closets looted
rot growing under the covers.

She'd stay two weeks with one, two with another,
back and forth in her black dress
and with her thick *velices*
white sweat streaks across her round back,
under arms.

She never stopped wearing *luto*
first for my *papagrande*
who died before I was born
then for her brother
and, until she died eleven years ago,
she wore black for my father.
I didn't go to her funeral
that too must have made her suffer.

*Platicame del rancho Jesús María,
de los Vergeles, Mamagrande,*
where I was reared.

Tell me about the years of drought
the cattle with hoof'n mouth
the rabid coyotes.
And as she talked I saw her breathing in the fire,
coughing up sooty spittle
skin blistering, becoming pus

nerve endings exposed,
sweating, skin pallid, clammy
the nausea, the dizziness,
swelling to twice her size.

I watched the charred scars
on her throat and breasts
turn into parchment splotches
they catch the sheen of the coals
glow pink and lavender over the blue skin.
She'd felt numb, she told me,

her voice hoarse from the fire
or the constant cigarette in her mouth,
as though frostbitten.

Once I looked into her blue eyes,
asked, Have you ever had an orgasm?
She kept quiet for a long time.
Finally she looked into my brown eyes,
told me how Papagrande would flip the skirt
of her nightgown over her head
and in the dark take out his *palo*, his stick,
and do *lo que hacen todos los hombres*
while she laid back and prayed
he would finish quickly.
She didn't like to talk about such things.
Mujeres no hablan de cosas cochinas.
Her daughters, my *tías*, never liked to talk about it-
their father's other women, their half-brothers.

Sometimes when I get too close to the fire
and my face and chest catch the heat,
I can almost see Mamagrande's face
watching him leave
taking her two eldest
to play with his other children
watching her sons *y los de la otra*
grow up together.

I can almost see that look
settle on her face
then hide behind parchment skin
and clouds of smoke.
Pobre doña Locha, so much dignity,

everyone said she had
and pride.

como ella—like her
m'ijita—an endearment; my dear daughter
brasas—live coals
usted ya no puede—You can't live here by yourself any longer.
Armarios—cupboards
velices—suitcases
luto—mourning clothes
platicame del rancho—Tell me about the ranch.
To que hacen todos los hombres—what all men do
mujeres no hablan—women don't talk about such filth
tías—aunts
y los de la otra—and those of his other woman

*

“La Curandera”

I'll tell you how I became a healer.
I was sick, my leg had turned white.
Sobrino went to Juan Davila
asked if Juan Davila knew
anyone who could cure me.
Yes, Juan Davila told him,
there is a healer in Mexico.

Juan Dávila crossed the border
to bring the healer.
When Juan Davila didn't come back,
Sobrino followed him and found the healer dead.
Sobrino's leg became white
Juan Dávila prayed and prayed
Sobrino died.
Juan Dávila thought,
“It doesn't matter if one is sick or not
what matters is that one thinks so.”
In his mind Sobrino wanted to die
In his mind he thought he was dying
so he died.

The Border Patrol came

found *el sobrino* dead.
We'll take the body back to the other side, they said.
No, said Juan Dávila, I'll bury him here.
Under the ground it doesn't matter
which side of the border you're in.
When they were out of sight
Juan Dávila opened his eyes.

Juan Dávila went back across the border
The Border Patrol said no way.
She's dying, he told them, meaning me.
The Border Patrol let him through.
Juan Dávila found me in pain,
the maggots in my body ate my flesh,
my dress, my hair, my teeth.

When Juan Dávila went to bury me
the ground where my body had lain was empty.
There was nothing to bury.

Juan Dávila saw pain crawling toward him.
He backed away.
Still it followed him,
until he was pressed into the wall.
He watched the pain climb up his feet, legs.
When it reached his heart,
it began to eat him.
"My thoughts cause this" he cried out.
In his head he made a picture of the pain backing off,
of the pain sliding down his leg,
of the pain crawling toward the door.

Then Juan Dávila saw the pain turn around
and come back.
"If I must die, then I'll die," he said
looking at his leg turning white.
Juan Dávila kneeled to pray.
Juan Dávila saw the pain
crawling to where my body had lain.
He saw my clothes appear,
saw my dress begin to move,
saw me sit up and open my eyes.
"You're not dead" he said.
"You prayed for me to be well," I told him.
"No, I prayed for myself," he said.

“You are every one, when you prayed for yourself,
you prayed for all of us.”

Juan Dávila looked into my eyes,
saw the longing.
“You want to die, don’t you,” he said.
“No, I want to be “with her, *la virgen santísima*.
“But you are with her,” he said,
eyes clear like a child’s.
“She is everywhere.”
And I heard the wind begin to blow.
As I breathed the air in and out, I breathed her in and out.
I walked into *my jacal* to lie down
and there on the floor by my bed,
lay Juan Dávila asleep.

Get up, Juan Dávila, get in the bed.
I lay in the bed and slept.
When I woke up I saw
squirming serpents on the floor
shiny serpents on the walls
serpents moving on the windows.
A small fear appeared and entered me.
I heard a big black snake say,
“We are your healing spirit guides.”
The serpents slithered off the walls
I couldn’t see them any more,
but I felt them all around me.
“What do I do now,” I asked them.
“We will teach you,” they said,
“but first you must gather the herbs.”

Juan Dávila and I went into the fields.
“No, this way,” Juan Dávila told me.
I smiled and followed him.
We found nothing but weeds.
“*Curandera*, you knew
there were no *yerbitas* here.”
“Oh, there’s a few,” I said.
“Look behind that big weed.”
Juan Dávila bent down,
saw a tiny *romero* plant.
When he reached out to pick it
I said, “No leave it, it’s too small.”

“The weeds are choking it,” he said,
“and it’s got no leaves.”
“Help it,” I told him.
“I’ll go get the hoe,” he said.
“No, there’s no time, the plant will die.

She needs room,” I said.
The weeds began to move back.
The *romero* began to grow.
The weeds moved further back.
“No, *pendejos*, let’s kill her” said a big ugly *quelite*.
“No, she’s so pretty,” the others said
holding him back.

The tiny *romero* grew and grew,
told them, “You’re pretty too.”
The weeds became long graceful grasses,
they bowed down to the *romero*.
Herbs of all kinds
poked their heads out of the earth
covered the fields.
I’ve been a *curandera*
since that day
and Juan Dávila has been my apprentice.

*

“Nopalitos”

It’s that time of day
when the musty smell of dust hangs in the air
mingling with the scent of orange blossoms.
Dogs sprawl in the heat
tongues loll, drip saliva,
flanks ripple off flies.
The wind shifts.
I smell mesquite burning.

Next door in her back yard
la señora stirs a huge *olla* of *menudo*.
On the steps of the back porch
hunched over a bucket
I carefully pull out a sprig of mesquite
cushioning the top layer of cactus,

pluck out a tiny *nopalito*.
At the base of the stump I lay
the sharp blade
under the tender curl
sheathing each thorn.
A tangy green smell
seeps through the afternoon.

I throw the bleeding *nopal*
into a pan, pull out another.
It takes hours to defang cactus. The thought of them:
tender, cooked in *chile Colorado*
keeps me stooped over the *cubeta*
ignoring the tiny slivers
piercing my thumb.

Under the sighing leaves
and the lengthening shadows of the *palo blanco*
a *gallo* stretches his wings,
darts headlong toward a hen pounces
beak seizing crest he pumps her.
Squawking she shakes him off,
fluffing her feathers

raining gold dust in the sunlight.
Overhead, the immense blue.
Across the road Tío Nasario unwinds his hose,
water mists dusk, jasmine, and rose.
The women gather on porches
in twos and threes, murmur
and rock, chairs lapping
the edges.
Their laughter swells over the garden,
laves me,
then evaporates in the still air.
Though I'm part of their *camaradería*
am one of them

I left and have been gone a long time.
I keep leaving and when I am home
they remember no one but me had ever left.
I listen to the *grillos* more intently
than I do their *regaños*.
I have more languages than they,
am aware of every root of my *pueblo*;

they, my people, are not.
They are the living, sleeping roots.

I sweep up mesquite leaves,
thorns embedded in my flesh,
stings behind my eyes.

Nopalitos—tender cactus leaves of the *nopal*
olla of *menudo*—black pot of a soup made of stomach, *chile*
Colorado,
and hominy *cubeta*—pail
palo blanco—a tree *gallo*—
rooster *grillos*—cicadas
regaños—scoldings

*

“El Sonavabitché”

(for Aishe Berger)

Car flowing down a lava of highway
just happened to glance out the window
in time to see brown faces bent backs
like prehistoric boulders in a field
so common a sight no one
notices
blood rushes to my face
twelve years I’d sat on the memory
the anger scorching me
my throat so tight I can
barely get the words out.

I got to the farm
in time to hear the shots
ricochet off barn,
spit into the sand,
in time to see tall men in uniforms
thumping fists on doors
metallic voices yelling Halt!
Their hawk eyes constantly shifting.

When I hear the words, "*Corran muchachos*"
I run back to the car, ducking,
see the glistening faces, arms outflung,
of the *mexicanos* running headlong
through the fields
kicking up clouds of dirt

see them reach the tree line
foliage opening, swishing closed behind them.
I hear the tussling of bodies, grunts, panting
squeak of leather squawk of walkie-talkies
sun reflecting off gunbarrels
the world a blinding light
a great buzzing in my ears
my knees like aspens in the wind.
I see that wide cavernous look of the hunted
the look of hares
thick limp blue-black hair
The bare heads humbly bent
of those who do not speak
the ember in their eyes extinguished.

I lean on the shanty wall of that migrant camp
north of Muncie, Indiana.
Wets, a voice says.
I turn to see a Chicano pushing
the head of his *muchachita*
back into the *naguas* of the mother
a tin plate face down on the floor
tortillas scattered around them.
His other hand signals me over.
He too is from *el valle de Tejas*
I had been his kid's teacher.
I'd come to get the grower
to fill up the sewage ditch near the huts
saying it wouldn't do for the children
to play in it.

Smoke from a cooking fire and
shirtless *niños* gather around us.

Mojados, he says again,
leaning on his chipped Chevy station wagon
Been here two weeks
about a dozen of them.
The *sonavabitch* works them

from sunup to dark—15 hours sometimes.
Como mulas los trabaja
no saben como hacer la perra.
Last Sunday they asked for a day off
wanted to pray and rest,
write letters to their *familias*.
¿Y sabes lo que hizo el sonavabitché?
He turns away and spits.
Says he has to hold back half their wages
that they'd eaten the other half:
sack of beans, sack of rice, sack of flour.
Frijoleros sí lo son but no way
could they have eaten that many *frijoles*.
I nod.

Como le dije, son doce—started out 13
five days packed in the back of a pickup
boarded up tight
fast cross-country run no stops
except to change drivers, to gas up
no food they pissed into their shoes—
those that had *guaraches*
slept slumped against each other
sabe Dios where they shit.
One smothered to death on the way here

Miss, you should've seen them when they
stumbled out.
First thing the *sonavabitché* did was clamp
a handkerchief over his nose
then ordered them stripped
hosed them down himself
in front of everybody.
They hobbled about
learning to walk all over again.
Flacos con caras de viejos
aunque la mita' eran jóvenes.

Como le estaba diciendo,
today was payday.
You saw them, *la migra* came busting in
waving their *pinche pistolas*.
Said someone made a call,
what you call it? Anonymous.
Guess who? That *sonavabitché*, who else?

Done this three times since we've been coming here
Sepa Dios how many times in between.

Wets, free labor, *esclavos*.

Pobres hijos de la Chingada.

This the last time we work for him
no matter *how fregados* we are
he said, shaking his head,
spitting at the ground.

Vámonos, mujer, empaca el mugrero.

He hands me a cup of coffee,
half of it sugar, half of it milk
my throat so dry I even down the dregs.
It has to be done.
Steeling myself
I take that walk to the big house.

Finally the big man lets me in.
How about a drink? I shake my head.
He looks me over, opens his eyes wide
and smiles, says how sorry he is immigration
is getting so tough
a poor Mexican can't make a living
and they sure do need the work.
My throat so thick the words stick.
He studies me, then says,
Well, what can I do you for?
I want two weeks wages
including two Saturdays and Sundays,
minimum wage, 15 hours a day.
I'm more startled than he.
Whoa there, *sinorita*,
wets work for whatever you give them
the season hasn't been good.
Besides most are halfway to Mexico by now.
Two weeks wages, I say,
the words swelling in my throat.

Miss uh what did you say your name was?
I fumble for my card.
You can't do this,
I haven't broken no law,
his lidded eyes darken, I step back.
I'm leaving in two minutes and I want cash
the whole amount right here in my purse

when I walk out.
No hoarseness, no trembling.
It startled both of us.

You want me telling every single one
of your neighbors what you've been doing
all these years? The mayor, too?
Maybe make a call to Washington?
Slitted eyes studied the card again.
They had no cards, no papers.
I'd seen it over and over.
Work them, then turn them in before paying them.

Well, now, he was saying,
I know we can work something out,
a sweet young thang like yourself.
Cash, I said. I didn't know anyone in D.C.
now I didn't have to.
You want to keep it for yourself?
That it? His eyes were pin pricks.
Sweat money, Mister, blood money,
not my sweat, but same blood.
Yeah, but who's to say you won't abscond with it?
If I ever hear that you got illegals on your land
even a single one, I'm going to come here
in broad daylight and have you
hung by your balls.
He walks slowly to his desk.
Knees shaking, I count every bill
taking my time.

Corran muchachos—Run boys.

Muchachita—little girl

naguas—skirt

el valle de Tejas—Rio Grande Valley in Texas

mojados—wetbacks, undocumented workers, illegal immigrants from
Mexico and parts south

Como mulas los trabaja. —He works them like mules.

No saben como hacer la perra.—They don't know how to make the work
easier for themselves.

¿Y sabes lo que hizo?—And you know what he did?

Frijoleros sí lo son.—Bean eaters they are.

Como le dije, son doce.—like I told you, they're 12.

Guaracbe—sandal *sabe Dios*—God knows

Flacos con caras viejos—skinny with old faces *aunque la mita'*
eran jóvenes—though half were youths
Como le estaba diciendo—as I was telling you
la migra—slang for immigration officials
pistolas—guns
esclavos—slaves
Pobres hijos de la Chingada—poor sons of the fucked one
fregados—poor, beaten, downtrodden, in need
Vámanos, mujer, empaca el mugrero.—Let's go, woman, pack our junk.

*

“Sus Plumas el Viento”

(for my mother, Amalia)

Swollen feet
tripping on vines in the heat,
palms thick and green-knuckled,
sweat drying on top of old sweat.
She flicks her tongue over upper lip
where the salt stings her cracked mouth.
Stupid Pepita and her jokes and the men licking
her heels,
but only the field boss,
un bolillo, of course, having any.

Ayer entre las matas de maíz
she had stumbled upon them:
Pepita on her back
grimacing to the sky,
the anglo buzzing around her like a mosquito,
landing on her, digging in, sucking.
When Pepita came out of the irrigation ditch
some of the men spit on the ground.

She listens to Chula singing *corridos*
making up *los versos* as she
plants down the rows
hoes down the rows
picks down the rows
the chorus resounding for acres and acres
Everyone adding a line
the day crawls a little faster.

She pulls ahead
kicking *terremotes*,
el viento sur secándole el sudor
un ruido de alas humming songs in her head.
Que le de sus plumas el viento.
The sound of hummingbird wings
in her ears, *pico de chuparrosas*.

She looks up into the sun's glare,
las chuparrosas de los jardines
¿en dónde están de su mamagrande?
But all she sees is the obsidian wind
cut tassels of blood
from the hummingbird's throat.

She husks corn, hefts watermelons.
Bends all the way, digs out strawberries
half buried in the dirt.
Twelve hours later
roped knots cord her back.

Sudor de sobacos chorriando,
limpia de hierba la siembra
Claws clutching hoe, she tells the
two lead spatulas stirring the sand,
jump into it, *patas*, wallow *en el charco de mierda*,
breathe it in through the soles of your feet.
There was nothing else but surrender.
If she hadn't read all those books
she'd be singing up and down the rows
like the rest.

She stares at her hands
Manos hinchadas, quebradas,
thick and calloused like a man's,
the tracks on her left palm
different from those on the right.
Saca la lima y raspa el azadón
se va a mochar sus manos,
she wants to chop off her hands
cut off her feet
only Indians and *mayates*
have flat feet.

Burlap sack wet around her waist,

stained green from leaves and the smears of worms.
White heat no water no place to pee
the men staring at her ass.

Como una mula,
she shifts 150 pounds of cotton onto her back.
It's either *las labores*
or feet soaking in cold puddles *en bodegas*
cutting washing weighing packaging broccoli
spears carrots cabbages in 12 hours 15
double shift the roar of machines inside her head.
She can always clean shit
out of white folks toilets—the Mexican maid.
You're respected if you can use your head
instead of your back, the women said.
Ay m'ijos, ojalá que hallen trabajo
in air-conditioned offices.

The hoe, she wants to cut off. . .
She folds wounded birds, her hands
into the nest, her armpits
looks up at the Texas sky.
Si el viento le diera sus plumas.

She vows to get out
of the numbing chill, the 110 degree heat.
If the wind would give her feathers for fingers
she would string words and images together.
Pero el viento sur le tiró su saliva
pa' 'trás en la cara.

She sees the obsidian wind
cut tassels of blood
from the hummingbird's throat.
As it falls
the hummingbird shadow
becomes the navel of the Earth.

bolillo—a derogatory term for Anglos meaning hard crust of loaf of white bread.
Entre las matas de maíz—between the corn stalks
terremotes—sods

*El viento sur secándole el sudor—The south wind drying her sweat
un ruido de alas—a sound of wings
¿En dónde están las chuparrosas de los jardines de su mamagrande?—
Where are the hummingbirds from her grandmother's gardens?
Sudor de sobacos chorriando limpia de hierba la siembra—The sweat
dripping from her armpits, she weeds the plants.
Manos hinchadas, quebradas—swollen, broken hands mayates—a derogatory
term for Blacks
como una mula—like a mule
Ay m'ijos, ojala que hallen trabajo—Oh my children, I hope you find work
Si el viento le diera sus plumas—if the wind would give her its feathers
Pero el viento le tiró su saliva pa' 'trás en la cara—But the wind threw her
spit back in her face*

Nephtalí de León. “A una Dish-washer”

Él

Oyeme plato
cucharas y tenedor
agua y jabón
uñas y vestido

¡Ve y dile a su corazón
que venga!

Yo no soy plato
cuchara ni tenedor

Pero si tengo
¡Ay que si tengo!

¡Un Corazón!

Ella

But what if you got rude
I mean – right now you’re sweet --
but would you always be polite
and courteous in matters of love
would you sometime call me “usted,”
instead of always “tú”?

Él

Courteous?
I would always be courteous
in matters of love.
Ústed? Of course
usted carries the glory
denied the all-familiar “tú” . . .

I would be corteous – even --
si usted dijera – no

*

“Blair Street Blues”

ÉI

Blair Street
what a drag
Salt Lake City blues
the sun ain't even down
and I'm in the town
20 cents to spare
in the pockets that care
Salt Lake City blues
my woman's going out
in my Texas town

Ella

What a drag to be
anywhere
anything
nothing's going right
I just don't want to be
everybody's commodity

ÉI

I've got thorns
I've got screams

in the pockets of my jeans
six o'clock Saturday blues
thought I paid up all my dues
my Colorado boots are torn
pretty worn

like my soul
like my bones

Blair Street Blues
take my heart
take my shirt
got no more to give
Blair Street City Blues!

Ella

¿Qué pasó con nuestro amor?

Él

No sé, más se nos fué el calor. . .

Ella

Why did it happen to us?
Does this happen in old age?

Él

Not everyone loses their thirst
for that sweet nectar wine
of Valentine

Ella

Remember in our youth
how once I told you “Tengo sed”?

Él

Yes

*

“Tengo Sed”

Él

I got water, milk or tea

Ella

Tengo otra clase de sed

Él

Margarita, tequila, Budweiser. . .

Ella

Algo más

Él

Kool Aid, lemonade, juice
what could it be?

Ella

You're getting closer

Él

I knew it! ¡Quieres limonada!

Ella

Sí, algo que tengas que apretar. . .

Él

¿Aprietar? I'm prieto enough!

Ella

I mean squeeze, apretar. . .

Él

Oh, I know, que le saque el jugo!

Ella

¡Todo, mi amor!

Él

Te aprieto los limones

Ella

¡Ay sí, sí!

Él

¿Los Dos?

Ella

Los tres

Él

¿Tienes tres?

Ella

¡Tengo tantos, tantos, tantos,
tantos deseos de tomar!

Él

¿Le pongo azúcar o miel?

Ella

Las dos – las dos cosas, mi amor

Él

¿Te la cuelo?

Ella

¡Ay sí, -- pa que siembres las semillas

Él

¿Y dónde lo haré?

Ella

Aquí, aquí cerca de mí,
un árbol gigante y maduro

Él

¡Mi amor!

Ella

Tengo Sed

Él

Pero ya estás – with a whole tree

Ella

¡Ay sí, con muchos limones!

Él

Tú sí que tienes sed

Ella

I told you so

Él

I'll go to 7-11

Ella

¿Pa qué?

Él

To get you some more lemons

Ella

Don't leave me, please

Él

We've got oranges too

Ella

Can't you see. . .

Él

Sí, mi amor, there's five
big ripe oranges on the table

Ella

No no no, lemonade is fine. . .
just squeeze. . .

Él

You want it on the rocks?

Ella

I want it anywhere,
Oh honey, this lemonade's too much

Él

I knew I could satisfy your thirst
with this lemonade

Ella

How can you be this way?

Él

I'm good at squeezing lemons, honey!

Ella

Tengo sed. . .

(end of dialogue)

Él

In fact, I think that we decided
on some Mexican Koolaid

Ella

¡Un trago de Tequila con limón!

Él

Y me sentí bien pachucón
and you said right on
y aunque seas tú bien Chicana
yo te dije hop-on-esa!
And you jumped in my carrucha
con □ándwiches de mayonesa
y nos fuimos pa Mejicles
como a comprar unos chicles

*

“Brown Burritos”

2ndo de Febrero, día del Chicano. In memory of Hector de la Cruz
Santoscoy, murdered by policeman Cammack, Dec., 25, 1980 in San
Antonio, Texas

-- Was walking down some city street
the smell of brown burritos on my teeth
and though you'd think I was around
I wasn't even Texas bound

Somehow mi mente turned into a serious quasi-mood
and there alone – I stood – facing my fate

of which I asked, pointing to all Aztlan,
is this the steal of 1848?
the 53 state deal
which led
to this present rape
of 1981?

Is this the decade of Hispanics?
In a capitalistic land
it's you get what you can. . .
Y los Spics? Keep 'em at bay
just feed them pinto beans or hay. . .

And I have vivid dreams
of screaming, Raza!

Let's take a vote, let us define.
Are we to be the colony we are?
(You can protest, but not resist)
Or shall we finally admit – Aztlan is occupied
(where you resist, and casually protest)

Pero what nation will come to our aid?
Sssshht! Wait a minute! That's phase II!
We'll have to elect a committee
to make recomendations.
What's that?
Yes, Mexican-Americans can participate!
Pero it will all come together
upon our journey of resolve --
after all, I'm a Chicano
¡Y ahorita quiero una bien fría!

Y asi mi pueblo rie
and I laugh with them
and I laugh with you compañeros

What infinite and paradoxical nobility
what a persistence of greatness
to arise from cucarachos
marginal excesses, inconvenient baggage,
expandible on any street!
Era un illegal alien!
As if the murder could be nullified

by the murderee's
nationality!

And I laugh
but in laughing each time I bite into a tortilla
I know it's time

it's time that we explode
disseminating the message of our race
it is our destiny to fly
the flag of human will

Anyway, habemos muchos.
We're two for a dime.
Que que? Chale ese!
I'm worth at least \$1,81!

No wonder it's the decade of Hispanics
-- Ya hasta nos ponen ten year labels
And we como ganado bow our heads and say simon
that's me!

Yo era Mexican-American y part-time Chicano
pero ahora soy Hispano!
You might as well be called Hispano aguado!
What shall the 90's hold for you and me?
Shall we be Aztlanese?
Only to be celebrated as the "Tloonies"?

Pero still, hay tantos tapados
Latinos and Chicanos and Hispanos Aguados,
(Mexicans and South Americans don't count;
the former are too close and do not see,
the latter are too far to even understand
que cuando llegan ya – they're catering to the man)
y como dijo un dia mi compa
Ricardo Sanchez, Ph. D. del Paciente
(pinto highly demented del E. P. T. – El Pasito, Texas)

"You see them people over there?
(pointing to the South Americans)

They will become our new oppressors. . ."
y pos se ve
whoever can provide los entrenados. . .

But I say
the battle is not won
that's never even fought

What shall we leave
our beautiful children of bronze
the limited periphery of a tortilla
or all it can express
the hopes and dreams
of our majestic past
where visions become real

It's not too late still
to modify and shape
that 1848 raw deal!
It is not honor to respect as great
the signatures of treachery and rape!

iiiiii bato! Pos vamos a ponerle!
why?
It's February the second, 1981

Hey!
You started this onda!
I was just passing by
with the smell of brown burritos on my teeth

So sabes que? Ay te wacho ese!
I think I'll go shine my armor
I want to live like a Chicano

where I can wear my charro outfit --
to the unemployment or the welfare line
take my guitar to confession
choose any lofty profession
like a bartender or a guide
at the United Nations embassy
of Aztlan!

Yeah, I think I'll go shine my armor
our work has just begun!

But you know what?
I think I'll also top
with a bironga fria

the smell of brown burritos on my teeth!

*

“Home Sweet Home”

(Cantón, dulce Cantón)

once upon a time, so fairy tale-like
people were pushed into a lake full of slime
it had sapos, ratas, alacránés and snakes
but an eagle appeared in the middle of the lake
and like Tonantzin it spoke in true Aztec rhymes
Raza, Chichimecas, Coahuiltecas, Aztecas
indios pata-rajadas no se awiten
coman tripas y menudo pa' que piten

and the people ate grillos, nopales y tamales
chocolate covered hormigas, barbacoa de chupacabras
y viboras lampreadas, egg foo yung
de rattlesnake y Kentucky fried quetzales
and the legend took hold they all believed
in Quetzalcoatl of old. . .!

and the people ate cesos, patas, ojos de vaca
and they looked at the stars with cow eyes
and they guessed in their wisdom
they could build a paradise. . .!

No one had ever seen the likes
in just two hundred years
12 great leaders took away their fears
awesome palaces and promenading grounds
became fabled cities unforgettable towns

Texcoco, Xochimilco, Tlaxcala, Ixtapalapa,
with its dreamlike capital city of Tenochtitlan
Corazón Tuna de Piedra led by Moctecuzoma
while further south the Maya clans had polished
jewel-cities like Uxmal, Tikal, Palenque,
Cancún, and Tulúm by the seaside ocean rocks
led by Jaguar Bird, Pacál, Queen Ixel
Sub-comandante Marcos and Vicente Fox

but something went terribly wrong
los indios went from a flower and a song
to the war drum, the atlatl, the shield and the club
eagle warriors, tiger warriors arose out of the ground
city streets began to run with blood all over town
you could hear the midnight drive-by whoops
in the inner city loops of Tenochtitlan

on top of it all a new plague came along
long distance wetbacks from the other side of the world
hungry for God's droppings (Teo-Cuitlatl)
something they called gold
hoofing it up rodeo-like on huey mazatl
giant deer-like beasts without a horn
they came upon the natives like a violent storm!

y los indios confused
aware that they had blown a fuse
died by the millions in numbers
more from the measels and the small pox
than from the iron rocks of portable volcanos
that went boom leaving behind death and gloom

and the sword and the cross

killed the people burned their books
Gringos Spanish Germans French
pillaged, ravished, killed them all
till Morelos, Hidalgo, Zapata, Cuitlahuac
16 year old y los Niños Heroes, Valentina y la Adelita
Dolores Huerta, Cesar Chavez, Pancho Villa
y Emma Tenayuca stood their ground
y el bato Ramsey Muñiz en Leavenworth
Tezcatlipoca reborn, Tigre, ricardo y Burciaga
told them alien foreign wetbacks all
there's a new protocol, you MF's --
(which stands for Mother Fuckers)
que vayan mucho a la tiznada --
another word for la chingada!

It's only been a thousand years ago
since the internal quarrels and strife
500 since the wetbacks came from Europe
150 some odd years since the Mexican American War
and 3 or 4 years since we've gotten in here

in the enchilada red, main downtown library
to commemorate our itinerary to save
this legacy of awe of just a thousand years ago. . .!

But its ok we're gaining ground
even if we work it from sun-up to sun-down
and La LLorona's lost children have been found
even if there's many behind prison bars
o en el 1-2-3 bar, or by the side of the road
looking for an empty can, o say can you see
how in the year 2001 we've been pushed into
so many barrios slums full of rats y cucarachos
but an eagle dream vision has come to us in song

Raza, Chicanos, Latinos, Hispanos, Coahuiltecas,
Chichimecas, Aztecas, no se awiten pa que piten
and the people ate tripas nopales, lenguas y cabezas
and they looked with cow eyes at the stars
and they knew in their wisdom they could build
another paradise which they would re-name Aztlán
and thus resuscitate their homeland origins
from whence their greatness had come

and with the new faces in town like de-occupying Rudy
Ricardo Romo and Nicky Snick who tell the man
bien pronto y quick the farce is over and your lies don't stick
we've got our own velcro university with microwave internet
we know where we've been and know where we're at
we're not hypnotized by your cat in the hat
or you CPS lies about the price of gas

and with our cinnamon skin the color of the ground
we know we belong 'cause been around
speaking the language of our homeland then and now
we'll tell you of mesquites, calcos, cantón
chocolate, tomatoes and tamal, we'll teach you about chile,
elotes, aguacate, chante, sacate, molcajete y awite,
que awite which means the little rain that's falling all the
time
a language so polished and refined it had so many forms of
reverential speech such as Tonantzin, little mother, ipiltzin,
little son, and if we call you a güey don't go hey!
You've just been called great lord or lady
so what are you waiting for -- we're all over the world
you've seen the change, in all of these united states of Aztlán,

home sweet home, hogar dulce hogar --
you know que estás en tu lugar!
what used to be a slum is quickly becoming
the paradise Aztlán! home, sweet home!

*

“Al Dios de los Apachurrados”

Oh dios de los apachurrados
¿porqué nos apachurras más?
si estamos fregados
y rete-fregados. . .

dánoslo hoy
2 tacos de bean and cheese
2 chalupas
y menudo
give us this day
our daily tortilla
huevos rancheros
bacon and egg
and carne guisada
please
-- and the promised
taquitos de ayer. . .

make mine all
with guacamole
and jalapenos forever
unos chilitos toreados
or at least
chile de amor. . .

diosito de los planchados
que no me echen almidón
need no white starch
for my soul
know you won't
leave me out in the cold
but why lord
is it freezing
my ass. . .

I wanna have
lotsa class
been meek and hungry
so long
I even write songs
how I ain't
inherited the earth. . .

forsake us not
dear lord
of the run-over
you who made us
the color of the earth
cosmic like the universe
don't forget us at the feast
we're gatorade tequila mix
despachurranos pues
oh mighty judge juez
de-ghetto our life
de-slum our paradise

we who pray
in the borderlands of hell
let us just cruise
into the heart of Aztlán
with eagle feathers
of our own
kingdom come!

*

“A los Graduados, Después de Estar Doce Años en la Escuela”

Well,
almost like in a American movie
juntaron las familias-

que las de este lado
las del otro lado
y las del hueso
y las del chile con queso
(más allá de la cincuenta)
allá

donde se come más bien

And it was a good thing too
pues nomás unos cuantos manteles
unas sillas
y unas mesas
(and just maybe a pisto or two)
disappeared
or
at least
changed hands...

Y así pasó,
hace muchos años ago
o como dicen los gabas.
Once upon a time
12 years ago
The three little bears
color de canela
went away
from home

This is the way
we hop to school
hop to school
hop to school

¿A dónde ese?
Al escuelín bato...
That place, man!
What a drag ése,
I don't know how we made it
do you?
Pos
Pos yo me copeaba de la Helena
'ta smart...

Y así fue
12 years ago
que la raza
colectivamente
got our heads together

Traying to creep

if not climb out
quick
from the troca de la limpieza
from the pozo of being a gofer
you know-
got for this Pancho
fetch me that Chenchu
and the endless miserias
los desprecios
y las 2001
offenses
que a tí
y a ti
y a mí
nos hicieron
although
we've tried
to
forget it

Y así
12 years ago
some bright young dude
a chick
as beautiful as bright
as the dream
de un padre
de una madre
who've worked
twice as hard
(taba más gacho then)
but yet
who never got a chance
to get
even a half
of that diploma...

Y así
a change occurred
an intellectual revolution
con más conocimiento
más material
greater quality of learning

Y con el polvo mágico,
that fuerza y voluntad,
esa experiencia de la raza
of surviving
in the dark and naked streets
de los de abajo,
in the fields de los pobres
of surviving
palabras and inner ghetto words
of our own vendidos
of surviving even the racism
of the honkies tapados
and west texas kickers
of surviving even poetas sin conciencia
académicos and leaders of the movement
of surviving 12 years
de escuela de extranjeros
que dicen que la reina Elizabeth
fue mi abuelita

Y aun así
en estas calles
y callejones
cleaned by the sudor
de los de abajo
Y aun así
you
your padres y familias
you
your jefita and amistades
we do not celebrate
el 4 de Julio
pero el 16 de septiembre
and we claim
Emiliano Zapata
and Ché Guevara
la Adelita
and Lolita Lebrón
as our blood brothers
Después de sus pinches doce años
donde a fuerza de
cárcel, y barras académicas
they tried in vain
de volvernos güeros

de engabacharnos
traidores of our own cultura y corazón
But how proud you
Raza de aquellas
survived that
and much more
so proud of your last name
of your color
de bronce
daughters and sons
of mythical proportions

Your native speech
el Español
se habla de punta a punta
en este continente Americano
where only a small group
of people called Gringos
speak English
You, who dominate two languages
and countless
of other modes of speech
tantas maneras de expresar
la tórica y a veces la realidad
de la Raza

You, who see two worlds
en diferentes lados
de los traques

You-
who con infinita paciencia
recuerdas aún
such things as
el día de las madres
who seems now more inclined
to celebrate
el cinco de mayo
y ya no tanto el bicentennial
to celebrate
this great nation
which persecutes
nuestra Raza
our borders brothers

and sisters
la cuna de nuestro pueblo

Why should a pinche Gringo
tell our Raza
where to go?

Y si acaso somos
wetbacks y mojados
who only crossed
un riíto
to visit
nuestra tierra robada

Then what
I ask
is a perro baboso
who swam across
a whole sea
to send us back
to México
after he landed
in that mythical stone
called Plymouth Rock?

Y luego los indios
todos mirihuanos
brothers and sisters de la Raza
tan gente
¡se traspasaron de buenos!

Les hacen un welcome de aquellas
con guajalote
y jam
y hasta their own versión
of
cranberry sauce

Y así
12 years ago
el Juanillo le dijo al José
José!
Can you see?
What!

By the dawn's early light
(¡es de noche bruto!)

O yes,
más de 200 graduates
de la Raza
200 alamas
como el bicentennial

But I bet
que these are not
like my Chicano neighbor
down the street
who puts out a bandera
americana
even to celebrate the birth
of Pancho Villa!

6.3 Poemas Cubanos. Cecilia Milanés Rodríguez. “Cuban American Manifesto”

Para Guillermo Portabales

I want to write a Cubaniche poem
full of rumba, conga y chachacha
con azúcar sazón café tabaco y salsa
a Cuban poem for those over there
a Cuban American poem for those over here
I want to celebrate our richness and complexity
and i figure you saw *Mambo Kings*
and *Buena Vista Social Club*
so you know a little somethin' somethin' about Cuban culture
even though Armand's American, Antonio's a Spaniard
and why is Celia singing in English?
and Desi Junior can't even speak Spanish
but maybe I'm splitting hairs
and why should you care?
That's ok
'cause it's a joyful culture
and we're a warm people
we let anybody in
and we're good at passion
we put on a show for you with Elián, didn't we?
even if it got us into trouble with the Miami Police
or the American public
and isn't it pretty funny
that Elián's papi got a medal of honor for not defecting?
you can laugh, it's ok
you still want tostones Cuba Libres cigars y guaguanco
and it's true Americans been visiting the island for years,
you can have a mojito at La Bodeguita del Medio
just don't let them stamp your passport
or the FBI will type your name on a forbidden island file

I want to be grateful in this poem
I mean I am touched by your acknowledgement our existence
and I want to *help* you know more
know deeper wider
more than a five second sound byte or 500 hours
of ABC-CNN-CBS-NBC-Fox-*Time-Newsweek* Elián coverage
I'd like to show you the difference between guajiros and puntos
guajiros

make my people, my culture easier

I want to help you appreciate what's being
repackaged and pushed on to you in individually sold box sets
nostalgia raised to the power of 1,000
and do you remember babalú?
Ricky Ricardo with his fine Cuban self
immaculate guayabera
and his charming temper tantrums
and you all know the song Guatanamera
[sung] *guajira guantanamera guantanamera*
guajira guantanamera
but did you know that it means country girl from Guatanamo?
but maybe it'd be hard to understand what it means for Celia to sing Marti,
Marti's poetry
what it means to sing
and before I die I want to sing verses from my soul
and probably you've never hear of Portabales who sang
Cuando Sali de Cuba
[sung] *Nunca podre morirme, mi corazón no lo tengo aqui*
alli me esta esperando
me esta aguardando que vuelva allí
allí here
allá there
there
the there waiting is Cuba
[sung] *Cuando sali de Cuba*
when I left Cuba
I left my heart buried there
but between this tierra aqui
that tierra allá
is mi tierra
'cause even if I'm here
I'm not just from here
from Jersey Miami or even Orlando
but also
from the island
repeating island
a forbidden island

I don't want to mess up your good feeling about seeing *Buena Vista*
buying the CD
and feeling good about that feel good music
feel good

upright and righteous-like 'bout
 that savior saving my elders from poverty
 or is it obscurity?
 but *thanks* to the white man who could
 record them
 promote them
 because I couldn't I can't
 y a quien Dios se lo dio, San Pedro se lo bendiga
 and let me be grateful in this poem
 better late than never
 better *dead* than red
 'cause the first time I really heard *Cuando Sali De Cuba*
 I was grown and I remembered
 my parents' nostalgia
 which wasn't my nostalgia
 until I saw it/ saw la perla de los antilles for myself
 and I swear to God I cried when I touched that island
 for myself
 and then I had something solid on which to nail my Diaspora
 an island
 a sugar island
 a left back in time
 throbbing island
 and I don't mean to be in your face
 and I really don't mean to be nostalgic
 because I'm a good Catholic girl and I know all about guilt
 and really I'm pleased
 tickled actually
 about Alanis' Cuban boyfriend
 Madonna's Marielito, her first baby daddy
 and even Jennifer's pre-Puffy-pre-Marc Anthony balsero
 helping 'em get a groove on
 'cause God knows I'm grateful for my own Cuban man
 and I want to thank you for coming
 and thank Robert Redford for helping me see
Fresa y Chocolate
 'cause God knows w/o Miramax
 Americans'd have no dangerous
 foreign films in Peoria-Suburbia
 and you may not understand the Miami-Cubans' relationship to Elian
 'cause you don't know how many balseritos don't make it
 and we pray God
 y Yemayá
 guide the dolphins, *madre santa*

make smooth waters, *dios poderoso*
bring us another Moises
another miracle child
one who'll stay
who'll save us for real this time
deliver us from Fidel and Janet Reno
Greg Craig tear gas handcuffs
from misunderstanding and dios, please
liberate us from consumer-fascism excess-access and Tommy
Hilfiger
liberate us from unpopular public opinion
and *thank you very much beautiful American people*
[sung] *mi corazón no lo tengo aquí*
and I don't want to talk about what I think about the INS
and the Border Patrol
because
in the end
they came for us
even those who wanted father and son together
even for us
because after all
we're just spics
we're no-thing special
mejicanos boricuas plátanos cubanos
legal illegal
same difference
la misma mierda

but it's ok because
it was a good show after all
and you still kinda like my culture
my music
and I know you really like our women

(a little tour of jineteras calientes, señor, the most educated
prostitutes in the world, eh, señor?)

and I know you like salsa, which, of course, is Cuban *sabor*
but I won't disrupt your pleasure in my music
because salsa is something you eat
like you eat me
mirame, tocame, besame
besame mucho
come
come
consume Cuba

bit by delicious bit
 because you know it's good
 you've known it all along
 something so good you kept it from me
 you Helms
 you Bush
 You-you-you Ileana Ros Diaz-Balart
 y fulano y mengano
 and and and
 what's the point of keeping those people, mi gente
 my island my family from me?
 all these years
 all my years
 Cuarenta y seis años de triunfo
 46 years
 congratufuckyoulations
 all of you
 and nostalgia isn't just chronic
 it's endemic
 systemic
 and systematic
 and listen
 I'm here to tell you that when Portabales sang El Carretero
 (Oh, I'm sorry, someone else is singing it on *Buena Vista*
 because Portabales *did die*, his heart in Cuba, his body in
 Puerto Rico)
 Portabales is singing about
 my father
 mi abuelo, en paz descanse
 who I didn't get to see before he died
 mi abuela Victorina, una guajirita linda
 who I didn't get to see before she died
 but you should know that Portabales sang the most famous exile song
Cuando sali de Cuba which says
 I can never die, my heart is not here
 we knew that wasn't just for our parents
 it was for us
 us in between rice and beans designer jeans exile children
 even though we thought it corny in the 60s and sad in the 70s
 forgot totally in the 80s
 we thought *Cuando Sali de Cuba* the national anthem
 the exile anthem because most of us didn't know
Al combate correr Bayameses
 and those of us who knew all the words

did because we were going back
to where we'd never been

but anyway
when *you* go
have fun
enjoy
be sure to bring back
Havana Club rum hand-rolled cigars some arts and crafts
especially the ones picturing
all the big-assed Cuban mulatas
they'll remind you of those girls with college degrees
willing to spread open
do you good
for the price of a bra

but never you mind me
I want you to enjoy
eat
don't worry
I don't blame you
have a nice trip
buen provecho
enjoy
take cash
enjoy those fancy resorts
don't worry 'bout us
we're used to being excluded
we'll take what's left
go on
my pleasure
para servirle
(we're so *servicial*/ which is not to be confused with *servile*/ which is
what you always think)
but here's the thing

just because I let you in my house
don't mean you can take my stuff
because *mi casa no es tu casa*
and *mi corazón*, my soul is
not for sale

Adrián Castro. "The Connection Between Land & Identity"

You are of those whose machete
could mold a tropical rainbow
of those whose rainbow
could carve a tropical sun
sun that has witnessed
a tropical history

There were treasures at one point
fruit to feed a people
rattling y crashing in
the congestion of flora --
siguaraya, palo yaya, y jaguey
Giant tortoise with scars
on its back
famed for its thick blood
at times darting
a prophetic head
famed for looking real wise
rhythm real patient --
& yes también
the common rooster
strutting tribal rhythms of cool strength
the emerald world's muse

It is tattooed in oral tradition
every tree has mysteries
has stories
Mama Cachita said

decía Mama Cachita
hands stained with mango juice
the voice of delicate thunder
shattering any slyness
any mask
gawking roads may have
shaped

Tu/you
have arrived with hammock in hand
a river looks at you
with power
y you are then power

looking at a river
You are the smoke and mirrors
able to change the mute into sound
child of Hatuey
child of Mambí
bastard of Ferdinand

The cacophony of forced labor
dripping blood unto soil's memory
Ancestors clanking to the clave of machetes
cutting sugar cane
Mama Cachita's ancestors
tumbando caña con machete --
yr ancestors
yr name
was never writ
in snow was always writ
in sand
soothing yr feet

You are of those whose lineage
in stone & cowrie
sangre y monte
Tu eres de aquellos cuyos machetes
pudieran moldar un arcoiris
tropical
de aquellos cuyos arcoiris
pudieran armar un sol
tropical
sol que ha sido testigo
de una historia
tropical

Her hammock is hung between
fruits rattling crashing
in the congestion of flora
The Oshun River looking at her
with power
y Mama Cachita is power
seeing the Oshun
as she turns her back
bracelets jingling in full force
as she walks into an emerald world
once again

as you walk in her shadow
once again
yr back to that humid sun

*

“Bilingual Bicultural by U. S. A.”

Though my hair is not cocolo
Though my skin be olive
& when kissed by the sun
hue of copper
Though most my features thin
Though I have no accent
don't mistake for a second that I'm Caucasian
Yo soy de la raza brother!
Though I've listened to melting guitars through wah-wah pedals
I got the rumba timba
got the bomba plena merengue boom-boom
near my corazón
I got maracas swimming in my veins sister!
Though I've embraced the darlings of European lit
I carry my Pales Matos
Nicolás Guillén in my back pocket
Make no mistake
soy Cubano-Dominicano-Americano
That means I love my frijoles negros
my arroz con pollo, gandules
my platanos maduros shakes of fruta bomba
It means I got a protective brilliant mami
y un padre hermoso passionate
working hard building sculptures for people to live in
It means I lost my virginity with a girl named Maria Magdalena
Means I got at least one family member collecting food stamps
one family member too Catholic
at least one college educated
Means my parents were not allowed in a Maryland restaurant 1962
Means my father's uncle Puya is a santero
& I've seen breathing altars to Shangó, Oshun, y Yemayá

It means my nickname is Tito
It means my last name is Castro
y soy de la raza brother!
It means I speak la lengua while at home

& think in English the rest of the time
It means
I'm made in the U. S. A.
¿Comprendes?

*

“The Cantos”

"The most beautiful thing we can experience is the mysterious. It is the source of all true art and science. He to whom this emotion is a stranger, who can no longer pause to wonder and stand rapt in awe, is as good as dead."

-- Albert Einstein

I.

Who was the first person to think
yr life was only yours --
how long did they last
& furthermore where did they go?
We say we can move the ground we walk
we say we do this bit by bit
We tap the earth with a twig torn
from the guayaba tree
We make sure what's in front
what's in back
moves & we say
this is not an illusion
not a trick
we do this poco a poco/ihérehére/bit
by bit
We make sure those 21 children at the corner
skip & sing jingles
we do this by sprinkling palm oil/
corojo at their feet
poquito a poco poquito a poco

There are many sidewalks in any city
but everyone eventually goes home
eventually opens a tiny door or drawer
or delivers a message

eventually bows to what will be
to what's going on
or what has been
Everyone eventually goes home

Miguel Manguera y Antonio El Bembón
who defined the act of brotherhood
were standing on opposite corners of la bodega
They often boasted how nothing
could distance them
On a certain Monday
a boy with an old man's face
strolled down the street
wearing a tall phallic-shaped hat
half red half black
He walked by once whistling a tune about two friends
then twice whistling the same riff
& on the third stroll
Manguera wandered over to Bembón & asked what
is this viejito up to
walking back & forth & back
with a huge black
cone on his head
And Bembón said "Black!
Nononono I saw an old man but with a red
hat!" "Red hat!
That viejito's head was black!"
Manguera y Bembón kept arguing launching
smoking vowels
vowels of ashes

until fists legs sticks bottles
began to
stones began to fly
Meanwhile the old-man-boy
sat on the curb laughing in spurts
Bembón y Manguera noticed the character's sense
of humor
For a moment stopped fighting
ran across the street & growled
"Oye chiquitín
so it was you
who played the trick
& triggered this clash"
But the cone hat said

"I did not do such a thing (ha-ha!)
I was merely having my daily stroll (ha-ha!)
You see
the wise mothers & elders look
behind all the angles
You see (ha-ha!)
my hat is both red
and black"

Eventually a flap of dried palm fronds/
raffia/mariwó hangs at yr entrance
Many bushes challenge yr courage
some even whistle
A flap dangles red
when you enter black
when you depart

Don Masayá had chiseled above his door
"Never
follow your footsteps"

Sometimes people shed that patch of mud &
opt for a forest of cement
shed that patch of cement &
opt for a city of mud

Some time had passed before
Don Masayá shed his fertile river
if only temporarily
We've wondered if he saw the black of flaps
or the red of fronds on his exit
He always says he will return
but through another door
another drawer
And he does this while wearing
a red & black cone hat
he does bit by bit
and he does this
not for the hell of it . . .

Most people misplaced
the language of taping the road
of whistling like a flute
of fishing fruit with little hooks
Don Masayá stands at the corner

A drawer with a knob of palm oil
greet his feet
A giggle spills
Hands clap in spurts
The breath
whistles a tune with sugar cane
Eventually everyone recalled
The scent of a messenger
combined with words of tabaco smoke --
yet this was the smell of home

II.

They said
do not return quickly
from a place
that requires
patience

They cleared a path through the woods
with a saxophone machete
Back in the 40s
back in the 30s
they slit the dog's throat
& listened to its whistle
Smoking melodies from brass
clearing the path with a machete de trompeta
Mario y Machito with machetes of sound

This
is what happened on the day those
wrapped with white cloth summoned
several blacksmiths
The clothing claimed the gulf was full of
bamboo y bushes
Who would forge certain tools
maybe some chains
to gap the gulf
between this wet land & that
island Who
would act the explorer the day
someone smithied a large knife

This was the death of dense bush
The seeded earth would be sewn

y soon there was more obstruction
The song of knives would need to
clank

Everyone had to pay the dues due
had to play that diana-diana
diana-diana-diana
play it sharp
before entering the marketplace "Bodega"
There was always a dog at the gate
there was always a dog about to
salivate
awaiting yr entrance

Don Masayá was a boy
when his father fanned the fires
that forged that large knife/
cuchillo
They were there
Masayón y Masayá were there
witnesses of nothing to something
among flora fauna y beehives
witnesses of the oaths sealed with 7 spikes on a railroad
Yet the boy already had been seduced
by basil blood & honey
enamorado de sangre albahaca y miel

We temper art like patience
like Masayá would later write a
hammer hoe or chisel
deep in the jungle of his home --
like he would consecrate oaths con nosotros
singing standing like a spike with machete in one
hand
a family of trains on his shoulder --
like he always told us
he'd return then leave then return
descending on a chain
like DNA

They smithied a message on white cloth
signed it with honey & basil
They said: "give us a brush a pen
drums or a chekeré
the path will take you there . . ."

signed "M & M"
So the gulf was narrowed
with machetes of sound
So it was draped in white cloth
Mario y Machito lit the Afro-Cuban
& smoke the jazz
The artists promised access
to words on the chain
link by link
to the tune of the dancing knife
they said
dancing outside makes
thorns disappear

III.

The arrow was flicked by its owner
straight to the source
the source was a belly telling tales
spilling sweet wails of eternal return
at the feet of an almond tree
surrounded by vacant bottles of anise

If you set yr traps in the jungle
you must walk carefully
around the fauna
When you build yr boxes of steel
yr caves of paper
be cautious among the fauna
The accusations
the searchings
that fall short of their intended targets
they hover heavily over yr good hand
Sometimes you can arm yrself with
a pen as a bow
a tongue as a drum like a
verb is a bullet

Don Masayá flicked arrows of metaphor
(stirckly from the oral)
to see on whose belly they'd land
Who would incite the first lie?
And was an arrow the quickest route around it?
This style of rainbows

rainbow's motion
trailed his works
like a particular accent
of heat mango conga bembé

First you must puff libations to silence
invocations to stealth
There is enough static
enough exhaust
markets have become too big
the frutereros
la negra who sold ekó y cheketé
don't emanate from their albino cloth
the scent of sacred mysteries
Las antenas get jammed
our antennas se trocan
In the search for their footprints
one can slip like
when yr eyes dim
or yr staff rustles loudly
not to mention
they might've worn their shoes
backwards
(old Indian trick)
So you denounce with yr bows
blue & amber
& carry a quiver of memory
You dance among a circle
You pivot east west north south
You shoot yr metaphors yr myths
everything in 6/8 rhythm

You make sure yr traps are hidden
yr traps have food
perhaps someone to witness the events
and most importantly:
(Don Masayá once said with a patch on his eye --)
avoid the hunter's
ultimate disgrace --
be discreet among the fauna

On our way home to the stretched earth
we saw a family of deer
by the hissing creek
We understood this to be an omen

of abundance
for the deer has many stories to tell
& a belly full
of metaphors

IV.

What is it about
he who walks with crutches
& falling skin
about people who fling
pennies at the floor even
cool coconut water to tame
his trails of dusty illness

Around these shores
we have not forgotten
how to read those signs
in between the flora
When strange tattoos begin to appear
on our backs our knees
we rush to make sure
that terra-cotta container & gourd
are still sealed still buried
among the leaves
the leaves should be intact

We also summon the androgynous healer
Rafael who
has the talent/ashé of trapping illness
with a coral & turquoise fish net
while adding bits of river water
to seek the balance
because one hand cleanses the other
or they both remain stained

What is it about
he who walks with crutches
& falling skin
about people who fling
insults like a coconut in a storm
like y by bones bent into odd geometrical
shapes
like you are the chosen
who must walk this particular

street
Do you remember the last age when this was done?
You hope they at best tell you
to go to another land
for there
you'll at last be a king

In order to find the cure
we had to
enter el monte --
Oba ewé o awa ni ye ti wi ti wi
yo busca palo pa' curá christiano

Don Masayá spilled handfuls of toasted-corn
showered certain trees with aguardiente
There was a shadow
whistling
which caused many a goosebumps
The figure wasn't
clear
but
with its one arm
pointed out leaves & roots

needed for the solution
Occasionally he spoke with a nasal song
staccato rhythm like
walking on
one leg
He had a small army of turtles following him
some in front
on his sides
some in back
They too now 'n then looked at us

Around these shores
we have not forgotten that
Uña de Gato & Cat's Claw
are the same immune builders
We've used Escoba Amarga
to sweep tumors & problems of skin
We tie a broom of Millo
behind the door
to halt the entrance of a plague
Caña Brava purifies an angry blood

Guaguasí smooths gashes
not to mention rheumatism y los intestinos
Salvia/Sage clears our headaches & clotted blood
like its smoke perfumes this room
Aloe is Sabila for those
who have swollen stomachs & kidneys
There is even
the roots of Aceitunillo (possible amulet)
for heads that think
too much

We arrived home
& went to see a beaded terra-cotta container & gourd
which slept at the feet
de una ceiba
We placed the herbs on top
& waited for instruction
while Don Masayá tapped the earth with an iron pole
that merged into a bird on top
A voice as if coming from Don Masayá's stomach
gave us the prescription --
a decoction for seven days at six a. m.
before any meal
Always pour a bit
on top of the gourd --
(y vamo a vé)

Those signs often say
to spill words into the solution
the infusion will cleanse
tilt the imbalance
circle it like a fish net
& drape a lid of purple & burlap cloth

Los signs often say
that word ordains it
(y vamo a vé)

V.

Several melon seeds seeds of
calabash
were strewn in dance towards the end
of our migration
For the guajiro who arrives & reverently tips

at the teaming soil
 a sombrero of straw
pyramids of glass impost their difficulties --
the scent of manure is not equal to that of piss
a city's soil sprouts parking meters
 & not patches of malanga or ñame

Yet within a calabash you can build little worlds
 even feed newly arrived relatives
the ones with skin discolorations
 who've never had a birthday party
 (much less an honorary drumming)
who've never bitten into those northern apples
 whose cows often had translucent hides
 who've plowed with large tiles as chariots
 & an umbrella of sweat

When markets echo
like voices from void stomachs
 the guajiro has
 the advantage
He greets his tomatoes
 like an old friend
 his pigs his cows his feathered cohort

 he shakes the leafy hands
 of spinach & lettuce
not to say
 certain medicinal weeds
 who always ambush the scene

Two elders assembled
on Don Masayá's porch
 (custom of enlightenment)
They suggested trips to several spans
 of desolate dirt
 to search for Juvenál
 who had no wife
 nor children
They said he would be
 strutting by pregnant banana stems
 perhaps counting the ladybugs
Upon arrival Don Masayá should
 bury two coconuts along with a lilac-beaded satchel

Soil is hip to several secrets of
transforming the mundane into story

He should shovel & hoe his
memories of abundance
spray a verse about journeys to forgotten farms
let it land like bubbles
on the reddish sod
Eventually he would host a procession of
beat & goatskin dance & leaps
into fields of distant trance
Juvenál would be annoyed at this festivity

Call the police
Accuse Masayá of theft
of burying stolen money
But Masayá would order
an excavation of the trampled turf
All they would find will be two cocos
in a bag of broken beads

For recompense
Juvenál would concede
y con seeds
portions of the earth

The left hand was stretched deep
into a pocket of soil
Where were the elements needed
at the end
of our migration?
Where were the elements needed
that would prove this perennial?

Soon
rows of yams y calabash would puff
like ashes fro those volcanoes
Memories of abundance
sprouted into the present
into poems regarding guajiros
yet there were always
laments
about this new land
or the hand forgetting to tip
our sombrero of sweat

VI.

"We fumbled our ears
like lazy chunks of flowing lava
unto this here hill
we heard certain gurgling
molten stones cascading/
cascadas
de piedras
enfurecidas
(otán iná)
Bubbles of burbujas burbujas is bubbles
panting rhythms of vapor
This was not just
another display of tone
remember those rumblings
from below
windows that shook the landscape
like a painting by Wilfredo Lam
like a wave of a whip like
when we heard that tribe of buffalo
in a parade of tremors

But where is the image of the first hand
that reached into a pouch of magma?
Or was it always hidden
inside an obsidian urn strewn
in the volcano's jungle?

This hand
this pouch of scarlet skin
belongs to the courier the iron carver

drummer dancer the minstrel the mother
a lover a puta/ whore
healer/ santero/ shaman
the suicide
even the killer/ matón

We crossed the gulf of empty boats
the bridge of water looking more like cemetery
y si
las cascadas gargled the same stones
estas
piedras
otra
vez!

This was evident
 when we summoned the remains of lava-like clay
 when the ground came roaring
 at our fumbled ears"
(Don Masayá once said while
 gazing through a trembling window
 the window carved like a hand)

VII.

This is only a greeting
short shout out to our sister
 to our helmet of calabash
 whose face is a calligraphy
 of red & white circles
 tiers of tears of chalk
 cascadas de cascarilla fúnfún
 hojas of rojo deep
 in the grooves of our heads
Our crown/adé beaded with glass
 ella with fountains of cowries crying like
 strands of four virgin tufts
 braided at that
 cocolo at that --
 Dada . . .

VIII.

Son los jimaguas son dos jimaguas
 (kere kere yan)
son los jimaguas son dos jimaguas
 (kere kere yan) --
bit by bit you see twins
become chiefs of scattered cliffs
hills shaped like practical jokes
sometimes a pebble
sometimes a stone
We see these twins become
patrons
of peculiar births
Esos with births peculiar
spill balls of candy --

Imagine
the river's surprise seeing

two children wrapped in rainbows
spring from her spring --
Bells gongs/agogo agó ting tunes in 6/8

But todo el mundo
eventually loves a twin
people con their jimagua
their favorito
Idowú
even
if they were born
solo y solito

IX.

We purchased a piece of thunder
a ki-lak-um of ilú / tambor
We caught the thundercelt
in its rapid descension to
the dance of flames

We've seen the face of power
inside the inverted pilón
mortar con(secretos)
There were certain shadows
of caudillos on white horses --
Trujillo before his last date with the mistress
Batista entering one of his casinos
Barrientos posing with el Ché
Diaz Ordáz & corpses of 300 students
Videla surrounded by Plaza de Mayo mothers
Somoza slipping on a banana from United Fruit
Rios Montt wearing the cloth of countless massacred indios
Fidel is surfing the Gulf on a raft with his favorite cow
There were certain shadows
of the ceiba tree where they hung themselves
within the inverted pilón
mortar con(secretos)
After the tyranny
there are so few places to go
places to sing
eat gourds of kimbombó & kalalú
kalalú y kimbombó

We purchased a pinch of
kin-ki-lak kin-ki-lak kin-ki-lak
Who would be struck by red thunder
being summoned by goatskin?
And how would the first flame
arrive at the throne?
A palma showed us its kingdom
we were smiling like red-vested mummies
like dancing worms
in a puddle of stones
pile of water
streams of smoke
smoke of streams sending signs
estamos vivito y coleando
this culture is still burning fresco
cool y caliente like guaguancó/columbia/yambú
Muñequitos de Matanzas style
like bomba y plena
Cepeda style
like merengue
Ventura style
There were certain shadows
of the imprisonment of Masayá
of the day he found Olufina's horse
on the path to the big mortar
on his way to greet
him
The horse had been missing for some time
But just as Masayá was approaching the throne
Olufina's guards saw riding the stolen horse
(ki-ti-tak ki-ti-tak ki-ti-tak)

saw him as a thief
(ki-ti-tak ki-ti-tak)
saw him prisoner
(kó-kó-kóóóó)
Don Masayá stated his case to small burned stones
He remained prisoner with a pen as a pillow
& white cloth
Yet mothers were giving birth to death
crops wilted the river
was now a snake of clay

A poet with yellow & green tongue & wrists beaded
told Olufina there was someone

wrongly wrapped in iron boxes
someone of some relation
This retribution
was the source of much trouble
Masayá would later brand a poem
unto the turtle's shell
offer it to Olufina --
". . . so long you kept me hidden
& never saw my face
When would you've realized that I
did not steal yr horse
that I came to yr land to greet you
& bring you a gift . . ."
El pueblo dice: Obakosó o
& drums summon thunder
dicen: Obakosó o
& stones rain from the sky
dicen: Obakosó o

& the caudillo dangles from a ceiba
dicen: Obakosó o
& the old memory is the new
dicen: Obakosó o
& the new memory crackles
dice Masayá Obakosó o
& odu burns beyond

*

“Misa Caribeña”

Verde de ver green was her eyes
where the story began
hidden among almendras
dates, twigs of olive dripping oil

The sting of salt pooling
around ambitious brows
La misa begun by 3 boats
(rickety in their raucous bouts with breeze)

*

?? How to proceed
when your script has been writ by others
declared to be in your best interest
without finding your best interest
...history
with all its difficulties
rises from incantation
like musk deep
in the earth...
--retelling
There's a bundle of bridle memories
wrapped in white, deep red, then
black cloth
strewn like an old photo
we turn away from
--retelling
La liturgia can be bilingual
Latín con Yórùbá
Spanish y Spanish
English con Spanish
Spanish con Latin
Cubano con Yórùbá
someone
has to orchestrate this—

El Proceso:
Burn a collection of twigs (Amansa
Guapo, No-me-olvides, Vencedor, Paramí, Quita Maldición, etc...)
Filter to fine dust
Add dried quimbombo
Gather witnesses
Hang the white, red, & black cloth flag-like
Prepare herbal solution for bathing afterwards
Spread ash circular on the ground
Begin writing symbols to span the column from earth to other world
Symbols born from word

There are delicate songs
that web these worlds
A gourd with salted water
is waiting their arrival
When drops pool around fingers
sliding like rain
mist of spirits

arrive in chronological death
the sting of salt pooling
inside our gaping memory
For the future—
we place a table blanketed with pools of cups
fistful of flowers
candles
here they
los muertos
can swim
frolic
After this ash has been etched
we understand how the dead has been received

*

This is goodbye—
la gran despedida
circled by candles infinite
-- it can be a signature of sorts
-- una caja de muerto
the difference is we live
& we continue an odd embrace
rhythmic

It has been established that
life begins in the ocean
Indeed she who floats on a mantle of blue
sequined with stars & moonlight
is motherhood en persona
& the one chained at the depths who
no one has really seen
collects fragments of bone from
sand
the sound of water choca con hueso
welds the primal bond deep
in the unconscious
Here is where life begins
Here is where
we
began
with words on sand
(close to the tide)
you accepted
I accepted—

A kissed history has dug into the sand
trying to erase the echo of what was writ
You alone gnawing at the mystery
manifested seed-like in my hands
challenging all my efforts
They now have slid off unto
otra

I thought though in sand
impermanence would not victimize us
the crystals in your eyes
my eyes
sharp & crackling with hope
I thought my feet could shuffle scissor-like slide
side to side on sand
printing mysterious messages to you
(of love, of future, of promise)
I thought the bay pooling around our oath
the reflection of words crystalized there
floating
sinking
delivered with 3 drums bàtá to the origins
I thought they would become sand, then bone
I thought then maybe a child
now I realize
you thought
you thought...

??How to proceed
when your home itself
simple & predictable
is an abiku—
...Born transient
with scars from previous lives not
really indefinite
but transient
clenching fists of young frustra-
tion not
yet established alive...
“comb the language”
with the dorsal from wise fish
encrusted with coral
Filter the rhythm

music of
accents
“or else”
end up at the bottom of the sea
grinding bone con bone
busy trying to get born
again
in another place—

drops pool from salt
from fingers sliding like rain
unto the green
verde de ver green was her eyes
where the story begins again
hidden among almendras
un llanto gitano se oye
un llanto gitano dice
“Que no me lloren
que no me lloren
que tengan azucenas
una guitarra cajón y compás de bulerías
pañuelos verde y blanco
que me lloren así”

This is no secret:
we are children of death
Bundled bulky in history
one white
deep red
one black
textured hymns
ruffled by boats in their raucous breeze
fingering our skin
only a sense
that pools from salt
sand
water
from fingers sliding like rain down skin
unto green verde de ver
again
again
green was her eyes

Misa because there's sand

Misa because there's memory
Misa because there's transformation
Misa because there's fish
because there's ritual
because there's tragedy
Misa because there's music
because there's love
because we mix we survive reborn
Misa porque tu con yo yo con tu
todos mezclados—
Misa caribeña

Sandra Castillo. "Body Last Night in Havana"

Hemingway in Havana

It is during the war;
my stepfather is tending bar
entre los borrachos de los Estados Unidos,
en La Avenida de el Puerto,
where you and Gregorio park the Pilar,
en El Floridita, en La Habana Vieja,
where you come for ginebras,
the rum of the island with lime and mint,
the afternoon smelling of fish
and unfinished phrases.

Khaki shorts, white guayabera,
you, nuestro ciudadano Cubano,
rodeado de Pescadores,
vestido de verano y alcohol,
linger en Ambos Mundos,
like a room with no number, the fifth floor,
a northeast corner de risa y dolor,
framing La Catedral,
the ocean, la entrada de el puerto,
out of which my stepfather will leave the island
with the Merchant Marines
while abulic you walk our Cuban darkness,
El Malecón, with five-cent voladores,
red Chinese cohetes in your pockets
talking of how "Nosotros los Cubanos vamos a ganar,"
as if you weren't an enigma
walking around our island's history
in your death shoes.

*

"The Bay of Pigs, April 1961"

For my mother, it begins with uncertainty:
my brother Jorge's diarrhea, his inability to take in air,
bus rides to and from Clínica Santa Emilia,
doctors who do not know

why he is dying, why he cannot breathe,
live through the darkness of our history:
the bombings of Cuban airfields,
nighttime air raids that light up the sky like the 4th of July,
el toque de queda en Marianao, en Avenida 89
the bombs at Arístide Viera,
grief soup, a caustic mixture of Fidelistas,
espías y chivatos,
el G-2 at our front door:
Tía Estela, they say, es sospechosa
because she worked for Prío,
traveled to Miami and New York City.

And she is taken for peligrosidad,
a crime on an island in transition,
to La Ciudad Deportiva, the sports arena,
where thousands are held before being taken
to El Morro, a fifteenth century fortress not yet a museum,
across Havana in a military truck
not unlike the ones transporting
the students recruited off SW 8th Street,
La Pequeña Habana,
the camouflaged Brigade of 2506,
who landed in the swamps of Playa Girón,
thinking they could hold a piece of land for 72 hours,
only to be captured, televised,
displayed for the world press,
price tags, like nooses,
around their nineteen-year-old necks
este año tan verde olivo.

*

“Harina de Castilla”

All accounts of the past are made up of possibilities.” –

Dionisio Martínez
for Larry Villanueva

i.

For years,
you were a story of ancestors,
pre-revolutionary Cuba:
Barrios, Donate, Gallata, Villanueva,
family names strung and pearled in the Caribbean
by blood and memory,
nostalgia and calamity
en Artemisa, a small town in my mother's childhood,
a woman in December of 1967,
your Tía Marta, a hospital room en la Covadonga,
rows and rows of children, my sisters,
unexpectedly two, your cousins,
whose clothes Mae and Mitzy wore
into history and exile.

En el exilio, La Cuba del Norte,
ten years after the summer of El Mariel,
you were my map of Cuba,
un espejo, un reflejo,
a tisa-blue knot of possibility.
Mi esquina Habanera,
a street en la arquitectura del pasado,
a superficial distance in the patina of memory,
a me I had never really known,
a language I had learned not to think in.

Later, you were a face on T. V.
en Guadalupe, María Elena,
my mother's telenovelas en el canal 23,

an actor, a director, a sculptor, abstract angst with a face
history and coincidence had given me.

ii.

So when you become fingerprints and words,
a noun, a verb, a snapshot in motion,
I am no longer alone with my ghosts,
las sombras de el pasado, inventing truth,
reclaiming language, my old self.
I am me, unadorned by speech,
English or translation;
I am an I, simple, exposed,
this afternoon in our lives,
a conversation about the circle

of coincidence and persuasion,
a photograph of an idea we once were,
and you are familiar,
somehow.

iii.

Constantly returning,
we breathe in Spanish,
move through blank spaces like incantations,
waiting for words to fill a moment
(often ninety miles long)
with etymology, jargon, ghostwords,
shadows and nostalgia,
and become Harina de Castilla, Larry,
re-shaped, translated, improvised, sculpted
and redefined.

*

“En el Sol de Mi Barrio”

"Nuestro vino es agrio, pero es nuestro vino." -- Jose Marti

Arriving

Martí's palmas bow a greeting,
and from the air, I see her:
an island of silence dressed in green.
I swallow, wipe twenty-five years of exile
on my shorts, thin lines of black becoming roads
we will speed into in a Ford Fairlane.

In the open air,
Mother and I become part of a comparsa,
a parade of color cha-cha cha-ing
into morning behind red bows, girasoles,
manzanas y plátanos dancing into an island heat
on the heads of those who dare to tempt
the laws of physics to the tune of "Ay, Mama Inés."

Inside,

we are butterflies
to women, dressed in khaki-green melancolía,
who might have once called us "gusanos."
Against red and yellow Tropicana dancers,
we are asked about our visit,
though seven days an American passports
get us through the blue-bolted doors
separating us from children who ask for gum
and "fula," a word I'll have no translation for
for three days.

In the air-conditioned Mercedes,
Raúl, our Havana Tours driver,
asks what hotel he should take us to,
plays Juan Luis Guerra for us,
the American tourists,
and tells us if we give dollars
to all who ask, we'll have to stay
on the island.

Video camera in my lap,
I sit in the front seat.
Damp with regret,
I watch the '50s pass us by
in red and white Ford Fairlanes, '52 Chevys,
black Dodges with perfect tail fins
though I read the signs:
"Patria o Muerte,"
country or death, "Seremos fiel,"
we will be faithful.

Though he insists we should know
where the Havana Libre is,
Mother gives smiling Raúl our old address,
repeats the numbers tattooed to memory
like a birthmark that makes time stand
as still as el Malecón
on the day we arrive
en La Habana.

*

“Pilgrimage to Regla”

i.

We follow the ocean, Amargura,
like my parents did in the early 1960s,
down La Avenida del Puerto,
smelling of sewage and nostalgia,
holding our breaths
with Tío Armando's handkerchief
because Mother has always been afraid of drowning,
of crossing the island en la lancha de Regla,
the ferry that transports the faithful
to Yemayá, La Reina de el Mar,
and insists it's the exact same wooden boat
that carried Tía Velia and her Singer sewing machine
into exile, into Key West before Fidel, La Revolución,
because an American visiting my unreal city
fell in love with Havana,
El Paseo de El Prado,
la esquina de el pecado,
and traded his East Hialeah home
for his summer skin,
an illusion of himself in Spanish

ii.

En Regla,
Armandito and Laide, his angry wife,
argue outside my childhood,
the church now framed by the red and black
signs of the revolution:
COMANDANTE EN JEFE ORDENE!
HASTA LA VICTORIA PARA SIEMPRE!
as Mother and I prepare to enter the past,
armed with our cameras.
In the car, Armandito winks at me,
trying to laugh, calls Laide, "La verdadera amargura."
because I have asked who would live
on a street called sorrow.

*

“Rincón”

We curve the edge of civilization:
overgrown canefields, sombreroed men
with saffron skin and machetes
lining the road we share the farm equipment,
tractors, ox carts, and those who dare
bicycle the island with children
strapped to homemade wooden seats with hope
for a Sunday paseo
un día cenizo y triste que se sienta
en mi garganta como un licor extraño.

And you, a product of the revolution,
my cousin, my brother, my love,
have learned to live with horror,
con dolor y escasez, con tus ojos tristes,
and the sixteen-hour night
you chase back to Havana
in this choleric air that blows
though the open windows
to touch our shoulders and lick our lips.

It has taken me twenty-five years to get here,
to feel the sunburned-vinyl seats
stick to my tourist skin
with the adhesive that is sweat,
to hold your child who jumps over the dampness
settling inside us, this car, ésta vida,
while you, fascinated by speed and geometry,
spiral through this ash-gray Sunday
as your son reaches for his toy alligator,
a Florida souvenir.

Pablo Medina. "Bolero of the Third Goodbye"

Sing well
what I gave you, mi amor --
the house, the bracelets, the poems.
Sing how I cared for the children,
waited for you to come home,
washed your panties, folded your clothes,
did your résumé in three languages --
the language of love, the language of hope,
the language of betrayal.
Sing well, palomita, how I listened
when you told me you loved someone else,
comforted you when he didn't love you back,
how I cried until I threw my rage
and my shame at you, preciosa.
Sing of our drive
to the doctor for the operation,
how I brought you home,
fed the children
and sat by you thinking,
now we can love all we want. We did,
the ways you wanted, the ways I thought
you wanted. We drank champagne,
played games with the bottle,
went around the world in our bodies,
loving the love, loving the dizziness.
Remember, querida, how
you asked for my "commitment"
and I gave it to you, as I would have given
you my eyelids if you'd asked?
Because that is the way of my love,
the only way I know.
Sing well, mi vida, you'll never
get this much from anyone. You'll see:
a slap in the face, cheap wine,
the anonymous bed, the emptiness after.
I gave you everything, corazón.
Look now, how it lies in the gutter
next to that white dove
I saw last summer circling our house.
Sing well, mi cielo, sing well.

Richard Blanco. "América"

I.

Although Tía Miriam boasted she discovered
at least half a dozen uses for peanut butter—
topping for guava shells in syrup,
butter substitute for Cuban toast,
hair conditioner and relaxer—
Mamá never knew what to make
of the monthly five-pound jars
handed out by the immigration department
until my friend, Jeff, mentioned jelly.

II.

There was always pork though,
for every birthday and wedding,
whole ones on Christmas and New Year's Eve,
even on Thanksgiving day—pork,
fried, broiled, or crispy skin roasted—
as well as cauldrons of black beans,
fried plantain chips, and *yuca con mojito*.
These items required a special visit
to Antonio's Mercado on the corner of Eighth Street
where men in *guayaberas* stood in senate
blaming Kennedy for everything—"Ese hijo de puta!"
die bile of Cuban coffee and cigar residue
filling the creases of their wrinkled lips;
clinging to one another's lies of lost wealth,
ashamed and empty as hollow trees.

III.

By seven I had grown suspicious—we were still here.
Overheard conversations about returning
had grown wistful and less frequent.
I spoke English; my parents didn't.
We didn't live in a two-story house
with a maid or a wood-panel station wagon
nor vacation camping in Colorado.
None of the girls had hair of gold;
none of my brothers or cousins
were named Greg, Peter, or Marcia;
we were not the Brady Bunch.

None of the black and white characters
on Donna Reed or on the Dick Van Dyke show
were named Guadalupe, Lázaro, or Mercedes.
Patty Duke's family wasn't like us either—
they didn't have pork on Thanksgiving,
they ate turkey with cranberry sauce;
they didn't have *merin*, they had yams
like the dittos of Pilgrims I colored in class.

IV.

A week before Thanksgiving
I explained to my *abuelita* about the Indians and the Mayflower,
how Lincoln set the slaves free;
I explained to my parents about
the purple mountain's majesty,
“one if by land, two if by sea,”
the cherry tree, the tea party,
the amber waves of grain,
the “masses yearning to be free,”
liberty and justice for all, until
finally they agreed:
this Thanksgiving we would have turkey,
as well as pork.

V.

Abuelita prepared the poor fowl
as if committing an act of treason,
faking her enthusiasm for my sake.
Mamá set a frozen pumpkin pie in the oven
and prepared candied yams following instructions
I translated from the marshmallow bag.
The table was arrayed with gladiolas,
the plattered turkey loomed at the center
on plastic silver from Woolworth's.
Everyone sat in green velvet chairs
we had upholstered with clear vinyl,
except Tío Carlos and Toti, seated
in the folding chairs from the Salvation Army.
I uttered a bilingual blessing
and the turkey was passed around
like a game of Russian Roulette.
“DRY,” Tío Berto complained, and proceeded
to drown the lean slices with pork fat drippings
and cranberry jelly—“*esa mierda roja*,” he called it.

Faces fell when *Mamá* presented her ochre pie—
pumpkin was a home remedy for ulcers, not a dessert.
Tía Maria made three rounds of Cuban coffee
then *Abuelo* and Pepe cleared the living room furniture,
put on a Celia Cruz LP and the entire family
began to *□eringue* over the linoleum of our apartment,
sweating rum and coffee until they remembered—
it was 1970 and 46 degrees—
in América.

After repositioning the furniture,
an appropriate darkness filled the room.
Tio Berto was the last to leave.

*

“Contemplations at the Virgin de la Caridad Cafeteria, Inc.”

Que será, el café of this holy, incorporated place,
the wild steam of scorched espresso cakes rising
like mirages from the aromatic waste, waving
over the coffee-glossed lips of these faces

assembled for a standing breakfast of nostalgia,
of tastes that swirl with the delicacy of memories
in these forty-cent cups of brown sugar histories,
in the swirling froth of *café-con-leche, que será,*

what have they seen that they cannot forget—
the broad-leaf waves of *tabaco* and plantains
the clay dust of red and nameless mountains,
que será, that this morning I too am a speck;

I am the brilliant guitar of a tropical morning
speaking Spanish and ribboning through potions
of waist-high steam and green cane oceans,
que será, drums vanishing and returning,

the African gods that rule a rhythmic land
playing their music: *bongó, bembé, conga;*
que será, that cast the spells of this *rumba,*
this wild birthright, this tropical dance

*

“Décima Guajira”

I

*Veo la tierra amada
los pasos de mis padres
dentro estos muertos ojos
ahora baila y canta
el azúcar, la décima*

The *guajiro* arias of *la décima* drift
in the lifted dust of brackish shadows
over dancing sugarcane that follows
the meter, the rhyme, the ten-line craft
of my grandfather's melancholy gift.

II

*Bajo tu manta de polvo
aquí encuentro y guardo
mi alma tallada en mármol
como un talismán de caracol
que guardo en la mano*

It is this mantle of dust that keeps
the marble music, the drifting sand
of footprints blown over this loved land;
the talismans in the hands of my sleep
that sing so slow and so very deep.

*

“Found Letters From 1965: El Año de la Agricultura”

- I. Received by my mother from her sister,
December I, 1965, Cienfuegos, Cuba

*"A brief letter which perhaps may be the last,
now that we have each chosen different paths.*

I understand you are definitely leaving."

The glorious seventh year of *la Revolución*,
unanimously declared the year of AGRICULTURA,
the State decrees the harvests must double.
Whichever generous goddess may be,
el espíritu—the one deity in the rock
of this island who chose the *guajiro*,
and listens to *machete* prayers, listened:
out of red earth rose the canes, rose the corn;
thousands of coffee-bean eyes—the mountains saw,
the valleys yawned mouthfuls of mangos.

*"Why, what else do you need, Food? Not even.
You have arroz and frijoles criollos;
true, they were expensive, but . . ."*

tons of sweetening *azúcar*
tons of enlivening *café*
tons of tempting *mangos*—
exports for the foreign palate,
while they let you eat *arroz y frijoles*
*"I never thought you would make such a decision,
since you have never been endangered by la Revolution."*

The same glorious year, the visas arrive
with the brand of a *contra-revolucionaria*.
Like the harvest, now you begin to double
into one who leaves, and one who remains.
The hands that want to leave are tired
of soaking beans, stealing sugar from the mill,
boiling vats of rice pudding for tired mouths
forced to greet friends with "*hola compañero*,"
forced to swallow the vinegar of citizen patrols.
The ears leave the whispers and speeches,
the hammer of machine guns and promises;
The eyes that want to close and run, sleep open,
against the required glossy of El Comandante,
his neoclassical hand lifted above you.
Bendito Hermes, Mercurio, Eleguá—
all gods of *los caminos*—guide you,
the hands, the ears, the eyes that leave.
*"And now you so easily leave all your possessions
to your enemy—el Gobierno."*

The State allows one suitcase, take anything except:
your *Quince* pin, diamond chips set in plated gold—

PROPERTY OF THE STATE

the wedding rings and Catholic saint charms,
an *azabache* pendant to protect against evil spirits—

PROPIEDAD DEL ESTADO

your *pesos cubanos* and your child's toys, *gracias*—

DONATIONS TO THE STATE

nudes of your son on the dresser splashing violet water,
you, posed coyly in chin-high pants mated against a palm,
black-and-white images of your husband in uniform peeling
from the black pages of construction paper photo albums—

MEMORIES OF THE STATE

But you search for a way to smuggle the perfume—
one part smoke of sugarcane cuttings smoldering,
two parts spray of citrus split open with incisive fingers,
one part rainfall evaporating and cane juice boiling;
three parts the rum *decimas* of *guapro* guitars
four parts fields of mild winter skies seeded with stars—
an *eau de toilette* for pulses at the wrists and temples
on foreign days when you will have no language,
only the intimacy of memory's scents.

*"In a strange country, you may have all you need . . .
at the price of being separated from your family
which you know you will never see again"*

Primo Felipe, Tia Delia, Claudia Perez your neighbor,
your sisters: Gloria, Tania, Alina; Rodríguez the baker;
Tío Jose, your brother Sergio, and your *Mamá*—

FAMILY OF THE STATE

II. My mother's reply to her sister,

December 10, 1960, Cienfuegos, Cuba

*"I have chosen no path, I am simply fulfilling
The destiny my life affords me."*

At the end of the glorious *año* you take
the road curling away from your town,
the sugarcane fields transform into a farewell of mirrors
reflecting all the images you will never see again:
the mill clock, the reservoir, raw sugar in your hands,
your clouds, *your* moon, moving over *your* land
of polished fruits ripening on the branch,
of palm tree rustle and shadows on the ground,
of coconuts hatching in a splash of splinters.
You remember your mother's eye gestures,
powdering your cheeks, penciling your eyebrows;
your father at a bowl of hot cornmeal,
eating in the dignity and good silence of your home.

*"The ideas and concepts which bind family should
reign above all other concepts, religious or political."*

You reach Havana for the last time,
the mirrors recede—*el fin* of your life's reel,
a sea of still tarmac spread before you,
and a set of stairs leading into the airplane's belly.
Everything coalesces to a point, the projection
of all the gods of *la Revoluciónn*, all the harvests,
all the years add up to the moment you cross
the platform and look back one last time
to face the retreating template of the island,
and scribble relatives' names, birth dates,
addresses, your favorite poems and flowers—
convinced that you "will forget these things.
The propeller blades hum suicidally, you pause
to scan lines of the letter you've written,
the same letter I now find, thirty years later,

for lies:

*"At no time have political concepts
influenced my decision to leave my country ..."*

for fears:

"In a strange country the future is unknowable ..."

will I lose those I leave behind ..."

for courage:

"I hurt at the thought of separating from all of you and Mama,
but I have chosen a husband, I have united my life,
together, our destiny leads us to another country ..."

repeat it:

"together, our destiny leads us to another country.
I am not the first nor the last woman
to do such a thing."

*

‘HAVANA 50s’

The ghost songs linger under boomerang
tiers
and the chipping mosaics of *El Habana
Hilton*,
echoes of boleros swaying in the dull
chandeliers
the tropical dust of *eringue, conga*, and
son. Contradanza, cocktails, and corsages
at El Capri,
rumba, rayon shirts, La Lupe singing at
La Red, *montuno*, mink stoles, and More
at Sans Souci,
the *Cuba Libre* buzz, the back door wide
open;
the rhinestone cabarets featuring
feathered girls
in a third world dancing away
from the moon,
shifting their hips to conga beats and
the rifles
hidden and polished high in the red
mountains—
Life's cover—25 cents for the
triumph of Castro
while Connecticut housewives do
the mambo.

*

“Havanasis”

In the beginning, before God created Cuba, the earth was chaos, empty of form and without music. The spirit of God stirred over the dark tropical waters and God said, "Let there be music." And a soft conga began a one-two beat in background of the chaos.

Then God called up *Yemayá* and said, "Let the waters under heaven amass together and let dry land appear." It was done. God called the fertile red earth Cuba and the massed waters the Caribbean. And God saw this was good, tapping his foot to the conga beat.

Then God said, "Let the earth sprout *papaya* and *coco* and white *coco* flesh; *malanga* roots and mangos in all shades of gold and amber; let their be *tabaco* and *cafe* and sugar for the *cafe*; let there be rum; let there be waving plantains and *guayabas* and everything tropical-like." God saw this was good, then fashioned palm trees—His *pièce de résistance*.

Then God said, "Let there be a moon and stars to light the nights over the ClubTropicana, and a sun for the 365 days of the year." God saw that this was good, he called the night nightlife, the day he called paradise.

Then God said, "Let there be fish and fowl of every kind." And there was spicy shrimp *enchilada*, chicken *fricasé*, codfish *bacalao* and fritters. But He wanted something more exciting and said, "Enough. Let there be pork." And there was pork—deep fried, whole roasted, pork rinds and sausage. He fashioned goats, used their skins for bongos and *batús*; he made *claves* and *maracas* and every kind of percussion instrument known to man.

Then out of a red lump of clay, God made a Taino and set him in a city He called *Habana*. Then He said, "It is not good that Taino be alone. Let me make him helpmates." And so God created the *mulata* to dance *guaguancó* and *son* with Taino; the *guajiro* to cultivate his land and his folklore, *Cachita* the sorceress to strike the rhythm of his music, and a poet to work the verses of their paradise.

God gave them dominion over all the creatures and musical instruments and said unto them, "Be fruitful and multiply, eat pork, drink rum, make music and dance." On the seventh day, God rested from the labors of his creation. He smiled upon the celebration and listened to their music.

*

“Photo Shop”

These faces are fifteen under faux diamond tiaras
and grandmother's smuggled *brillantes*;
these faces are pierced with the mango smiles
that dress hopeful *Teresitas* and *Marías*—
quinceañeras with coffee bean eyes;
these pearl faces are mother's taffeta dream,
a decorated anguish in painful pink manicures.
These young faces can't remember that last day—
the innocence of their small steps into the propeller
plane drifting above palms waving elegant farewells.
These barefoot faces are those red mountains
never climbed, a Caribbean never drunk,
they are a *guajiro* sugar never tasted.
These faces arc displaced *Miritas* and *Susanitas*.
These faces are a 50s revolution
they are the Beatles and battles,
they are Celia Cruz—*AZÚCAR*—loud and brown;
these faces rock-n-roll and roll their *r's*,
they are eery *botánicas* and 7-Elevens.
These fiery faces are rifles and bongos,
they are *maracas* shaking, *machetes* hacking;
these faces carry too many names:
their white eyes are toppling dominos
their glossy eyes are rum and iced tea
their African eyes are gods and Castilian saints
haloed with the finest *tabaco* smoke.
These faces rest an entire ocean on Taino eyebrows;
they are Kennedy, Batista and Nixon,
they are a dragon in uniform;
these faces are singing; two anthems,
nailed against walls, the walls are chipping.
These overflowing faces are swollen barrels
with rusting hoops and corset seams straining;
these faces are beans: black, red, white and blue,
with steaming rice on chipped china;
these faces are pork fat and lace gowns.
These standing faces are a sentinel—
when the Vietnamese kitchen next door stops
when the alley veils itself and closes like a fresh widow
when the flower shop draws in buckets of red carnations
when gold and diamonds are pulled from late windows
when neon flashes relieve the sun over these fading faces.

These chromatic faces are nothing important,
they are *nada* we need to understand,
they will transform in their photo chemistry,
these faces will collage very Americanly.

*

“Tía Olivia Serves Wallace Stevens a Cuban Egg”

The ration books voided, there was little to eat,
so Tía Olivia ruffled four hens to serve Stevens
a fresh *criollo* egg. The singular image lay limp,
floating in a circle of miniature roses and vines
etched around the edges of the rough dish.
The saffron, inhuman soul staring at Stevens
who asks what yolk is this, so odd a yellow?

Tell me Señora, if you know, he petitions,
what exactly is the color of this temptation:
I can see a sun, hut it is not the color of suns
nor of sunflowers, nor the yellows of Van Gogh,
it is neither corn nor school pencil, as it is,
so few things are yellow, this, even more precise.
He shakes some salt, eye to eye hypothesizing:

a carnival of hues under the gossamer membrane,
a liqueur of convoluted colors, quarter-part orange,
imbued shadows, watercolors running a song
down the spine of praying stems, but what, then,
of the color of the stems, what green for the leaves,
what color the flowers; what of order for our eyes
if I can not name this elusive yellow, Señora?

Intolerant, Tía Olivia bursts open Stevens's yolk,
plunging into it with a sharp piece of Cuban toast:
It is yellow, she says, *amarillo y nada más, bien?*

The unleashed pigments begin to fill the plate,
overflow onto the embroidered place mats,
stream down the table and through the living room
setting all the rocking chairs in motion then
over the mill tracks cutting through cane fields,
a viscous mass downing palm trees and shacks.

In its frothy wake whole choirs of church ladies
clutch their rosary beads and sing out in Latin,
exhausted *macheteros* wade in the stream,
holding glinting machetes overhead with one arm;

cafeteras, '57 Chevys, uniforms and empty bottles,
mangy dogs and fattened pigs saved from slaughter,
Soviet jeeps, *Bohemia* magazines, park benches,
all carried in the egg lava carving the molested valley
and emptying into the sea. *Yellow*, Stevens relents,
Yes. But then what the color of the sea, Señora?

*

“Varadero en Alba”

i. ven

*tus olas roncadas murmuran entre ellas
las luciérnagas se han cansado
las gaviotas esperan como ansiosas reinas*

We gypsy through the island's north ridge
ripe with villages cradled in cane and palms,
the raw harmony of fireflies circling about
amber faces like dewed fruit in the dawn;

the sun belongs here, it returns like a soldier
loyal to the land, the leaves turn to its victory,
a palomino rustles its mane in blooming light.
I have no other vision of this tapestry.

ii. ven

*tus palmas viudas quieren su danzón
y las nubes se mueven inquietas como gitanas,
adivina la magia encerrada del caracol*

The morning pallor blurs these lines:
horizon with shore, mountain with road;
the shells conceal their chalky magic,

the dunes' shadows lengthen and grow;
I too belong here, sun, and my father
who always spoke paradise of the same sand
I now impress barefoot on a shore I've known
only as a voice held like water in my hands.

iii. *ven*

*las estrellas pestañosas tienen sueño
en la arena, he grabado tu nombre,
en la orilla, he clavado mi remo*

There are names chiseled in the ivory sand,
striped fish that slip through my fingers
like wet and cool ghosts among the coral,
a warm rising light, a vertigo that lingers;

I wade in the salt and timed waves,
facing the losses I must understand,
staked oars crucified on the shore.
Why are we nothing without this land?

Gustavo Pérez Firmat. “Bilingual Blues”

Soy un ajiaco de contradicciones.
I have mixed feelings about everything.
Name your tema, I'll hedge;
name your cerca, I'll straddle it
like a cubano.

I have mixed feelings about everything.
Soy un ajiaco de contradicciones.
Vexed, hexed, complexed,
hyphenated, oxygenated, illegally alienated,
psycho soy, cantando voy:
You say tomato,
I say tu madre;
You say potato,
I say Pototo.
Let's call the hole
un hueco, the thing
a cosa, and if the cosa goes into the hueco,
consider yourself en casa,
consider yourself part of the family.

Soy un ajiaco de contradicciones,
un puré de impurezas:
a little square from Rubik's Cuba
que nadie nunca acoplará.
(Cha-cha-chá.)

*

“Turning the Times Tables”

I am the sum total of my language. Charles Sanders
Peirce
Y si soy más de uno, Peirce?
Y si soy dos,
o tres,
o—como diría David—
un millón?
¿En qué momento, en qué participio del mundo
se convierte tu suma en mi resta, Pierce?

I am what is left
after the subtraction of my languages.
I am the division that resists
the multiplication of my languages.
I am the number that won't square,
the figure you can't figure,
the remainder of my languages.

One into two won't go.
Two into tú won't go.
You into tú won't go.

Yo into you won't go.
I into yo
won't go.
Nothing into nada won't go.

Split the difference.
Split the atom.
Split.

I still won't go.
Some people just
don't add up.

CONCLUSIONES

En este trabajo se ha tratado de dar a conocer el uso que hacen del *code-switching* los poetas puertorriqueños, chicanos y cubanos que viven en los Estados Unidos. Para ello, en la primera parte se exponen las distintas teorías que bajo perspectivas diferentes han estudiado la alternancia del código lingüístico y las motivaciones para su uso. Se han revisado diferentes definiciones de *code-switching* hasta llegar así a la definición del término dada por la autora. Para ella, el *code-switching* es un fenómeno lingüístico que consiste en un lenguaje intercalado de dos o más lenguas (en este caso de inglés y español), usado por personas bilingües como recurso comunicativo en el lenguaje escrito, para preservar y transmitir su cultura, su lengua y su identidad. Esta definición se ha tomado como base para el análisis de los poemas.

Se ha explicado también la diferencia entre el *code-switching* y términos afines, como lo son los préstamos, los calcos y el *spanglish*. En cuanto a este último, la autora concluye que debe ser considerado un préstamo circunstancial (Poplack y Sankoff 1988) y no confundirlo con el *code-switching*. Para la autora, el uso del *spanglish* se limita a palabras sueltas del inglés que se acomodan al español (“troca” < “truck”), a diferencia del *code-switching*, donde se alternan los códigos lingüísticos sin que éstos sufran modificación alguna (“come here and sit down, que quiero hablar contigo”).

De igual manera, se ha prestado especial atención al modelo del elemento marcado desarrollado por Myers-Scotton (1993), por medio del cual el hablante, dependiendo de sus motivaciones, puede hacer uso de las distintas opciones lingüísticas que tiene en una situación determinada. Este modelo está basado en tres (3) máximas: la máxima de la elección no marcada, la máxima de la elección marcada y la máxima de la elección exploratoria. Según la autora, de estas máximas se derivan los siguientes tipos de *code-switching* que el hablante utilizará dependiendo de sus motivaciones: *code-switching* como una secuencia de elecciones no marcadas, *code-switching* como la elección

no marcada, *code-switching* como la elección marcada y *code-switching* como la elección exploratoria.

También se ha revisado la teoría de Gumperz (1982), mediante la cual se pueden identificar las funciones conversacionales que para el hablante tiene el cambio de código. Esas funciones son: citas, especificación al oyente, exclamaciones, reiteración, matización de un mensaje y personalización frente a objetividad.

Para ese autor, cuando se hace uso de las citas, el hablante agrega una carga comunicativa adicional. Ello se debe a que, a pesar de respetar el código original, es común que el autor reproduzca las palabras utilizando una variedad lingüística distinta de aquella en la que se pronunciaron por vez primera.

La siguiente función es la de especificación al oyente. En este caso, el hablante (léase poeta) trata de llamar la atención de un interlocutor en particular, a quien le dirige un comentario usando el código con el que este último se siente más cómodo.

En cuanto a la función exclamaciones, el autor dice que el hablante las usa para identificarse con el grupo. En esta función, el *code-switching* se hace mediante el uso de rellenos oracionales en el discurso.

En la función reiteración, el hablante repite su mensaje en otro código. Es decir, cuando el hablante quiere enfatizar su significado, éste cambia de código.

Otra de las funciones es la matización del mensaje. Con ello, el hablante añade información a la ya dada mediante un cambio de código.

Según Gumperz (1982), la función personalización frente a objetividad se refiere al uso del código “nosotros” (we code) y “ellos” (they code). Es decir, el hablante, cuando emite opiniones personales, usa el código “nosotros” y utiliza el código “ellos” para distanciarse del contenido de su mensaje.

Por último, se ha expuesto la teoría de la acomodación del discurso propuesta por Giles (1991), según la cual los hablantes hacen uso de la función negociadora del lenguaje para acercarse (converger) o distanciarse (divergir) del código que usan sus interlocutores. Esto depende del grado de solidaridad o acercamiento que quieran mostrarles.

En la segunda parte del trabajo se hizo un recuento de la historia del *code-switching* desde su aparición hasta el presente. Se presta especial atención a las comunidades puertorriqueñas, chicanas y cubanas, por constituir la poesía escrita por ellos el corpus de este trabajo. También en esta parte del trabajo la autora, por medio de la literatura encontrada, concluye que la poesía chicana escrita en *code-switching* sirvió de inspiración a los poetas puertorriqueños y cubanos. Se evidencia además, que ya desde sus comienzos este tipo de poesía se usaba para criticar, ridiculizar y denunciar los acontecimientos sociales y políticos de la época. Es también percepción de la autora, que, debido a que a lo largo de la historia la comunidad cubana se ha sentido agradecida a, en vez de agredida por, la comunidad norteamericana, aquélla (la comunidad cubana) no se ha visto en la necesidad de hacer uso tan frecuente del *code-switching* para expresar su descontento como lo han hecho la comunidad puertorriqueña y chicana. De allí la dificultad de la autora para encontrar poesía escrita en *code-switching* de escritores pertenecientes a la comunidad cubana.

En la tercera parte se procedió a hacer un estudio sobre los temas que prevalecen en esta poesía de origen hispano y sobre la intención del discurso que en ella se refleja. Los asuntos relacionados con el orgullo de la raza, el rechazo a la colonización y a ser oprimido, la realidad urbana, el amor, la importancia de preservar su identidad bilingüe, la nostalgia por la tierra que se dejó atrás son los temas que se encuentran en este tipo de poesía. En ella, por medio del uso de *code-switching*, sus autores exponen además sus ideologías. Ideologías que, según Van Dijk (2003), se refieren a la clase social, al hecho de ser rico o pobre, de tener poder o de no tener nada, de ser esclavo o de ser libre.

En la cuarta parte del trabajo se procedió al análisis lingüístico, donde las teorías y modelos descritos en el primer capítulo demostraron su utilidad. Por medio del análisis de los poemas se observa que los poetas y las poetisas intentan delinear el camino que guíe a estas comunidades a la revalorización de sus tradiciones, lengua y cultura, y de la importancia que tienen en la preservación de la identidad hispana. En los poemas se reproduce el uso que las comunidades dan al *code-switching* como recurso comunicativo para transmitir su cultura y su identidad plural. A través del uso que los poetas hacen del *code-switching* en sus poemas, como lo demuestran los analizados en este estudio, se ayuda a concienciar al lector de la

necesidad de realizar una serie de acciones que los conduzcan al reconocimiento de los derechos que tiene la comunidad hispana de ser respetada como tal. Entre las acciones a realizar se encuentran, entre otras, las denuncias de discriminación social y/o racial, la solidaridad con el inmigrante hispano o la divulgación de su cultura.

Luego del análisis de los poemas, se presenta la biografía de cada uno de los poetas y poetisas que se escogieron para este trabajo. En ellas se describen aspectos personales de la vida de los protagonistas así como también de su vida profesional. Es importante señalar que para la realización de esta parte, quien escribe contactó a varios protagonistas puertorriqueños y cubanos vía correo electrónico y vía entrevista personal. Estos autores proporcionaron información valiosa acerca de sus percepciones del uso del *code-switching* en sus poemas. Sus respuestas sirvieron de apoyo para el análisis del corpus textual recopilado por la autora.

Para finalizar, como se ha descrito en el marco teórico y se ha comprobado en el análisis, el uso del *code-switching* contribuye de forma asertiva con una serie de matices al discurso de los poetas y poetisas puertorriqueños/as, chicanos/as y cubanos/as. Ellos escogen acomodarse a sus lectores (Giles 1991) o cambiar el código en la poesía para establecer una nueva serie de derechos y obligaciones que mejor se ajuste al contenido de su mensaje (Myers-Scotton 1993). De igual forma, el análisis realizado en este trabajo confirma la preferencia del español (código “nosotros” (Gumperz 1982)) para expresar la realidad urbana, las tradiciones y la cultura.

En los poemas puertorriqueños, chicanos y cubanos seleccionados se puede observar la doble cultura de sus autores, que posee de una u otra forma bien porque son emigrantes o bien porque tienen otra cultura ascendente, siendo éstas México-americana (chicana), puertorriqueña-americana (nuyoricana) o cubana-americana. Esta particularidad la manifiestan los poetas por medio del uso del *code-switching* y por el propio tema de los poemas, transmitiendo así al lector sus sentimientos, sus tradiciones, sus orígenes; es decir, su doble cultura.

El *code-switching*, en definitiva, se muestra como instrumento y vehículo utilizado por los poetas seleccionados en este trabajo para reflejar por ese medio su propia cultura, ya que por distintas circunstancias han tenido que adoptar otra forma de vivir, otro idioma,

otro país y hasta otra familia, lo que los ha llevado a vivir en interculturalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Adendorff, R. (1996). The functions of code switching among high school teachers and students in KwaZulu and implications for teacher education. En K. Bailey & D. Nunan (Eds.), *Voices from the language classroom: Qualitative research in second language education* (pp. 388–406). Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Alguerín, M. 1980. *On Call*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Alonso Montero, X. & Salgado, X. 1994. *Poetas alófonos en lingua galega: Actas do I Congreso*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Álvarez, S. 2006. “¡¿Qué, Qué?!-Transculturación and Tato Laviera’s Spanglish Poetics”. *Centro Journal* [Revista en Línea], XVIII (002), pp. 25-47. Disponible: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=37718202>> ISSN 1538-6279 [Consulta: 2007, agosto 23]
- Anaya, R. (s.f.). “Walt Whitman Strides the Llano of New Mexico”. En *Aloud Voices from the Nuyorican Poets Café* (pp. 384-388), New York: Henry Halt and Co, 1994.
- Anzaldúa, G. 1999. *Borderlands/La frontera The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Aparicio, F. 1988. “A La vida es un Spanglish Disparatero: Bilingualism in Nuyorican Poetry”. En: Genevieve Fabre (ed.) *European Perspectives on Hispanic Literature of the United States*: Houston: Arte Público Press.
- Blanco, R. 1998. *City of a hundred fires*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Bornstein, M. 1980. “La poeta chicana: visión panorámica”. *La Palabra* [Revista en Línea], II (2). Disponible: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78038405430369684943457/p0000021.htm [Consulta: 2007, septiembre 4]
- Camarillo, L. (s.f.) “Mi reflejo”. *La Palabra* [Revista en Línea], II (2). Disponible: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/

78038405430369684943457/index.htm [Consulta: 2007, junio 10]

- Campos, R. 1929. *El folklore literario de México: investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública.
- Carrasco, I. 1992. "Literatura del contacto interétnico". En: J. Moens, [1999]. *La poesía mapuche: expresiones de identidad*. Tesis de licenciatura. Universidad de Utrecht. Dpto. Lingüística y Literatura Hispánicas. Utrecht.
- Carrasco, I. 1995. "Las voces étnicas en la poesía chilena actual". *Revista Chilena de Literatura*, 47: 57-70.
- Carrera de la Red, A. 1985. *Francisco Sánchez de las Brozas: Obras. II. Poesía*. Cáceres: Institución Cultural 'El Brocense'.
- Carrillo, L. 2005. "Marco comunicativo del código verbal". [Documento en Línea] Disponible: <http://www.ucm.es/info/circulo/no21/carrillo.htm> [Consulta: 2007, agosto 20]
- Castillo, S. 2002. *My Father Sings to My Embarrassment*. Buffalo, NY: White Point.
- Castro, A. 1997. *Cantos to Blood and Honey*. St. Paul, MN: Coffee House Press.
- Cisneros, S. 1995. "You bring out the mexican in me". En *Loose Woman*. N.Y.: Vintage Books, 1995.
- Chambers, E. K. & Sidgwick, F. 1966. *Early English Lyrics*. London: Sidgwick & Jackson, 1966, pp. 89
- Conte, R. 1970. *Narraciones de la España desterrada*. Barcelona: EDHASA.
- Cook, V. 1996. *Second language learning and language teaching*. London: Arnold.
- Cota-Cárdenas, M. (s.f.). "Teoricanto". En *La Palabra* [Revista en Línea], II(2). Disponible: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/

78038405430369684943457/index.htm [Consulta: 2007, junio 10]

Cristal, D. 1987. *The cambridge enciclopedia of language*. Cambridge: Cambridge University Press.

De Hoyos, A. 1980. "Tú quién eres", "Third-World Poem". En: Tino Villanueva (ed.), *Chicanos: Antología histórica y literaria*, México: Fondo de Cultura Económica.

De Hoyos, A. 1985. *Woman, Woman*. Houston, Texas: Arte Público Press.

De la Cruz, Sor Juana Inés. 1948. *Poesías completas*. México: Ediciones Botas

De la Cruz, Sor Juana Inés. 1981. *Obras completas*. México: Editorial Porrúa

Delgado, A. (s.f.). "Día de los muertos". En: Connie Weiss, *Mirrors on Identity: The Latino World Reflected in Latino Poetry* [Documento en Línea] Disponible: www.chatham.edu/pti/2003%20Units/US%20Ltino%20Lit%20and%20Culture/Weiss%20Curriculum%20Unit%20-69-135 [Consulta: 2007, septiembre 12]

Delgado, A. (s.f.). "El barrio". [Documento en Línea] Disponible: <http://www.denvergov.org/Poems/tabid/389851/Default.aspx> - 25k [Consulta: 2007, septiembre 10]

De León, N. 2005. *Chicano Popcorn: Second Version*. Alexandria, VA: Alexander Street Press.

Espinoza, A. 1953. *Romancero de Nuevo Méjico*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Fairclough, N. 1994. *Language and Power*. Londres: Longman.

Fernández, M. (s.f.). "Ode to the Diasporican". [Documento en Línea] Disponible: http://www.virtualboricua.org/Docs/poems_mtf.htm - 11k - [Consulta: 2007,septiembre 12]

- Fernández, M. (s.f.). "Tears of the Tigers". [Documento en Línea] Disponible:
http://www.virtualboricua.org/Docs/poems_mtf.htm - 11k - [Consulta: 2007,septiembre 12]
- Flores, J. 1993. "Puerto Rican Literature in the United States: Stages and perspectives". En: Gutiérrez y Padilla (ed.,) *Recovering the U.S. Hispanic Heritage* (pp.53-68). Houston, Texas: Arte Público Press.
- Forcadela, M. 1995. *A poesía de Eduardo Pondal*. Vigo: Edicións do Cumio.
- Forster, L. 1970. *Penguin Book of German Verse*. Harmondsworth: Penguin Books
- Genishi, C. 1981. "Codeswitching in chicano six-year-olds". En: R. Durán (ed.,) *Latino language and communicative behavior* (pp.133-152). Norwood, New Jersey: ALEX Publishing Company.
- Giles, H. & Coupland, N. 1991. *Language: Contexts and Consequences*. Keynes: Open University Press.
- Gnisci, A. 2002. *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, S.L.
- Gumperz, J. G. 1982. *Discourse strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gutiérrez, R. y Padilla, G. 1993. *Recovering the U.S. Hispanic Heritage*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Harley, MS 2253. "A Prayer for Deliverance". En: Carleton Brown (ed.), *English Lyrics of the XIII Century*, Oxford: Clarendon Press, 1932
- Hill R. & Bergin T. 1957. *Anthology of the Provençal Troubadours*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Jeanroy, A. 1931. "Une hymne bilingue à Saint Nicolas", *Speculum*, 6, pp. 107-109

- Kanellos, N. 1993. "A socio-Historic Study of Hispanic Newspaper in the United States". En: Gutiérrez y Padilla (eds.) *Recovering the U.S. Hispanic Heritage* (pp.107-128). Houston, Texas: Arte Público Press.
- Laviera, T. (s.f.). "My graduation speech". En *Aloud voices from the nuyorican poets café* (pp. 332-333). New York: Henry Halt and Co, 1994.
- Laviera, T. (s.f.). "Sky people (la gente del cielo)". En *Aloud voices from the nuyorican poets café* (p. 333). New York: Henry Halt and Co, 1994.
- Laviera, T. (s.f.). "Tito Madera smith". En *Aloud voices from the nuyorican poets café* (pp. 334-336). New York: Henry Halt and Co, 1994.
- Laviera, T. 1985. *Enclave*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Laviera, T. 1992. *La Carreta Made a U-Turn*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Leal, L. 1993. "Truth Telling Tongues: Early chicano poetry". En: Gutiérrez y Padilla (ed.) *Recovering the U.S. Hispanic Heritage* (pp.91-105). Houston, Texas: Arte Público Press.
- León Jiménez, R. 2003. *Identidad Multilingue. El cambio de código como símbolo de la identidad en la literatura chicana*. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones.
- Linskill, J. 1964. *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*. The Hague: Mouton.
- Lipski, J. 1982. "Spanish-English Language Switching in Speech and Literature: Theories and Models". *The Bilingual Review-La Revista Bilingue*, 9: 3
- Lipski, J. 1985c. "The construction pa(ra) atrás in bilingual spanish-english communities". *Revista/Review Interamericana*, 15: 91-102.
- Lipski, J. 2004a. "La lengua española en los estados unidos: Avanza a la vez que retrocede". *Revista Española de Lingüística*, 33: 231-260.

- Lipski, J. 2005. "Code-switching or borrowing? No sé so no puedo decir, you know". En: L. Sayahi y M. Westmoreland (ed.) Selected Proceedings of the Second Workshop on Spanish Sociolinguistics (pp. 1-15). Somerville, Ma. : Cascadilla Proceedings Project.
- Lomelí, F. 1993. *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*. Houston, Texas: Arte Público Press y Madrid, Spain: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Márquez, R. 2007. *Puerto Rican Poetry: An Anthology from Aboriginal to Contemporary Times*. Amherst, Boston: University of Massachusetts Press.
- Medina, P. 1999. *The Floating Island*. Buffalo, NY: White Pine.
- Mendieta-Lombardo, E. y Cintron, Z. 1995. "Marked and unmarked choices of code switching in bilingual poetry". [Documento en Línea] Disponible: <http://www.cervantesvirtual.com> [Consulta: 2007, agosto 20]
- Mendoza, V. 1939. *El Romance Español y el Corrido Mexicano: un estudio comparativo*. México: Imprenta de la Universidad de México.
- Montoya, J. (s.f.). "The uniform of the day". En *Aloud voices from the nuyorican poets café* (pp. 248-250). New York: Henry Halt and Co, 1994.
- Montoya, J. (s.f.). "El sol y 'l rovato loco". En *Aloud voices from the nuyorican poets café* (pp. 250-251). New York: Henry Halt and Co, 1994.
- Mora, P. (s.f.). "Mangos y limones". [Documento en Línea] Disponible: <http://www.saintmarys.edu/~cwil/PoetasyPintores/Macias-Mora.htm> [Consulta: 2007, junio 12]
- Mora, P. (s.f.). "Legal Allien". En: *Connie, Weiss Mirrors on Identity: The Latino World Reflected in Latino Poetry* [Documento en Línea] Disponible: www.chatham.edu/pti/2003%20Units/US%20

- Ltino%20Lit%20and%20Culture/Weiss%20Curriculum%20Unit%20-69-135 [Consulta: 2007, septiembre 12]
- Mora, P. (s.f.). "Dear Frida". En: Connie Weiss *Mirrors on Identity: The Latino World Reflected in Latino Poetry* [Documento en Línea] Disponible: www.chatham.edu/pti/2003%20Units/US20Ltino%20Lit%20and%20Culture/Weiss%20Curriculum%20Unit%20-69-135 [Consulta: 2007, septiembre 12]
- Mora, P. 1986. *Borders*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Morales, E. (s.f.). "Rebirth of new Rican". En *Aloud voices from the nuyorican poets café* (pp. 98-99). New York: Henry Holt and Co, 1994.
- Morales, E. (s.f.). "The last blackface" (Correo electrónico, septiembre 9, 2007)
- Moreno, J. & Peira, P. 1979. *Crestomatía románica medieval*. Madrid: Cátedra
- Munibe e Iduáquez, F. J. M. (s/f). *El borracho burlado*. Revue Internationale des Études Basques: París, 1907
- Myers-Scotton, C. 1993. *Social Motivations for Codeswitching. Evidence from Africa*. Oxford: Clarendon Press, Studies in Language Contact.
- Ortiz, M. (s.f.). "Los Nervios". [Documento en Línea]. Disponible: http://www.virtualboricua.org/Docs/poems_mo.htm [Consulta: 2007, mayo 25]
- Ortiz, M. (s.f.). "Virtual Boricua". [Documento en Línea] Disponible: http://www.virtualboricua.org/Docs/poems_mo.htm [Consulta: 2007, mayo 25]
- Otheguy, R. 1995. "When contacted speakers talk, linguistic theory listens". En: E. Contini-Morava y B. Sussman Goldberg (ed.) *Meaning as explanation: Advances in linguistic sign theory* (pp. 210-219). Berlin: Mouton de Gruyter.

- Papoleto, J. (s.f.). "Hey Yo/ Yo soy!" (Correo electrónico, septiembre 5, 2007)
- Papoleto, J. (s.f.). "Oye Mundo/Sometimos" (Correo electrónico, septiembre 5, 2007)
- Paradis, M. 1978. *Aspects of Bilingualism*. Columbia, South Carolina: Hornbeam Press.
- Paredes, A. 1976. *A Texas-Mexican "Cancionero"; Folksongs of the Lower Border*. Urbana: University of Illinois Press.
- Paredes, R. 1993. "Mexican-American Literature: An Overview". En: Gutiérrez y Padilla (ed.) *Recovering the U.S. Hispanic Heritage* (pp.31-51). Houston, Texas: Arte Público Press.
- Perdomo, W. (s.f.). "Nigger-reecan blues". En *Aloud voices from the nuyorican poets café* (pp. 111-113). New York: Henry Halt and Co, 1994.
- Pérez Firmat, Gustavo. 1994. *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press.
- Pietri, P. 1973. "Puerto Rican Obituary". [Documento en Línea] Disponible:http://www.virtualboricua.org/Docs/poems_mo.htm [Consulta: 2007, mayo 23]
- Pietri, P. 1993. "The spanglish nacional anthem". [Documento en Línea] Disponible:http://www.virtualboricua.org/Docs/poems_mo.htm [Consulta: 2007, mayo 23]
- Piñero, M. (s/f). "The Menudo of a Cuchifrito Love Affair". [Documento en Línea] Disponible: oldpoetry.com/opoem/37183-Miguel-Pinero-The-Menudo-Of-A-Cuchifrito-Love-Affair [Consulta: 2008, mayo 23]
- Platt, J., Richards, J. y Weber, H., eds. 1985. *Longman Dictionary of Applied linguistics*. England: Longman Group Limited.
- Poplack, S. 1980. "Sometimes I'll start a sentence in English y termino en español: Toward a typology of codeswitching". *Linguistic*, 18: 581-618.

- Prida, Dolores. 1991. "*Coser y Cantar.*" *Beautiful Señoritas and Other Plays*. Houston: Arte Publico Press.
- Reyes Rivera, L. (s.f.). "Marianita". En *Aloud voices from the nuyorican poets café* (pp. 254-256). New York: Henry Halt and Co, 1994.
- Ribas, B. (s.f.). "Loisaida". En *Aloud voices from the nuyorican poets café* (pp. 361-362). New York: Henry Halt and Co, 1994.
- Riquer, M. 1947. *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*. Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- Roig y Civera, A. "En la plasa de bous, ó un'hora de cuarentena". [Documento en Línea] Disponible: <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/>
- Rodríguez Milanés, C. (s/f). "Cuban American Manifesto: Para Guillermo Portabales". (Correo electrónico, septiembre, 2008)
- Romero, H. 2005. A Comparative Study of the Latino Discourse in the United States. [Documento en L.inea] Disponible: [http://www.panam.edu/dept/modlang/hipertexto/Hiperl indice.htm](http://www.panam.edu/dept/modlang/hipertexto/Hiperlindice.htm)
[Consulta: 2009, julio]
- Salinas, R. (s.f.). "Pueblo querido". En *Aloud voices from the nuyorican poets café* (pp. 470-473). New York: Henry Halt and Co, 1994.
- Salinas, R. 1999. *Un Trip Through the Mind Jail y Otras Excursions*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Saraiva, M. 1980. *Luis de Camões, Lírica completa, vol. I*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Senabre, R. 1991. *Cristóbal de Mesa: Rimas*. Badajoz: Diputación provincial.
- Urista, A. (s.f.). "Must be the season of the witch". En: *Connie Weiss Mirrors on Identity: The Latino World Reflected in Latino Poetry* [Documento en línea] Disponible: www.chatham.edu/pti/2003%20Units/US%20Ltino%20Lit%20

and%20Culture/Weiss%20Curriculum%20Unit%20-69-135
[Consulta: 2007, septiembre 12]

- Urista, A. 1982. *Return: Poems Collected and New*. Tempe, AZ: Bilingual Printing Press
- Velásquez, G. 1997. "Bella juventud". En: G. Velásquez, *I used to be a superwoman*. Houston: Arte Público, 1997.
- Valdés, G. 1995. "Where you from?" En: V. Hernández Cruz & al. (eds.) *Paper dance: 55 latino poets*, New York: Persia Books, 1995.
- Valdés, G. (s/f). "English con Salsa". [Documento en Línea] Disponible:
<http://asp6new.alexanderstreet.com/wols/wols.author.details.aspx?name=Valdes%2c+Gina> [Consulta: 2008, septiembre 12]
- Valle, R. 1989. "Laredo". En B. Milligan & al, (eds.) *¡Floricanto, sí! A collection of latina poetry*, New York: Penguin Books, 1999.
- Van Dijk, T. 2003. *Ideología y Discurso*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.
- William, G. 1992. *Sociolinguistics. A sociological critique*. London: New York: Routledge.
- Xavier, E. (s.f.). "Latin girl". [Documento en Línea] Disponible:
http://www.virtualboricua.org/Docs/poem_ex01.htm [Consulta: 2007, junio 10]
- Xavier, E. (s.f.). "Americano". [Documento en Línea] Disponible:
<http://emanuelxavier.com/poems.htm> [Consulta: 2007, junio 10]
- Xavier, E. (s.f.). "Tradiciones". [Documento en Línea] Disponible:
<http://emanuelxavier.com/poems.htm> [Consulta: 2007, junio 10]
- Zentella, A. 1997. *Growing up bilingual: Puerto Rican children in New York*. Malden: Mass: Blackwell.

ANEXOS

Anexo I. Correo Electrónico de los Poetas Puertorriqueños

From:	Louisreyesrivera@aol.com
Date:	Wed, 5 Sep 2007 12:54:48 EDT
Subject:	Re: help needed for a doctorate
To:	yvonesaulny@yahoo.com

Yvonne:

I take it you're familiar with el Centro de Estudios Puertorriqueños at Hunter College (their journal: Boletín), which is filled with items you would want to include in your dissertation, as well as the work of Dr. Juan Flores (jflores@igc.org) -- he's done several articles on the subject of code switching that date back to the 1980s... Also, you may want to communicate with Sam Custodio (scustodio@aol.com), who has already written a thesis on Nuyorican Poetics...

I would appreciate in your communications a working definition for code switching... I think it would be helpful.

Personally, I have a problem with the tag... What poets tend to do is closer to assertion of one's identity (like the phrase, *que tengo Puerto Rico en mi corazon*, no matter where I am)... It's also more of a reflection of how we learn English (from the imposition of an "other")... My aunt would "code switch" naturally. Talking and thinking on her feet, the word in English would not come to her as readily as it would in the Spanish. And so, she'd interchange between the two... But it's natural and she's conversing on the spot... (like *como se dice...???*).

If you read my poem, *Marianita* (in *ALoud*), you can't help but notice the abundance of interchanging (not switching, but interchanging) between both idioms. Why? Because in poetry there is music being composed and when you hear the music in a Spanish phrasing, you write it in....

The tag, code switching, brings with it (a la Juan Flores' dictate) the illusion and allusion of keeping the conversation private, away from others, as a way of insisting on difference between English speakers and the rest of us... I don't agree. I think what is cultural is a reflection of social conditions and HOW people will naturally negotiate their way, even in conversation, between two absolutes: what I was raised within and the insistence in this culture that difference is not to be embraced. Nuyorican poetics is full of the insistence that difference must be embraced and accepted as part of human beauty. You'll probably find many Arab speakers interchanging between English and Arabic... Like Haitians developing their own language out of both French and a mixing of African and Amerindian phrasings... But these are things to discuss.

Meanwhile, you can add onto your list the following people:

UniVerses (ucitytheater@aol.com), Sandra Maria Esteves (Sesteves121@aol.com), Jose Angel Figueroa (nojork2@hotmail.com), Julio Marzan (marzanj@ncc.edu), Miguel Pinero (La Bodega Sold Dreams; Cuchifritos), Miguel Algarin (miguelalgarin@hotmail.com), Sekou Sundiata (an African American poet from Harlem who often added Spanish phrasing into his clearly

Black English versifying: i.e., Donde esta la revolucion, la revolucion de las buenas gentes...--- see his book, **FREE!**)...,

Also Susana Cabanas (Sucabanas@aol.com), Jaime Shaggy Flores (shaggypoet@hotmail.com), Bonafide Rojas (felason@hotmail.com), Carmen D. Lucca.

Later. Louis.

	Louisreyesrivera@aol.com
Date:	Fri, 7 Sep 2007 12:05:14 EDT
Subject:	Re: thanks a lot
To:	yvonesaulny@yahoo.com

Yvonne:

Wonderful...

(1) Code-switching is explicit and explicitly establishing a parameter of difference between the Spanish speaking and the non-Spanish "unhip" -- it further implies that a private club exists to which others may not join. This line (established in the compound word itself) clearly implies that the Spanish speaking person is separating self from others **INTENTIONALLY**, a process that requires the actor/initiator to clearly think out the choices of words even before those words are uttered.

Example: Two Puerto Ricans speaking in a circle that includes only English speaking others clearly decide that part of the interchange is going to be private (code-switching), and thus exclude the others from access to the meaning... Literally, the phrase means that you are switching between the idioms as a form of private code between members of the same club at the exclusion of outsiders...

When using such a phrase to describe the phenomenon, we overlook two very important occurrences:

(a) Three Puerto Ricans walking together and dialoguing will mix and blend the two idioms NATURALLY, without any agenda at work other than an honest exchange between people who speak (or are learning to speak) both idioms interchangeably. The given definition does not explain or buttress this type of exchange.

(b) When conversing, everyone tends to "think on one's feet." You choose words that are fitting the dialogue as best as you know how. Sometimes, the word or phrase you need to express the idea clearly in English does not come to you as readily as the word or phrase in Spanish -- so, you automatically say it in Spanish, given that within the construct of your thought patterns instantly see/hear the clarity of your ideas inside of your homebase idiom (your thought-language). How could this phenomenon be simply referred to as "code switching" -- when, in fact, it's the result of the quick think that takes place immediately. Even when you do so in front of Non-Spanish speakers, you do it more because it's the phrase that comes to the tip of your tongue than for purposes of secreting your thought.

I have taught many a student inside the construct of writing courses and/or some form of ESL (in colleges, in prisons, in alternative educational centers). The one factor I've been most impressed by is the fact that people who are learning another language (and even after they've learned the basics of that second language) will continue to think in their native idioms. They are translating all the time from thought to speech. Only when they finally transition that second language fully into their conceptualizing frames and points of immediate reference are they able to fully switch their thought patterns from one idiom to the next and thereby saving time on the need to simultaneously translate and speak.

When you read Dr. Juan Flores' articles on code switching, you'll not find reference to any of the above. As a matter of fact, he never clearly defines it except (as you have), from the standpoint that an ethnic-tribal and/or cultural affirmation is taking place. But on the issue of

the complexity of having to learn another language by virtue of social conditions and then transitioning your thought processes from one to the other idiom is hardly taken into account.

It might interest you to know that several of the far eastern Asian languages (Chinese, Vietnamese, Korean) are not used to interchanging tenses (from past to present to future, including all the 'perfects'). They rely on the present tense for the bulk of voicing their concerns/ideas. Imagine the transition then, when you think in Korean and you are learning a western language that requires you to use six tenses... How often will one of them turn to someone and ask the equivalent of "como se dice..."?

The creation of Spanglish (like Haitian Patois) is the result of cultural conflagrations rooted in imposition, one (the French or the English) over the other (the remnants of an African tongue or Spanish). Mixing the two is a natural phenomenon, like British English and Hindi, that often begins its own process as the necessity that comes out of commercial exchange as well as colonial imposition. You think in one idiom and you negotiate in an other.

(2) Interchanging: does not imply secreting; it allows for the understanding that you think on your feet and in your native home tongue. While you are learning to control and work with that other idiom, while you are transitioning your level of mastery over both, there's the point at which you rely on phrasings from one and the other, depending upon which of the two is being dominantly used. In Puerto Rico, where Spanish is dominant, the word *Peso* is replaced by the word *Dollar*, or *dolares*. That's the fusion that results from the interchanging of the two, which I distinguish from the alleged code switching between the two. The difference between the two is in the implicit values inherent in the very choice of both descriptives: code switching and interchange. Am I pulling hairs? What does it really mean to be semantical? Is it not true that the words *good* and *great* bear specific values that distinguish one from the other?

(3) Jose Antonio is in search of love. Marianita represents the quest made manifest. But he's afraid to approach her (the result of his own contradictions as well as the social construct that makes him afraid --

i.e., the fact that he is colonized). Until he confronts his past ("seed of an invader wasted by greed/ fruit from a comely womb snatched in another land"), he is incapable of accepting himself (i.e., loving self), and therefore not quite up to the task of loving his other. The need to love despite the social condition (*es mi alma que grita con amor*)... is the theme. Marianita's presence on her way to market (a non-European sociological) is the metaphor that guides both poem and the First Person narrator. Jose sees possibility but has to undergo self critique even before he can begin to realize it.

You should know that Jose Antonio never really speaks to her (as much as to himself, wishing, if you will) until the very end of the poem. That's the point at which he actually dares -- i.e, the beginning of that possibility once he admits to himself the root of longing.

Oye como vas is an allusion to a salsa song of the 1950s and fits here as a way of saying, My, how you walk, or Wow, Baby, You sure are one fine looking woman... ("the way you swing, sway, twist, turn, pull and shudder me..."). While the latter quote does work well in English, the former does not, in much the same way that the word **declamador** does not just mean **orator** or **sencillo** is not just **simple**; it's basic and earthy, rural and country (as a positive).

There are a bunch of poems I've written that make use of this marriage (spanglish); it is both a phonetic device and an historical metaphoric (allusional and reflective of the didactic need that is hallmark to Nuyorican Poetry). And check that out: New York Puerto Rican = Neorriqueñismo or Nu Llorc Rican, thus Nuyorican.

What say you?

Later. Louis

From:	"Ed Morales" <emorales7@nyc.rr.com>
To:	"Yvonne Saulny" <yvonneseaulny@yahoo.com>
Subject:	RE: Help needed for a doctorate
Date:	Sun, 26 Aug 2007 16:58:13 -0400

Hi Yvonne

I have a discussion about the Nuyorican Poets Café and bilingualism and code-switching in chapter 3 of my book "Living in Spanglish." You can order it from www.amazon.com or various other websites. I think it's a helpful discussion for you. Code-switching is used as a strategy for many U.S. Latino groups (most notably, Puerto Ricans, Chicanos or Mexican Americans) to negotiate their identities in the U.S. Most simply it's a way of hanging on to the old culture while embracing the new. As far as the other poets, Willie Perdomo's e-mail is yourstory5@hotmail.com; Miguel Algarin you should reach somehow through the Nuyorican Poets Café, they have a website and phone number listed in Manhattan. His literary agent is Susan Bergholz in Manhattan. Let me know of specific names and maybe I have info on them.

Also if you have focused questions let me know and I'll answer them.

Thanks and good luck

Ed Morales

From:	"Ed Morales" <emorales7@nyc.rr.com>
To:	"Yvonne Saulny" <yvonesaulny@yahoo.com>
Subject:	RE: Help needed for a doctorate
Date:	Sun, 9 Sep 2007 13:42:41 -0400

Hi Yvonne

Here are my responses:

- 1) "New Rican" is a reference to Eddie Figueroa's performance space in the East Village in the '70s that existed during the same time period as the original version of the Nuyorican Café. It was actually right around the block. New Rican Village focused more on theater and music than poetry, but was in the same spirit. Eddie Figueroa was a disaffected Young Lords member who pioneered, with Pedro Pietri and Adal Maldonado, the idea of "The Spirit Republic of Puerto Rico" and the "Puerto Rican Embassy," where people could identify with a transnational Puerto Rican/Nuyorican identity that had no borders and was not tied to a particular space or time. Eddie died in the late '80s of pancreatic cancer. I met him about six months before he died and conducted several

interviews with him. Some of the references in the poem, like the “thoughts don’t proceed in straight lines” and the “to be Puerto Rican is to be fucking crazy” are quotes from him.

2) I think I answered this in the previous question. Eddie was certainly not the only person with this kind of idea. Many Puerto Rican and other Latino, and African diaspora cultural activists promulgate the idea that Caribbean and/or Latino culture contains an indigenous and/or African component that is transferred through oral culture, and when you replicate or adapt that tradition and perform it, it’s kind of a “living tradition.” In my book “Living in Spanglish,” I postulate a “Spanglish” culture in the U.S. which exists as a parallel development to Latino culture in Latin America. What I mean is, in Latin America, people synthesized aspects of African, indigenous, and Spanish culture to allow for the continuation of the African and indigenous “living tradition,” and then that activity is repeated in new form in the U.S., where “Latino” culture is re-combined with U.S. culture, sometimes crossing over with or enhancing African or Native American aspects of U.S. culture, re-creating this platform for a living tradition.


3) Again, I use codeswitching like everyone else who writes bilingual poetry as a form of identifying with a cultural identity that is bilingual bicultural and in some ways different from the original (Spanish-speaking) culture and the adopted (English-speaking) culture.

Okay, here’s another poem:

“The Last Blackface”

I see Al Pacino fake Latino on the screen
And I scream That’s not me!
If Hollywood would only wake up
And break the Anglo monopoly
On portraying mi gente as generic,
Semi-European honorary Italians
I might overlook the I-like-to-be-in-A-mer-reek-a
Last Minstrel Picture Show
Now playing at a theater near me

Armand Assante fue muy galante
Como rey mambo
But I know his act was nothing near
A de vera rice-and-beans eatin'
Pachanga congero with his heart in Spanish Harlem
Panama hat wearin' peg pants billowin'
Títere bonito he was supposed to be
You know Carlito's mujercita could only be a gringita
And Tony Montana es-*Scarface* de Cuba
Was acostandose con Michelle Pfeiffer, tu sabes?
I mean, let's be real--
What if Spike Lee cast Melanie Griffith
As Nola Darling
With Tom Hanks on his knees
Saying please baby please baby please?
What if Winona Ryder and Julia Roberts
Slanted their eyes, put on yellow dye
And made like the sisters in *The Joy Luck Club*?
The point is, as long as you got your tanning machine
Work on your accent, you can fake Latino
Our stories are so universal
You can sell the idea of Jeremy Irons
And Glen Close as aristocratic Hispanics
To Universal
Or Tri-Star
Or Paramount
Or Warner Hermanos
The last blackface,
Al Jolson singing
Mamacita, dónde esta Santa Claus
Is a disgrace
How can we pay our \$10.50
While they deny us our history?
How can I feel pret-ty
When Natalie Wood
Is the hottest puertorriqueña in New York City?

Date:	Wed, 05 Sep 2007 10:59:43 -0400
From:	"Jesus Papoleto Melendez" <Papoleto.poet@verizon.net>
Subject:	 Papoleto2you -- See Attachments -- Re: help needed for a doctorate
To:	"Yvonne Saulny" <yvonneseulny@yahoo.com>

Hello Yvonne,
I am responding to your inquiry.
Enclosed please a small collection of my
poetry to help you with your choices.
How else might I assist you?
What is code-switching?
Is that when poetry uses two or more
languages?
In that case, Nuyorican poetry, which
is a post-beat expression, is actually
Macronic verse:
(Poetry that intersperses the words
of one language into another.
Some scholars credit the 16-century poet
Tisi degli Odassi with the invention, who

mixed his native Italian with Latin in his poetry.)
In the Nuyorican poets' movement English and Spanish cross paths in expression and Spanglish is invented from there. For instance, in Pedro Pietri's "Puerto Rican Obituary" - a classic poem - Originally Pedro would say, "Is very important" as opposed to; "It's very important."
Have you downloaded Pedro Pietri's "The Spanglish National Anthem," wherein he really takes english and spanish for a ride.
Find it at Virtualboricua.org.
I've attached the poem at the end of this message.
Also, you should check out the poetry of **Mariposa**.
Contact her at: Poetatremenda@aol.com.

Okay? Please contact me again.
Thank you, Papoleto

Date:	Fri, 07 Sep 2007 14:39:59 -0400
From:	"Jesus Papoleto Melendez" <Papoleto.poet@verizon.net>
Subject:	Papo2you -- Re: thanks a lot
To:	"Yvonne Saulny" <yvonneseulny@yahoo.com>

Hey Yvonne,
I'll get to our question over
the weekend.
I'm preparing for a reading tomorrow.
But, yes, I understand what you're
asking now.
As you can see, I don't code switch
regularly.

I use language as I understand it (or
they), and what I discover accidentally
through playing around with words
and sounds.

In the poem, "Hey Yo/Yo Soy," the poem's
beginning is designed to evoke a Native American
chant... but I'll think about this

over the weekend
and get back to you.
Okay, papo

Date:	Wed, 10 Oct 2007 11:28:14 -0400
From:	"Jesus Papoleto Melendez" <Papoleto.poet@verizon.net>
Subject:	Papoleto2you -- I'll get right to it.
To:	"Yvonne Saulny" <yvonnesauly@yahoo.com>

Yvonne,

I am considering your question
and will write down my thoughts on it
this evening.
I'll get back to you.

I do very much appreciate your question.
I think that it is a good one, so I want
to work on it, to be clear to you.

I think also that code-switching occurs
as a matter of syntax and rhythm;
and the fact that the poet can
use it at his/her disposal culturally
in an amalgamated society.
I think that these elements interact
with one another and are undeniable
or not, but do exist, and therefore
are incorporated into the general "speak"

of the poetic expression.

When one looks at poets historically, one finds that it always matters from where a poet comes, and what are that poet's life experiences; the poet always views things in life from a cultural perspective.

The poet can't help it. But it is always universal, too. The poet's world view is always at the core of the poet's expression, even the words that he uses, or especially so. You will always find a "thread" of the poet's conscience and care in his/her work. Even in their earlier works this can be seen, however immature the attempts then.

In my poetry, I like to play with the page; to use it as a canvas of literary expression in a typographical medium. It's my last chance to effect my poem; to give it personality on the page, in fact, to give voice to the voice of the words themselves...

So, "BeCause" is so written on the page as to express emphatically, "BeeeeeCause!" as in, "Isn't it quite obvious?" That is to say, that the word "because" is expressing itself even on the page. It's just not being there because it's the word that's being used at the moment, but it is actually expressing itself visually on the page. It's making itself be "seen" as well as heard; the word itself is expressing its syllabled sound on the page.

In the matter of the poem, "Hey Yo/Yo Soy" look at the context in which "BeCause" occurs: It goes into its, "BeCause, BeCause, BeCauseWhy? -- Because of Love."

So, it's obvious to the word "because" in the poem that the connection is "Love," so the word "because"

gets emphatic with the reader. That is to say,
"Isn't it quite obvious?"

Well, anyway, Yvonne, this is my way
of thinking. I think more on it and get that
to you.

Let me know how this explanation went
with you.

thanks, Papoleto.

Anexo II. Correo Electrónico de los Poetas Cubanos

From: "Cecilia Milanes" <cmilanes@mail.ucf.edu>

To: yvonesaulny@yahoo.com

07/21/08 12:33

PM

Hola Yvonne,

So sorry that I didn't reply sooner; I am not a great fan of email but I'm glad you persisted. I will be happy to meet with you when you visit Orlando. I start working regularly in the office starting August 19th so when you arrive just call me at the office: 407-823-6046 or email me again. Here are some names of Cuban poets and I add mine to your list for consideration.

Richard Blanco

Silvio Curbelo

Virgilio Suarez

Gustavo Perez-Firmat

Also check out the website my students created:

www.makingaplace.ucf.edu. It has a list of latino/a writers with biographies, photos and links including some audio clips.

Looking forward to meeting and talking with you.

saludos,

Cecilia

Re: cuban american manifesto poem

Tuesday, July 22, 2008 10:06 AM

From: "Cecilia Milanes" <cmilanes@mail.ucf.edu>

To: yvonesaulny@yahoo.com

Message contains attachments

1 File (43KB)



- [Cuban American Manifest may 19.doc](#)

This poem was published in *The Bilingual Review* a couple of years ago.

Re: contesta

Tuesday, September

9, 2008 11:59 AM

From: "Cecilia Milanes" <cmilanes@mail.ucf.edu>

To: yvonesaulny@yahoo.com

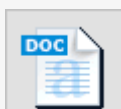
Cc: crmilanes@yahoo.com

Message contains attachments

2 Files (118KB)



- [bio-4 sentence.doc](#)



- [Cecilia Rodriguez Milanes CV.doc](#)

Hola Yvonne,

perdon que no te conteste antes; estas dos semanas me tiene agitada--
especialmente despues de un sabbatico tan productivo.

Bueno, voy:

When I first had to articulate my poetics, I knew I was going to
address the issue of langage, especially the use of Spanish or

Spanglish in my writing. As a young writer looking models and aesthetics dealing with these language issues, one of the most liberating pieces to find was "By Word of Mouth," the preface to *Cuentos: Stories By Latinas* edited by Alma Gomez, Cherrie Moraga and Mariana Romo-Carmona. They legitimized, for me, once and for all, what I felt was the best way of going about it. They said that they wanted to "help the reader become accustomed to seeing two languages in a book, learning to make sense of a thing by picking up snatches here, phrases there, listening and reading differently. *Cuentos* validates the use of "spanglish" and "tex-mex." Mixing English and Spanish in our writing and talking is a legitimate and creative response to acculturation" (x-xi). In a footnote they added: "We have not italicized the Spanish or footnoted the translations in order to have the text visually reflect the bi-cultural experience" (xi).

That preface freed me to use language in the "natural" way that I had learned and used it all of my years. I should also state that I did not speak English until I started school and that most of my childhood friends were either speakers of other languages--it was a very Ethnic, blue collar and immigrant neighborhood--or were African Americans one or two generations removed from a Southern experience and culture. So, my early English sounded quite Urban with touches of Southern expressions or accents.

Finally, I want to say that over the years many Latina/o writers have done what I do and many have not. I don't judge others' use; I'll all for diverse literature and language.

With respect to "Cuban American Manifesto," I think that poem was especially important to be full of varying uses of English, Spanish and Spanglish. I was very influenced by the Jazz poet Quincy Troupe when I wrote that poem; it's a performance piece first and foremost and music is very important to how I speak/perform it. But it has to work as a text and I believe it does. It's the poem that has the most Spanish in it but it's also a very long piece.

Hope this helps. Please insert the accents and underlining for the titles por favor ;)

Attached is a bio for your info as well as my academic CV

saludos,
Cecilia

Re: help needed for a doctorate

Tuesday, August 25, 2009 5:10 PM

From: "Gustavo Perez Firmat" <gpf@columbia.edu>

To: "Yvonne Saulny" <yvonneseulny@yahoo.com>

Dear Yvonne: I don't know of any books devoted specifically to code-switching among Cuban-American writers, but you should look at William Luis's *Dance Between Two Cultures*, which discusses some interlingual poems. There are interlingual poems in my poemario *Bilingual Blues*; also check out the work of Adrián Castro, Pablo Medina, Virgil Suárez, Carolina Hospital, Dionisio Martínez Cañas, Richard Blanco. The anthology *Little Havana Blues*, edited by Virgil Suárez, may include poems with code-switching, but I'm not sure (I recall one text in there, *Muchacha*, by Cecilia Milanés, that I think goes back and forth. I also touch upon the topic in the chap about José Kozer in *Life on the Hyphen*. I gather you're interested only in poetry, but the novels of Roberto Fernández, particularly *Raining Backwards*, though in English, contain a lot of interlingual play. Jorge Febles has several articles about Fernández's use of Spanish and English. If anything else occurs to me, I'll let you know. Good luck with your dissertation.

Saludos, GPF

Re: help needed for a doctorate

Tuesday, August 25, 2009 5:17 PM

From: "Gustavo Perez Firmat" <gpf@columbia.edu>

To: "Yvonne Saulny" <yvonneseulny@yahoo.com>

Message contains attachments

1 File (118KB)



- [Spell of the Hyphen MLA style.doc](#)

I forgot to mention the enclosed article, which appeared in two places:
/Mandorla: Nueva escritura de las Américas/ 10 (2007): 372-392;
/Cuban-American Literature and Art: Negotiating Identities/. Eds. Isabel Álvarez Borland and Lynette M. Bosch. Albany: State University of New York Press, 2009. 15-30. Also Isabel Alvarez Borland's book, Cuban American Literature of Exile, may have something.

Re: help needed for a doctorate

Thursday, August 27, 2009 8:04 AM

From: "Gustavo Perez Firmat" <gpf@columbia.edu>

To: "Yvonne Saulny" <yvonnesauly@yahoo.com>

Dear Yvonne: If you look at the interviews posted on my website, gustavoperezfirmat.com, you will find info on my use of Spanish and English. Also I talk about this in *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Hard to summarize in just a few sentences. Saludos, G.

Anexo III. Artículo de Gustavo Pérez Firmat

The Spell of the Hyphen

Gustavo Pérez Firmat

The hyphen can play tricks on the unwary, as it did in Chattanooga when two newspapers merged—the *News* and the *Free Press*. Someone introduced a hyphen into the merger, and the paper became *The Chattanooga News-Free Press*, which sounds as though the paper were news-free, or devoid of news. Obviously we ask too much of a hyphen when we ask it to cast its spell over words it does not adjoin.

Strunk and White, *Elements of Style*

Years ago, in a book called *Life on the Hyphen* (1994), I attempted to do what Strunk and White warn against: I adjoined “Cuban” and “American.” Even though ten years have gone by, I have not yet managed to dispel the spell of the hyphen. Unwary by nature and nationality, by temperament and tradition, I have continued to fall for the hyphen’s tricks, foremost among them the mirage of connectedness. For if the compound title of the Chattanooga daily turned it into a newspaper without news, in other situations a delinquent hyphen can manufacture the semblance of continuity between people or entities that, in reality, have little in common. Is there such a thing as a “Cuban-American Way,” as the subtitle of my

book proclaimed? Have American-born or American-raised Cubans created a culture, that is, a distinctive mix of style and substance equally distant from the Cuban condition and the American way? And what about the relation of Cuban America to the other Hispanic ethnicities in this country?

These are large, familiar questions, which I will address by discussing some examples of the literature that this culture, if it exists, has produced. Since its emergence in the 1980s, Cuban-American literature has occupied an ambiguous place within the canon of imaginative writing by U.S. Latinos. As the only segment of this canon produced by political exiles and their children, this literature exhibits a nostalgic streak not shared—at least, not in the same degree—by Chicano, Dominican American or U.S. Puerto Rican writers. Instead of focusing on how the García girls lost their accents, Cuban Americans seem more intent on explaining how the García girls, or the Pérez family, managed to keep theirs. The title of Isabel Álvarez Borland's book, *Cuban-American Literature of Exile* (1998), captures this ambiguity. Although hyphenated literatures tend not to be created by political exiles, with Cuban Americans the two poles seem to merge: the chronic exile meets the unmeltable ethnic.

Along with remembered or received memories of Cuba comes ideological baggage—this too is an inheritance. Although the politics of the Cuban-American community are more complex than is usually recognized, it's nonetheless true that sympathy for the Cuban revolution among Cuban Americans is—understandably, I hope—as rare as snow in Little Havana. *Gusanos*, worms, has been the label applied by the Castro regime to its opponents inside and outside the island. For the most part, Cuban-American literature has been, and continues to be, a can, a canon, of worms. Whatever their genus or genres, whatever their species or specialties, these novelists, poets, playwrights and essayists rarely blink their worm's-eye view: *gusano* rhymes with *cubano*. This too makes Cuban-American literature drift on the margins of the Latino mainstream, whose sources in the social movements of the 1960s have shaped its ideological commitments.ⁱ The fashion of “loving Che” did not begin, nor will it end, with Ana Menéndez's recent novel.

And then there is language. In “The Task of the Translator,” Walter Benjamin makes the striking remark that languages are not strangers to each other.ⁱⁱ Although his context is unrelated to mine, his

statement certainly applies to Cuban-American writing, a body of work deeply marked—some might say, scarred—by the intimate acquaintance of its two tongues, Spanish and English. Like Latino literature, which has become the monolingual expression of a bilingual community, Cuban-American literature exists predominantly in English. Unlike Latino literature, in which the Spanish language tends to be used ornamentally, as a dash of Latin spice or a dab of exotic color, Cuban-American literature has not abandoned the Spanish language. In fact, one of the challenges facing the student of this body of writing is its linguistic variety, which runs the gamut from English-only to Spanish-always. The canon of worms contains many writers—such as Cristina García, Virgil Suárez, Ricardo Pau-Llosa or Ana Menéndez—who write only in English; but it also includes some who write only in Spanish: Lourdes Gil, José Kozer, Amando Fernández or Orlando González Esteva; and still others who travel back and forth between their mother and their other tongue: Roberto Fernández, Elías Miguel Muñoz, Eliana Rivero, Pablo Medina.

It's important to realize that these linguistic positionings do not result from generational differences alone. With the exception of Ana Menéndez, all of the writers I have just mentioned were born in Cuba and arrived in the United States as children or adolescents. González Esteva, who writes only in Spanish, is younger than some of those who write only in English, and he has lived in the United States as long as they have or longer. At least in some instances, the choice of language arises from an existential appraisal, from an assessment of who one is as a person and a writer, rather than from generational imperatives or limitations. And here too the heritage of exile plays a determining role, for the mother tongue is the most precarious, but also the most prized, of an exile's possessions. Difficult as it is to hold on to one's mother tongue after decades of exile, dreaming in Cuban is easier when one's dreams continue to speak Spanish.

The first writer I want to discuss, Orlando González Esteva, is one of those who has not allowed a prolonged exile to stop him from dreaming in Spanish. Indeed, he has said that his writing bears no trace of his life in the United States: "El que busque en mis versos la presencia de mi larga vida en los Estados Unidos, la huella de la literatura anglosajona, no la encontrará, a pesar de que me eduqué en ese país y vivo en él. Encontrará sólo a Cuba" (Asiaín 55). Born in

Cuba in 1952, González Esteva arrived in the United States when he was twelve years old. Since then he has lived in Miami, where he divides his time between writing and staging variety shows with Cuban performers, including himself. Although his work is not well-known to scholars of Cuban-American literature, he has published a dozen fine books of poetry and prose, among them *Mañas de la poesía* (1981), a volume of *décimas*; *Escrito para borrar* (1997) and *Mi vida con los delfines* (1998), a collection of redondillas and an ingenious explanation of his passion for this metrical form; *Elogio del garabato* (1994), an autobiographical meditation on writing; and *La noche y los suyos* (2003) and *Casa de todos* (2005), his two most recent books, both collections of haikus.ⁱⁱⁱ

As this list suggests, González Esteva has always shown a predilection for minimalist forms: the *redondilla*, the *décima*, haiku. Another of his books, *Tallar en nubes* (1999), gathers jottings culled from José Martí's notebooks. His characterization of Martí's *apuntes* as "un puñado de textos germinales, vivos, acabaditos de garrapatear" (xii) describes González Esteva's own work, which also consists of the condensed notation, in verse or prose, of sensations, impressions, theories, memories, fantasies—anything from fanciful *disparates* to provocative flashes of insight. As González Esteva points out in *Elogio del garabato*, for him writing is *garrapateo*, doodling, creative and recreative play. It is not surprising, then, that he likes to fix his gaze on the small and insignificant: fireflies, crickets, snails, a drop of water or of ink, the dot over the *jota*. A true virtuoso of the miniature, he has even written a little (of course) book about ants, *Fosa común* (1996).

One of my favorite poems by González Esteva is not about ants, but about their winged cousins, the mosquitos.

Hola, mosquito.
¿Te da miedo la noche?
Zumba un poquito. (*La noche y los suyos* 32)

Everything here is small: the poem, the mosquito, and—most charmingly—the diminutive that clinches the rhyme: *poquito*. Much more than a quaint mannerism, González Esteva's aesthetics of the diminutive, his practice of *garrapateo*, reflects his predicament as a hispanophone writer in the United States. Detached from his

homeland, estranged from this natural audience, the writer is reduced to scribbling, to bidding his time with embryonic *apuntes*. González Esteva does not cultivate major genres; he does not write novels, plays, long poems or essays. He is, in the best sense, an occasional writer, partly because writing is not how he makes a living, but, more fundamentally, because he works at the edges, on the boundaries of Cuban and Cuban-American literature. The occasion for all of González Esteva's work is the unacknowledged but deep-seated sense that he writes in a void. This is what is suggested by his choice of the *garabato* as a metaphor for writing, for however meaningful a *garabato* may be to its creator, its hermeticism and ephemerality distinguish it from public discourse. As “graffiti scrawled on the wailing wall” (*Elogio* 37), the *garabato* gives voice to private laments always susceptible to erasure. (The title of another of his books is *Escrito para borrar*.) Like the mosquito perhaps, González Esteva fears extinction; his defensive reaction is *zumbar*, a verb that means “to buzz,” but that in Cuban Spanish also connotes exceptionality or unexpectedness: *Le zumba el mango*. Typically, however, he generates a buzz without making a ruckus: “zumba”—but only “un poquito.”

Among the dozens of haikus that González Esteva has written, only a few refer explicitly to Cuba. One of these appears in *Casa de todos* (2005):

Aun en Cuba,
 si los pájaros cantan
 añoro Cuba. (17)

As González Esteva mentions, this poem follows a famous haiku by the Bashō, one of the Japanese masters of the genre. In English—and it's worth noting that González Esteva's Spanish version is based on English translations—the haiku has been rendered as follows:

Even in Kyoto—
 Hearing the cuckoo's cry—
 I long for Kyoto. (Hass11)

Since in Japanese poetry the cry of the cuckoo, the so-called “bird of time,” connotes temporality, the paradox of longing for Kyoto while in Kyoto is usually read as an expression of nostalgia for a bygone time. As one commentator puts it, “With the cry, today's Kyoto is

instantly transformed into the Kyoto of the past” (Ueda 294).^{iv} Transferring this reading to González Esteva’s poem, one could argue that the replacement of Kyoto with Cuba expresses a yearning for the *Cuba de ayer* that for almost half a century Cuban exiles have been pining for. In addition, González Esteva may be articulating the melancholy conviction, shared by many Cubans inside and outside the island, that Cuba has never become entirely itself, that as a national project it remains incomplete, that it continues to be, in Jorge Mañach’s striking phrase, “una patria sin nación” (Mañach 64).^v

What complicates this reading, however, is that, unlike Bashō, González Esteva does not live in the place for which he longs. At its most basic, his *añoranza* is not temporal but geographical, a nostalgia not only for the Cuba that was or never has been, but for the homeland that he left as a child. That is why he replaces the name of a city with that of a country. In the mouth of an exile, the paradox of feeling homesick at home necessarily yields a counterfactual first line, “Aun en Cuba.” González Esteva’s most profound expression of longing, and his most radical act of translation, does not lie in feeling homesick at home, but in locating himself in a country that he hasn’t seen in forty years. Written without the tilde, as here, the poem’s first word—“aun”—is monosyllabic; but for the first line to scan as the required five syllables, the diphthong needs to be broken up: “Aun” must be read as “Aún.”^{vi} Another layer of meaning then surfaces: an intensifying adverb becomes a temporal one; *aun* as “even” morphs into *aún* as “still.” “Aun en Cuba” can then be construed as “Still in Cuba,” a revision that underscores the denial of displacement that lies at the heart of the poem—and of González Esteva’s poetics.

Another change in González Esteva’s version of Bashō’s haiku is substituting the cuckoo of the original with the generic “pájaros.” One reason for the change is that, in Spanish (and English), the *cuco* or *cuclillo* lacks the evocative powers that it has in Japanese. But if we look at another of the poems in *Casa de todos*, we may find a further motive for the revision:

*Toda la noche
oyeron pasar pájaros...
Tú aún los oyes. (31)*

The first two lines quote a well-known sentence from Christopher

Columbus's *Diario de a bordo* (87). It appears in the entry for for October 9, 1492, three days before Columbus and his crew make landfall on the island of Guahani. González Esteva's use of this sentence is as revealing as it is surprising. In the diary, the cry of the birds betokens the proximity of land. Five hundred years later, a poet living in exile puts himself in the place of Columbus, as if he too were about to discover a new world. Yet for González Esteva the new world evoked through the quotation is in reality an old world, the world of his childhood—not a *terra incognita* but the land of his birth. The quotation reveals, however, that for the longterm exile, the homeland becomes foreign, a destination as strange and exotic as the Orient that Columbus believed he had reached. Bette Midler has a song entitled, "Only in Miami is Cuba so far away." This phrase could also serve as the title of González Esteva's haiku.

Notice that he not only hears the birds—he hears them still, *aún*: "Tú aún los oyes." There is no ambiguity here in the adverb's meaning. *Aún* denotes continuity—between Cuba's discoverer and the poet, and between the boy who spent the first twelve years of his life in Palma Soriano and the man who has spent the last forty in Miami. No matter how much time has passed, the child remains the father of the man. In spite of decades of exile, the feeling of imminence, of proximity persists. (The haiku could also have been titled, *Next Year in Cuba*.)

Although González Esteva is usually grouped with first-generation exile writers, this co-presence of the motifs of imminence and strangeness, of memory and expectation, brands him as Cuban American.^{vii} Tainted by absence, his invocation of Cuba blends the nostalgia of the exile with the discoverer's sense of wonder. Contrary to what he has asserted, permanent residence in the Spanish language fails to protect him from the spell of the hyphen. For exiles who left Cuba as adults, return is *regreso*; for the so-called ABCs or American-born Cubans, return is impossible, since one cannot return to a place one has never been. Only for González Esteva's generational cohort is travelling to Cuba, in fact or fiction, a voyage of discovery as well as recovery. If it's true that only in Miami is Cuba so far away, it's no less true that only in Miami is Cuba so tantalizingly close, like those birds that he hears flying by. And all because of that miniature of a word, *aún*, which adjoins past and present, Cuba and America, the

speech of the homeland with the buzz of exile. *Aún aúna*. The spell of the hyphen spells *aún*.

I will now move on to two poems that I know well, or perhaps that I don't know at all, since I wrote them. The first one, "Bilingual Blues," dates from the mid-1980s and appeared originally in *Carolina Cuban* (1987).

Bilingual Blues

Soy un ajiaco de contradicciones.
I have mixed feelings about everything.
Name your tema, I'll hedge.
Name your cerca, I'll straddle it
Like a cubano.
I have mixed feelings about everything.
Soy un ajiaco de contradicciones.
Vexed, hexed, complexed,
hyphenated, oxygenated, illegally alienated,
psycho soy, cantando voy:
Yousaytomato,
I say tu madre;
You say potato,
I say Pototo.
Let's call the hole,
un hueco, the thing a cosa,
and if the cosa goes into the hueco,
consider yourself en casa,
consider yourself part of the family.
Soy un ajiaco de contradicciones,
un puré de impurezas:
a little square from Rubik's Cuba
que nadie nunca acoplará.
(Cha-cha-chá.) (164)

We are a long way here from González Esteva's composed, meditative tone. If haikus are brief illuminations, "Bilingual Blues" resembles a sequence of short circuits that makes the lights go out. Evidently, the hyphen also has cast its spell over the speaker of this poem, who tries to join words that do not adjoin, among them *tomato*

and *tu madre*, *potato* and *Pototo*, *purée* and *pureza*, *cube* and *Cuba*, *blues* and *cha-cha-chá*. As he mentions at the start, the poem consists of a free exercise in hedging or fence-sitting, a talent that—incongruously—he attributes to his Cubanness: “Name your tema, I’ll hedge. / Name your cerca, I’ll straddle it / Like a cubano.” The implicit authority for this view is none other than Fernando Ortiz, once dubbed Mr. Cuba, who famously described Cuban culture as an *ajiaco*, an indigenous stew concocted from the non-synthetic combination of heterogeneous ingredients.^{viii} Exploiting, perhaps spoiling, Ortiz’s metaphor, the speaker postulates that since Cubans have always been hyphenated Americans, there exists no discontinuity between the Cuban condition and the Cuban-American way. Linking Cuba and America is but another manifestation of the Cuban appetite for hyphenation.

The poem’s opening lines signal, however, that this junction is not without risk. As the vocabulary modulates from the logical—*contradicciones*—to the affective—“mixed feelings”—cultural contradictions translate into psychic conflict. In González Esteva’s haikus, the speaker is melancholy but he is not torn. Exile may have displaced him, but it has not disfigured him. Like that barber in Miami who advertises himself as “el mismo de Cuba,” González Esteva portrays himself as resistant to change. To Neruda’s line, “Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos,” he would reply: “Nosotros, los de ahora, nunca fuimos distintos.” But the speaker of “Bilingual Blues” is nothing if not changeable: “vexed, hexed, complexed, / hyphenated, oxigenated, illegally alienated.”

To verify this, it is enough to listen to the dissonant literary and musical echoes in the second stanza. Its fifth line, “Psycho soy, cantando voy,” rewords another poem about hybridity, though of a different kind, Nicolás Guillén’s “Son número 6”:

Yoruba soy,
cantando voy,
llorando estoy,
y cuando no soy yoruba,
soy congo, mandinga, carabalí. (231)

In his *son*, Guillén makes a plea for racial harmony and cultural integration. As he puts it in the prologue to *Sóngoro cosongo* (1931),

his poems try to bring about the day when all Cubans will be of one color: *color cubano* (114). Although integration is also the issue in “Bilingual Blues,” there is no indication here that the speaker sees himself as part of a collectivity. Instead of a “yoruba de Cuba,” like Guillén, he is a psycho from somewhere between Cuba and the United States, or between La loma del Chaple and Chapel Hill. Which is why no sooner has Nicolás Guillén been evoked than he gives way to Fred Astaire and Ginger Rogers singing a Gershwin tune in the musical *Shall We Dance?*:

You say eether and I say eyether,
You say neether and I say nyther;
Eether, eyether, neether, nyther—
Let’s call the whole thing off.
You like potato and I like Po-tah-to;
You like tomato and I like to-mah-to;
Potato, potahto, tomato, tomahto—
Let’s call the whole thing off. (Gottlieb 296)

In my poem, the flirtatious repartée between Fred and Ginger degenerates into interlingual invective when “tomato” is answered by “tu madre.” And then “potato” becomes “Pototo,” one of the stage names of the Cuban comedian Leopoldo Fernández, who was also part of a comedy team, Pototo y Filomeno. After mentioning Pototo, the speaker reprises the Gershwin tune, but only to poke a hole in it. Instead of repeating the song’s refrain, “Let’s call the whole thing off,” he uses it as the springboard for another exercise in misprision:

Let’s call the hole
un hueco, the thing a cosa,
and if the cosa goes into the hueco,
consider yourself en casa,
consider yourself part of the family.

The last two lines sample another Hollywood musical, *Oliver* (1968), an adaptation of Dickens’ *Oliver Twist*, where one of the orphans welcomes Oliver to Fagin’s house by singing: “Consider yourself at home. / Consider yourself part of the family” (Bart). As the riff that began in Guillén’s Cuba ends in Dickens’s London, the lyric from

Oliver serves as a pretext for an aggressive double entendre based on the homonymy of “whole” and “hole” and the near homonymy of “cosa” and “casa.” (But it cannot be said that double entendres are out of place in a poem built entirely on equivocations.) More importantly, the reference to *Oliver* reveals the speaker’s cultural orphanhood, his desire to find a home, to consider himself *en casa*. If a language is a place, as Elias Canetti once noted, the speaker of “Bilingual Blues” tries to be in two places at once—and fails. That’s why his wordplay has an angry edge. You hum a Gershwin tune, and he curses at you—or at himself. You want to call the whole thing off, and he sticks to you—or to himself. Every pun is a punch, a jab, an instrument for tongue lashing. As an illustration of what Einar Haugen has termed schizoglossia, this poem portrays a bilingual’s inability to integrate his two languages, which is to say, his two worlds (86).

Fast-forward twenty years. “The Tongue Surgeon” appears in *Scar Tissue* (2005), a memoir that narrates my recovery from prostate cancer. When my son looked through *Scar Tissue*, his comment was, “This is a distasteful little book, Pop.” And he’s right, because in *Scar Tissue* I write about prostate cancer, a common but unliterary disease, with the same candor and even ardor with which others have written about breast cancer or AIDS.

The Tongue Surgeon

Illness in a foreign language: there’s more to this than having to discuss the diagnosis and treatment with physicians named Johnson or Sandler who cannot reassure you in the only language in which reassurance is truly possible.

There’s something to this about the imbrication of body and language, organ and word. A tongue is both organ and word. When I was thirteen, a couple of years after arriving in the States, I began to get mouth sores, *aftas*. I still get them, mostly on my tongue. That’s what I’m talking about.

Prostate is a tough word: tough on my tongue, tough on my eyes. Talking to myself, I say *próstata*, *próstata*, but it’s not my *próstata* but my prostate that was removed. Surgeons cannot cut out what they cannot pronounce.

I am a tongue surgeon. I operate on my tongue, with my tongue. This is not my tongue. (42)

Other than age, what are the differences between the bilingual bluesman and the tongue surgeon? Gone is the frenzied tone of the earlier poem, replaced by sobriety, perhaps somberness. Gone also is the unpredictable back-and-forth between English and Spanish, as well as inveterate punning. What remains, however, is the underlying obsession with language, an obsession that here too triggers a bout of tongue-lashing.

Like other sections of *Scar Tissue*, this vignette uses autobiography as a springboard for a meditation on the connection between illness and language. To the diseased body corresponds a diseased tongue. The analogy is underscored by the similarity of the words “cancer” and “canker,” slightly different derivations of the same Latin root. In English, an *afta* is a canker—as if the cankerous tongue, like the cancerous prostate, had been invaded by foreign bodies. And in a way it has: it has been invaded by the bodies of foreign words. The difference between the two organs is that whereas the diseased body is put in the care of medical specialists, responsibility for the ailing tongue, for *la mala lengua*, rests with the speaker alone. The only treatment available to him is homeopathic: for a talking disease, a talking cure. Yet talking, writing, languaging is the source of the illness. The more the speaker uses his tongue, the more it hurts. Hence the antinomy with which the vignette concludes: “I am a tongue surgeon. I operate on my tongue, with my tongue. This is not my tongue.” Ouch!

“The Tongue Surgeon” is one of those texts, not uncommon in Latino literature, that lament the loss of Spanish in English, the language that provoked the loss. To compensate, the speaker dreams of a wholeness available only in his birth language. As he says, it’s not his *próstata* but his prostate that was removed. But I don’t believe him. Or rather, I don’t believe me. “Prostate” may be a tough word, but “próstata” might be even tougher. The fantasy of intactness, his and my belief that in Spanish we would not have gotten sick, is another version of González Esteva’s *aún*, a symptom of the exile’s unwillingness to accept that he is no longer “el mismo de Cuba.”

Like “Bilingual Blues,” “The Tongue Surgeon” evinces an inclination toward self-laceration that seems an integral part of how I experience life on the hyphen. What I would like is to say to my tongue is what my doctors did to my prostate: cut it out. But were I to

do this, I would lapse into silence. And so I talk on. The next poem in *Scar Tissue*, entitled “Afterlife on the Hyphen,” compares the hyphen to a scar (43). Elsewhere in the book, a scar is defined as the shortest distance between two puns (23). With the passage of time, my life on the hyphen has turned a knife on the hyphen. Once again Strunk and White’s admonition comes to mind: “We ask too much of a hyphen when we ask it to cast its spell over words it does not adjoin.”

Richard Blanco, whose work I would like to discuss now, is not an aging baby-boomer but by a member of “Generation Ñ,” as young Miami Cuban Americans sometimes label themselves. In his own words, he was made in Cuba, assembled in Spain, and imported to the United States. He means that he was conceived in Cuba, born in Spain (in 1968), and brought to the States when he was less than two months old. Raised and educated in Miami, Blanco is the author of two impressive collections of poems, *City of a Hundred Fires* (1998) and *Directions to the Beach of the Dead* (2005). Although the poem I will discuss is not representative of all of Blanco’s work, it makes for an instructive contrast with the other texts I have discussed.

Havanasis

In the beginning, before God created Cuba, the earth was chaos, empty of form and without music. The spirit of God stirred over the dark tropical waters and God said, “Let there be music.” And a soft conga began a one-two beat in the background of the chaos.

Then God called up *Yemayá* and said, “Let the waters under heaven amass together and let dry land appear.” It was done. God called the fertile red earth Cuba and the massed waters the Caribbean. And God saw this was good, tapping his feet to the conga beat.

Then God said, “Let the earth sprout *papaya* and *coco* and white *coco* flesh; *malanga* roots and mangos in all shades of gold and amber; let there be *tabaco* and *café* and sugar for the *café*; let there be rum; let there be waving plaintains and *guayabas* and everything tropical-like.” God saw this was good, then fashioned palm trees—His *pièce de resistance*.

Then God said, “Let there be a moon and stars to light the nights over the Club Tropicana, and a sun for the 365 days

of the year.” God saw that this was good, he called the night nightlife, the day he called paradise.

Then God said, “Let there be fish and fowl of every kind.” And there was spicy shrimp *enchilado*, chicken *fricasé*, codfish *bacalao* and fritters. But He wanted something more exciting and said, “Enough. Let there be pork.” And there was pork—deep fried, whole roasted, pork rinds and sausage. He fashioned goats, used their skins for bongos and *batús*; he made *claves* and *maracas* and every kind of percussion instrument known to man.

Then out of a red lump of clay, God made the Taino and set him in a city He called *Habana*. Then He said, “It is not good that Taino be alone. Let me make him helpmates.” And so God created the *mulata* to dance *guaguancó* and *son* with the Taino; the *guajiro* to cultivate his land and his folklore, *Cachita* the sorceress to strike the rhythm of his music, and a poet to work the verses of their paradise.

God gave them dominion over all the creatures and musical instruments and said unto them, “Be fruitful and multiply, eat pork, drink rum, make music and dance.” On the seventh day, God rested from the labors of his creation. He smiled upon the celebration and listened to their music.

(*City of a Hundred Fires* 37-38)

Although I like this poem very much—it is imaginative, witty, irreverent—I also find it unsettling. Ever since Columbus remarked that Cuba was the most beautiful land that human eyes had ever seen, the paradisaical trope has shaped external—and to some extent, internal—perceptions of Cuba. A typical case is the Boston journalist William Henry Hurlbert, who in 1854 published an account of his Cuban journey under the title, *Gan-Eden*, Hebrew for Garden of Eden or Garden of Delight. Describing the bay of Mariel, a place that would irrupt into American political discourse a century later, he states that it resembles “those outer realms of Paradise over which the eyes of Adam ranged” (131). That Hurlbert would use this kind of language is not surprising; then and now, travel writing about Cuba is full of paradisaical imagery. What is surprising is that a contemporary Cuban-American writer would resurrect these clichés and stereotypes.

Blanco's exoticizing view of Cuba grows out of his relation to the country where he was conceived. In his Cuban Genesis, God's labours culminate in the creation of the poet, whose mission is to "work the verses" of paradise (incidentally, of all the characters in the poem, only two are working: God and the poet). By placing the poet in the Garden of Eden, Blanco fosters a fiction of belonging not unlike González Esteva's, for "Havanasís" was not written by a resident of paradise but by someone who has been expelled from it. In fact, *City of a Hundred Fires* opens with an epigraph from Ovid's letters from exile, the *Tristia*, where the Roman poet evokes Rome in his mind's eye (2). Contrary to appearances, Blanco's narrative does not belong to the book of Genesis, but to the one that follows it in the Hebrew Bible: the book of Exodus. No less than God, the poet creates *ex nihilo*, out of the void of absence, which means that the initial description of the earth as a "chaos, empty of form and devoid of music" also depicts the world of the exile. Like González Esteva's chiselled miniatures, Blanco's expansive prose presupposes an *aún* that establishes an imaginary continuity between the "here and now" and the "there and then," between the worlds *from* which and *about* which he writes. Before God said, "Let there be music," the poet had to say, "Let there be Cuba." If González Esteva imagines himself as a Columbus poised to discover a marvelous new world, Blanco writes out Columbus's vision as if it were a pre-Castro publicity poster for American tourists.^{ix}

I say *American* tourists because, in "Havanasís," the divine and the human authors speak and write in English. By adopting the English spelling of Havana in the title, Blanco already discloses that his will be an anglocentric—one might say, anglogenetic—recreation of Cuba. Had the Tongue Surgeon written "Havanasís," the poem's English would have served as the basis for another episode of tongue lashing. How is it that God put the poet in this tropical paradise to praise his creation in English? Aren't all those italicized words blemishes on the page, eye sores? Maybe even mouth sores? In *The Last Puritan*, George Santayana remarks that language is "one of those human troubles in which the curse of original sin, and of Babel, most surely appeared" (126).^x But in "Havanasís" language is not troubling. Either things translate—I say *bacalao*, you say "codfish"—or they stand without translation, as if it didn't matter whether the reader knows the identity of Yemayá or Cachita. Exempt from the

curse of original sin and untroubled by Babel, Blanco's English and Spanish do not afflict each other. They know and keep their place, which is why the poem refrains from code-switching and interlingual play.

What we might call Blanco's "Edenic bilingualism" is also consistent with his generational location. Like most Latino writers, young Cuban Americans write almost exclusively in English. To them the Spanish language, like Cuba, is familiar but foreign. Even when Blanco uses Spanish in his poems, which he often does, English remains his linguistic home. Not because he doesn't handle Spanish well, but because fundamentally it is not his language. In *Directions to the Beach of the Dead*, he includes a moving bilingual poem, "Translation for Mamá," which begins:

What I've written for you, I have always written
in English, my language of silent vowel endings
never translated into your language of silent h's.

*Lo que he escrito para ti, siempre lo he escrito
en inglés, en mi lengua llena de vocales mudas
nunca traducida a tu idioma de haches mudas. (24-25)*

Spanish is Blanco's mother's tongue rather than his own. To write in Spanish, he must translate himself, in both the linguistic and topographical senses, and he does so not for his own benefit but for hers, "for Mamá." Since Blanco's investment in Spanish is vicarious, once-removed, English and Spanish abide side by side in peaceful coexistence. They are not strangers to each other, as Benjamin would say, but neither do they harrass each other, a lack of contact signified by the spacing as well as by Blanco's word choices: while English is the son's *lengua*, Spanish is the mother's *idioma*. The differing names suggest that the two languages are not equivalent, and hence that they are not in competition.^{x1} Once again, each language keeps to itself. You say "tomato," and he says "Mamá."

Let me conclude by looking briefly at one more poem, the initial haiku in González Esteva's *La noche y los suyos*. The book's epigraph cites the most famous question in Cuban literature: "Dos patrias tengo yo, Cuba y la noche: / ¿O son una las dos?" To José

Martí's question, the haiku answers in the affirmative:

La noche suma
demasiadas ausencias.
Es, toda, Cuba.

For once, in this poem González Esteva forsakes minimalism in favor of hyperbole: the night is a sum, a summa, of “too many” absences, “demasiadas ausencias.” Prolonging the hyperbole, the next sentence makes the whole of the night coextensive with Cuba: “Es, toda, Cuba.” The underlying poetic syllogism goes something like this: Night signifies absence; Cuba is absent; therefore, Cuba is one with the night—*son una las dos*. The emotional impact of this conclusion falls on the adjective “toda,” which bears the full stress of the speaker’s insight. (Release the adjective from the encircling commas, and all of Cuba joins the equation.) It is hardly a coincidence that the first line of the very next haiku is, “La noche pesa.” Freighted with too much absence, González Esteva’s night, like Martí’s, is heavy with longing. That is why the book is entitled “La noche y los suyos”—the poet belongs to the night, because the night belongs to Cuba.

In spite of the large differences in tone, theme and idiom, all of the poems I have discussed share a hyperbolic investment in absence. At times, it’s the island as a geographical entity that is missing; at other times, it’s some component of its culture—its language, its poetry, its music, its birds. Under the spell of the hyphen, Cuba appears as a lavish void, a bountiful empty set, the X that marks the spot of plenty. Cuban-American literature may originate in exile but it is not exile literature, because it is not sufficiently grounded in the facticity, in the raw reality of the island. In a well-known passage from *Dreaming in Cuban*, Cristina García’s protagonist says, “Every day Cuba fades a little more inside me [...] And there is only my imagination where our history should be” (138). Cuban-American literature begins at the point where collective experience—“our history”—gives way to personal fabulation—“my imagination.” It is immaterial whether these fabulations are rendered in English or Spanish, or whether their author was conceived in Cuba or made in the U.S.A. What matters is the specific weight of absence—the “here” of the “not there”—with its sequela of nighttime visions and doubled tongues.

Works Cited

- Álvarez Borland, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1998.
- Asiaín, Aurelio. "Jardín estricto: Entrevista de Orlando González Esteva con Aurelio Asiaín." *Vuelta* 149 (April 1989): 53-57.
- Barnhill, David Landis, trans. *Bashō's Haiku*. Albany, NY: State University of New York Press, 2004.
- Bart, Lionel. "Consider yourself." 1963.
<http://www.lyricsondemand.com/soundtracks/o/oliverlyrics/>
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000. 15-25.
- Blanco, Richard. *City of a Hundred Fires*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998.
- _____. *Directions to the Beach of the Dead*. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2005.
- Colón, Cristóbal. *Diario de a bordo*. Ed. Luis Arranz. Madrid: Historia 16, 1985.
- Espinosa Domínguez, Carlos. *El peregrino en comarca ajena: Panorama crítico de la literatura cubana del exilio*. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American Studies, 2001.
- García, Cristina. *Dreaming in Cuban*. New York: Alfred A. Knopf, 1992.
- González Esteva, Orlando. *El pájaro tras la flecha*. México: Editorial Vuelta, 1988.
- _____. *Elogio del garabato*. México: Editorial Vuelta, 1994.
- _____. *Fosa común*. México: Editorial Vuelta, 1996.
- _____. *Tallar en nubes*. México: Editorial Aldus, 1999.
- _____. *Cuerpos en bandeja*. México: Libros de la Espiral, 1998.
- _____. *Casa de todos*. Madrid: Editorial Pre-Textos, 2005.
- _____. *La noche y los suyos*. México: Ediciones del Ermitaño, 2005.
- Gottlieb, Robert and Robert Kimball, eds. *Reading Lyrics*. New York: Pantheon, 2000.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética, 1920-1972*. Vol 1. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974.

- Hass, Robert, ed. and trans. *The Essential Haiku. Versions of Basho, Buson, and Issa.* Hopewell, NJ: Ecco Press, 1994.
- Haugen, Einar. *Blessings of Babel. Bilingualism and Language Planning.* Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.
- Hurlbert, William Henry. *Gan-Eden: or, Pictures of Cuba.* Boston: J.P. Jewett, 1854.
- Luis, William. *Dance Between Two Cultures.* Nashville: Vanderbilt University Press, 1997.
- Mañach, Jorge. *Historia y estilo.* La Habana: Editorial Minerva, 1944.
- Moraga, Cherríe. *The Last Generation.* Boston: South End, 1993.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Carolina Cuban.* Tempe, AZ: Bilingual Press, 1987.
- _____. *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature.* New York: Cambridge University Press, 1989.
- _____. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way.* Austin: University of Texas Press, 1994.
- _____. *Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature.* New York: Palgrave, 2003.
- _____. *Scar Tissue.* Tempe, AZ: Bilingual Press, 2005.
- Ponte, Antonio José. *Las comidas profundas.* Angers, France: Éditions Deleatur, 1997.
- Rojas, Rafael. *El arte de la espera.* Madrid: Colibrí, 1998.
- _____. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- Santayana, George. *The Last Puritan.* 1935. Ed. William G. Holzberger and Herman J. Saatkamp, Jr. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.
- Strunk Jr, William and E.B. White. *The Elements of Style.* 3rd ed. Boston: Allyn and Bacon, 1979.
- Tinajero, Araceli. "Haiku in Twentieth Century Latin America." *World Haiku Review* 2.3 (November 2002) <http://www.worldhaikureview.org/2-3/index.html>.
- Ueda, Makoto, trans. *Bashō and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary.* Stanford, CA: Stanford University Press, 1991.

¹ In *The Last Generation*, Cherríe Moraga writes: “The generation of Chicano literature being read today sprang forth from a grassroots social and political movement of the sixties and seventies that was definitively antiassimilationsist. It responded to a stated mandate: *art is political*” (57). On the political roots of Latino Caribbean literature, see Luis (43-46).

¹ Benjamin’s remark is prompted by his belief that all languages strive for reconciliation and unity in a pure or perfect language. Translation gestures, however incompletely, toward this end (“The Task of the Translator” 17-21).

¹ For an overview of González Esteva’s career, see Espinosa Domínguez (42-43, 160-165).

¹ The quoted comment is by Yamamoto Kenkichi. See also Barnhill (235).

¹ See also Rojas (177-79) and Pérez Firmat, *The Cuban Condition* (2-7). González Esteva dedicates this haiku to Antonio José Ponte, the author of *Las comidas profundas* (1997), a meditation on lack prompted by the rationing of food under the Castro regime. As Ponte points out, when one writes “from scarcity,” one is compelled to replace the real with the imagined: plenty for empty, the Cuba that isn’t for the Cuba that is (33).

¹ Following the conventions of the genre, González Esteva’s haikus consist of three lines of five, seven, and five syllables. He strays from convention, however, by rhyming the first and third lines, even though there is no rhyme in the Japanese originals. He explains his use of rhyme as a result of his “afición a ciertos recursos de la poesía tradicional española,” which he believes have the power to generate poetic content (*La noche y los suyos*, 8). Already in *El pájaro tras la flecha* (1988), González Esteva includes several rhymed haiku, among them “Marsyas,” “La poesía,” “Nanas del niño de ayer,” “Haikú,” “Canción de cuna.” On the haiku in Spanish American literature, see Tinajero.

¹ According to Rafael Rojas, “Dos de los poetas más importantes del exilio cubano, José Kozer y Orlando González Esteva, que siempre han escrito en español, difícilmente podrían enmarcarse en el *cuban-american way*... El segundo, quien siempre ha vivido en Miami, aunque ha publicado casi toda su obra en México, está muy cerca de ese patriotismo literario del primer exilio que se empeña en recobrar, a través de la imagen, el paraíso perdido de la cubanidad: un edén que, en su caso, está siempre asociado a la infancia” (*Tumbas* 417). For Kozer’s relation to the “Cuban-American way,” see Pérez Firmat, *Life on the Hyphen*, chap. 6.

¹ See Pérez Firmat, *The Cuban Condition*, chap 1.

¹ Blanco's poems are not usually as ahistorical as "Havanasis," which opens a section that also includes "Partial List: Guantánamo Detainees," a poem that gives the names of Cubans detained in Guantánamo after the Mariel exodus, and "Found Letters from 1965: El año de la agricultura," which comments on the family strife created by the Cuban Revolution.

¹ For a discussion of Santayana's relation to Spanish, see Pérez Firmat, *Tongue Ties* (23-43).

¹ On the distinction between *lengua* and *idioma*, see Pérez Firmat, *Tongue Ties* (14-20).

ⁱ In *The Last Generation*, Cherríe Moraga writes: "The generation of Chicano literature being read today sprang forth from a grassroots social and political movement of the sixties and seventies that was definitively antiassimilationsist. It responded to a stated mandate: *art is political*" (57). On the political roots of Latino Caribbean literature, see Luis (43-46).

ⁱⁱ Benjamin's remark is prompted by his belief that all languages strive for reconciliation and unity in a pure or perfect language. Translation gestures, however incompletely, toward this end ("The Task of the Translator" 17-21).

ⁱⁱⁱ For an overview of González Esteva's career, see Espinosa Domínguez (42-43, 160-165).

^{iv} The quoted comment is by Yamamoto Kenkichi. See also Barnhill (235).

^v See also Rojas (177-79) and Pérez Firmat, *The Cuban Condition* (2-7). González Esteva dedicates this haiku to Antonio José Ponte, the author of *Las comidas profundas* (1997), a meditation on lack prompted by the rationing of food under the Castro regime. As Ponte points out, when one writes "from scarcity," one is compelled to replace the real with the imagined: plenty for empty, the Cuba that isn't for the Cuba that is (33).

^{vi} Following the conventions of the genre, González Esteva's haikus consist of three lines of five, seven, and five syllables. He strays from convention, however, by rhyming the first and third lines, even though there is no rhyme in the Japanese originals. He explains his use of rhyme as a result of his "afición a ciertos recursos de la poesía tradicional española," which he believes have the power to generate poetic content (*La noche y los suyos*, 8). Already in *El pájaro tras la flecha* (1988), González Esteva includes several rhymed haiku, among them "Marsyas," "La poesía," "Nanas del niño de ayer," "Haikú," "Canción de cuna." On the haiku in Spanish American literature, see Tinajero.

^{vii} According to Rafael Rojas, “Dos de los poetas más importantes del exilio cubano, José Kozler y Orlando González Esteva, que siempre han escrito en español, difícilmente podrían enmarcarse en el *cuban-american way*... El segundo, quien siempre ha vivido en Miami, aunque ha publicado casi toda su obra en México, está muy cerca de ese patriotismo literario del primer exilio que se empeña en recobrar, a través de la imagen, el paraíso perdido de la cubanidad: un edén que, en su caso, está siempre asociado a la infancia” (*Tumbas* 417). For Kozler’s relation to the “Cuban-American way,” see Pérez Firmat, *Life on the Hyphen*, chap. 6.

^{viii} See Pérez Firmat, *The Cuban Condition*, chap 1.

^{ix} Blanco’s poems are not usually as ahistorical as “Havanasis,” which opens a section that also includes “Partial List: Guantánamo Detainees,” a poem that gives the names of Cubans detained in Guantánamo after the Mariel exodus, and “Found Letters from 1965: El año de la agricultura,” which comments on the family strife created by the Cuban Revolution.

^x For a discussion of Santayana’s relation to Spanish, see Pérez Firmat, *Tongue Ties* (23-43).

^{xi} On the distinction between *lengua* and *idioma*, see Pérez Firmat, *Tongue Ties* (14-20).