



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“BELOVED, YOUR HIPS ARE THE WAR”: EL EROTISMO POSCOLONIAL EN  
*POSTCOLONIAL LOVE POEM* DE NATALIE DIAZ

TESINA  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:  
SOFÍA SANTOYO ALBORES

ASESORA:  
MTRA. CLAUDIA ELISA LUCOTTI ALEXANDER

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO 2024



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

Esta tesina la realicé gracias al apoyo de varias personas:

La profesora Claudia Lucotti quien, con sus cuidadosos y atinados comentarios, me ayudó a pulir mi trabajo durante nuestras múltiples pláticas. Tenerla como asesora fue un gran privilegio. Aprecio mucho su paciencia y amable disposición durante todos estos años.

Al resto de mi sínodo: la profesora Nattie Golubov en cuyo seminario inicié a trabajar con Natalie Diaz. Agradezco mucho todos sus comentarios y recomendaciones. La profesora Nair Anaya que en su clase me ayudó a empezar el largo proceso de descolonizar mi acercamiento a la literatura, un proceso que continuó hoy en día y del cual esta tesina forma parte. Al profesor David Pruneda que con su paciente lectura y cuidadosos comentarios ayudó a darle forma a esta tesina y a la profesora Ariadna Molinar por recordarme la importancia de escribir desde nuestra subjetividad.

Le agradezco a todas las profesoras que me acompañaron durante mi carrera, en especial a la profesora Gabriela Jáuregui, junto a quien leí por primera vez a Natalie Diaz, y a la profesora Susana González quien me enseñó diversas formas de analizar la literatura.

Le agradezco a Paula Hernández por leerme siempre con cuidado. Al equipo de Convenios FFyL, la DAAD y la Universidad de Tubinga que me ayudaron a realizar mi estancia en Alemania donde redacté una parte importante de este trabajo. Y, finalmente, me gustaría agradecerle a Andrea Salles por estar a mi lado estos seis años. Sin su lectura y amistad esta tesina nunca se hubiera escrito.

"Is there an adjective for the type of sex  
the *Alienated* wanna have in order to stop time?"

—Alan Pelaez Lopez

“Your Iridescent Aqua  
Olmeca tongue enters my mouth  
quickly as the snake which began the world”

—Chrystos

“I learn distance from my hand to your thigh,  
your mouth to my mouth, the curve of a collar  
along a warm, smooth neck.”

—Deborah A. Miranda

## Índice

Introducción	1
Capítulo 1. “The siren song returns in me”: la unión de violencia y erotismo a través de las figuras femeninas de “Manhattan Is a Lenape Word”	10
Capítulo 2. “We fuck like we church”: animalización y estereotipos en la representación de lo erótico de “Like Church”	23
Capítulo 3: “More than all that are your hips”: la erotización de las caderas en “Ode to the Beloved’s Hips”	41
Conclusión. La erótica poscolonial	60
Bibliografía	66
Anexo	72

## Introducción

Los procesos de colonización que tuvieron lugar en los antiguos territorios del imperio británico han sido explorados a través de diversos enfoques sociales, políticos, económicos, ambientales, psicológicos, entre otros. A través de estos estudios, la teoría poscolonial<sup>1</sup> ha mostrado que los efectos del colonialismo permean en todos los aspectos de la vida de las personas colonizadas<sup>2</sup> y, por lo tanto, en su producción literaria. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin identifican las literaturas poscoloniales, en *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literature*, como aquellas que surgieron “in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial center” (2). Es decir, se trata de una literatura que surge a partir de la experiencia colonial y que, en cierta medida, rechaza las ideas hegemónicas difundidas por los poderes imperiales.

El término poscolonial se ha utilizado para describir las literaturas producidas por diferentes autores indígenas en casi todos los países anglófonos. Sin embargo, en el caso de Estados Unidos y Canadá han surgido ciertas complicaciones. Como señala la investigadora Shari Huhndorf, “despite the fact that Native writers and critics share fundamental concerns with other colonized peoples, postcolonial scholars have largely ignored American Indian Literature” (1624). Esto ha llevado a tensiones entre los autores indígenas de esta región y los movimientos poscoloniales. Sin embargo, la intersección entre los estudios poscoloniales y las literaturas indígenas producidas en Estados Unidos y Canadá presenta muchas posibilidades de

---

<sup>1</sup> Para los propósitos de esta investigación decidí utilizar la ortografía “poscolonial” para referirme a lo que en inglés se entiende como el proceso “in which colonized societies participate over a long period, through different phases and modes of engagement with the colonizing power, during and after the actual period of direct colonial rule” (Ashcroft 195). Sin embargo, considero importante mencionar que esta es una de muchas definiciones del término que en inglés incluso se divide en dos grafías: *postcolonial* y *post-colonial*. Si bien el debate y la crítica a la teoría poscolonial persiste, esta tesina no se enfocará en este debate por cuestiones de espacio.

<sup>2</sup> Aunque no de forma exclusiva. Es de notarse que el colonialismo afecta a muchos grupos, no solo a las comunidades colonizadas, sino que también afecta a los colonizadores.

análisis interesantes (Huhndorf 1625). Por ejemplo, el término poscolonial ha sido retomado por la autora mojavé<sup>3</sup> Natalie Diaz en el título de su segunda colección de poemas, *Postcolonial Love Poem*, donde cuestiona cómo es amar y ser amada siendo parte de una comunidad indígena fuertemente afectada por los procesos de colonización. Partiendo de este tema que atraviesa toda la colección, mi tesina busca explorar cómo la representación de lo erótico en *Postcolonial Love Poem* desarticula las narrativas coloniales de la sexualidad de las mujeres indígenas.

*Postcolonial Love Poem* pertenece a una categoría de escritos literarios de mujeres indígenas caracterizados por abordar el ejercicio de la sexualidad y su representación de formas disidentes. Si bien la colección de Diaz gira en torno a las relaciones amorosas y eróticas entre mujeres racializadas, el aspecto contestatario de su obra trasciende la orientación sexual. A través de su representación poco convencional de diferentes prácticas eróticas, los poemas de Diaz se conectan con el trabajo de otras autoras, como Joy Harjo, Deborah A. Miranda, Chrystos y Kateri Akiwenzie-Damm, que confrontan los discursos coloniales que buscan regular la sexualidad de las mujeres indígenas.

Las relaciones sexoafectivas que presenta *Postcolonial Love Poem* pueden ser entendidas como poscoloniales, ya que desestabilizan el orden heterosexual establecido durante los procesos de colonización. Varios teóricos resaltan que la regularización de la sexualidad fue, y sigue siendo, una herramienta de control fundamental para los poderes coloniales. Mark Rifkin, en particular, puntualiza que el proceso de colonización ocurrido al norte del continente americano (Canadá y Estados Unidos) dependía, y aún depende, de la imposición de la heterosexualidad obligatoria (Andrews 135). Esta heterosexualidad se extiende más allá del establecimiento de un deseo sexual; se trata de una serie de prácticas sexo-sociales, derivadas

---

<sup>3</sup> Los mojavé son un grupo indígena cuyo territorio originario se encuentra a la orilla del río Colorado, en lo que ahora se conoce como Estados Unidos.

de la moralidad cristiana, que pretenden culminar en el matrimonio y la instauración de la familia nuclear (Andrews 135). Si bien el colonialismo inglés en las Américas inicia en el siglo XVII, el control sobre la sexualidad de las personas indígenas se perpetuó a través de diferentes leyes e instituciones hasta más allá de mediados del siglo XX. Por ejemplo, las Escuelas Residenciales fueron espacios donde “the control of marriage was part of the ongoing policy of forced assimilation” (Truth and Reconciliation Commission of Canada 65). Estas escuelas, que en algunos casos permanecieron abiertas hasta finales del siglo pasado, son conocidas por haber sido espacios extremadamente violentos para las infancias que asistieron a ellas; de hecho, eran lugares en donde el abuso sexual de menores estaba generalizado (Truth and Reconciliation Commission of Canada 93). Estas instituciones ejemplifican cómo la sexualidad fue y sigue siendo utilizada como una herramienta importante para controlar a las personas colonizadas.

A mi planteamiento anterior sobre lo poscolonial, me gustaría agregar una serie de reflexiones provenientes de la crítica *queer* actual que permiten entender con más detalle este proceso de censura y criminalización de las prácticas no heterosexuales en el continente americano. Tanto en América Latina<sup>4</sup> como en Estados Unidos y Canadá, el control de la sexualidad se da a través de ciertas herramientas similares, las cuales incluyen: la censura de los textos eróticos y la criminalización de las prácticas sexuales precoloniales “como una estrategia de control de cuerpos (o biopoder, en términos foucaultianos)” (Dominguez-Ruvalcaba 46). Dominguez-Ruvalcaba, en su libro *Latinoamérica queer: cuerpo y política queer en América Latina*, explica que durante los procesos de colonización, “los colonizadores consideraban a las sexualidades no reproductivas como pecaminosas y condenables/punibles, lo que a su vez permite el surgimiento de prácticas sexuales híbridas y clandestinas que

---

<sup>4</sup> Es pertinente incluir a América Latina en esta discusión, ya que el territorio mojave formó parte tanto de la Nueva España como de México, por lo cual me parece importante tomar en cuenta las similitudes entre la experiencia de esta comunidad y las experiencias de otras comunidades indígenas de América Latina que también vivieron procesos de colonización española.

construyen un archivo de lo abyecto” (37). Es decir, que el proceso de colonización dicta qué prácticas sexuales son y no son aceptadas dentro de la sociedad.

El control del erotismo se da a través de las legislaturas y la representación. De esta manera, el biopoder se extiende al ámbito literario donde se representan las diversas prácticas sexuales no reproductivas, comunes en tiempos precoloniales, como abyectas y pecaminosas (41). Un ejemplo claro se presenta en el *Códice florentino* donde la palabra *xuchihua*, que en el náhuatl clásico “significa literalmente «el que porta la flor»”(49), se traduce como “puto”. Otro ejemplo de cómo la erótica fue representada por los poderes coloniales se da en la traducción de las canciones tradicionales anishinaabe que fueron

“translated” into English in a way that changed them into something more acceptable. The stories were repressed and hidden away like some dirty secret. Or they were collected and retold by people like Herbert Schwartz in *Tales from the Smokehouse*, in such a way as to be more acceptable (though still titillatingly risqué and scandalous) for a non-Native audience. (Akiwenzie-Damm 99)

Las diversas expresiones eróticas que existían en América y otras regiones del mundo antes de la colonización fueron suprimidas, en parte, a través de la división entre las prácticas dentro del orden moral colonial y las prácticas consideradas abyectas a las que se refiere Domínguez-Ruvalcaba. La erótica que subvierte el sistema normativo de la sexualidad se puede entender como poscolonial en cuanto enfatiza la tensión entre las prácticas sexuales normativas y la experiencia erótica de las comunidades colonizadas. Dentro de estos parámetros, mi análisis de la obra de Díaz, al girar en torno las prácticas eróticas de las mujeres indígenas, se refuerza tomando en cuenta estas contribuciones de los estudios *queer*.

Normalmente se consideran eróticas aquellas obras “made with the intention to stimulate its target audience sexually, and that succeeds to some extent in doing so” (Maes). Sin embargo, como he aludido a lo largo de la introducción, lo erótico ha sido reinterpretado

dentro de diferentes movimientos sociales como una forma de resistencia al orden heteropatriarcal colonial. Por ejemplo, la escritora estadounidense Audre Lorde define lo erótico como “a well of replenishing and provocative force” (54). Lorde enfatiza la importancia de lo erótico para las mujeres, cuya sexualidad ha sido severamente restringida por el sistema patriarcal. La erótica va más allá del espacio sexual y se presenta como un agente de liberación para diferentes grupos marginalizados.

Desde inicios de este siglo, varias autoras indígenas, sobre todo angloparlantes, han remarcado la necesidad de apropiarse de lo erótico para combatir la violencia colonial. Dentro de este movimiento destaca la escritora anishinaabe Kateri Akiwenzie-Damm, quien fue una de las primeras personas en articular la importancia de la erótica para la representación de las mujeres indígenas en Canadá (y el resto del mundo colonizado). En su ensayo “Without Reservation: Erotica, Indigenous Style”, la autora enfatiza la importancia de lo erótico como asunto político:

Indigenous erotica is political. It’s also many other things, of course. It’s stimulating, inspiring, beautiful, sometimes explicit. It’s written by Indigenous writers, painted by Indigenous painters, filmed by Indigenous filmmakers, photographed by Indigenous photographers. But, for better or worse, because of the societies surrounding us, it, like everything else we do, is political. (98)

Dentro de este contexto, el erotismo se puede entender como un acto político que busca devolverles a las personas colonizadas la agencia sobre su sexualidad.

Kateri Akwenzie-Damn también presenta la erótica como una importante herramienta de representación:

We need to see images of ourselves as healthy, whole people. People who love each other and who love ourselves. People who fall in love and out of love, who have lovers, who make love, who have sex. We need to create a healthy legacy for our peoples. (101)

De esta manera, la erótica indígena se presenta como una herramienta para combatir las representaciones coloniales que tratan de regular la sexualidad de las mujeres indígenas. En Estados Unidos y Canadá, Rayna Green plantea, en su ensayo “The Pocahontas Perplex: The Image of Indian Women in American Culture”, que estas representaciones se resumen en la dicotomía entre la “princesa india”, representada en el mito de Pocahontas, y “her darker, negatively viewed sister, the Squaw—or, the anti-Pocahontas” (Green 701). La erótica indígena se propone entonces como una herramienta que rompe con esta dicotomía.

Lo erótico es un tema recurrente en la literatura indígena: se pueden encontrar ejemplos de erótica en diferentes comunidades del territorio americano que datan de tiempos precolombinos. La tradición erótica también está presente en los trabajos de varias escritoras indígenas estadounidenses/canadienses del siglo pasado; dentro de ellas destaca el trabajo de la poeta menominee Chrystos. Sin embargo, no fue sino hasta hace poco que se inició el análisis teórico de estos textos como parte de un proyecto para desarticular las representaciones coloniales.

Vale la pena remarcar que mucha de la producción erótica se ha dado a través de la literatura y, en específico, a través de la poesía. Dos de las mayores exponentes y promotoras de este género, Kateri Akiwenzie-Damn y Deborah A. Miranda, publicaron varios poemas que tenían en su centro el erotismo. Al mismo tiempo, Deborah A. Miranda cita a dos poetas, Chrystos y Joy Harjo, como las principales y únicas fuentes de erótica indígena disponibles durante sus años formativos (“Dildos” 135). Si bien este género se expande más allá de la literatura y más allá de la poesía, el poema ha sido una forma predilecta de varias mujeres indígenas para explorar el erotismo. Dentro de este contexto se inserta la colección de Diaz, que ha sido descrita por la escritora Deborah A. Miranda<sup>5</sup> como “a kind of lovemaking, a kind

---

<sup>5</sup> Deborah A. Miranda es una escritora indígena perteneciente a la nación Ohlone Costanoan Esselen originaria del territorio conocido actualmente como la bahía de Monterrey.

of erotic truth-seeking” (“Review” 95). Diaz forma parte de esta tradición tanto por cuestiones de contenido como de forma.

Mi tesina se enfoca en el aspecto erótico poscolonial de *Postcolonial Love Poem*; sin embargo, debido a la extensión de este trabajo decidí centrarme en la lectura detallada de tres poemas: “Manhattan Is a Lenape Word”, “Like Church” y “Ode to the Beloved’s Hips”. Utilizo la lectura detallada para destacar ciertas herramientas literarias, íntimamente relacionadas al mundo erótico, que particularizan el trabajo de la autora. La lectura detallada me permite evidenciar cómo Diaz utiliza el lenguaje poético para representar lo erótico, destacando cómo utiliza las distintas figuras literarias para potenciar su mensaje. Los tres poemas que elegí me permiten explorar diferentes aspectos de lo erótico en su poesía. Las características que señalo también pueden ser vistas en otros poemas de su colección, a los cuales haré breves referencias a lo largo del trabajo. Al mismo tiempo, busco poner en diálogo a esta poeta con las teorías relacionadas a la erótica indígena que han surgido durante el siglo XXI para entender cómo el texto de Diaz se inserta en este contexto.

En esta tesina, mi hipótesis es que en la poesía de Diaz lo erótico funciona como una herramienta para combatir el discurso colonial a través de la desarticulación de las representaciones que colocan la sexualidad de las mujeres indígenas en el espacio de lo pecaminoso (tomando el término de Dominguez-Ruvalcaba). Para demostrar esta hipótesis dividí mi tesina en tres capítulos, cada uno enfocado en un aspecto diferente de la poesía erótica de Diaz. Cada capítulo trata un poema particular de la colección (aunque a medida que avance la tesina haré énfasis en las conexiones con otros poemas de *Postcolonial Love Poem*). Mi primer capítulo tiene como objeto de estudio el poema “Manhattan Is a Lenape Word”. A través de este texto busco analizar la conexión entre la violencia colonial y el mundo erótico como uno de los aspectos fundamentales de la erótica de Diaz. Durante este capítulo, analizaré cómo a lo largo del poema la voz poética yuxtapone dos discursos contrastantes: la experiencia de

las mujeres indígenas representada por la voz poética y el canto de las sirenas, y el discurso colonial, que interrumpe de maneras violentas el acto erótico entre la voz poética y su amada. A través de este análisis, concluyo que la erótica de Diaz no deja de lado los efectos que el colonialismo tuvo y tiene en los espacios más íntimos de la vida de las personas colonizadas. Al mismo tiempo, el canto de las sirenas se presenta como un grito de resistencia femenina que plantea la posibilidad de escapar de esta violencia a través de la erotización. El poema propone la posibilidad de que la sexualidad, antiguamente usada como una herramienta de colonización, pueda transformarse en un acto de resistencia colectiva.

En el segundo capítulo me enfocaré en una de las maneras en las que Diaz representa una erótica en resistencia a través de la desarticulación de los estereotipos. Este capítulo se concentra en el poema “Like Church” que presenta, de igual manera que el poema anterior, un doble discurso: el discurso colonial, expresado a través de estereotipos, y el discurso poscolonial de la voz poética que conecta el espacio erótico al mundo natural de una manera no deshumanizante. Dentro del texto, analizo el uso del símil como figura literaria principal para desarticular los estereotipos presentados por las representaciones hegemónicas de la sexualidad de las personas indígenas. Analizaré cómo la erótica puede ser una herramienta para pelear contra la forma estereotipada con la que se representa la sexualidad de las personas indígenas.

Finalmente, en el último capítulo me concentraré en cómo Diaz presenta una erótica que va más allá del discurso colonial, muy presente en los poemas anteriores. Dentro de este capítulo analizaré a mayor profundidad las características particulares de la erótica de Diaz, enfocándome en cómo la autora representa el encuentro sexual entre la voz poética y su amada. Dentro de este capítulo, destaco las características formales de la erótica de Diaz a través de las caderas, una figura central en su trabajo. Tomo como ejemplo principal el poema “Ode to the Beloved’s Hips”, pero enfatizo que esta figura aparece en muchos de sus textos. Durante el

análisis me enfoco en la construcción de las caderas, trazando paralelos entre cómo Diaz erotiza el espacio y el cuerpo de la amada en los poemas que analicé en los otros capítulos. La idea central de este capítulo es que las caderas en “Ode to the Beloved’s Hips”, representadas a través de la yuxtaposición y la metáfora, se transforman en el espacio del encuentro sexual. Esta construcción de las caderas como espacio se da en el poema de Diaz para enfatizar la transformación de la cual es capaz el ejercicio de una sexualidad libre. Con este capítulo cierro mi tesina, con la conclusión de que la erotización es parte fundamental del proyecto poético de Diaz, quien busca crear una representación de la sexualidad indígena que combata los estereotipos dañinos del discurso colonial sin necesariamente estar constantemente rearticulando este discurso.

Es importante remarcar que durante todo el trabajo trato de acercarme a los temas con el mayor cuidado y respeto. Reconozco que no pertenezco a una comunidad indígena y, por lo tanto, no pretendo que mi lectura en ningún momento se sobreponga a lo que Diaz y su comunidad expresen. También estoy consciente que hablar de este tema desde la academia mexicana mueve dolorosas heridas que siguen sin sanar dentro de esta institución. La UNAM no está exenta de las violencias que describen las muchas escritoras que nutren mi texto. También, me gustaría establecer que mi interés en el aspecto erótico de la poesía de Diaz parte de mi propia experiencia. Siendo yo misma una persona lencha, mi acercamiento a los textos también surge de un autoreconocimiento, profundamente personal, que sin duda ha dejado huella en mi trabajo y que me gustaría reconocer antes de iniciar mi análisis.

Capítulo 1. “The siren song returns in me”: la violencia colonial y el erotismo en  
“Manhattan Is a Lenape Word”

El erotismo dentro de la obra de Diaz se encuentra frecuentemente teñido por los efectos de la violencia colonial; esto se ejemplifica en “Manhattan Is a Lenape Word” donde se narra el encuentro sexual entre una voz poética explícitamente indígena y su amada. Este poema yuxtapone<sup>6</sup> un encuentro erótico con reflexiones sobre la violencia infligida hacia las comunidades indígenas durante el proceso de colonización. El encuentro sexual se ve invadido por voces externas, aliadas y enemigas, que interrumpen los pensamientos de la voz poética y generan tensión entre ella y su amada. Utilizaré este poema para presentar cómo la poesía de Diaz aborda la violencia colonial a través del encuentro erótico y propone el erotismo como una posible herramienta para desarticular los discursos coloniales.

Mi hipótesis en este capítulo es que “Manhattan Is a Lenape Word” yuxtapone el encuentro erótico entre la voz poética y su amada, con la violencia colonial introducida por los discursos exteriores que acompañan la compleja figura de las sirenas y que buscan regular la sexualidad de las personas racializadas. Dentro del poema, el canto de estas sirenas tiene múltiples funciones entre las cuales destaca la posibilidad de desarticular el discurso colonial reclamando el placer a través del erotismo. Para demostrar lo anterior, primero exploro cómo se construye la yuxtaposición de lo erótico y la violencia a través del espacio. Luego, analizo cómo se construye la figura de la amada y cómo se ve afectada por un discurso violento y colonial. Finalmente, exploro a la sirena y su canto como ejemplo de lo erótico siendo utilizado como herramienta para combatir esta violencia.

---

<sup>6</sup> Para los propósitos de esta tesina se entenderá la yuxtaposición como una figura literaria que enfatiza un elemento al colocarlo junto a otro elemento contrastante. Es decir que se trata de dos elementos cuya relación se basa en su cercanía dentro del texto. De cierta manera, como resalta el poeta David Biespiel, se podría considerar un tipo de metáfora, ya que “Solo por ver una cosa que se ha colocado, o planteado, o yuxtapuesto, una al lado de la otra, al lado de otra cosa puedes ver cómo los dos significados se convierten en aliados” (Biespiel).

## El espacio

Manhattan aparece desde un inicio en el poema y detona las reflexiones de la voz poética. La isla está fuertemente marcada por el pasado colonial de Estados Unidos; el título del poema, “Manhattan Is a Lenape Word”, hace alusión a la violenta supresión de los lenape que se encuentran borrados completamente del imaginario popular que rodea a la ciudad. La voz poética enfatiza esta ausencia en la quinta estrofa, donde la violencia colonial se presenta a través de la aparente desaparición de las personas indígenas:

Manhattan is a Lenape word.

Even a watch must be wound.

How can a century or a heart turn

if nobody asks, *Where have all*

*the Natives gone?* (5:1-5)

En esta estrofa se yuxtaponen dos lugares distintos: Manhattan y *Where*, presentado a través de la pregunta: “How can a century or a heart turn / if nobody asks, *Where have all / the Natives gone?*”. El *Where* presenta un espacio en duda, un no lugar. Nos habla de un desplazamiento<sup>7</sup> y también de una desaparición. La voz poética hace referencia a la desaparición en general de todas las personas indígenas de Estados Unidos que parecen haber sido borradas del territorio estadounidense.

Esta pregunta está cargada de ironía, ya que la voz poética, excluida de esta desaparición, se encuentra firmemente situada en un espacio particular:

The things I know aren't easy:

I am the only Native American

---

<sup>7</sup>Me parece importante mencionar que el despojo de las tierras de los lenape se dio en el siglo XVII por miembros de la Sociedad Religiosa de los Amigos, también conocida como cuáqueros (Licht), ya que el poema trata específicamente de las experiencias de esta comunidad.

on the 8th floor of this hotel or any  
looking out any window  
of a turn-of-the-century building  
in Manhattan.

(4:3-6)

La voz poética ocupa el territorio nombrado por la comunidad lenape y de cierta forma reclama este espacio, un espacio que, durante la mayoría del poema, se reduce a un cuarto de hotel donde transcurre el encuentro erótico. Sin embargo, esta ocupación no es victoriosa pues está marcada por los sentimientos de soledad y alienación, producto de la violencia colonial, como se refleja a través del adverbio *only* y la repetición de la palabra *any*. La voz poética se encuentra separada del resto de los habitantes de la gran metrópolis, los cuales se entienden como no indígenas. Asimismo, hay momentos donde se intuye una cierta separación entre la voz poética y la misma amada, quien se encuentra dentro del cuarto, debido a que dicha habitación se ve, de momentos, invadida por diferentes voces externas que afectan su relación. Estas voces, como analizo más adelante, vienen del exterior del cuarto, ya sea de las calles de la ciudad o de un discurso ajeno. De esta manera, la ciudad y su conexión con la violencia colonial infiltran el cuarto transformándolo en un lugar de reflexión y erotismo.

### **La amada<sup>8</sup>**

La amada es la figura con la cual la voz poética explora el encuentro sexual desde el inicio del poema. En la segunda estrofa se enuncia:

The ambulance's rose of light  
Blooming against the window

---

<sup>8</sup> Si bien la amada no está tan explícitamente racializada, hay fragmentos del poema que nos dan a entender que se trata de una mujer no blanca, especialmente en la novena estrofa, que analizo más adelante, donde la voz poética enuncia "I never want to make you feel that white" (9:2-3), lo que señala que está hablando con una persona que no necesariamente es blanca.

Its single siren-cry: *Help me.*

A silk-red shadow unbolting like water

Through the orchard of her thigh.

(2:1-5)

En esta breve descripción de la luz viajando en el interior del cuarto “through the orchard of her thigh” deja en claro que el cuarto es un espacio compartido. La luz que acompaña el “single siren-cry” de la ambulancia ilumina tanto la ciudad como a la amada en un momento en el que el peligro, aludido por el grito de la ambulancia, se yuxtapone con la imagen erótica, resultado del recorrido de esta luz por los muslos de esa mujer.

La imagen del cuerpo de la amada es clave en la construcción del erotismo dentro del poema. Ella es el objeto de deseo central que se construye a partir de su relación con la voz poética y a través de una serie de metáforas<sup>9</sup> relacionadas al mundo natural:

Here, come—in the green night, a lion

I sleep her bees with my mouth of smoke,

dip honey with my hands stung sweet

on the darksome hive

Out of the eater I eat. Meaning,

*She is mine, colony.*

(3:1-6)

El panal es la metáfora extendida alrededor de la cual se construyen los versos 2-5 de la estrofa.

Esta figura, representante del sexo de la amada, es recurrente en la erótica de Díaz, como demostraré en el tercer capítulo. Apelando a esta metáfora, la voz poética presenta el encuentro

---

<sup>9</sup> Utilizó el término metáfora con mucha reserva ya que en varios instantes de su colección Díaz señala lo problemático que llega a ser hablar de metáforas cuando se trata de textos producidos por personas indígenas. Sin embargo, no encontré un mejor término entre las herramientas que tengo a mi alcance para definir este tipo de figuras del lenguaje; por lo tanto, usaré el término metáfora refiriéndome a “ [a] figure of speech, in which one thing, idea, or action is referred to by a word or expression normally denoting another thing, idea, or action, so as to suggest some common quality shared by the two” (Baldik).

erótico a través de la acción “I sleep her bees with my mouth of smoke” que hace referencia al sexo oral (esta práctica sexual se puede concebir como *queer*, según lo explica Ruvalcaba, por tratarse de una práctica no-reproductiva; es decir que se realiza únicamente por el placer que provoca). El sexo oral predomina en los encuentros sexuales descritos dentro de *Postcolonial Love Poem*; lo veremos nuevamente tanto en “Like Church” como en “Ode to the Beloved’s Hips”. Dentro de “Manhattan Is a Lenape Word”, el sexo oral produce un efecto calmante, medicinal; adormece las abejas representantes del deseo. En el siguiente verso la voz poética expone “Out of the eater I eat” (3:5)”, usando este verso bíblico<sup>10</sup> para aludir al doble sentido de *eating out* que de nuevo hace referencia a esta práctica sexual. Los elementos eróticos de la poesía de Diaz, (la boca, la mano, la cadera, etcétera) rechazan el binario heteronormado y excluyen por completo el órgano sexual masculino. En el poema de Diaz se ve la reciprocidad entre la voz poética y su amada en los diferentes pasajes (lo cual se verá más adelante). En esta primera estrofa la voz poética es la agente “dip[ping] honey with my hand stung sweet” (3:3). La mano aparece como fuente de placer pero también del dolor. Diaz crea esta yuxtaposición a través del uso del adverbio *sweet* para describir al verbo *stung* que normalmente se asocia a la experiencia negativa de ser picado por algún insecto. En esta misma estrofa, las imágenes placenteras, representadas por el acto calmante producido por el humo, sobresalen. Sin embargo, en la siguiente aparición de las manos, ellas pierden, en parte, su aspecto erótico y establecen una fuerte relación entre el acto penetrativo y la muerte.

La relación de reciprocidad se muestra en la novena estrofa donde la amada se vuelve el agente penetrando a la voz poética que dice: “It’s too late— I can’t stop seeing / her bones. I’m counting the carpals, / metacarpals of her hand inside me” (9:4-6). El énfasis en los huesos de la mano, “the carpals, / metacarpals” y en la estrofa siguiente “One bone, the lunate bone”

---

<sup>10</sup> Hace referencia al “Acertijo de Sansón” donde un grupo de abejas usan el cadáver de un león para crear su panal y producir miel: “ So he said to them: ‘Out of the eater came something to eat, And out of the strong came something sweet’” (*Bible New Kings James Version*, Judges. 14:14).

(10:1), transforma el objeto de placer sexual, la mano de la amada, en un *memento mori*. El uso de referencias anatómicas para describir el cuerpo de la amada es también un tema recurrente en la erótica de Díaz, como señalaré en el tercer capítulo. Estas dos contrastantes representaciones de la mano penetrando el cuerpo de una persona amada se yuxtaponen incluso espacialmente dentro del poema. Las dos se encuentran en dos páginas contrapuestas<sup>11</sup> y ocupan la tercera estrofa de sus respectivas páginas. La yuxtaposición es interesante porque señala cómo el acto sexual puede pasar de ser un espacio erótico placentero a un espacio doloroso. Es un recordatorio de cómo la muerte y la violencia son actos que se mantienen asociados con el sexo, dentro del contexto colonial. La transformación de la mano de un objeto erótico a una fuente de dolor se potencia por el contexto. Las reflexiones de la voz poética le dan este segundo significado al asociar lo blanco con la violencia colonial a través del rechazo a la blanquitud que se presenta en la novena estrofa (como se analizará en el siguiente párrafo). Dentro del poema, la mano es entonces una figura donde se yuxtaponen el placer erótico y la violencia colonial.

Esta transformación de la mano erótica a la mano esquelética parece instigada por el comentario de la amada:

*She says, You make me feel  
like lightning. I say I don't ever  
want to make you feel that white  
It's too late...*

(9:1-4)

La voz poética, debido a la reflexión que lleva en las estrofas anteriores, asocia la figura de *lightning* inmediatamente con la blanquitud. De esta manera, rechaza el símil propuesto por su amada pero este rechazo no es suficiente para contrarrestar los efectos blanqueantes de este

---

<sup>11</sup> Véase el primer apartado del anexo.

comentario. Es el blanqueamiento<sup>12</sup> de la mano que la transforma en huesos es un recordatorio de la muerte, ya que se asocia a los colonizadores europeos que propiciaron el desplazamiento de los lenape. La yuxtaposición de lo erótico, representado por la mano de la tercera estrofa, y la violencia colonial, representada por la mano en la novena estrofa, muestran el delicado balance que mantiene la erótica indígena, siendo una fuente de placer pero también de dolor, un espacio donde la cama puede vertiginosamente transformarse en un cementerio. Este diálogo entre la voz poética y su amada, marcado con cursiva, contamina la práctica sexual descrita anteriormente, una práctica sexual asociada al mundo natural y a las tradiciones de comunidades indígenas. A través de la intervención de estas voces, Diaz presenta momentos muy logrados donde es visible la transición entre un elemento y el otro.

Ésta no es la única manera a través de la cual se yuxtapone la violencia colonial con el acto sexual. En la tercera estrofa, que se analizó con anterioridad, la voz poética concluye su descripción del encuentro sexual entre ella y su pareja con una explicación: “Meaning, / *She is mine, colony*” (3:5-6). Las imágenes representadas con anterioridad, de descanso, paz y placer, se reducen a un acto posesivo. La frase, “*she is mine, colony*” se presenta en cursivas, lo cual señala la intromisión de una voz ajena a los pensamientos de la voz poética. Las cursivas dentro del poema aluden a un discurso exterior ya que son éstas las que se utilizan para referirse tanto al sonido de la ambulancia (“Its single siren-cry: *Help me*” (2:3)), como para marcar el

---

<sup>12</sup>El blanqueamiento es un concepto complejo que se puede entender como un valor social que se esparce a través de narrativas que privilegian “o suposto de que quanto mais branco melhor” (Schwarcz 176). Al mismo tiempo, se entiende el blanqueamiento como parte de una política nacional de exterminio, la cual se presenta de diferentes maneras, dependiendo del contexto. En el caso de Estados Unidos, el blanqueamiento está directamente relacionado a la eliminación de los grupos indígenas, siguiendo las políticas del llamado *blood quantum*. Esto lo ejemplifica Theda Perdue, dentro de su ensayo “Native Americans, African Americans and Jim Crow”, a través de una anécdota: “a lawyer in Marksville, Louisiana ..., told a representative of the National Congress of American Indians that ‘all the Indians have gone. They’ve either married white or black, and that’s what they are now—either white or black’” (30). (Claro que esto también se relaciona a la *one drop rule* que se utilizó para incrementar la población afrodescendiente en Estados Unidos, pero el formato de esta investigación no permite ahondar en el tema aquí). Esta misma reflexión al respecto de las políticas de exterminio relacionadas a la relación entre personas indígenas y miembros de otras comunidades raciales se presenta en “American Arithmetic” cuando la voz poética denuncia: “But in an American room of one hundred people, / I am Native American—less than one, less than / whole—I am less than myself. Only a fraction / of a body, let’s say, *I am only a hand— / and when I slip it beneath the shirt of my lover / I disappear completely*” (13-14:1-6).

comentario realizado por la amada (“she says, *You make me feel...*” (9:1)). Los versos 5-6 se pueden entender como una interpretación ajena de las prácticas sexuales descritas por la voz poética. Señalo que se trata de una interpretación, ya que el uso de la palabra *meaning* sugiere un proceso de lectura que trata de dar una explicación a los actos descritos con anterioridad. Esta interpretación cambia la relación entre la voz poética y su amada, ya que el uso del adjetivo *mine* transforma a la amada en una posesión, lo que desplaza la relación de reciprocidad que se representa en el poema.

La descripción del cuerpo de la amada como una colonia contrasta con la imagen previa de la amada como un panel. Esta interpretación cambia las construcciones literarias presentadas por la voz poética y relacionadas a una cosmovisión indígena por un imaginario colonial donde el acto sexual se entiende como una conquista. La frase “*She is mine, colony*” remite a la imagen de América en la poesía amorosa occidental; hace referencia a textos como “To His Mistress Going to Bed”, de John Donne, donde el poeta utiliza este continente como metáfora de su amada, “O my America! my new-found-land” (2:3), la cual presenta el cuerpo femenino como parte de la tierra colonizada. Las cursivas en este fragmento del poema señalan la invasión de un discurso exterior que configura el cuerpo como un objeto para ser poseído; lo cual es congruente con el hecho de que la construcción de los cuerpos indígenas está especialmente marcada por esta relación cuerpo-territorio, creada durante el proceso colonial, a partir del cual se catalogaron como parte de la flora y fauna a muchos grupos originarios de los territorios conquistados por Inglaterra (Tuhiwai Smith 62).

La voz poética reproduce la violencia colonial a través de esta yuxtaposición de las imágenes eróticas y la interpretación de esta voz ajena que transforma las prácticas sexuales de las mujeres racializadas en relaciones de poder. Este tipo de interpretación es representativa de la yuxtaposición entre violencia y erotismo que caracteriza la poesía de Díaz. Es por eso que esta intervención del discurso externo detona la reflexión que interrumpe el acto sexual y

transforma lo erótico, en este caso, la mano en un recordatorio de la muerte. La amada es tanto una fuente de placer como una parte de la reflexión de la voz poética. Esta reflexión gira en torno a la forma en la que el discurso colonial configura los cuerpos de las mujeres, en particular de las mujeres indígenas que están claramente representadas por las sirenas.

### **Las sirenas**

Las sirenas son una presencia complicada dentro del poema. En un inicio, esta figura remite a la sirena de un ambulancia que transita la isla de Manhattan; sin embargo, conforme avanza el texto, éstas se van transformando, en un proceso semejante a la metamorfosis, hasta convertirse en la figura mitológica. Las sirenas solo sirven como alusión a la tradición grecolatina, sino que también Diaz se las apropia para representar la experiencia de las mujeres indígenas. La apropiación de figuras canónicamente occidentales es común en la poesía de esta autora, como se puede ver en los poemas “Blood-light”, “I, Minotaur” y “Asterion’s Lament” de la misma colección *Postcolonial Love Poem*.

Como ya se mencionó, la primera aparición de las sirenas es a través de una ambulancia que atraviesa la habitación de la voz poética dejando a su paso un “single siren-cry: *Help me*” (2:3). La bocina de la ambulancia se transforma, durante el poema, en la figura seductora de la mitología griega:

Again, the siren’s same wide note:  
*Help me. Meaning, I have a gift*  
*and it is my body, made two-handed*  
of gods and bronze.  
(8:1-4)

Los materiales que se utilizan en la construcción de la sirena se salen de su conformación mitológica en el canon occidental; el bronce remite a los mitos de creación de algunas

comunidades indígenas donde el hombre se crea a partir de diferentes elementos naturales (como es el caso del mito creacionista explicado en el *Popol Vuh*). Esta creación no está escrita en cursivas, por lo cual se da a entender que es la voz poética quien está articulando sus pensamientos, sus creencias. En esta construcción de la sirena, Diaz alude a la violencia colonial que transforma el cuerpo de la mujer. Esta transformación se presenta, nuevamente, a través del uso de cursivas, como se mostró con anterioridad, que señalan un discurso exterior a la voz poética. Esta interpretación es particularmente violenta porque liga los gritos de auxilio a una ofrenda corporal. De esta manera la voz poética alude a la violación en contra de las mujeres indígenas que se perpetuó como parte de la agenda colonial y que sigue siendo un grave problema hoy en día. Como Deborah A. Miranda señala,

Frequently, colonizing Europeans kidnapped Native women purely for the purposes of death by rape. The rape of Native women was also considered an act of sacred duty during the Spanish colonization of Mexico and much of the American West and Southwest ... Later, Native girls, especially, were kidnapped or coerced into the government's Indian boarding schools, where they were kept forcibly for five to ten years, and sometimes sexually abused ("If we get the girls, we get the race," was a typical rationale) ... During the 1950s, 1960s, and 1970s, Native women on reservations and in urban Native communities were targeted for massive sterilization campaigns, resulting in generations of Indian women unable to conceive. ("Dildos, Hummingbirds" 138)

La sirena se coloca como representante de este sufrimiento sepultado por las representaciones coloniales, como el mito de Pocahontas, que presentan estos actos violentos como relaciones amorosas consensuadas.

La última estrofa del poema transforma esta figura en una fuente de resistencia. El último grito de las sirenas se enuncia a través de la voz poética que en medio del acto sexual, en un instante de placer, establece:

the siren song returns in me,

I sing it across her throat: *Am I*

*what I love? Is this the glittering world*

*I've been begging for?*

(13:1-4)

A diferencia de los instantes previos, en esta ocasión las sirenas se presentan a través de la musicalidad, un canto en lugar de un grito, que surge de la misma voz poética dentro del cuarto, no de un espacio exterior. Aquí se presenta la figura mitológica de la sirena como representante de las mujeres indígenas, que, en lugar de llevar consigo un grito de ayuda, produce un canto de placer. Esta canción que se da en los momentos íntimos entre la voz poética y su amada introduce dos preguntas: “*Am I / what I love? Is this the glittering world / I've been begging for?*”. La primera pregunta pone en duda la construcción del amor que presenta la voz poética. La segunda pregunta hace referencia al mito de creación mojave y de otros pueblos originarios:

The “glittering world” is one way our Mojave creation story has been translated, since the earth was still wet, so rocks and dirt gleamed. It is also the often used translation of the Diné origin story, and a few other indigenous stories I have been told. (Diaz, “Notes” 97)

Es importante notar que Diaz en este caso está haciendo referencia a un pasado precolombino, al cual a menudo hace alusión la erótica indígena con el objetivo de recuperar ciertas prácticas tradicionales de estas comunidades que fueron afectadas por los procesos de colonización. Estas prácticas que buscan recuperar las escritoras indígenas de erótica no son necesariamente

prácticas que existían de manera concreta e inamovible dentro del contexto precolonial; más bien apelan a la idea de la traducción como:

an adaptable process that simultaneously supports cultural continuity and addresses changing circumstances. This enables American Indian intellectual work to engage the entire range of issues that shape contemporary Native lives, including those pertaining to class, gender, and sexuality. (Huhndorf 1622)

Al hacer referencia al mito de creación mojave, la voz poética está apelando a esta tradición, adaptable y cambiante, que le permite explorar las posibilidades que tiene el erotismo desde su propia cultura.

El último momento de pasión cierra con dos preguntas que se enuncian por parte de la voz poética pero remiten a un canto compartido. Este momento de enunciación vuelve a la voz poética parte de esta colectiva de sirenas, representantes de las mujeres indígenas, que en conjunto se preguntan si el amor, o el erotismo, es capaz de superar la violencia expresada anteriormente. Como establece la reportera Amy Li, Diaz utiliza su poesía para transformar “the image of indigenous womanhood”, en este caso a través de la figura de la sirena. Esta figura presenta la sexualidad de las mujeres indígenas como un espacio marcado por momentos de mucho dolor, pero también presenta la posibilidad de reclamar el placer. Este conjunto de mujeres hace, en parte, referencia a las autoras que inspiran a Diaz. Incluso se puede conectar este pasaje al epígrafe de Joy Harjo que abre la colección: “*I am singing a song that can only be born after losing a country —Joy Harjo*” (*Postcolonial Love Poem* 0). Recordando que Harjo es “another excellent writer of sensuous love poetry” (Miranda, “Dildos, Hummingbirds” 135), podemos ver este canto final como Diaz insertándose en la tradición de mujeres indígenas que utilizan la erótica como una forma de resistencia.

## **Conclusión**

Al combinar los momentos personales con declaraciones políticas, Natalie Diaz alude a la conocida consigna “lo personal es político” y se acerca a la aseveración de Akiwenzie-Damm de que “for better or worse, because of the societies surrounding us [native people], [indigenous erotica], like everything else we do, is political” (98). Dentro de “Manhattan Is a Lenape Word”, la voz poética utiliza la yuxtaposición para demostrar cómo el pasado colonial invade los espacios más íntimos de la vida de los colonizados.

En este capítulo me enfoqué en la relación entre la violencia colonial y el encuentro erótico. Mi análisis me llevó a la conclusión de que la experiencia erótica en “Manhattan Is a Lenape Word” se encuentra marcada por la violencia, presente en las diferentes instancias de yuxtaposición, como por ejemplo: frases como “stung sweet” donde se juntan imágenes placenteras y dolorosas; el contraste entre la representación de la mano, primero como objeto erótico placentero y después como doloroso; y a través de las interpretaciones que vuelven momentos eróticos en actos de posesión. Diaz utiliza esta herramienta literaria para representar la ambivalencia que se tiene en las comunidades indígenas con respecto a la sexualidad. La figura de la amada y la figura de las sirenas se ven afectadas por esta yuxtaposición de lo violento y lo erótico. Diaz presenta una sexualidad que reconoce cómo el pasado colonial ha afectado la sexualidad de las mujeres, en especial aquellas racializadas.

El canto de las sirenas es un grito de resistencia femenina, atado a la tradición literaria de las mujeres indígenas. A través de este canto, Diaz propone que el mismo acto sexual, usado como herramienta de colonización, puede, al erotizarse, volverse un acto de resistencia individual y colectiva. Para continuar explorando cómo el erotismo combate la violencia colonial, en el siguiente capítulo me enfoco en cómo la autora representa la problemática alrededor de esta sexualidad, utilizando y desarticulando una de las herramientas de representación colonial más comunes: los estereotipos.

## Capítulo 2. “We fuck like we church”: la naturaleza y los estereotipos en la representación de lo erótico de “Like Church”

En el capítulo anterior analicé cómo Diaz yuxtapone la violencia y el erotismo a través de varias herramientas, incluyendo la inserción del discurso colonial. En este segundo capítulo, me enfocaré en el papel que juegan la naturaleza y los estereotipos en la representación de las personas racializadas dentro del poema “Like Church”. Este texto explora las conexiones entre el mundo natural y la representación estereotípica de las personas indígenas. Como señala el teórico cultural Stuart Hall, los estereotipos son una de las herramientas utilizadas, por parte del discurso colonial, para fijar significados atados a formas negativas de la representación de las diferencias raciales (Hall 211). “Like Church” dialoga con estereotipos peyorativos asociados a las comunidades indígenas estadounidenses. Dentro de este poema, Diaz desarticula la representación estereotipada a través de la erotización; enfrentando, de esta manera, el discurso colonial que se presenta dentro de “Manhattan Is a Lenape Word”.

En “Like Church”—formado por una sola estrofa que contiene 45 versos separados por un doble espacio—se representa, al igual que en el poema analizado en el capítulo anterior, un encuentro sexual entre la voz poética y su amada. Sin embargo, este segundo texto, a diferencia del anterior, muestra una sexualidad que comienza a florecer a pesar de la violencia colonial. Si bien la representación del placer sexual predomina dentro del poema, ésta no es capaz de escaparse por completo del discurso colonial, el cual sigue siendo un punto de tensión clave para la voz poética. Dentro de este poema, el papel del mundo natural es especialmente importante. Como establece Deborah A. Miranda, “Indian writing has often been stereotyped as ‘nature poetry,’ leaving Indian poets to wrestle with this problematic imagery” (“Dildos, Hummingbirds” 144). De esta manera, Miranda escribe, se espera que la literatura producida por personas indígenas trate siempre el tema de la naturaleza limitando el tipo de textos que las

grandes editoriales están dispuestas a publicar lo cual excluye muchas veces aquellas obras que tratan el tema de lo erótico. Este estereotipo se debe a que en el imaginario colonial las comunidades indígenas están intrínsecamente relacionadas con el mundo natural. La relación entre la naturaleza y las personas indígenas ha sido estereotipada por los procesos coloniales; esta conexión a menudo se ve acompañada de la deshumanización de las personas indígenas. En esta medida, se animaliza al sujeto indígena y se limita el tipo de escritura que se le permite. En “Like Church”, la voz poética reconoce esta imagen problemática que existe con respecto a la relación entre las personas indígenas y el mundo natural. Sin embargo, este poema no rechaza la relación entre las comunidades indígenas y la naturaleza, sino que la reformula en un proceso de desidentificación.

La desidentificación es una estrategia identitaria “[that] works on and against dominant ideology” (Muñoz 11). Es decir, no rechaza los estereotipos sobre una comunidad sino que los reformula para que trabajen contra los sistemas de opresión que los crea. Se puede entender este proceso como el “rechazo del estereotipo impuesto por otros expresado mediante la apropiación de tal estigma para resignificarlo positivamente” (Domínguez-Ruvalcaba 25). En este caso, el poema trabaja con y en contra de la imagen estereotipada dominante de la relación persona indígena-naturaleza. La hipótesis de este capítulo es que, en el poema “Like Church”, la voz poética utiliza el erotismo en un proceso de desidentificación para desestabilizar los estereotipos que animalizan, de manera peyorativa, la sexualidad de las personas indígenas. En este proceso, Díaz utiliza las figuras del mundo natural para representar una sexualidad que se aleja de la violencia colonial.

Para demostrar mi hipótesis, divido el texto en tres apartados. La primera sección analiza los estereotipos planteados explícitamente dentro del texto, cómo aparecen y qué conexión crean entre cuerpos indígenas, sexualidad y naturaleza. La segunda sección se enfoca en cómo Díaz desarticula este estereotipo a partir de su propia presentación del encuentro

erótico entre la voz poética y su amada. Finalmente, se analiza la relación que se crea entre el mundo natural y el espacio sexual para mostrar cómo Diaz propone una sexualidad atada a la naturaleza sin caer en imágenes deshumanizantes.

### **Los estereotipos**

Debora A. Miranda señala que parte de la razón por la cual la literatura creada por mujeres indígenas ocupa una posición tan marginalizada se debe a los estereotipos que se tienen sobre esta comunidad: “Stereotypes about Native women, for example, may take up all the available space in the American public’s head, leaving no room for writers who are not either squaw sluts, Pocahontas, or Indian princesses” (“Dildos, Hummingbirds” 138). De igual manera, Kateri Akiwenzie-Damm señala como parte fundamental del proyecto de erótica indígena el combatir “all of those stereotypes and images that make us less than the whole, complex, loving, sexual, spiritual beings we are” (100). Akiwenzie-Damm enfatiza que este tipo de representación afecta gravemente cómo los jóvenes de estas comunidades se ven a sí mismos, en especial aquellos que han lidiado con situaciones de violencia y abuso (100). Tomando esto en cuenta, no sería una exageración señalar al estereotipo como una de las formas de representación más dañinas en cuanto a la representación de las personas indígenas. Con este contexto en mente, decidí enfocarme en cómo el estereotipo se presenta dentro de la obra de Diaz centrándose en un ejemplo muy claro que aparece en “Like Church”.

El poema “Like Church” se centra claramente en un estereotipo particular que se presenta a finales de la primera página:

...They think  
brown people fuck better when we are sad.  
Like horses. Or coyotes. All hoof or howl. All  
Mouth clamped down in the hair, on the neck,

Slicked with latherin...

(13-17)

Dentro de esta sección, se establece una relación de oposición entre dos grupos distintos a través del pronombre *they* y el pronombre *we*. El *we* hace referencia a “brown people”, convirtiendo al *they* en “not-brown people”. Esta división entre los dos grupos se marca también a través del rompimiento visual del enunciado en dos versos distintos, una que contiene al “**they think**” y otra que contiene el “...**we are sad**”, lo que crea una separación espacial que podría asimilar un “color bar”. El grupo *they* no está explícitamente racializado, mientras que el *we* se agrupa a través de una similitud racial, “brown people”. En su estructura, estos versos resumen la manera en que se construye un estereotipo. Según propone Richard Dyer, los estereotipos se crean a partir de las normas de un grupo dominante que aplica sus normas a un grupo subordinado al cual encuentra “wanting, hence inadequate ... reinforcing the dominant groups’ own sense of the legitimacy of their domination” (356). En estos versos, el grupo *they* ejerce control sobre el grupo *we* a través de la suposición “they think / brown people fuck better when we are sad”, marcada por el verbo *think* que la coloca en el reino de la especulación. Esta suposición se entiende como parte de la naturaleza del grupo *we*, lo que crea un estereotipo. Es importante notar el uso del símil<sup>13</sup> para configurar este estereotipo, “like horses...”, ya que esta figura retórica se utiliza constantemente durante el poema.

El *we* está clasificado a través de su color de piel, se trata de una división racial. Esta división viene de afuera, del *we* que se separa de la categoría “brown people” a través de la creación de estereotipos. La voz poética se identifica como parte de este grupo racializado pero muestra una resistencia por caracterizar al grupo del cual no es parte:

Slick with latherin. You ask, *Who is they?*

---

<sup>13</sup> De igual manera que la metáfora, el símil es un término de los estudios literarios que da mucho para discutir. Sin embargo, para los propósitos de esta investigación, el símil se entenderá simplemente como “An explicit comparison between two different things, actions, or feelings, using the words ‘as’ or ‘like’” (Baldick, “Simile”).

even though you know. You want me to name  
names. Shoot, we are named after them. You think  
my Creator had heard of the word *Natalie*? Ha!

(17-20)

A pesar de la insistencia del *you*, el cual se supone hace referencia al lector, la voz poética se limita a decir “you know” (17). La resistencia a nombrar se puede relacionar con la sección anterior del poema donde la voz poética articula “What if / we stopped saying *whiteness* so it means *anything*” (7-8). Hay una deliberada evasión de la característica “whiteness” para describir a este *they*. A través del no-nombrar, la voz poética muestra una resistencia al discurso hegemónico que separa al mundo a partir de diferencias raciales. No se define al grupo *they* como “white”, ya que esta característica no representa correctamente el proceso de racialización y producción de la blanquitud. Ésta es una estrategia retórica que busca deshacer las oposiciones creadas con base en la idea de raza; si bien se crea un grupo de “brown people”, la racialización no viene solo de un contraste en tonos de piel, sino que surge de un proceso histórico. La misma voz poética le recuerda al lector este proceso:

They are only light because we are dark.  
If we didn't exist, it wouldn't be long before  
they had to invent us.

(33-35)

La relación que se establece entonces es una de dependencia. El *they* requiere de la existencia de este grupo *we* para mantener el orden social que les da el poder de estereotipar a otros grupos.

También es importante notar que en este momento el color *brown* toma precedencia sobre el blanco. Dentro del poema se obliga al lector a pensar el *they* como un grupo de personas no-*brown* en lugar de pensar en el *we* como un grupo de personas no-blancas. En este caso, *brown* se vuelve la norma, el color del grupo enunciado, mientras que lo otro se mantiene, a

propósito, sin nombre. El lector entonces tiene frente a sí dos grupos, ya sea que se identifique o no con ese *they*; si el lector llega a pertenecer a ese *they*, se ve obligado a vivir un proceso de *othering* discursivo. Este *othering* se enfatiza a través del uso del español (que se analiza más adelante), una lengua marginal en el contexto estadounidense actual. No hay que olvidar que el “otro” dentro del poema hace referencia a un grupo hegemónico opresor que vigila tanto la representación como el uso del lenguaje.

Dos verbos en los versos 13 y 14 destacan: *think* y *fuck*. La palabra *fuck* es categorizada por el diccionario de Oxford como un “taboo, slang”. Es una palabra que pertenece a un registro coloquial que hace referencia a un acto sexual, “to have sex with somebody”, y al mismo tiempo sirve de insulto “a swear word that many people find offensive that is used to express anger, horror or surprise” (Oxford). El uso de esta palabra reduce la relación sexo-afectiva mantenida por la voz poética y su amada a un acto vulgar que facilita la animalización de las personas participantes. *Think* sobresale por ser un verbo especulativo, no hay una certeza en su estado sino un simple pensamiento, una idea que *they* formula. De esta especulación parte el resto del enunciado “...we fuck better when we are sad...” (14). Esta inferencia inicial se extiende en el siguiente verso, donde se ejemplifica a través de animales: “Like horses. Or coyotes” (15). El sujeto *they* salta de la suposición inicial a una serie de comparaciones que animalizan al sujeto de color. La animalización del sujeto se enfatiza a través de palabras onomatopéyicas como “hoof” y “howl” que acompañan el verso 15: “Like horse, or coyotes. All hoof or howl”. La onomatopeya se vuelve representante de la animalización del sujeto. Esta animalización se relaciona a la manera en la que los cuerpos indígenas son concebidos como parte del territorio. En este caso, se asocia a estos cuerpos con la fauna, lo cual remite al texto de la pensadora Maori Linda Tuhiwai Smith quien habla de cómo las personas indígenas fueron clasificadas como parte de la fauna de los territorios colonizados por el imperio Británico (lo cual mencione en mi primer capítulo). Vale la pena notar de nuevo el uso del símil para

construir este estereotipo, ya que el símil es la figura retórica central de este poema. Este aparece como parte de la construcción del discurso colonial y como herramienta que la voz poética utiliza para desarticular, lo cual analizaré más adelante.

La animalización del sujeto continúa en los versos siguientes, en donde se describe el acto sexual imaginado por el *they* como “All / mouth clamp down in the hair, on the neck, / slicked with latherin” (15-17). Esta imagen remite al comportamiento copulatorio de los caballos que antes de aparearse muerden la crin de la yegua. La similitud se intensifica con la referencia a *latherin*,<sup>14</sup> una proteína que causa que el sudor de los caballos se presente como una espuma blanca (McDonald 4). No solo la práctica sexual se presenta a través de la copulación animal, sino que el cuerpo mismo de las personas animalizadas cambia químicamente para producir sustancias no-humanas. El sudor, presente comúnmente durante el acto sexual, se transforma en *latherin* “encaballeciendo” a los sujetos de color. La relación entre sonoridad y bestialidad se enfatiza a través de la repetición del sonido “d”: “mouth clamped down”. De nuevo, es de notar que el estereotipo se enfatiza a través de la sonoridad de los versos.

Dentro del poema, la voz poética apela al imaginario colectivo al presentar animales que indudablemente se conectan con las comunidades indígenas de Estados Unidos. El coyote,<sup>15</sup> al ser un animal originario del continente americano, mantiene una conexión territorial e histórica con estos grupos. El caballo, que sin duda toma un mayor protagonismo durante esta escena, aparece a menudo acompañando las representaciones filmicas de los

---

<sup>14</sup> Escogí quedarme con el nombre *latherin* en inglés ya que en los textos que encontré del tema en español no se designa un nombre particular a esta proteína. Por ejemplo, la doctora María P Arias Gutiérrez al hablar del sudor del caballo dice simplemente: “Además, el sudor equino tiene una concentración inusualmente alta de proteínas, de 0,75 a 1,24 g/L, las cuales le proporcionan una consistencia espumosa al mismo, y por sus propiedades surfactantes, se cree que estas facilitan una distribución más pareja del sudor sobre la superficie de la piel, mejorando la evaporación” (45).

<sup>15</sup> El coyote forma parte de la tradición oral de varias comunidades indígenas: “aparece a menudo en los cuentos y en las tradiciones de los nativos americanos, generalmente como una bestia muy sabia e inteligente” (*National Geographic*). Sin embargo, en este caso considero que la voz poética está aludiendo a la manera en la que el coyote se encuentra estereotípicamente relacionado con las comunidades indígenas, no a la compleja relación que mantienen los pueblos originarios con este animal.

nativos norteamericanos (Varasidas 4), aun siendo un animal de origen europeo. De esta manera, la voz poética construye un *we* que se define como moreno, pero que se entiende como indígena a través de los estereotipos que invoca. El estereotipo se crea apelando a un entendimiento previo de las representaciones de los grupos indígenas de Estados Unidos. En este pasaje, la voz poética está haciendo alusión a las representaciones estereotipadas de las comunidades indígenas.

Este estereotipo asocia al *we* con una sexualidad violenta y masculina, se coloca en el lugar del caballo, no de la yegua, que excluye la posibilidad de una relación entre mujeres. Al mismo tiempo, este estereotipo presenta a las personas indígenas como agentes dentro de la relación sexual, no como receptores de placer. Es decir, se presenta una relación binaria donde las personas racializadas tienen un papel activo y violento dentro del coito. Esta relación es representada por el acto de morder, “mouth clamped down”, dentro del cual la boca se presenta como una fuente de violencia. El estereotipo que presenta la voz poética en este fragmento del poema está fuertemente ligado a un mundo animal violento. El trabajo de Diaz busca desarticular este estereotipo a través del contraste entre esta imagen estereotipada y el encuentro entre la voz poética y su amada que se presenta desde el inicio del poema.

### **La desarticulación del estereotipo**

Antes de presentar el estereotipo que “Like Church” busca desarticular, la voz poética describe el inicio de un encuentro sexual entre ella y su amada. A través de esta organización del poema, Diaz prioriza su propia representación del encuentro sexual. Al colocar el estereotipo a la mitad del texto, en los versos 13-17, diluye el poder de esta representación que se ve rodeada de imágenes que la contradicen. El estereotipo es una representación secundaria dentro del poema. Sin embargo, para los propósitos de este capítulo decidí hablar del estereotipo primero y, de

esta manera, explicar más fácilmente cómo este se desarticula dentro del poema a través de las diferentes descripciones del encuentro erótico.

El encuentro entre la amada y la voz poética empieza en el primer verso: “My lover comes to me like darkfall—long, / and through my open window” (1-2). En este verso, el uso de la preposición “like” señala el uso de un símil para abrir el poema. El símil, como mencioné previamente, es la figura retórica central del poema y se presenta a lo largo de todo el texto incluyendo el título y la construcción del estereotipo. Antes de presentar la figura de “like horses. Or coyotes” (15), la voz poética compara a su amada con el anochecer. La imagen conecta desde un inicio a la amada con el mundo natural que se asoma a través de la ventana; esta descripción del *lover* se basa sobre todo en una caracterización visual en lugar de sonora.

Este primer símil contrasta fuertemente con el símil propuesto por el grupo *they* que relaciona al *we* con una figura animal violenta. La masculinización del caballo “All / mouth clamped down in the hair, on the neck...” (15-16) contrasta con las descripciones del cuerpo femenino activo que se presenta al inicio del poema: “Her right hip / bone is a searchlight, sweeping me, finds me” (5-6). La relación entre el cuerpo de la voz poética y el cuerpo de la amada contrasta fuertemente con la relación animal imaginada por el *they*. Mientras que en el estereotipo se presenta el cuerpo a través de la sinécdoque de la boca, el cuerpo de la amada se construye en partes: primero el hombro, “I keep time on the hematite clock of her shoulders” (4); después su cadera, “Her right hip / bone is a searchlight, sweeping me, finds me” (5-6) (un elemento fundamental en la poesía de Diaz, como veremos en el siguiente capítulo); hasta que aparece el cuerpo en su totalidad: “I’ve only ever escaped through her body” (7). La voz poética construye a la amada conforme va avanzando el encuentro sexual.

Esta construcción de la amada se ve relacionada al mundo natural tanto por la comparación con el anochecer como por la presencia del caracol en los siguientes versos. Empezando en el verso 13, la voz poética describe el sentimiento de la boca de su amada

besando su cuerpo como: “the pearline damp she laces / up my throat, my face. *Mi caracol*” (14-13). En esta descripción, la voz poética nombra a la amada como caracol. A un nivel sonoro el cambio de idioma enfatiza la división entre la enumeración de las partes del cuerpo y el apodo. Queda claro, tanto por la puntuación como por el cambio en la pronunciación del pronombre posesivo *my* al pronombre posesivo *mi*, que ha terminado la enumeración y que “*Mi caracol*” hace referencia a la amada, no a una parte del cuerpo de la voz poética. Las imágenes del coyote y el caballo contrastan fuertemente con la descripción del caracol viajando lentamente por el cuerpo de su amada.

Esta mención del caracol tiene similitudes con la referencia al caballo y el coyote. La construcción de los enunciados “like horses”, “or coyotes” y “*Mi Caracol*” es muy similar; los tres están formados por un sustantivo que hace referencia a un animal y están acompañados de una partícula, sea una preposición, una conjunción, o un pronombre posesivo. El texto incluso impone esta similitud separando deliberadamente la frase “Like horses”, de la frase “Or coyotes” mediante la puntuación. La similitud en la construcción une estos enunciados que se podrían entender como “frases animalizadoras”; sin embargo, existen claras diferencias que logran que los estereotipos presentados por la figura del caballo y el coyote se desarticulen. El caracol es una criatura que se conecta a los rastros de saliva que deja la “pearline damp” de la amada en la garganta y cara de la voz poética. El camino que atraviesa la boca de la amada queda marcado por esta sustancia, de la misma manera que este molusco deja a su paso marcas viscosas y húmedas. La referencia a los fluidos corporales también contrasta con la imagen de la espuma provocada por la *latherin*. Mientras que la *latherin* hace referencia a un esfuerzo corporal exhaustivo, la saliva se presenta como parte de un recorrido lento y placentero para ambas partes. La imagen del caracol se trata de una metáfora en lugar de un símil. Dentro del poema, la elección de una figura retórica sobre otra sirve para contrastar la diferencia entre estas dos formas de animalización. Sin embargo, el poema no utiliza fórmulas binarias que

colocarían a una figura retórica en el espacio del discurso colonial y a otra en el espacio del discurso poscolonial. La voz poética utiliza ambas herramientas imposibilitando la creación de una lógica de oposición. Lo fundamental de la metáfora del caracol es que ésta proviene de la voz poética en el momento que se está desarrollando el encuentro erótico, es una imagen en movimiento que se utiliza para describir un instante particular no para fijar la representación de la amada, como en el caso de los estereotipos.

La frase “mi caracol” sonoramente remite a un apodo más común, “Mi corazón”. La figura del caracol es señal de afecto entre la pareja. Esta animalización viene de experiencia y de cariño a diferencia de la animalización presentada por el *they*. Es importante notar que este apodo solo se entiende si el lector habla ambos idiomas o si se toma el tiempo de buscar la palabra en un diccionario/traductor. La figura del caracol queda sin traducir por la voz poética, dejando el trabajo de traducción al lector si este lo desea. La frase no busca ser traducida; la voz poética intencionalmente la deja en español para dificultar su lectura para *they*, que en el contexto del poema es un grupo angloparlante. A través del uso del español, la voz poética protege el acceso a este apodo, lo que crea un espacio donde el sexo puede relacionarse al mundo animal sin volverse un estereotipo racista y dañino. A través de la no-traducción la voz poética expresa el cariño hacia su amada.

Es claro que la voz poética relaciona a su pareja con el mundo natural con base en su experiencia personal. No hace una generalización sobre un grupo de personas, habla de un individuo en particular, lo cual se marca a través del pronombre posesivo “mi”. En contraste, el *they* habla de un grupo extenso, vago, a partir de una idea abstracta que no se basa en la experiencia personal. Al colocar la metáfora del caracol antes de los caballos y los coyotes, Diaz coloca el estereotipo en una posición secundaria. Su aparición se da en medio del encuentro sexual entre la voz poética y su amada, lo cual quita validez de las nociones del *they*, que ven el sexo entre personas de color como un acto animalesco, violento, salvaje e instintivo,

en lugar del lento, amoroso recorrido de un caracol por el cuerpo de la persona amada. A través del caracol, Diaz presenta otra manera de ser que no rechaza completamente la conexión animal pero que se separa del salvajismo que se asocia estereotípicamente a las personas indígenas, presentando, de esta manera, parte de un proceso de desidentificación. Incluso el proceso de desidentificación se encuentra en la misma articulación del estereotipo, en la imposición verbal de este sobre el grupo *we* y en el cuestionamiento del *they* impositor. El *they* exclama “like horses” y la voz poética responde como anochecer, como caracol y, más adelante, como melones.

### **Los melones: la erotización de la naturaleza**

En esta sección del capítulo me enfocaré en la presencia del mundo natural que se separa del mundo animal. Es decir, hablaré del mundo vegetal que es, dentro del poema de Diaz, central para la erotización de los cuerpos racializados. Los melones son la figura principal del erotismo dentro del poema. Estos aparecen en dos secciones diferentes: primero como un símbolo<sup>16</sup> de la creación y después como un símbolo sexual. En los versos 22 a 25 la voz poética enuncia:

then promised the afterlife would be reversed,  
south turned north, full with tight bright melons.

Pluck one melon and another melon grows  
in its place...

(22-25)

Esta sección del poema se coloca en contraposición a las creencias cristianas, como se marca por la frase “then promised the afterlife would be reversed”. La figura del “afterlife” puede entenderse como una referencia a la visión religiosa cristiana en la cual se cree firmemente en

---

<sup>16</sup> Entendiendo un símbolo como “a specially evocative kind of image; that is, a word or phrase referring to a concrete object, scene, or action which also has some further significance associated with it” (Baldick, “Symbol”).

una vida después de la muerte, una vida que se extiende eternamente en el cielo o en el infierno. La deidad creadora, que nombra a su hija *Snake* (20) representa la destrucción de esta *afterlife* colocándose en oposición, casi satánica, a la figura del dios cristiano. El uso del adjetivo *reversed* es importante, ya que promete un retorno, no la instauración de algo nuevo; de esta manera, se ve la intención de regresar a un sistema de creencias indígenas precoloniales. Este regreso remite al “Glittering World” que pide desesperadamente el canto colectivo de las sirenas en el poema anterior. Es importante recordar que “la cultura religiosa y el establecimiento de nuevos códigos de conducta punibles” (Domínguez-Ruvalcaba 76) se usaron durante el proceso de colonización para oprimir las prácticas no heterosexuales. Por lo cual, el rechazo de este orden religioso por parte de la voz poética, se puede entender como una recuperación del erotismo a través de la figura de los melones. También vale la pena señalar la importancia de la tradición dentro de la poesía erótica de Diaz. Como vimos en el capítulo pasado, el erotismo en Diaz está atado firmemente a las imágenes de creación de la comunidad mojave, como son “the glittering world” y la figura del creador. A través de estas referencias, la voz poética nos habla de un erotismo propio de las comunidades indígenas.

Los melones en este caso se ven como representantes de esta nueva realidad en la que “Pluck one melon and another melon grows” (24), es decir que el proceso de vida no se expresa a través de la inmortalidad del sujeto “melón”, sino a través de la infinitud de los melones, de su sobrevivencia y constante renovación, no como individuos sino como grupos. La voz poética arranca un melón metafóricamente anunciando la muerte de un sujeto y el nacimiento de otro en su lugar, y por su ausencia. El melón muestra un sistema de creencias donde la vida perdura más allá del ser, pero no a través de la inmortalidad en un plano superior, sino en la continuidad de la vida misma que se marca a través de dos verbos: *pluck* y *grows*. En este caso la figura del melón está intrínsecamente conectada con la tierra y con las creencias mojave, por lo que la

autora podría estar haciendo referencia a los “coyote melons”<sup>17</sup> originarios de los territorios del sureste estadounidense y el noroeste mexicano. Esta planta local sobrevive en el desierto que separa a los estados de Arizona y California. En este caso se entiende al melón como una planta resistente, nativa al territorio mojave y relacionada, por su territorio y las raíces que echa, con esta historia de creación. El melón aparece como símbolo para el propio pueblo mojave y para otros pueblos indígenas cuya visión del mundo permite la sobrevivencia a través de la herencia en lugar de la inmortalidad.

Puesto que “Like Church” es un poema erótico, también se debe considerar al melón como un posible eufemismo. En la descripción de estos melones como “tight bright melons” (24), el uso del adjetivo *tight*, que no suele utilizarse para describir fruta, alude al significado sexual de la palabra melón. “Melons” puede entenderse como “big boobs” (Stacy) y “tight” como una descripción de estos pechos firmes y por lo tanto deseables. Estas dos interpretaciones presentan la figura del melón como un ejemplo claro de la erotización de la naturaleza, específicamente del mundo vegetal, lo cual se vuelve el aspecto principal de la figura del melón durante su segunda aparición.

En la última sección del poema el melón se utiliza para describir el color de los ojos de la amada:

... And when they ask me,

*What's in your love's eyes?* I tell them. Wild sugar-

Melons, green-on-green, on green. She and I,

---

<sup>17</sup> Es difícil encontrar información confiable sobre esta planta; por lo cual, recurrí a fuentes alternativas como el blog de Irvine Ranch Conservatory que tiene cierta información pertinente: “In addition to being a tasty bite for coyotes, there are a few theories on how the plant acquired the common name of ‘coyote melon.’ One story is that coyotes wanted to keep the sweet fruit for themselves, so they would urinate on the plants to keep other animals away. Another story is that the leaves of the plant look like coyote ears, and the yellow ripened gourds look like coyote’s glowing eyes. Some say that since the flesh of the melon is sweet and the center toxic, that the fruit is tricky, like a coyote. ‘Native Americans had many uses for the coyote melon,’ said Irvine Ranch Conservancy Interpretive Specialist Kelley Reetz. ‘They would grind the seeds from the gourd to make a type of porridge, and use the gourds and roots as soap. The melons could also be dried with the seeds intact and used as a rattle, or hollowed out to become a container or drinking cup’” (Irvine Ranch).

we eat the melons, starting at their thick-syruped

heart, hold the beady seeds in our mouths

like eyes, wait for them to leap open

and see us first.

(39-45)

La frase “green-on-green, on green” remite al “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca, “Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas” (18) que cita Díaz de manera directa en “From the Desire Field” (*Postcolonial...* 12). Nos habla entonces nuevamente de un deseo que se ata, como vimos en el poema anterior, a la muerte aunque en este caso de manera más sutil. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que podría ser que este color tenga un significado particular para los mojave que se queda sin traducir y por lo tanto es inaccesible a mi lectura.

Los versos 41 a 43 aluden a un momento especialmente erótico entre la pareja en el cual “She and I, / we eat the melons, starting at their thick-syruped / hearts...” (41-43). El *I*, que se nombra como mujer en el verso 20 cuando establece “You think my Creator had heard the word *Natalie*? Ha!” (20), participa en el comer de los melones junto a su amada en un acto de ingestión lésbico que remite fuertemente al sexo oral. Una práctica que, como mencioné en el capítulo pasado, es característica de la erótica presente en el poemario de Díaz. El encabalgamiento, al separar en dos versos el adjetivo “their thick-syruped” (42) y el sustantivo “hearts” (43), genera un sentimiento de anticipación que incrementa la tensión erótica en la descripción del corazón de los melones que parece ser un símbolo representando el órgano sexual femenino en momentos de excitación. La separación permite que el espacio entre los versos se llene de posibilidades sexuales antes de cerrarse en el corazón de la fruta. De la misma manera, el adjetivo “thick-syruped” extiende el momento de tensión sexual a través del guion que alarga los sonidos de la palabra “thick”. Si bien se encuentran muchos momentos eróticos

dentro del poema, el orgasmo está ausente dentro del texto; la frase “hold the beady seeds in our mouths / like new eyes, wait for them to leap open” (43-44) señala la espera del momento orgásmico en el cual se liberan estas semillas del placer. El acto sexual no culmina en el orgasmo, que es el final tradicional del sexo heterosexual normativo, sino que concluye en el momento de placer, de contacto íntimo, de saboreo, que marca un clímax y, al mismo tiempo, una continuación; existe la posibilidad orgásmica, sin mostrar el orgasmo como único objetivo del acto sexual. De esta manera, la voz poética se rebela a las expectativas heteronormadas coloniales de lo erótico

Las semillas también unen esta sección con la primera mención de los melones. En este caso, las semillas sostienen la posibilidad de una nueva vida que se crea cuando se arranca un “melon and another melon grows” (24). Aquí se encuentra el cambio más importante entre la sexualidad heteronormativa colonial y la sexualidad simbolizada a través de los melones: si bien las semillas aluden a la creación de vida y a la sexualidad, estas no se relacionan con la reproducción. Domínguez-Ruvalcaba resalta que “el choque de culturas del colonialismo exigía la creación de un código sexual que redujera la sexualidad a una sola función (la reproductiva)” (73), dentro de lo cual lo *queer* se entiende como aquellas prácticas sexuales que no cumplen la función reproductiva, que surgen del placer para el placer. La sexualidad que describe Díaz a través de los melones se rebela contra el orden colonial al presentar la posibilidad de una creación erótica sin fin reproductivo. La voz poética utiliza las representaciones del mundo natural como vehículo para conectar la naturaleza con la sexualidad y reapropiarse de los estereotipos animalizantes del *they*. Si bien el símil aparece como representante del estereotipo colonial (“like horses. Or coyotes”), este también es usado al lado de la metáfora como herramienta de la erótica indígena (“*Like darkfall*”, “*Mi caracol*” y “the melons”). De esta manera, la voz poética se apropia de todas las figuras retóricas evitando los binarismos que caracterizan al discurso colonial. Díaz propone un momento de

placer que surge de “hold[ing] the beady seeds in our mouths”, no del orgasmo, y que permite una nueva manera de ver al mundo que coloque al *we*, que en el poema representa “brown people” (14), en el centro, en el espacio donde son los primeros sujetos que se vuelven visibles (“see us first”(45)). Este deseo de visibilizar la experiencia de las personas indígenas primero se ve representado en la estructura del poema que, como mencioné anteriormente, inicia con el encuentro sexual entre la amada y su pareja, colocando los estereotipos coloniales como representaciones secundarias.

### **Conclusión**

La desidentificación rechaza y acepta los estereotipos reconfigurando las narrativas que los vuelven funcionales como herramientas de opresión para poder recuperarlos “as powerful and seductive sites of self-creation” (Muñoz 4). Esta aceptación y rechazo tiene un papel importante en el poema de Diaz donde se pone en juego la visión estereotipada de las personas indígenas a partir de la recuperación de un mundo erótico atado a la naturaleza. Es a través de las figuras retóricas, principalmente el símil, que la voz poética plantea su propia visión del erotismo indígena. Esta figura retórica habla de una comparación, la cual es clave en la construcción del erotismo dentro de la poesía de Diaz. A diferencia de la yuxtaposición que contrapone dos conceptos aparentemente opuestos, la comparación le permite a la voz poética crear conexiones menos contrastantes. De esta manera, presenta una experiencia erótica que une imágenes placenteras en lugar de intercalar el placer y la violencia. La estructura del poema enfatiza la importancia de la autorrepresentación; lo cual se conecta con el proyecto literario de Kateri Akiwenzie-Damm que propone a la literatura erótica como un espacio donde se representen de manera completa las personas indígenas. Diaz presenta lo erótico no como algo vergonzoso y pecaminoso, sino como un espacio placentero atado a diferentes elementos de la naturaleza: la noche, el caracol y los melones. Es importante señalar que este espacio erótico también se ve

acompañado de alusiones a la religión cristiana, como el título señala, lo cual podría ser estudiado en un trabajo más largo.

La erótica en “Like Church” permite a la voz poética reformular los estereotipos que asocian a las personas racializadas con ciertos animales en el discurso colonial. Díaz presenta el encuentro erótico como una herramienta para desarticular estereotipos; es decir, como una herramienta para enfrentarse al discurso colonizador que analicé en el capítulo anterior. Este texto tiene en su centro la importancia de la representación. Díaz presenta la poesía como un espacio donde se posibilita colocar la autorrepresentación de las comunidades indígenas sobre los estereotipos creados por las narrativas coloniales.

En estos dos primeros capítulos me enfoqué en analizar cómo Díaz utiliza lo erótico para combatir los discursos coloniales dentro de un mismo texto. Si bien estos dos poemas aluden a la posibilidad de crear una representación erótica que exista más allá de la violencia colonial, continúan presentando un encuentro marcado fuertemente por las heridas de la colonización. Para mi tercer capítulo analizaré un poema donde Díaz explora el erotismo dejando de lado, casi por completo, estas violencias para presentar una representación de la sexualidad indígena placentera a través de las caderas.

### Capítulo 3: “More than all that are your hips”: la erotización de las caderas en “Ode to the Beloved’s Hips”

En los capítulos anteriores me enfoqué en cómo la poesía de Diaz utiliza lo erótico para combatir ciertos elementos representantes de la violencia colonial. Para este último capítulo me centraré en explorar los elementos eróticos que están marcados por esta violencia pero que no interactúan directamente con ella. De esta manera, presento otro lado de la poesía de Diaz donde lo erótico se enfoca en el placer. Este capítulo busca desarticular otra parte del estereotipo presentado en el poema anterior: “Brown people fuck better when we are sad”. Haré de lado la tristeza para hablar de un aspecto clave de la erótica de Diaz, el placer. Este tema es en sí subjetivo ya que confronta los estereotipos que se tienen de la literatura indígena como una literatura siempre enfocada en el dolor y el sufrimiento. Para presentar este placer me enfocaré en una de las figuras centrales de la poesía de Diaz: las caderas. Esta parte del cuerpo aparece constantemente dentro de *Postcolonial Love Poem*; inclusive, la poeta Jessica Gigot establece que su frecuente aparición<sup>18</sup> ayuda a entretejer los poemas “in an effective, and thought-provoking way”. Para Gigot, en este poemario lleno de dolor, como vimos en los capítulos anteriores, las caderas representan “[a] potentia[l] portal to hope, satisfaction, and understanding”. En muchos niveles, se podrían entender cómo el “glittering world” que busca la voz poética.

En sus múltiples apariciones, las caderas siempre mantienen un importante “symbolic meaning in the body” (Gigot). Si bien las caderas están inherentemente ligadas al cuerpo (como exploro en la tercera sección de este capítulo), al mismo tiempo crean el lugar en el cual se desarrollan los encuentros eróticos entre la voz poética y su amada. Estas se formulan a través de diferentes metáforas espaciales; incluyendo la metáforas del panal que analicé en el primer

---

<sup>18</sup> Las caderas aparecen en varios poemas: “Postcolonial Love Poem”, “These Hands, If Not Gods”, “Catching Copper”, “From the Desire Field”, “Skin-Light”, “Asterion’s lament”, “Like Church”, etcétera.

capítulo y que retomaré aquí. Las caderas son tan importantes que incluso se podrían considerar como el elemento central de la poesía erótica de Díaz.<sup>19</sup>

En este capítulo enfatizaré sobre todo la manera en la que Díaz utiliza ciertas figuras retóricas para construir las caderas dentro del poema “Ode to the Beloved Hips”. Si bien un análisis de la presencia de las caderas dentro de la colección entera sería más provechoso, las limitaciones de espacio me exigen centrarme solamente en este texto. Sin embargo, considero que esta oda es capaz de acercar al lector a la figura de las caderas que aparece a lo largo de la obra de Díaz, ya que se trata de un poema dedicado exclusivamente a esta parte del cuerpo. En “Ode to the Beloved’s Hips” es donde se encuentra la cantidad más abundante de descripciones y alusiones a esta área del cuerpo. Dentro de este capítulo, me concentraré sobre todo en cómo Díaz utiliza el lenguaje para construir las caderas. Este enfoque me permite remarcar ciertas figuras literarias que la autora utiliza repetidas veces durante su colección y pueden considerarse características de su poesía.

Esta oda comienza con una descripción detallada, que utiliza referencias bíblicas y anatómicas para describir las caderas de la mujer amada, y concluye con una corrida<sup>20</sup> erótica entre la voz poética y su amada. El poema se encuentra dividido en dos secciones, una sección descriptiva y una sección donde la voz poética se dirige directamente a la amada. Las caderas se representan a través de una combinación de diferentes figuras poéticas en cada sección, entre ellas, varias figuras que he explorado en los capítulos anteriores. Por lo anterior, este texto es excelente para hilar los aspectos del mundo erótico que se han presentado durante la tesina. La hipótesis de este capítulo es que la voz poética construye las caderas en “Ode to the Beloved’s Hips”, a través de diferentes figuras retóricas incluyendo la yuxtaposición y la metáfora, como

---

<sup>19</sup> Para demostrar esta aseveración sería necesario un análisis más profundo de las caderas dentro de la obra de Díaz; sin embargo, realizar una investigación tan extensa en el espacio de esta tesina no es posible, por lo cual dejo la sugerencia como una invitación a otros interesados en el tema.

<sup>20</sup> Haciendo referencia a las corridas de toros.

un objeto de alabanza<sup>21</sup> y como el espacio central del encuentro erótico. El cambio de objeto alabado a espacio erótico enfatiza la transformación de la cual es capaz el erotismo; la erotización convierte las construcciones óseas, presentadas en la primera sección del poema, en espacios donde tanto la voz poética como su amada son capaces de experimentar el placer plenamente. De esta manera, el cuerpo pasa de ser un objeto a un espacio donde se habita y se disfruta la sexualidad.

Para demostrar esta hipótesis empiezo planteando algunas características del poema relacionadas con el género de la oda. Esta sección pretende abordar el género del poema de manera breve para contextualizar el análisis. Después argumento a favor de la división del poema en dos secciones, cada una de cuatro estrofas, que representan dos diferentes construcciones de las caderas separadas por el cambio en el enunciatario. Dando a entender esta separación, inicio mi análisis del texto explorando la materialidad de las caderas en la primera sección del poema. Después analizo las caderas a través de la cartografía del cuerpo dentro de la segunda sección del poema. Concluyo contrastando estas dos construcciones de la cadera y proponiendo que estas dos figuraciones de las caderas sirven, en conjunto, para crear un espacio erótico muy particular donde el lenguaje tiene un papel central. Me parece pertinente señalar que durante todo este capítulo enfatizo el papel del lenguaje ya que es a través de este que Diaz edifica las caderas. Planteo en este capítulo acercarme a una conclusión sobre los aspectos principales que caracterizan la erótica de Diaz, tanto en su forma como su contenido, por lo cual hago énfasis en las conexiones que mantiene este poema con los otros dos textos que ya se analizaron.

---

<sup>21</sup> La oda, “[is] a poem of praise or celebration; it generally addresses rather than describes its subject” (Keniston 64). En este contexto me refiero a las caderas como un objeto alabado en cuanto que son celebradas y alabadas dentro de la primera sección del poema.

### **La oda en “Ode to the Beloved’s Hips”**

La oda es un género poético que surge en la antigua Grecia para conmemorar momentos de honra privada y pública combinando la emoción personal con reflexiones generales (Britannica). Este es un poema de celebración que “generally addresses rather than describes its subject; it employs a formal and often public tone and is often extended in length” (Keniston 64). A diferencia de otros géneros poéticos, la oda no sigue un patrón silábico establecido, no mantiene una rima particular, ni se compone de un número específico de estrofas; no hay una forma definitiva que caracterice a la oda en su totalidad. Sin embargo, en el caso de Estados Unidos, Ann Keniston señala cuatro características particulares de las odas contemporáneas. Primero, estas odas celebran frecuentemente “not just ordinary but often unlovely things or experiences” (66). Segundo, aprovechan a menudo la discrepancia tonal, usando un lenguaje altamente formal mezclado con un “highly vernacular speech” (66). Tercero, la oda estadounidense explora “the problematics of address and animation ... draw[ing] attention to the difficulty of turning an object into a subject” (66). Finalmente, estas odas complican la división tradicional entre “praise and lament” (67) y son odas que tienen como uno de los temas principales la pérdida (67). Aparte de estas características principales, la autora remarca que las y los poetas contemporáneos estadounidenses utilizan las convenciones de la oda para burlarse del objeto alabado, de la artificialidad de la alabanza e, incluso, de sí mismos (67). Este tipo de odas dialogan directamente con la tradición, rechazándola e incorporándose a ella al mismo tiempo.

“Ode to the Beloved’s Hips” se autodenomina una oda desde su título. Esta denominación conduce la lectura del texto, el cual comparte algunas de las características establecidas por Keniston. La voz poética hace uso de un lenguaje altamente elevado, citando a menudo la Biblia y los textos homéricos, intercalado con fragmentos de canciones populares

y referencias a películas de ciencia ficción. Un ejemplo se da en la primera estrofa del poema donde la voz poética canta “*I wanna rock, I-I wanna rock, I-I, I-I wanna rock / right now*” (1:5-6)<sup>22</sup> antes de invocar a la sagrada trinidad. La yuxtaposición de “high with colloquial language” (68) que aparece a menudo en las odas contemporáneas estadounidenses, da al poema un tono cómico. A través de esta yuxtaposición, la voz poética se burla tanto de los textos elevados que cita, como del mismo género poético de la oda. Otra característica que comparte el poema de Diaz con la tradición estadounidense es el interés en materializar el objeto alabado y la imposibilidad de esta materialización. La voz poética de Diaz, al igual que en otras odas contemporáneas estadounidenses, “yearn[s] toward the possibility of animation, proximity, and presence; yet ... also already know that such gestures cannot be fulfilled” (Keniston 65). La voz poética busca crear la figura de las caderas de manera tangible, material, sabiendo, desde un inicio, que es imposible recrear la fisicidad del cuerpo. Este énfasis en hacer presente el cuerpo se nota especialmente en la primera sección del poema, la cual construye la estructura ósea de las caderas.

### **Dos caderas**

Si bien el poema está compuesto por ocho estrofas que no tienen un corte visual significativo, hay un cambio formal y de contenido que es fundamental para mi lectura. Hago referencia a dos caderas ya que considero que este texto está dividido en dos secciones particulares. Hago esta división, como ya mencioné, a partir del cambio del enunciatario. En las primeras cuatro estrofas, que son casi exclusivamente descriptivas, la voz poética nombra pocas veces las caderas de la amada y cuando les nombra siempre utiliza la tercera

---

<sup>22</sup> Esta cita está marcada con cursivas dentro del texto haciendo referencia a la canción “It takes Two” de Rob Base y DJ EZ Rock (Notes 98).

persona: “smooth the sticky of her hips” (2:4) y “come-drunk hum-tranced honey-puller for her hips” (2:9). En cambio, a partir de la quinta estrofa se empieza a nombrar a las caderas con más frecuencia y siempre utilizando el pronombre *you*: “Beloved, your hips are the war” (5:5), “in the kitchen of your hips, let me eat cake” (6:5), “...More infinite still, your hips / are kosmic, are universe” (7:2-3). Podemos ver entonces que en estas cuatro últimas estrofas la voz poética se dirige a su amada. Este cambio de enunciación es también importante considerando la definición de la oda presentada por Keniston, ya que, como la autora remarca, “[the ode] generally addresses rather than describes its subject” (64). En este caso la primera sección del poema es altamente descriptiva, mientras que la segunda sección se atiene más a las convenciones de la oda al dirigirse directamente la persona alabada.

El cambio de enunciatario inicia en el primer verso de la quinta estrofa: “More than all that are your hips” (5:1). Este verso es fundamental ya que marca la separación entre las dos secciones del poema. La construcción del enunciado requiere un antecedente que tome el lugar del pronombre *all that*. Si se analiza la primera sección del poema (es decir, las primeras cuatro estrofas) como una descripción general de las caderas, entonces se podría decir que el *all that* está haciendo referencia a estas primeras descripciones que son incapaces de contener, de materializar, el objeto alabado. Siguiendo esta lógica, las últimas cuatro estrofas harían referencia al *more*, es decir que funcionan como otro intento de representar a las caderas que se dirige directamente a la amada y se separa de las descripciones anatómicas de las primeras estrofas. De esta manera, el verso “More than all that are your hips” contiene la estructura general del poema.

Retomando el texto de Keniston sobre la oda, la primera sección del poema, *all that*, se caracteriza por el intento de materializar a las caderas sabiendo que “such gestures cannot be fulfilled” (65). El intento fallido de recrear el cuerpo en el texto lleva a que la voz poética cambie su estrategia para describir la cadera, pasando así de una representación corpórea,

centrada en la anatomía del cuerpo, a una representación simbólica más compleja, que transforma a las caderas en un espacio transitado por la voz poética. La voz poética enfatiza que “your hips” son más de lo que previamente se ha descrito, abriendo paso para una segunda sección que, dentro de la sintaxis del verso 5:1, representa este “more”. En la segunda sección del poema, la voz poética aprovecha el lenguaje literario para representar las caderas; trayendo, de esta manera, el énfasis hacia la capacidad que tiene la literatura de transformar descripciones de objetos materiales en símbolos cargados de significado.

El cambio de enunciatario es clave en la construcción de las caderas. Este es representativo del movimiento del hueso a la carne, del objeto al cuerpo que se transita. Propongo que dentro del poema existen dos caderas, una por cada sección (este paralelismo imita, no accidentalmente, la corporalidad de las caderas que son dos y una a la vez). La primera sección presenta a la cadera como un objeto inanimado construido a partir de descripciones que mezclan el lenguaje bíblico con referencias anatómicas, este será el enfoque de la siguiente parte de mi capítulo. La segunda sección del poema construye a las caderas a partir de un recorrido erótico que las presenta como el espacio, más complejo y sugerente, donde culmina el encuentro entre la voz poética y su amada. Esta configuración de las caderas como espacio se da a través de la metáfora de la plaza de toros, la cual analizaré en la última sección del capítulo.

### **“All that”: religión y materialidad**

Para los propósitos de esta investigación me concentro en dos figuras poéticas clave a través de las cuales se construyen las caderas en esta primera sección: la yuxtaposición de referencias bíblicas y anatómicas, y la metáfora del panal. La figura del panal, aunque aparece únicamente en la segunda estrofa, es importante ya que muestra la interconexión que existe dentro de la colección de Diaz al ser una metáfora que aparece en múltiples poemas de *Postcolonial Love*

*Poem.* La interconexión es una característica importante en la poesía de Diaz, por lo cual, me parece pertinente enfatizar el papel que juega esta metáfora tanto dentro de “Manhattan Is a Lenape Word” como “Ode to the Beloved’s Hips”. Por otro lado, la yuxtaposición de referencias bíblicas y anatómicas es un recurso utilizado repetidas veces dentro de esta sección del poema; se podría decir que es el recurso principal a través del cual se representan las caderas dentro de esta sección. Es por ello que, dedico la mayoría de mi análisis a esta yuxtaposición.

Desde la primera estrofa del poema, la voz poética construye las caderas a través de un lenguaje altamente religioso que se ve interferido por descripciones anatómicas:

right now—so to them I come—struck dumb,  
chime-blind, tolling with a throat full of Hosanna.  
How many hours bowed against this Infinity of Blessed  
Trinity? Communion of Pelvis, Sacrum, Femur.  
(1:6-9)

Estos versos configuran una nueva religión corporal que caracteriza esta sección del poema, la llamada “Cult of Coccyx. Culto de cadera” (4:1). La yuxtaposición de la sagrada trinidad y los huesos que componen la cadera se enfatiza a través de la enumeración en tercios; son tres los huesos que componen esta trinidad. La santidad de esta trinidad se enfatiza a través de la capitalización: “Pelvis, Sacrum y Fémur”. Los huesos del cuerpo se convierten en sustantivos propios, dotándolos así de una mayor importancia que enfatiza la alusión a Padre, Hijo y el Espíritu Santo. Si bien la voz poética sigue asociando las caderas con elementos de la religión cristiana, la presencia de los huesos ata las caderas al plano material/corporal. La yuxtaposición de las referencias bíblicas y la descripción anatómica de los huesos se utiliza para señalar la imposibilidad de separar a las caderas del cuerpo y, por lo tanto, la sexualidad (como lo veremos más adelante). De esta manera, la voz poética frustra sus propios intentos de santificar a las caderas. Es decir, nunca se permite colocar a las caderas en un espacio de adoración

religiosa. Esta técnica contradice la construcción de los objetos adorados en las odas canónicas de la tradición inglesa, como lo son las odas de Keats, dentro de las cuales se eleva a un plano superior al objeto alabado.

Otra mención significativa de los huesos se encuentra en la cuarta estrofa. En ésta, la voz poética enlista los huesos de la cadera:

*What do I see? Hips:*

Innominate bone. Wish bone. Orpheus bone.

Transubstantiation bone—hips of bread,

wine-whet thighs. *Say the word and healed I shall be:*

(4:3-6)

Esta enumeración de huesos pretende, al igual que la enumeración anterior de “Pelvis, Sacrum, Femur”, describir la cadera, o más bien enunciar su composición. Entre la lista de huesos (que continúa hasta el verso 10) encontramos primero el término científico “Innominate bone” que hace referencia al llamado hueso coxal o *hipbone*. Esta estructura ósea está construida por tres huesos: el ilion, pubis e isquion (García 87). Tanto el hueso ilion como el isquion se mencionan en el quinto verso de la segunda estrofa en relación al hueso de la cadera: “heat-thrummed ossa / coxae. Lambent slave to ilium and ischium” (2:4-5). La aparición de los huesos en esta primera sección es constante pero fragmentaria. La enumeración en esta estrofa imita la construcción del poema que podría entenderse como una enumeración de diferentes descripciones que buscan construir las caderas. Al igual que en el capítulo anterior, es de notarse el cuidado con el que Diaz utiliza la forma de sus poemas para reflejar su contenido. A través de la enumeración, la construcción anatómica de las caderas se da en partes, formando lentamente el esqueleto de la amada.

Ésta no es la primera vez que Diaz presenta una radiografía; en “Manhattan Is a Lenape Word” la voz poética describe los huesos de la mano de la amada mientras la penetra. En aquel

caso analizamos la presencia de los huesos como un *memento mori*; en este caso considero que aunque los huesos se mantienen atados a la muerte, los huesos tienen como principal función atar a las caderas al cuerpo; edifican los cimientos físicos sobre los cuales se construye el espacio en la siguiente sección del poema. Volviendo al texto de Keniston, la voz poética de esta oda, al igual que en múltiples odas estadounidenses contemporáneas, intenta recrear el cuerpo con la conciencia de que nunca podrá representar este objeto de manera satisfactoria. En la literatura, la representación del cuerpo siempre es marcada por la inhabilidad del lenguaje de recrearlo:

any representation of the body 'endeavours to make the body present'. But this making-present is always, necessarily, marked by its absence, since it is a law of language, of representation, that the 'use of the linguistic sign implies the absence of the thing for which it stands'. (Bennett 73)

En este sentido, la literatura nunca es capaz de recrear la realidad material del cuerpo. Sin embargo, el lenguaje literario tiene el poder de crear nuevas maneras de entender y acercarnos al cuerpo a través del uso del lenguaje. Dentro de "Ode to the Beloved Hips", parece que la voz poética llega a la conclusión de que nunca podrá describir de manera satisfactoria las caderas de su amada a través del lenguaje anatómico, por lo cual recurre a la metáfora y otras figuras retóricas que describe el cuerpo más allá de la estructura corporal. Es decir, la conciencia de que el lenguaje nunca podrá recrear el cuerpo físico, lleva a que la voz poética busque otras formas de representación de la cadera, formas que se extienden más allá de la materialidad y transforman las caderas en un espacio erótico.

Este es el caso de la segunda estrofa de "Ode to the Beloved's Hips" donde se construyen las caderas, utilizando la figura del panal, como un espacio erótico el cual es disfrutado por la voz poética:

O, the places I have laid them, knelt and scooped

the amber—fast honey—from their openness  
 Ah Muzen Cab’s temple of Tulum—licked  
 smooth the sticky of her hip, heart-thrumed osea  
 coxae. Lambent slave to ilium and ischium—I never tire  
 to shake the wild hive, split with thumb the sweet-  
 dripped comb— hot hexagonal hole, dark diamond—  
 to its nectar-dervishes queen. Maenad tongue—  
 come-drunk hum-tranced honey-puller— for her hips  
 I am—strummed-song and succubus.

(2:1-10)

La metáfora panal-caderas presentada en esta estrofa se asocia directamente al sexo femenino a través de las acciones que realiza la voz poética, “knelt and scooped / the amber—fast honey —from their openness” que hace alusión al sexo. El panal se representa a través de las descripciones enfatizadas por la sonoridad gozosa de la estrofa. La voz poética recrea sonoramente esta colmena a través del uso de guiones que alargan y unen diferentes palabras: “Nectar-dervished”, “tongue—”, come-drunk”, “hum-tranced”, “honey-puller—” “strummed-song”... Estos guiones crean en la lengua del lector y los oídos del escucha la sensación de pegajosidad, como si se hubiera derramado un frasco de miel. La voz poética lame este néctar desbordante haciendo referencia nuevamente al sexo oral que, como ya se mencionó, aparece frecuentemente en la poesía de Diaz. Los guiones utilizados por Diaz no solo alargan los sonidos sino que también cargan el texto de connotaciones eróticas, como vimos en el capítulo anterior.

A diferencia de la yuxtaposición de los aspectos religiosos y óseos, el panal presenta las caderas como un espacio ocupado, lleno de miel. Se trata de una representación que incluye a la vagina femenina, el “hot hexagonal hole”, que no está presente en las descripciones que

centran los huesos de las caderas. Los huesos, que aparecen a través de la yuxtaposición, son parte de la construcción de las caderas pero no las representan en su totalidad. Para representar las caderas en su totalidad, la voz poética recurre a otras figuras retóricas, sobre todo la metáfora. Al incluir el panal en la segunda estrofa, la voz poética introduce la representación metafórica que se volverá central en la construcción de las caderas como espacio dentro de la segunda sección del poema.

### **“More”: las caderas como espacio**

En la segunda sección del poema, las caderas se vuelven parte de la amada. Se transforman en un espacio erótico. La voz poética presenta, durante esta sección, una materialidad imbuida de placer, no neutra como en la representación anatómica. En esta sección, la voz poética se dirige directamente a la amada, describiendo tanto las caderas como otras partes de su cuerpo a través de un recorrido erótico. Las caderas pasan a ser representadas a través de diversas figuras retóricas que las asocian a diferentes espacios, como ciudades, mansiones, reinos y galaxias. Esta relación entre las caderas y el espacio se ejemplifica en la sexta estrofa:

At night your legs, love, are boulevards  
Leading me beggard and hungry to your candy  
House, your baroque mansion. Even when I am late  
In the kitchen of your hips, let me eat cake.

(6:1-4)

El cuerpo de la amada se construye a través de referencias espaciales: las piernas son bulevares, las caderas son casas y mansiones. A través de estos versos, se empieza a trazar la ciudad de las caderas.

La transformación de las caderas se da a través de la exploración de la amada en el acto erótico. Los trazos que realiza la voz poética por el cuerpo de su amada son similares a los que

traza el caminante teorizado por el filósofo francés Michel De Certeau. El caminante que plantea De Certeau “forma uno de estos ‘sistemas reales cuya existencia hace efectivamente la ciudad’, pero que ‘carecen de receptáculo físico’” (109), es decir que “las motricidades peatonales” crean, en una medida fundamental, el espacio de la ciudad a través de sus trazos. De la misma manera, el recorrido de la voz poética configura el espacio del cuerpo. Las caderas de la amada existen sin la presencia de la voz poética, pero el recorrido de esta voz es el que transforma los huesos en calles y mansiones. La transformación a espacio es fundamental, ya que permite la interacción directa entre la voz poética y su amante.

Este tipo de recorrido erótico se presenta también en otros poemas de la colección, como se vio en “Like Church” con el recorrido de la amada-caracol. En ambos casos este recorrido hace presente el cuerpo de la amada, no como un cuerpo objeto sino que como un cuerpo participativo, agencial. Estos recorridos diversos configuran el cuerpo de diferentes maneras creando nuevas lecturas del mismo. Las diferentes voces recorren el cuerpo amado de maneras distintivas apropiándose del espacio, aunque este mantenga la misma realidad física, es decir, aunque se trate del mismo cuerpo. De la misma manera, el acto de caminar presenta para De Certeau “un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua)” creando relaciones entre posiciones diferentes en el espacio de enunciación (110). En la sexta estrofa del poema, la voz poética articula el cuerpo de la amada a través de su recorrido; en este caso el espacio de enunciación sería el cuerpo de la amada y el peatón, la voz poética que deambula “beggard and hungry” por sus calles.

Al mismo tiempo, la manera en la que el recorrido de la voz poética transforma a las caderas, muestra el poder que tiene la erótica sobre el cuerpo. Como Kateri Akiwenzie-Damm establece, citando a Joy Harjo,

“To be 'in the erotic,' so to speak, is to be alive. Yes, eroticism presents political problems, cultural difficulties, religious problems because the dominant culture can't function with a society of alive people.' To deny the erotic, to create an absence of erotica, is another weapon in the oppressor's arsenal. When this part of us is dead, our future survival is in jeopardy. (99)

El erotismo entonces es esencial para la sobrevivencia de las comunidades indígenas. Para sanar las heridas dejadas atrás por la colonización, son necesarias estas representaciones del placer.

A través de este recorrido la voz poética es capaz de representar el encuentro erótico que mantiene con su amada, aprovechando las figuras retóricas, para transformar las piernas en caminos y las caderas en el destino. La octava estrofa replica este trazo:

Along las calles de tus muslos I wander,  
Follow the parade of pulse like a drum line—  
Descend into your Plaza de Toros—  
hands throbbing Miura Bulls, dark Isleros.  
(8:1-3)

Se repite el mismo recorrido que se presentó en la sexta estrofa solo que en este caso las calles de los muslos descienden a una plaza de toros. La plaza como cadera construye los catorce versos de esta estrofa, se trata de una metáfora sostenida que se encuentra igual marcada por la transformación de la segunda sección del poema. Es decir, se construyen las caderas como plaza de toros a través del recorrido de la voz poética. Este espacio se plantea como el objetivo final, un destino un poco inesperado, ya que la voz poética llega a él deambulando. El recorrido de la voz poética forma parte del encuentro erótico que lleva al interior de la amada.

El encuentro erótico es representado en esta estrofa a través de la relación torero-toro utilizando como ejemplo a Manolete y Isleros. En sus notas sobre este poema, Diaz explica esta referencia:

The final stanza is about Spanish bullfighter Manuel Laureano Rodríguez Sánchez, known as Manolete, who Lorca wrote about in several poems. He died in his final season of bullfighting. As he killed the Miura bull named Ilero, the bull gored him. (“Notes” 98).

La alusión a Lorca es de notarse ya que parece ser una de las referencias constantes en la poesía de Diaz, como mencioné en el capítulo anterior. Podríamos entender este pasaje como un proceso de apropiación por parte de Diaz que toma imágenes tradicionales del canon español y las utiliza a su favor para representar una sexualidad indígena liberada de las operaciones causadas por estas mismas narrativas coloniales.<sup>23</sup>

En el encuentro erótico que se desarrolla durante la última estrofa, la mano de la voz poética toma el lugar de este toro mientras que la vagina de la amada se transforma en el Manolete.

Here I must enter you, *mi pobre*  
*Manolete*—press and part you like a wound  
Make the crowd pounding in the grandstand  
Of your iliac crest rise up in you and cheer.  
(8:11-14)

---

<sup>23</sup>Al hablar de la relación entre Diaz y la poesía española no se puede dejar de lado que el padre de Diaz es mexicano y que Diaz amenudo se asocia a si misma con la cultura latinx: “she’s taking into consideration the layers of history of the land and her bloodline: the reservation, located in the Southwest, is also the United States, was also Mexico; she is Native American, and white, and Mexican. It is pointless to extricate one identity from another, so instead of isolating the reservation or herself, she expands the landscape of identity and imagination by engaging Mexicanness, which is a mestizo culture—a mix of everything.” (González 69) Sería interesante explorar esta intersección y sus implicaciones en un trabajo más largo y detallado.

Esta transformación del cuerpo de la amada en toro retoma la animalización vista en el capítulo anterior. La voz poética anuncia: “I am the animal born to rush your rich red” (8:8). Este auto-nombramiento de la voz poética como animal se relaciona al proceso de autodeterminación que discutimos en el capítulo anterior. No hay una animalización por parte de un discurso externo; la presencia animal se da a partir del evento particular en el que se encuentran las amadas. De la misma manera que en la intimidad de “Like Church” se transforma la amada en caracol, en el encuentro erótico de “Ode to the Beloved’s Hips” la voz poética se transforma en toro.

Las implicaciones de presentar el cuerpo como un espacio se extienden más allá de la erotización del mismo. Esta articulación espacial del cuerpo remonta a la noción del cuerpo, específicamente el cuerpo de las mujeres indígenas, como parte del territorio, como mencioné en el primer capítulo. Esta espacialización del cuerpo también está íntimamente relacionada al lenguaje, lo cual es parte importante del proyecto poético de la autora. Diaz habla de esta relación estableciendo que “language is more than an extension of the body; it is the body, made of the body’s energy and electricity, developed to carry the body’s memories, desires, needs, and imagination” (McCarty 163). La construcción del cuerpo es una construcción del lenguaje, pero el lenguaje también es un cuerpo que Diaz está articulando. Al mismo tiempo, este cuerpo se transforma en un territorio que la voz poética recorre. Yásnaya Aguilar articula la relación entre lenguaje, cuerpo y territorio al establecer que “A nuestras lenguas [las lenguas clasificadas como indígenas] las matan también cuando no se respetan nuestros territorios ... cuando asesinan a quienes defienden nuestras tierras” (185). Si bien la relación entre cuerpo, territorio y lengua no es explícita dentro de este poema, es importante tomar en cuenta que Diaz está siempre consciente de esta relación y sus implicaciones. No es coincidencia que se esté representando el cuerpo de la amada como un espacio característico del territorio español. De esta manera, Diaz se apropia del discurso que construye a las mujeres indígenas como parte del

territorio colonizado al transformar el territorio del colonizado en parte del cuerpo de la mujer amada.

El poema concluye con un acto penetrativo, como los que vimos anteriormente en “Manhattan Is a Lenape Word”, donde la mano toma el lugar estelar:

a hooked horn of want. My mouth at your inner  
thigh. Here I must enter you, *mi pobre*  
*Manolete*—press and part you like wound—  
make the crowd pounding in the grandstand  
of your iliac crest rise up in you and cheer.

(8:11-13)

Este final se da con la muerte alegórica de la amada: “Here I must enter you, *mi pobre* / *Manoleta*—press and part you like a wound—”. Esta muerte tiene una connotación sexual; se podría tratar de *la petit mort*, que se relaciona directamente al placer sexual. La frase “press and part you like a wound” alude al poema titular de la colección, “Postcolonial Love Poem”, donde se utiliza el mismo símil: “Until then, we touch our bodies like wounds— / the war never ended and somehow begins again” (40). El uso de la misma frase en ambos poemas alude a que esta herida, causada por la guerra interminable, es la misma. Es decir que la violencia colonial que se presenta al principio de la colección reaparece como parte de este encuentro erótico.

Los huesos también vuelven a aparecer en estos últimos versos del poema como las gradas del escenario en el cual se lleva a cabo la corrida erótica: “make the crowd pounding in the grandstand / of your iliac crest rise up in you and cheer”. De esta manera se unen las dos caderas, la cadera material y la cadera espacial, enriquecida por múltiples referencias. Se da a entender que la primera construcción de la cadera brinda los cimientos materiales que forman

la plaza de toros. Las caderas dentro del poema, tanto en la primera como en la segunda sección, se complementan para construir el espacio donde se realiza el encuentro erótico.

## **Conclusión**

Este capítulo se enfocó en cómo la autora construye lo erótico y cómo erotiza el cuerpo a través de diferentes figuras retóricas, en especial la yuxtaposición y la metáfora. La yuxtaposición ya se había presentado en el primer capítulo entre la violencia colonial y el encuentro sexual. La metáfora se había analizado en los capítulos anteriores a través de la figura de los melones y el panal que, al igual que la plaza de toros, se utilizan para erotizar el cuerpo de la amada. Otras técnicas que se repitieron dentro de los capítulos son la animalización y la relación cuerpo-territorio presentada a través del recorrido. El propósito de este capítulo fue presentar estas figuras con más detalles, las figuras que Díaz propone para crear una representación de la sexualidad indígena placentera. Durante este capítulo también me enfoqué en el uso del lenguaje que caracteriza la poesía de Díaz. El lenguaje es la herramienta principal a través de la cual Díaz interactúa con el erotismo, por lo cual decidí dedicarle especial atención en este último capítulo, subrayando así la importancia de que este contenido sea presentado a través de un poema, de una oda, y no de otro tipo de texto.

Mi análisis me llevó a concluir que la construcción de ambas caderas sirve para demostrar el proceso a través del cual la erotización es capaz de convertir un objeto en un espacio habitable. En este caso la configuración de las caderas como espacio se da a través del recorrido de la voz poética, lo cual enfatiza el poder transformador de lo erótico. Es decir, Díaz construye estas dos caderas para mostrar cómo el erotismo transforma al cuerpo del ser amado. Incluso, podríamos decir que la erotización es una de las formas a través de las cuales Díaz transforma al cuerpo en poema. A través de este poema, la autora muestra que el erotismo es

capaz de transformar la manera en la que se representa la sexualidad, creando así a una representación positiva que coloca de lado la violencia colonial y se enfoca en el placer.

El centro de la propuesta erótica de Diaz es visibilizar la sexualidad de las mujeres indígenas de tal forma que combata la violencia colonial que se ha infringido en contra de sus cuerpos. Este poema sirve como un ejemplo de cómo se pueden representar escenas eróticas entre mujeres indígenas sin enfocarse en la violencia colonial que históricamente ha atravesado a estos cuerpos. Por lo tanto, me parece valioso concluir mi tesina viendo hacia las infinitas posibilidades de creación que se encuentran dentro de la erótica indígena. Sin importar cuál sea el enfoque en los procesos coloniales, la erótica indígena, a través de la representación de encuentros sexuales no estigmatizados, actúa para combatir los discursos coloniales sobre la sexualidad indígena. “Ode to the Beloved’s Hips” se muestra como un ejemplo de cómo es posible crear una representación placentera de un momento íntimo dejando de lado los discursos ajenos.

## Conclusión. La erótica poscolonial

La erótica ha tenido una creciente importancia dentro de las literaturas indígenas en varios territorios colonizados del mundo angloparlante. Particularmente en los territorios ahora conocidos como Estados Unidos y Canadá, la incorporación del placer sexual a las obras literarias ha formado parte de varios proyectos que buscan desarticular los discursos coloniales sobre la sexualidad. Como antecedente a este movimiento y su influencia destaca la obra de Kateri Akiwenzie-Damm, quien enfatiza la importancia de la recuperación de la sexualidad, de la mano del erotismo en las artes, para los grupos indígenas, específicamente para las mujeres. La incorporación de la sexualidad, el placer erótico y la violencia asociada al acto sexual durante el siglo XXI se da como parte del pensamiento poscolonial que surge a partir de la teorización de esta y otras escritoras, como Debrah A. Miranda y Joy Harjo, que han inspirado a las generaciones más recientes de poetas y escritores. Sin embargo, como Akiwenzie-Damm bien señala, la erótica dentro de diferentes comunidades indígenas se remonta a tiempos anteriores a la colonización. Como ejemplo dentro del contexto del valle de México, en el *Cantares Mexicanos* se encuentra recopilado el canto erótico “Xochicuicatl Cuecuechtli” que es anterior a la conquista.<sup>24</sup> La erótica es, por lo tanto, en muchos casos vista como un regreso a formas precoloniales de entender la sexualidad y el placer.

Como he señalado durante esta tesina, la poesía de Natalie Diaz está fuertemente influenciada por este movimiento de literatura erótica. Esta influencia es evidente en *Postcolonial Love Poem*; la colección incluso incluye en los agradecimientos a Deborah A. Miranda, una de las mujeres indígenas “who has made and continue[s] to make poetry a place where we can exist, and who have become my Elders and my family” (“Acknowledgments”

---

<sup>24</sup> Este texto fue reinterpretado por el compositor Gabriel Pareyon, quien lo presentó en una ópera, reconocida como la “primera ópera contemporánea en lengua náhuatl” (Secretaría de Cultura), que porta el mismo nombre que el canto.

103). Debrah A. Miranda ha sido una de las pioneras en la literatura indígena erótica, tanto en su escritura como en la creación de una crítica literaria enfocada en este tema. Un ejemplo de su trabajo crítico, el cual se utilizó durante la tesina, es su texto “Dildos, Hummingbirds, and Driving Her Crazy: Searching for American Indian Women’s Love Poetry and Erotics”, en donde discute la poesía de Chrystos. Chrystos es referida tanto por Miranda como por Akiwenziw-Damm. Inicialmente, planeaba que esta tesina tratara tanto la poesía de Diaz como la de Chrystos. Al final decidí enfocarme únicamente en Diaz pero me gustaría mencionar a Chrystos como una de las pioneras de este género. Considero que un proyecto que analice a estas dos escritoras *queer* nativas y las muchas que se encuentran entre ellas sería de gran provecho para los estudios de estas literaturas.

De la misma manera, hubo una serie de posibilidades que surgieron durante el proceso de escribir la tesina que tuve que dejar de lado por falta de espacio. En cuanto a la importancia de la erótica como una forma de representación que crea “images of ourselves as healthy, whole people” (Akiwenzie-Damm 101) pienso que se podría realizar un proyecto más extenso, incluso comparativo, que analizaría la representación de la sexualidad planteada por Diaz en relación a los estereotipos que se presentan en diversos medios. Dentro de este análisis el enfoque teórico podría partir del llamado “Pocahontas Perplex” propuesto por Rayna Green. En este caso el enfoque estaría más en los estereotipos (tema que se trató brevemente en el capítulo dos) por lo cual se podría integrar con la teoría de Richard Dyer sobre “Stereotyping”. Al usar a Dyer también se enfatizaría la conexión entre el trabajo de Diaz y la teoría *queer*, la cual se presentó dentro de la tesina pero no como eje. Con este enfoque también se podría hablar de la *cuirización* del espacio a través de las geografías *queer* partiendo del texto “Dentro y fuera de lugar: cuerpo y corporeidad” de Linda McDowell.

De igual manera, considero que este poemario podría ser estudiado desde una perspectiva decolonial la cual permitiría discutir cómo esta visión de lo erótico se conecta a

conceptos como la idea de “prácticas decolonizadoras” que propone la pensadora aymara Silvia Rivera Cusicanqui en su texto *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos decolonizadores*. En su texto, Cusicanqui distingue entre el discurso decolonial academicista que “encubren y renuevan prácticas efectivas de colonización y subalternización” (62), y las prácticas descolonizadoras que son realizadas por miembros de las comunidades colonizadas y que son “capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce” (33) Por todo lo que se ha hablado previamente, se podría entender la erótica indígena como una prácticas descolonizador bajo esta definición; lo cual permitiría conectando la poesía de Diaz a las reflexiones que están surgiendo en resto del continente americano. En esta rama, me gustaría enfatizar los avances que ha logrado Tracy Lee Bear cuya tesis de doctorado, *Power in My Blood: Corporeal Sovereignty through the Praxis of an Indigenous Eroticanalysis*, explora justamente la función decolonial que puede llegar a tener la erótica indígena. Desafortunadamente encontré este texto cuando ya había concluído la tesina por lo cual no alcancé a incluirlo dentro de la investigación, pero me parece muy importante reconocer su importancia en esta área. Como estos ejemplos hay muchas posibilidades de análisis que se mantienen abiertas alrededor de la poesía erótica de Diaz. *Postcolonial Love Poem* es una colección muy reciente y, en el tiempo que escribo esta conclusión, poco tratada por los teóricos literarios. Por lo cual, aliento a cualquier interesado en la literatura erótica, nativa estadounidense, feminista o *queer* a darle una lectura a estos poemas y continuar el trabajo de analizarlos.

Mi tesina se plantea como una breve entrada al universo erótico que existe dentro de la poesía de Diaz. En esta conclusión, me gustaría señalar que casi todos los poemas en *Postcolonial Love Poem*, exceptuando poemas como “Catching Copper” que se dedican al hermano de la voz poética y sirven para hilar esta colección con *When My Brother Was an Aztec*, tienen elementos que se pueden leer e interpretar a través del estudio de lo erótico. Por

lo mismo, un análisis más detallado de la colección en su totalidad servirá para dar un panorama más amplio de la poesía erótica de Diaz. Hay varios poemas que no se tratan dentro de la tesina donde el erotismo tiene un papel importante, como es el caso de “Skin-Light”, “These Hands, If Not Gods”, “If I should Come Upon Your House Lonely in the West Texan Desert”, “Waist and Sway”, etcétera. Considero que elegí textos que nos permiten acercarnos a las características principales de la poesía erótica de Diaz y dejo los poemas faltantes en manos de otras personas interesadas en el tema.

La hipótesis de esta tesina fue que en la poesía Diaz lo erótico funciona como una herramienta para combatir el discurso colonial a través de la desarticulación de las narrativas que colocan la sexualidad de las mujeres indígenas en el espacio de lo pecaminoso. Para demostrar esta hipótesis dividí el trabajo en tres capítulos, cada uno enfocado en una de las maneras en que la erótica se desarticula este discurso. El primer capítulo, titulado “‘The siren song returns in me’: la unión de violencia y erotismo a través de las figuras femeninas de ‘Manhattan Is a Lenape Word’”, se enfoca en la intromisión de la violencia colonial dentro del encuentro erótico. En este capítulo propuse como hipótesis que el mundo erótico de Diaz se crea a través de la yuxtaposición de la violencia y el acto sexual que se unen en dos figuras femeninas: la amada y las sirenas. En cada figura la violencia se presenta de maneras diferentes; la amada, en su rol como objeto de deseo, es violentada por los discursos exteriores sobre el cuerpo femenino indígena. Mientras que las sirenas, cuyas voces acompañan el discurso de la voz poética, sirven como representantes de la sexualidad de las mujeres indígenas que trabajan para reclamar su propio placer. A través de las diferentes figuras literarias analizadas en este capítulo, la voz poética representa la ambivalencia que se tiene en las comunidades indígenas con respecto a la sexualidad. En este capítulo concluí que el espacio íntimo siempre se encuentra marcado por la experiencia colectiva que es la violencia colonial. La figura de la sirena es representante de una experiencia comunitaria, atada a la producción literaria de las

mujeres indígenas, la cual se revela a través de la erótica. De esta manera, se presenta lo erótico, a través de una pregunta, como una posible herramienta para desarticular los discursos violentos que invaden el pensamiento de la voz poética.

Con este entendimiento de una erótica marcada por la violencia colonial pasamos al siguiente capítulo. El segundo capítulo, “‘We fuck like we church’: animalización y estereotipos en el mundo sagrado erótico de ‘Like Church’”, se enfocó en una de las formas en las que Diaz reclama la sexualidad indígena en contra de los estereotipos. La hipótesis de este capítulo es que, en el poema “Like Church”, la voz poética utiliza el erotismo en un proceso de desidentificación para desestabilizar los estereotipos que animalizan de manera peyorativa la sexualidad de las personas indígenas. A través de diferentes figuras retóricas, principalmente el símil y la metáfora, la voz poética propone una sexualidad indígena *queer*, atada a la naturaleza, que surge como respuesta a los diferentes procesos de colonización. En este capítulo llegué a la conclusión de que Diaz presenta el encuentro erótico como una herramienta para desarticular estereotipos, es decir, como una herramienta para enfrentarse al discurso colonizador que analicé en el capítulo anterior. Este texto tiene en su centro la importancia de la representación, la cual se enfatiza a través de la estructura del poema. Diaz presenta la poesía como un espacio donde se posibilita colocar la autorrepresentación de las comunidades indígenas sobre los estereotipos creados por las narrativas coloniales.

El tercer y último capítulo, titulado “‘More than all that are your hips’: la erotización de las caderas en ‘Ode to the Beloved’s Hips’”, se enfocó en analizar una figura de suma importancia en la poesía erótica de Diaz: las caderas. Esta figura aparece en los poemas anteriores y su análisis en el capítulo final se planteaba para presentar los diferentes recursos utilizados para construir el objeto y el espacio erótico dentro de *Postcolonial Love Poem*. En este tercer capítulo me centré en las figuras literarias particulares de Diaz, en especial su uso de yuxtaposición y de las metáforas, ambos presentes en los capítulos anteriores. La hipótesis

de este capítulo fue que las caderas en “Ode to the Beloved’s Hips”, representadas a través de la yuxtaposición y la metáfora, se transforman en el espacio principal del encuentro erótico. Con este capítulo logré concretar algunos temas formales sobre la composición de la poesía erótica de Diaz. Al mismo tiempo, usé las caderas para ejemplificar cómo se erotiza el cuerpo y el espacio dentro de esta colección. Esta erotización forma parte de una manera de representación que se ata a la poesía en sí. Es decir que la poesía de Diaz en muchas ocasiones busca visibilizar el acto sexual de una manera positiva a través del erotismo. De esta manera, Diaz desarticula el discurso colonial que coloca la sexualidad de las personas indígenas al espacio de lo pecaminoso.

De esta manera, llegué a la conclusión de que en estos casos se utiliza la erótica como una manera de reapropiarse de la sexualidad, el placer, el cuerpo y el espacio. La poesía de Diaz puede ser leída como una medicina: “[W]ords have a great potential for healing, in all respects. And we have a need to learn them, to find a way to speak first the problem, the truth, against destruction, then to find a way to use language to put things back together, to live respectfully, to praise and celebrate earth, to love” (Akiwenzie-Damm citando a Linda Hogan 101). En este “erotic truth-seeking” el mundo erótico revela las heridas del colonialismo, pero también propone una medicina para curarlas. Como establece el poema final de la colección: “I do my grief work with her body” (“Grief Work” 11:1). El cuerpo de la amada, el amar, es parte del proceso de curación.

## Bibliografía

- Aguilar Gil, Yásnaya Elena. “MÉXICO. EL AGUA Y LA PALABRA”. *Ää: manifiestos sobre la diversidad lingüística*. Almadía Ediciones, 2020. pp. 183-185.
- Akiwenzie-Damm, Kateri. “Without Reservation: Erotica, Indigenous Style.” *Journal of Canadian Studies/Revue d'études Canadiennes*, vol. 35, no. 3, oct. 2018. EBSCOhost.
- Andrews, Jennifer. “The Erotic in Contemporary Native Women's Poetry in Canada.” *Native American and Indigenous Studies*, vol. 2, no. 2, 2015, pp. 134–156. JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.5749/natiindistudj.2.2.0134](http://www.jstor.org/stable/10.5749/natiindistudj.2.2.0134). Consultado 22 de mayo de 2021.
- Arias Gutiérrez, María P., et al. *Concentración de electrolitos en el sudor del Caballo Criollo Colombiano*. EBSCOhost, [search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02032a&AN=per.PER01000384326&lang=es&site=eds-live](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02032a&AN=per.PER01000384326&lang=es&site=eds-live). Consultado el 18 de Julio de 2023.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. “Introduction”. *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literature, 2nd edition*. Routledge, 2002, pp. 11-13.
- Baldick, Chris. “Metaphor”. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. 4th ed., ebook. Oxford University Press, 2015.
- Baldick, Chris. “Simil”. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. 4th ed., ebook. Oxford University Press, 2015.
- Baldick, Chris. “Symbol”. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. 4th ed., ebook. Oxford University Press, 2015.

- Biespiel, David. “¿Qué es la yuxtaposición? || Una Guía Para Los Estudiantes y Maestros de Literatura.” Oregon State University College of Liberal Arts, 20 July 2023, liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-juxtaposition-spanish.
- Bennett, Andrew. “Language and the Body”, *The Cambridge Companion to the Body in Literature*. Cambridge University Press. Kindle Edition. p.p. 73-86.
- Bible, New Kings James Version. “Judges 14:13-15.” Bible Gateway, www.biblegateway.com/passage/?search=Judges+14%3A13-15&version=NKJV. Consultado el 25 de septiembre de 2023.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "ode". *Encyclopedia Britannica*, 10 enero 2019, consultado el 15 febrero 2022.
- Chrystos. “Your Iridescent Aqua”. *In Her I Am*. Press Gang Publisher, 1993. pp 66.
- De Certeau, Michel. “Andares de la ciudad”. *La invención de lo cotidiano: I arte de hacer*. Universidad Iberoamericana. Departamento de historia instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente, 2000. pp. 103-115.
- Diaz, Natalie. “Acknowledgments”. *Postcolonial Love Poem*. Greywold Press, 2020. pp. 101-103.
- . “Grief Work”. *Postcolonial Love Poem*. Greywold Press, 2020. pp. 93-94.
- . “Like Church”. *Postcolonial Love Poem*. Greywold Press, 2020. pp. 29-31.
- . “Manhattan Is a Lenape Word”. *Postcolonial Love Poem*. Greywold Press, 2020. pp. 14-16.
- . “Notes”. *Postcolonial Love Poem*. Greywold Press, 2020. pp. 97-100.
- . “Ode to the Beloved’s Hips”. *Postcolonial Love Poem*. Greywold Press, 2020. pp. 37-39
- . *Postcolonial Love Poem*. Greywold Press, 2020.
- . “Postcolonial Love Poem” *Postcolonial Love Poem*. Greywold Press, 2020. pp. 1-2.

- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. *Latinoamérica Queer: Cuerpo y política queer en América Latina*. Traducido por Sonia Verjovsky Paul, Ariel, 2016.
- Dyer, Richard. "Stereotyping." *Media and Cultural Studies: Keywords*, Blackwell Publishing, 2003, pp. 353–365.
- García Porrero, Juan A., "Hueso coxal". *Anatomía humana*. Editorial Médica Panamericana, 2020. pp. 87-89.
- Gigot, Jessica. "The Body As Belonging: A Review of Natalie Diaz's *Postcolonial Love Poem*". *Tinderbox Poetry Journal*, vol. 6, issue 5. Consultado 15 de febrero 2022.
- González, Rigoberto. "Mexica Warrior: The Amerindian Vision of Natalie Diaz." *Pivotal Voices, Era of Transition: Toward a 21st Century Poetics*, University of Michigan Press, 2017. pp 95–104.
- Green, Rayna. "The Pocahontas Perplex: The Image of Indian Women in American Culture." *The Massachusetts Review*, vol. 16, no. 4, 1975, pp. 698–714. *JSTOR*.
- Hall, Stuart. "Capítulo II: O espetáculo do 'outro'". *Cultura e representação*. Traducido por Daniel Miranda y William Oliveira, Editora PUC Rio, 2016, pp. 139-259.
- Huhndorf, Shari. "Literature and the Politics of Native American Studies." *PMLA*, vol. 120, no. 5, 2005, pp. 1618–27. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/25486272>. Consultado el 6 junio de 2023.
- Ivery Ranch Conservacy. "Smelly to Humans, Tasty to Coyotes -- How a Local Plant Got Its Name." Irvine Ranch Conservancy, 10 de marzo de 2014, [www.irconservancy.org/landmarks-blog/smelly-to-humans-tasty-to-coyotes-how-a-local-plant-got-its-name](http://www.irconservancy.org/landmarks-blog/smelly-to-humans-tasty-to-coyotes-how-a-local-plant-got-its-name).
- Keniston, Ann. "Trying to Praise the Mutilated World: The Contemporary American Ode". *A Companion to Poetic Genre*. Wiley-Blackwell, 2012. pp. 64-76.

- Li, Amy. "Poet Natalie Diaz Hosted by Center for Native American and Indigenous Research." *The Daily Northwestern*, 18 de enero de 2018, <https://dailynorthwestern.com/2018/01/18/campus/poet-natalie-diaz-talks-indigenous-culture-womanhood/>.
- Licht, Walter, et al. "The Original People and Their Land: The Lenape, Pre-History to the 18th Century." *West Philadelphia Collaborative History*, West Philadelphia Collaborative History, <https://collaborativehistory.gse.upenn.edu/stories/original-people-and-their-land-lenape-pre-history-18th-century>.
- Lorca, Federico García. "Romance sonámbulo". *Romancero Gitano. y Juan Vadillo ; de La Tradición a Las Vanguardias*. Primera edición, Bonilla Artigas, 2020. pp. 18-20.
- Lord, e Audre. "Use of the Erotic: The Erotic is Power". *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Crossing Press Berkeley, 2007. pp. 53-59.
- Maes, Hans. "Erotic Art", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Invierno 2018, Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/entries/erotic-art/>
- McDonald, Rhona E., et al. "Latherin: A Surfactant Protein of Horse Sweat and Saliva." *PLoS ONE*, vol. 4, no. 5, Mayo 2009, pp. 1–12. EBSCOhost, <https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1371/journal.pone.0005726>.
- McDowell, Linda. "Dentro y fuera de lugar: cuerpo y corporeidad". *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Traducido por Pepa Linares, Ediciones Cátedra, 2000.
- McCarty, Teresa L., et al. "Hear Our Languages, Hear Our Voices: Storywork as Theory and Praxis in Indigenous-Language Reclamation." *Daedalus*, vol. 147, no. 2. American Academy of Arts & Sciences, The MIT Press. 2018, pp. 160–72.
- Miranda, Deborah A. "Dildos, Hummingbirds, and Driving Her Crazy: Searching for American Indian Women's Love Poetry and Erotics." *Frontiers: A Journal of*

- Women Studies*, vol. 23, no. 2, 2002, pp. 135–149. *JSTOR*,  
[www.jstor.org/stable/3347407](http://www.jstor.org/stable/3347407). Consultado 22 mayo 2021.
- . “Old Territory. New Maps.” *Poetry Foundation*, Poetry Foundation,  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/53927/old-territory-new-maps>.
- . “Review of *Postcolonial Love Poem*, by Natalie Diaz”. *Western American Literature*,  
 vol. 56 no. 1, 2021, p. 93-96. *Project MUSE*.
- Muñoz, J. José. “Introduction: Performing Disidentification”. *Disidentifications*. University  
 of Minnesota Press, 1999, pp. 1–35.
- National Geographic. “Coyote.” *National Geographic*, 3 June 2022,  
<https://www.nationalgeographic.com/animales/coyote>.
- Oxford Learners Dictionaries “Fuck.” Fuck Verb - Definition, Pictures, Pronunciation and  
 Usage Notes. *Oxford Advanced Learner’s Dictionary Online*. Oxford University  
 Press. Consultado el 17 de julio de 2023.
- Pelaez Lopez, Alan. “Unknown”. *Intergalactic Travel: Poems from a Fugitive Alien*.  
 Operating System Kin(d)\* Texts and Projects, 2020, pp 6-13.
- Perdue, Theda. “Native Americans, African Americans, and Jim Crow”. Editado por  
 Gabrielle Tayac. *Indivisible African-Native American Lives in the Americas*.  
 Smithsonian Books, 2009. pp 21-33.
- Picq L., Manuela y Josi Tikuna. “Indigenous Sexualities: Resisting Conquest and  
 Translation”. *Sexuality and Translation in World Politics*. E-International Relations  
 Publishing, 2019. pp. 57-72.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch’ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos  
 decolonizadores*. Tinta limón ediciones, 2019.

- Schwarcz, Lilia Moritz. “Nem prieto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade.” *História da vida privada no Brasil 4*. Companhia das Letras, 1998. pp 174-244.
- Secretaría de Cultura. “La ópera xochicuicatl cuecuechtli inicia su segunda temporada en el cenart.” *Gob.Mx*, Gobierno de México, 14 de abril de 2015, [www.gob.mx/cultura/prensa/la-opera-xochicuicatl-cuecuechtli-inicia-su-segunda-temporada-en-el-cenart](http://www.gob.mx/cultura/prensa/la-opera-xochicuicatl-cuecuechtli-inicia-su-segunda-temporada-en-el-cenart).
- Stacy. “Melons.” *Urban Dictionary*, 11 de febrero 2004, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=melons>.
- Tuhiwai Smith, Linda. “3: Colonizing Knowledges”. *Decolonizing Methodology. Research and Indigenous Peoples*. University of Otago Press, 1999, pp. 61-80.
- Vrasidas, Charalambos. “The White Man’s Indian: Stereotypes in Film and Beyond”. *Education Resources Information Center*. Enero 1997. Consultado 1 de noviembre de 2021.

Anexo

1)

“Manhattan Is a Lenape Word”

It is December and we must be brave.

The ambulance’s rose of light  
blooming against the window.  
Its single siren-cry: Help me.  
A silk-red shadow unbolting like water  
through the orchard of her thigh.

Her, come—in the green night, a lion.  
I sleep her bees with my mouth of smoke,  
dip honey with my hands stung sweet  
on the darksome hive.  
Out of the eater I eat. Meaning,  
She is mine, colony.

The things I know aren’t easy:  
I’m the only Native American  
on the 8th floor of this hotel or any,  
looking out any window  
of a turn-of-the-century building  
in Manhattan.

Manhattan is a Lenape word.  
Even a watch must be wound.  
How can a century or a heart turn  
if nobody asks, Where have all  
the natives gone?

If you are where you are, then where  
are those who are not here? Not here.  
Which is why in this city I have  
many lovers. All my loves  
are reparations loves.

What is loneliness if not unimaginable  
light and measured in lumens—  
an electric bill which must be paid,  
a taxi cab floating across three lanes  
with its lamp lit, gold in wanting.  
At 2 a.m. everyone in New York City  
is empty and asking for someone.

Again, the siren’s same wide note:  
Help me. Meaning, I have a gift  
and it is my body, made two-handed  
of gods and bronze.

She says, You make me feel  
like lightning. I say, I don’t ever  
want to make you feel that white.  
It’s too late—I can’t stop seeing  
her bones. I’m counting the carpals,  
metacarpals of her hand inside me.

One bone, the lunate bone, is named  
for its crescent outline. Lunatus. Luna.  
Some nights she rises like that in me,  
like trouble—a slow luminous flux.

The streetlamp beckons the lonely  
coyote wandering West 29th Street  
by offering its long wrist of light.  
The coyote answers by lifting its head  
and crying stars.

Somewhere far from New York City,  
an American drone finds then loves  
a body—the radiant nectar it seeks  
through great darkness—makes  
a candle-hour of it, and burns  
gently along it, like American touch,  
an unbearable heat.

The siren song returns in me,  
I sing it across her throat: Am I  
what I love? Is this the glittering world  
I've been begging for?

2)

“Like Church”

My lover comes to me like darkfall—long,  
and through my open window. Mullion, transom.  
A good window lets the outside participate.  
I keep time on the hematite clocks of her shoulders.  
And I’ve done so much of it—*time*. Her right hip-  
bone is a searchlight, sweeping me, finds me.  
I’ve only ever escaped through her body. What if  
we stopped saying *whiteness* so it meant *anything*.  
For example, if you mean milk of magnesia say  
*milk of magnesia*, or *snow*, or they’ve hurt another  
one of us, or the way the quarter-moon is a smoke  
atop the dirty water, or the pearline damp she laces  
up my throat, my face. *Mi caracol*. They think  
brown people fuck better when we are sad.  
Like horses. Or coyotes. All hoof or howl. All  
mouth clamped down in the hair, on the neck,  
slicked with latherin. You ask, *Who is they?*  
even though you know. You want me to name  
names. Shoot, we are named after them. You think  
my Creator had heard of the word *Natalie*? Ha!  
When he first made me he called me, *Snake*—  
then promised the afterlife would be reversed,

south turned north, full with tight bright melons.  
Pluck one melon and another melon grows  
in its place. But it's hard, isn't it? Not to perform  
what they say about our sadness, when we are  
always so sad. It is real work to not perform  
a fable. Just ask the turtle. Ask the hare. Remind  
yourself and your friends: *Sometimes I feel fast.*  
*Sometimes I am so slow.* Sometimes I get put down  
in the street. Forever I win the wound they hang  
on my chest. Remind yourself, your friends.  
They are only light because we are dark.  
If we didn't exist, it wouldn't be long before  
they had to invent us. Like the light switch.  
Yes, our Creator says *Kingdom* and we come.  
Remind our friends. We fuck like we church—  
best. And full of god, and joy, and sins, and  
sweet upside-down cake. And when they ask me,  
*What's in your love's eyes?* I tell them. Wild sugar-  
melons, green-on-green, on green. She and I,  
we eat the melon, starting at their thick-syruped  
heart, hold the beady seeds in our mouths  
like new eyes, wait for them to leap open  
and see us first.

3)

“Ode to the Beloved’s Hips”

Bells are they—shaped on the 8th day, silvered  
percussion in the morning—*are* the morning.  
Swing switch sway. Hold the day away a little  
longer, a little slower, a little *easy*. Call to me—  
*I wanna rock, I-I wanna rock, I-I wanna rock*  
*right now*—so to them I come—struck dumb,  
chime-blind, tolling with a throat full of Hosanna.  
How many hours bowed against this Infinity of Blessed  
Trinity? Communion of Pelvis, Sacrum, Femur.  
My mouth—terrible angel, ever-lasting novena,  
ecstatic devourer

O, the places I have laid them, knelt and scooped  
the amber—fast honey—from their openess,  
Ah Muzen Cab’s hidden Temple of Tulum—licked  
smooth the sticky of her hip, heat-thrummed ossa  
coxae. Lambent slave to ilium and ischium—I never tire  
to shake this wild hive, split with thumb the sweet-  
dripped comb—hot hexagonal hole—dark diamond—  
to its nectar-dervished queen. Meanad tongue—  
come-drunk hum-tranced honey-puller—for her hips,  
I am—strummed-song and succubus.

They are the sign: hip. And the cosign: a great book—  
the body’s Bible opened up to its Good News Gospel.  
*Alleluias, Ave Marias, madre mías, ay yay yays,*  
*Ay Dios míos, and hip-hip-hooray.*

Cult of Coccyx. Culto de cadera.  
Oracle of Orgasm. Rorschach’s riddle:  
What do I see? Hips:  
Innominate bone. Wish bone. Orpheus bone.  
Transubstantiation bone—hips of bread,  
wine-whet thighs. *Say the word and healed I shall be:*  
Bone butterfly. Bone wings. Bone Ferris wheel.  
Bone basin bone throne bone lamp.  
Apparition in the bone grotto—6th mystery—  
slick rosary bead—*Déme la gracia of a decade*  
in this garden of carmine flower. Exile me  
to the enormous orchard of Alcinous—spiced fruit,  
laden-tree—Imparadise me. Because, God,  
I am guilty. I am sin-frenzied and full of teeth  
for pear upon apple upon fig.

More than all that are your hips.  
They are a city. They are Kingdom—  
Troy, the hollowed horse, an army of desire—  
thirty soldiers in the belly, two in the mouth.  
Beloved, your hips are the war.

At night your legs, love, are boulevards  
leading me beggared and hungry to your candy  
house, your baroque mansion. Even when I am late  
and the tables have been cleared,  
in the kitchen of your hips, let me eat cake.

O, constellation of pelvic glide—every curve,  
a luster, a star. More infinite still, your hips are  
kosmic, are universe—galactic carousel of burning  
comets and Big Big Bangs. Millennium Falcon,  
let me be your Solo. O, hot planet, let me  
circumambulate. O, spiral galaxy, I am coming  
for your dark matter.

Along las calles de tus muslos I wander—  
follow the parade of pulse like a drum line—  
descend into your Plaza del Toros—  
hands throbbing Miura bulls, dark Isleros.  
Your arched hips—*ay, mi torera*.  
Down the long corridor, your wet walls  
lead me like a traje de luces—all glitter, glowed.  
I am the animal born to rush your rich red  
muletas—each breath, each sigh, each groan,  
a hooked horn of want. My mouth at your inner  
thigh—here I must enter you—*mi pobre*  
*Manolete*—press and part you like a wound—  
make the crowd pounding in the grandstand  
of your iliac crest rise up in you and cheer.”