



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE MAESTRÍA

Mujeres nativas norteamericanas y resistencia
en la poesía de Joy Harjo: *She Had Some Horses* (1983),
In Mad Love and War (1990)
y *The Woman Who Fell From the Sky* (1994)

MAESTRÍA EN LITERATURAS CONTEMPORÁNEAS
EN LENGUA INGLESA

Nombre de la tesista: Prof. Anita Voloschin

Nombre de la directora. Dra. Marcela Raggio

Mendoza, 2024

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, por haberme leído poesía antes de dormir.

A mi papá, por haberme construido una biblioteca.

A mi hermana, por ayudarme a mantenerla firme.

A Iván, por el amor de todos los días.

A Marcela Raggio, por ser mi profesora y guía.

A MALIN, por siempre contestar con una sonrisa.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	2
INTRODUCCIÓN	4
a. Estado de la cuestión	5
b. Marco teórico	9
c. Objetivo general	34
d. Objetivos específicos	35
e. Hipótesis	35
f. Metodología	35
CAPÍTULO I: Contexto biográfico de la autora	37
CAPÍTULO II: Biopolítica y mecanismos de control del Estado	45
a. El cuerpo	46
b. El hospital y la escuela	65
CAPÍTULO III: Mecanismos de resistencia presentes en la poesía de Joy Harjo	80
a. Lengua, historias y canciones	80
b. Memoria	85
CONCLUSIONES	96
a. Visión del conjunto	96
b. Confirmación de la hipótesis	100
APÉNDICE	102
a. Poemas: capítulo II	102
b. Poemas: capítulo III	110
REFERENCIAS	115

INTRODUCCIÓN

«*My generation is now the door to memory. This is why I am remembering*» (Harjo, 2012, p. 21).

En el presente trabajo, se pretende investigar cómo expresa Joy Harjo la relación entre las opresiones sufridas por mujeres nativas estadounidenses y los mecanismos de resistencia expresados en las colecciones de poemas *She Had Some Horses* (1983), *In Mad Love and War* (1990), y *The Woman Who Fell From The Sky* (1994). A través del análisis de su poesía, se espera identificar y estudiar no solo la manera en que la autora muestra la relación entre las opresiones vivenciadas por dichas mujeres y las manifestaciones de resistencia a través de sus cuerpos y corporalidades (teniendo en cuenta la identidad nativa y de género de la propia poeta), sino también cuáles son los mecanismos poéticos y discursivos aplicados por Joy Harjo como estrategia de resistencia en los poemas seleccionados. Por ejemplo, se tendrán en cuenta el uso del lenguaje, el recurso de imitación de la narración oral, el uso de imágenes y símbolos típicos de distintos pueblos nativos estadounidenses, etc.

Se considera que el análisis y la problematización tanto de la autora como de su obra resulta de gran importancia en la actualidad, ya que Joy Harjo es la primera mujer nativa estadounidense en la historia de su país en ser reconocida como poeta laureada en 2019 y, hasta 2022, la primera poeta de la historia en mantener el título durante tres períodos consecutivos (Library of Congress, s.f.). Dado que las voces de mujeres pertenecientes a minorías racializadas son muchas veces silenciadas por considerarse que no tienen la suficiente representatividad, es un hito que una poeta perteneciente a una de esas minorías sea destacada por su obra poética. Asimismo, se considera relevante que se analice a la autora en un contexto sociopolítico que demuestra día a día la violencia a la que son sometidas las mujeres nativas estadounidenses, principalmente por agresores blancos que viven y trabajan en las cercanías de las reservas.¹

Es necesario investigar la relación entre la poesía de Joy Harjo y las formas de resistencia manifestadas por mujeres nativas estadounidenses, tanto en la forma como

¹ Esto genera problemas jurisdiccionales entre los consejos tribales y la policía local, ya que en 1978 la Corte Suprema de EE. UU. declaró que, si los crímenes son perpetrados por personas que no pertenecen a la reserva, el consejo tribal no tiene poder para actuar contra los agresores (Goodman, 2018).

en su discurso poético, porque es preciso dilucidar el impacto de las distintas opresiones a las que son sometidas estas mujeres no solo en sus cuerpos, sino también en la comunicación del problema a través de la poesía. Además, es importante considerar que la autora escribe desde su lugar de mujer nativa estadounidense de la nación *mvskoke* (también conocida como muscogui o creek) y es oriunda de Ocoee² (Academy of American Poets, s.f.). A lo largo de la historia, las mujeres pertenecientes a estas minorías han sufrido una gran invisibilización, no solo política, pública y de género, sino también en sus expresiones artísticas. Si se corre a estas mujeres del foco de análisis, pierden representatividad y se valida la opresión sobre ellas. En la actualidad, se puede ver que autoras como Joy Harjo allanan el camino para que cada vez más mujeres nativas estadounidenses puedan salir de la sombra de sus opresiones y ser escuchadas. El hecho de que se la haya nombrado poeta laureada de los Estados Unidos durante tres períodos consecutivos muestra que la sociedad está comenzando a interesarse por las problemáticas que viven estas mujeres y autoras que han sido tan postergadas. El presente trabajo pretende visibilizar a una poeta perteneciente a una minoría históricamente oprimida que, a través de su poesía, da voz a muchas mujeres y representa su realidad poniendo en evidencia las condiciones de opresión a las que son sujetas.

a. Estado de la cuestión

Si bien se han encontrado varias publicaciones sobre la obra de Joy Harjo, son pocos los trabajos estrictamente relacionados con la temática en la que se enfoca la presente investigación. Gran parte de los antecedentes estudia la relación entre el ecofeminismo y la poesía de Harjo, y su uso de la lengua inglesa como medio de apropiación de la «lengua del enemigo». Trish Winn discute en su artículo *Ecofeminism and Cultural Memory in Joy Harjo's Poetry: Writing in the "Enemy's Language"* (2013) que el hecho de que Harjo muestre aspectos ambientalistas, feministas y un constante interés por la memoria cultural de su pueblo demuestran un interés por desarmar distintas concepciones dicotómicas típicas de la sociedad occidental y que han sido impuestas a través de mecanismos de colonización. Con respecto al uso de la lengua inglesa, la «lengua del enemigo», Winn menciona que esta es al mismo tiempo un reflejo y un agente de las bases jerárquicas establecidas

² Hickory Ground, pueblo histórico de la nación *mvskoke* y sitio arqueológico en Elmore County, Alabama.

tanto en la cultura como en el pensamiento universal. Al utilizar la lengua inglesa como principal medio de comunicación, Harjo «*is compelled, then, to try to transform her primary language — English — into something less American, more American Indian*» (2013).

Además, se han encontrado diversos artículos que estudian los mecanismos de resistencia y supervivencia en la poesía de Harjo, como la función de la narración oral y el uso del humor y, como se mencionó anteriormente, de la lengua inglesa en su poesía. En su artículo *An Art of Saying: Joy Harjo's Poetry and the Survival of Storytelling* (1995), Mary Leen hace referencia al papel crucial que desempeña la narración oral para mantener viva la memoria de los pueblos y sus generaciones pasadas; Leen hace referencia al libro de Joy Harjo *In Mad Love and War* (1990). El artículo de Leen resulta importante como antecedente de esta tesis porque considera la narración oral en la poesía de Harjo como un método de supervivencia, en este caso, para los pueblos nativos estadounidenses: «*As a storyteller in her poetry, Harjo promotes survival in the resurrection of memory, myths and struggles. This act of storytelling is vital and generative*» (p. 1).

Leen también hace una referencia interesante a la función de los y las poetas que, como Harjo, asumen el papel de cuentacuentos y menciona que, de acuerdo con la teoría de Certeau, adquieren un papel revolucionario. Siguiendo a Certeau, Leen afirma que en el espacio de la vida cotidiana hay diversos mecanismos de resistencia representados como táctica (el recurso de los «débiles») para hacer frente a la estrategia de los «fuertes»:

A tricky place might be one where boundaries are shifting or vague. A tricky place might be unfamiliar. Such sites require a tactical approach of operation. For many minority peoples, our dominant culture is that very site, and there's little respite or relief from tactical operations on a daily basis. (p. 8)

Asimismo, la autora hace referencia a la proximidad entre revolución y narración oral en el poema *The Real Revolution is Love* de Joy Harjo: «*The proximity of revolution and storytelling here might suggest the effect that narration and articulation can evoke: Storytelling is a performance which functions here to inspire revolution*» (p. 9). Del mismo modo, para Leen la lengua puede adquirir carácter emancipatorio como medio de expresión de los pueblos. En este caso, la autora hace referencia al trabajo de

Suzette Elgin, quien plantea la creación de un idioma propio de las mujeres para que ellas no deban expresarse constantemente usando la lengua de los hombres: «*Perhaps if the woman's language allows women more time and space in which to build and study (strategic), they might do more than survive*» (p. 14). Leen plantea que, a través del uso del lenguaje, la narración oral hace que las historias no sean estáticas, lo que permite que tengan un crecimiento y modificaciones constantes, por lo que terminan siendo no solo un medio para la supervivencia de la memoria y las tradiciones del pueblo, sino también una maniobra táctica.

En su artículo *In the Belly of a Laughing God: Reading Humor and Irony in the Poetry of Joy Harjo* (2000), Jennifer Andrews plantea la importancia del humor en la literatura nativa estadounidense para expresar el dolor sufrido a causa de años de colonización, opresión, asimilación forzada, etc.: «*Joy Harjo's vivid description of a distinctly Native American sense of humor (...) expresses both the relief and pleasure that laughter can provide to a population that continues to fight for its survival*» (p. 201). Andrews, al igual que Trish Winn, estudia el uso de la lengua inglesa en la poesía de Harjo como un mecanismo de reapropiación de la lengua históricamente utilizada como mecanismo de opresión del pueblo nativo estadounidense y, a la vez, como medio de supervivencia de su cultura, mitología e historia. Al mismo tiempo, la autora menciona la importancia del uso de la lengua en poetisas feministas, dentro de las cuales se encuentra Joy Harjo. Andrews menciona que la misma Harjo se ha referido al término «feminista» y cómo este encaja, o no, en las tribus nativas estadounidenses: «*Harjo has pointed out that "feminism" doesn't carry over to the tribal world and that the closest equivalent concept would be the struggle toward "empowerment"*» (p. 205). Para Andrews, ya que muchas tribus nativas estadounidenses fueron, en sus orígenes, ginecocracias en las que las mujeres perdieron poder tras años de colonización, las autoras feministas de esta minoría se diferencian de otras escritoras feministas que buscan «recuperar» la lengua del patriarcado:

Rather than aligning themselves with white women who attempt to "steal back" the language of patriarchy by moving their private concerns into the public sphere, contemporary Native American female poets must contend with a legacy of cultural genocide that extends far beyond the disempowerment of Native women. (p. 205)

Mediante su uso del humor y la ironía motivados por diversos problemas sociales y de clase, Harjo se acerca a poetisas nativas estadounidenses y afroestadounidenses, como

Audre Lorde, que han sufrido opresiones similares y que expresan a través de sus textos cómo sus pueblos han sido capaces de resistir y sobrevivir a esa opresión (p. 206).

En *Joy Harjo's Poetics of Memory and Resilience* (2019), Carmen García Navarro analiza el trabajo de Joy Harjo a través de su autobiografía, *Crazy Brave: A Memoir* (2012), en la que Harjo relata los distintos procesos que la llevaron a evolucionar como mujer escritora perteneciente a una minoría racializada al haber vivido en contextos de violencia, miedo y silencio. La autora postula que, gracias a estos procesos, Harjo logra transmitir su propia capacidad de resiliencia a través de la poesía. García Navarro explica que, según Boris Cyrulnik y Michael Ungar, el discurso es de gran importancia para que una persona pueda desarrollar su propia resiliencia, ya que, al reconstruir los eventos traumáticos vividos a través de la narración, logra comprenderlos con mayor claridad (p. 53):

In general terms, my central argument is that Harjo makes use of strategies of resilience so as to foster emancipation, agency and community building. Her persistent struggle to affirm her long-suppressed personal experience and subjectivity, to locate it within a hybrid cultural and historical tradition and to share it with the public, combined with her commitment to literature and to human freedom, give meaning to her artistic trajectory. (p. 53)

García Navarro explica que, a través de su poesía, Joy Harjo logra interpelar y revisar las formas en que el sufrimiento personal se relaciona con las experiencias vividas como parte de una comunidad que ha tolerado innumerables formas de violencia a lo largo de los años. Según la autora, gracias a la capacidad de Harjo de visitar sus propias experiencias de vida como mujer miembro de una minoría, sus escritos expresan una resiliencia que se vuelve esencial como contribución a la literatura escrita por mujeres. Además, García Navarro destaca: «*Harjo articulates the conviction that, beyond pain, self-supporting creative processes can play a crucial role as resilience-producing resources to interrogate mechanisms of dispossession for women*» (p. 64). Asimismo, la autora explica cómo estos actos de confrontación constante de sus propias experiencias y sufrimientos presentes en la poética de Harjo son un acto de supervivencia basado en la capacidad individual de ser resiliente y, al ser capaz de indagar en sus distintas identidades (mujer, nativa estadounidense,

educada, cosmopolita, etc.), Harjo busca derrumbar papeles patriarcales y coloniales establecidos (p. 62).

Se procura hacer un análisis cabal de la obra seleccionada de Joy Harjo no solo a la luz de distintas teorías poéticas, sino también del modo en que, a través de la poesía, la autora es capaz de dar voz a una minoría de mujeres tradicionalmente relegadas a nivel social y cultural. Por lo tanto, se espera que, a partir de la investigación, se pueda poner al descubierto un aspecto de la poesía relevante como medio para visibilizar la lucha y dar voz diversos grupos y poblaciones, en este caso las mujeres nativas estadounidenses. Además, se espera utilizar teorías de análisis relacionadas con la política y la filosofía para comprender las maneras en que las personas se manifiestan y se rebelan ante las violencias de las cuales son víctimas a través de sus cuerpos y acciones de resistencia. Esta conexión entre política, biopolítica, poesía y resistencia se considera de gran importancia para el análisis profundo de la obra de Joy Harjo y para el entendimiento del papel que desempeña su poesía en la sociedad actual.

b. Marco teórico

Esta tesis tiene dos pilares teóricos: estudios sobre biopolítica, por un lado, y sobre poética, por el otro. Se han tenido en cuenta los trabajos sobre biopolítica de Michel Foucault y Giorgio Agamben, quienes analizan la relación entre el Estado, la política, el cuerpo y la vida de los sujetos. Michel Foucault desarrolla los conceptos de biopolítica y biopoder a lo largo de varios años en libros y cursos dictados en el Collège de France. Para la realización del presente trabajo, se utilizaron *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975/2021) y *Defender la sociedad* (1976/2000). Además, se tuvieron en cuenta nociones sobre poder y resistencia presentes en la obra *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber* (1976/2007), también de Michel Foucault. A continuación, se mencionan brevemente los conceptos principales que enmarcan la investigación.

En *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975/2021), Michel Foucault discute la evolución de las técnicas de castigo y control de los cuerpos en la sociedad moderna y cómo los Estados han logrado, a lo largo de la historia, desarrollar diversos mecanismos para someter a los pueblos. Plantea que, en el curso de la edad clásica, hubo «todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder» (p. 158) e

indaga sobre cómo el concepto del «gran libro del hombre máquina» se desarrolló a través de dos registros: el anátomo-metafísico, que se refiere al análisis filosófico y médico del cuerpo humano, y el técnico-político, basado en técnicas y reglamentos disciplinarios diseñados no solo para controlar, sino también para perfeccionar los cuerpos humanos. El registro técnico-político se constituyó a través de un grupo de reglamentos «militares, escolares, hospitalarios, y por procedimientos empíricos y reflexivos para controlar o corregir las operaciones del cuerpo» (p. 158). Estos registros, a pesar de ser distintos en sus planteos (el primero propone comprender el funcionamiento del cuerpo; el segundo, someterlo y utilizarlo), apuntan a objetivos comunes, el cuerpo *dócil* es un cuerpo que se puede analizar y manipular: «Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado» (p. 159).

De acuerdo con Michel Foucault, en el interés de crear cuerpos dóciles, en el siglo XVIII se observan nuevas técnicas. Primero, la escala de control, debido a que ya no se trata a los cuerpos en masa y de forma generalizada, sino que se desarrollan mecanismos mediante los cuales cada cuerpo se maneja a través de sus partes para así ejercer una «coerción débil» al controlar sus movimientos, actitudes, gestos, etcétera. Luego, está el objeto de control, que dejan de ser los elementos de la conducta misma para pasar a ser la economía y la forma de lograr que los cuerpos sean eficaces tanto en sus movimientos como en su organización interna. Por último, se encuentra la modalidad que implica una «coerción ininterrumpida», que controla de forma permanente las actividades de los cuerpos, más que los resultados que surjan de ellas, y que se ejerce a través de una serie de redes que incluyen el tiempo, el espacio y los movimientos: «A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad es a lo que se puede llamar “disciplinas”» (p. 159).

Pese a que muchos mecanismos disciplinarios existían años atrás, durante los siglos XVII y XVIII, se instalaron como métodos generales de dominación de los individuos. Es así como, para Foucault, los cuerpos entran en una maquinaria de poder que «lo explora, lo desarticula y lo recompone» (p. 160), nace una «anatomía política», que es, en esencia, una «mecánica del poder» que se encarga de aprehender el cuerpo de los individuos no solo con el objetivo de que obedezcan a lo que se les pide, sino para que funcionen de una manera determinada previamente con técnicas, parámetros de rapidez y eficacia determinados por lo que se espera de ellos. De esta manera, «la

disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos de utilidad económica) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos de obediencia política)» (p. 160).

Esta *anatomía política* no nace de manera repentina e inesperada, sino que es el resultado de numerosos procesos, con distintos orígenes, que de alguna manera se apoyan los unos en los otros para lograr diseñar un método general de aplicación. A lo largo de la vida, las personas se ven enfrentadas a estos procesos desde la niñez en entornos cotidianos como las escuelas, las escuelas primarias, el ámbito hospitalario y la organización militar. Las instituciones disciplinarias cuentan con una variedad de métodos que se han generalizado con el objetivo de dominar los cuerpos:

Técnicas minuciosas siempre, con frecuencia ínfimas, pero que tienen su importancia puesto que definen cierto modo de adscripción política y detallada del cuerpo, una nueva “microfísica” del poder y en tanto que no han cesado, desde el siglo XVII, de invadir dominios cada vez más amplios, como si tendieran a cubrir el cuerpo social entero. (p. 161)

Para disciplinar a los individuos y a sus cuerpos, Foucault comenta que la disciplina se vale de distintas técnicas. En primer lugar, menciona el «arte de las distribuciones», ya que «la disciplina procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio» (p. 164). Para lograrlo, hace uso de varios métodos; el primero que menciona es la clausura: «la especificación de un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo. Lugar protegido de la monotonía disciplinaria» (p. 164). Para ejemplificar el uso de los espacios y la administración de los cuerpos que los habitan, Foucault vuelve a utilizar las instituciones disciplinarias por excelencia: los colegios con los modelos de internado, los cuarteles militares que buscan controlar las masas de soldados para impedir saqueos y violencia, las fábricas como unidades cerradas que controlan horarios de apertura/cierre y entrada/salida, de manera tal que se concentren las fuerzas de producción con efectividad. A pesar de ser un factor importante para el disciplinamiento de los cuerpos, la clausura no es indispensable, ya que los aparatos disciplinarios hacen uso del espacio de forma más sutil al dividirlo en zonas, lo que garantiza que cada individuo se encuentre en el lugar que le corresponde y que no haya emplazamientos vacíos: «El espacio disciplinario tiende a dividirse en tantas parcelas como cuerpos y elementos haya para repartir» (p. 166).

Las instituciones disciplinarias comenzarán, poco a poco, a funcionar como «*emplazamientos funcionales*»:³ «Se definen lugares determinados para responder no solo a la necesidad de vigilar, de romper las comunicaciones peligrosas, sino también de crear un espacio útil» (p. 167). Foucault explica que ese proceso de transformación se vio con claridad en Francia, en el puerto militar de Rochefort que sirvió de campo de experimentación y posterior modelo. En un puerto como este, embarcan y desembarcan a diario grandes cantidades de personas de toda índole y las enfermedades se transmiten con facilidad, «(...) encrucijada de mezclas peligrosas, cruce de circulaciones prohibidas» (p. 167). Es así que en los hospitales «nace de la disciplina un espacio médicamente útil» (p. 167).

Las escuelas, en especial, a partir de 1762, se transforman en un espacio homogéneo, conformado por individuos dispuestos en un orden particular constantemente observados por la figura del maestro, y el «rango» comienza a establecer la distribución y el orden escolar. Los estudiantes se organizan en hileras para la clase, se otorgan rangos de acuerdo a los logros alcanzados y las tareas realizadas clase a clase, se jerarquizan los contenidos por enseñar, se agrupan estudiantes según sus edades. La organización del espacio de forma serial fue, de acuerdo con Foucault, una de las transformaciones más importantes que sufrió la enseñanza elemental: «Ha hecho funcionar el espacio escolar como una máquina de aprender, pero también de vigilar, de jerarquizar, de recompensar» (p. 170). Una de las funciones más importantes de la disciplina es lograr controlar los cuerpos de las personas, crear cuadros vivos en los que las masas se transformen en multitudes ordenadas, jerarquizadas y útiles, que se organizan acorde a su lugar en la jerarquía.

La siguiente técnica de disciplinamiento mencionada por Foucault es la del «*control de la actividad*»,⁴ mediante la cual se regula no solo la disposición de los individuos en el espacio, sino también el ritmo mismo de las actividades realizadas. Este control de la actividad implica la organización de los cuerpos en el espacio a través de la creación de un sistema que los relaciona y los hace circular de manera ordenada. Para ello, es de gran importancia poder intervenir en la manera en la que los individuos hacen uso del tiempo que se les proporciona para así establecer ritmos y patrones de comportamiento útiles. En instituciones como las fábricas, los hospitales y las escuelas, se observa cómo se establece un manejo del tiempo altamente detallado, que sirve para encauzar el comportamiento y hacerlo eficiente y ordenado. La

³ En cursiva en el original.

⁴ En cursiva en el original.

«elaboración temporal del acto» hace hincapié en la manera en la que el tiempo se integra a las actividades humanas y crea un «esquema anátomo-cronológico del comportamiento»:

El acto queda descompuesto en sus elementos, la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones está definida; a cada movimiento se le asignan una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito. El tiempo penetra el cuerpo y, con él, todos los controles minuciosos del poder. (p. 176)

La puesta en «*correlación del cuerpo y del gesto y la articulación cuerpo-objeto*»⁵ hacen, según Foucault, un mayor énfasis en la relación directa entre el uso del tiempo y los cuerpos. Las distintas instituciones disciplinarias utilizan métodos de control del tiempo para lograr una justa correlación entre el *cuerpo* y el *gesto* para lograr un trabajo sincronizado que no deje lugar a la desviación, la ineficiencia y el tiempo ocioso: «Un cuerpo bien disciplinado forma el contexto operatorio de un buen gesto» (p. 176). En las escuelas, por ejemplo, se entrena a los estudiantes para que tengan una buena caligrafía y, para lograrlo, se los somete a rutinas rigurosas que dominan el cuerpo entero. La disciplina, a su vez, establece la relación que los cuerpos deben tener con los objetos que manipulan para formar así un engranaje meticuloso de funcionamiento. A través de la administración del tiempo en función del uso del cuerpo, se busca optimizar al máximo la productividad y que no haya espacio para el ocio, el tiempo perdido. Se regulan los movimientos y los objetos asociados a todas las actividades realizadas para suprimir el descontrol y la posible pérdida de recursos. En el contexto educativo, el tiempo de los estudiantes está cuidadosamente cronometrado en horarios de entrada y salida, recreos, duración de las clases y tiempo que se establece para la realización de cada actividad. De esta forma, la institución se asegura de que el tiempo se utilice únicamente de forma productiva. Desde el siglo XVIII, se observa que las actividades educativas se organizan a través del tiempo y fomentan el desarrollo progresivo de los aprendizajes. Las actividades se establecen en una serie progresiva en la cual es menester terminar con una etapa para ser capaz de avanzar con la siguiente. Se establecen ciclos que regulan cuándo y cómo se debe aprender cada habilidad para lograr un desarrollo ordenado.

⁵ En cursiva en el original.

En *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975/2021), Foucault desarrolla los conceptos de «poder soberano» y «poder disciplinario», y explica la forma en que la sociedad moderna atravesó un proceso de transición (del poder soberano al poder disciplinario) que cambió por completo la manera en que los Estados ejercen poder sobre los cuerpos y la conducta de las personas.

Por un lado, el poder soberano hace referencia a aquel ejercido en las sociedades premodernas por un soberano, como un monarca. En ese sistema de poder, el soberano es quien tiene la autoridad última sobre la vida y la muerte de los individuos. Además, este poder de dar muerte se expresa de manera extremadamente brutal y espectacularizada, en especial, para demostrar la capacidad del soberano de castigar a sus súbditos. El poder soberano ejerce un tormento basado en la tortura, en contextos públicos y con el cuerpo del condenado como objeto de castigo; hace del cuerpo el lugar donde se inscribe el poder mismo y así lo muestra a la sociedad toda. Al hacer de estos castigos un evento público y brutal, el poder soberano busca ejemplificar, disuadir a quienes puedan cometer delitos en el futuro y afirmar la autoridad del soberano sobre la población. Se puede decir, entonces, que el poder soberano aplica toda la brutalidad de su poder sobre el cuerpo del condenado a través de las torturas, el castigo físico y público, y la muerte.

El poder disciplinario, en cambio, se basa en la vigilancia, la normalización y la corrección de los individuos:

Se organiza también como un poder múltiple, automático y anónimo; porque si es cierto que la vigilancia reposa sobre individuos, su funcionamiento es el de un sistema de relaciones de arriba abajo, pero también hasta cierto punto de abajo arriba y lateralmente. (p. 206)

Según Foucault, el poder disciplinario funciona como una máquina, no se puede poseer como una cosa y, por lo tanto, no recae en un solo organismo ni individuo. Si bien es necesaria la presencia de un «jefe» o encargado de administrar ese poder, es el aparato en su totalidad el que de hecho hace uso del poder y lo administra a los individuos que lo integran de manera permanente y continua. Este funcionamiento hace posible que el poder disciplinario sea, por un lado, «absolutamente indiscreto, ya que está por doquier y siempre alerta (...) y controla sin cesar a aquellos mismos que están encargados de controlarlo» (p. 207) y, por el otro, «absolutamente “discreto”, que funciona permanentemente y en gran medida en silencio» (p. 207). Bajo este

esquema de poder, el control de los cuerpos no se hace ya de manera directa, sino a través de mecanismos de vigilancia y observación constante de los individuos, llevados a cabo de forma mecánica. El poder disciplinario se ejerce a través de distintos mecanismos que controlan el comportamiento de las personas: «El éxito del poder disciplinario se debe en efecto al uso de instrumentos simples: la inspección jerárquica, la sanción normalizadora y su combinación en un procedimiento que le es propio: el examen» (p. 199). A su vez, estos instrumentos se valen de ciertas instituciones a través de las cuales se ejerce el poder: la prisión, el hospital, la escuela, los psiquiátricos.

La vigilancia jerárquica permite que las autoridades (ya sean jefes, capataces, maestros, etc.) controlen a los individuos y corrijan los errores o las conductas indeseadas que puedan cometer. Mediante la observación constante como forma de ejercer la disciplina, se crea un entorno donde los observadores poseen el poder y los observados viven permanentemente conscientes de la vigilancia y de los posibles castigos a los que pueden ser sometidos:

El ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona mediante un juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, a cambio, los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre los que se aplican. (p. 200)

Este modelo de vigilancia se aprecia a lo largo de la época clásica en los campamentos militares, en la organización de los ejércitos en planos cuadrados, en las avenidas y en la numeración de las tiendas de los soldados: «se dibuja la red de las miradas que se controlan unas a otras (...)» (p. 200). Este principio de «red de las miradas» del campamento militar se utilizará durante mucho tiempo en la urbanización de ciudades y en la construcción de escuelas y hospitales, lo que lleva a que se desarrolle una nueva noción de la arquitectura que pasa de ser una estructura para ser contemplada o para vigilar el exterior (como es el caso de las fortalezas) a ser una construcción que permita el control minucioso de lo que sucede en su interior: «(...) una arquitectura que habría de ser un operador para la transformación de los individuos: obrar sobre aquellos a quienes abriga, permitir apresar su conducta, conducir hasta ellos los efectos del poder, darlos a conocer, modificarlos» (p. 201).

Este proceso lleva a la creación del hospital-edificio y la escuela-edificio, ambos establecidos para funcionar como mecanismos disciplinarios de los individuos que los habitan y lograr la creación de cuerpos dóciles, pero útiles. En el hospital-edificio, se organizan los espacios con el fin de que la construcción misma funcione como instrumento para la acción médica, es decir, que los enfermos estén a la vista del personal médico para su mejor cuidado. Además, la distancia entre los enfermos debe ser tal que se minimicen contagios. Los hospitales se transforman y dejan de ser un lugar donde encontrar refugio y cuidado para pasar a ser espacios en los que vigilar, clasificar y regular el cuerpo de los enfermos.

Los hospitales modernos organizan los espacios para que el personal médico supervise de forma constante a los pacientes, lo que convierte la vigilancia en una herramienta más para el diagnóstico y tratamiento de enfermedades. En los hospitales, los enfermos se clasifican según su dolencia, el tratamiento requerido, etc.; la división interna de los hospitales en distintas salas o áreas hace que se pueda separar a los enfermos. La clasificación correcta de los enfermos permite que el manejo de los recursos sea más eficiente y ordenado.

La escuela-edificio, a su vez, «debe ser un operador de encauzamiento de la conducta» (p. 202). La escuela se transforma en una estructura diseñada no solo para impartir conocimientos a los estudiantes, sino también para vigilar y moldear sus comportamientos. Las escuelas están diseñadas para garantizar la constante observación de los estudiantes por parte del personal. Las aulas, los pasillos, la organización de las mesas y las sillas funcionan como aberturas a través de las cuales se controla el comportamiento.

Las instituciones disciplinarias han secretado una maquinaria de control que ha funcionado como un microscopio de la conducta; las divisiones tenues y analíticas que realizaron han llegado a formar, en torno de los hombres, un aparato de observación, de registro y de encauzamiento de la conducta. (p. 203)

Para Foucault, la práctica de la enseñanza pasa a estar íntimamente relacionada con la vigilancia no ya de manera complementaria, sino como una pieza esencial en el mecanismo que le es constitutiva y fundamental para asegurar su eficacia.

Otro de los mecanismos disciplinarios fundamentales para Foucault en la constitución del poder disciplinario es la «sanción normalizadora», que tiene como fin encauzar y corregir el comportamiento de los individuos para que se ajusten a las normas establecidas. El filósofo establece que «en el corazón de todos los sistemas disciplinarios funciona un pequeño mecanismo penal» (p. 208) y que las instituciones disciplinarias (las fábricas, las escuelas, las prisiones y los ejércitos) establecen un sistema de penalidad que va más allá del mero castigo, que se enfoca en corregir el cuerpo y la conducta apelando a la vigilancia y consecuente penalidad de las más pequeñas infracciones:

Se trata a la vez de hacer penables las fracciones más pequeñas de la conducta y de dar una función punitiva a los elementos en apariencia indiferentes del aparato disciplinario: en el límite, que todo pueda servir para castigar la menor cosa; que cada sujeto se encuentre atrapado en una universalidad castigable-castigante. (pp. 208-209)

Las sanciones normalizadoras no solo apuntan a castigar, sino que están diseñadas para reformar el comportamiento que no se ajusta a las normas establecidas por las instituciones disciplinarias y, por lo tanto, su función es correctiva. El castigo disciplinario suele estar atado al ejercicio y la repetición. En las escuelas, por ejemplo, si los estudiantes no completan la actividad asignada, se les pone a copiar líneas o aprender textos de memoria. Este castigo a la vez refleja y se ordena con las normas y obligaciones que las mismas instituciones disciplinarias buscan imponer en los individuos; no es una mera penalidad por haber cometido una infracción, sino que tiene el fin de reforzar los comportamientos que la disciplina busca infundir.

(...) es menos la venganza de la ley ultrajada que su repetición, su insistencia redoblada. Tanto que el efecto correctivo que se espera no pasa sino de una manera accesoria por la expiación y el arrepentimiento; se obtienen directamente por el mecanismo de un encauzamiento de la conducta. Castigar es ejercitar. (p. 210)

En la disciplina, el castigo es parte de un aparato doble. Está formado por la gratificación y la sanción que opera en el proceso de corrección y encauzamiento de la conducta.

Según Foucault, el panoptismo, basado en la figura arquitectónica del panóptico de Bentham, es uno de los mecanismos de vigilancia más efectivos, ya que presenta una estructura en forma de anillo con una especie de torre en el centro desde la cual una persona puede observar, de manera constante, lo que sucede a su alrededor sin ser vista por quienes son vigilados. Esta estructura da algunas de las siguientes posibilidades: en las prisiones, de evitar la formación de masas y tumultos entre los detenidos, y prevenir el complot y el traspaso de información; en las escuelas, de evitar las distracciones, la pérdida de tiempo y la copia; y, en las fábricas, de prevenir las distracciones que puedan causar accidentes o ralentizar el trabajo. El efecto mayor del panóptico es que el individuo se encuentra en un estado de plena consciencia de ser vigilado constantemente, lo que garantiza el funcionamiento del poder. Además, logra que la vigilancia provoque los efectos de control deseados de forma permanente, incluso cuando, de hecho, no hay un vigilante que lleve a cabo la acción. El autor explica que, para Bentham, la importancia de esta estructura reside en que el poder sea a la vez visible e inverificable:

Visible: el detenido tendrá sin cesar ante los ojos la elevada silueta de la torre central desde donde es espiado. Inverificable: el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se lo mira, pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado. (p. 233)

Es así que, para Foucault, el panóptico es una máquina maravillosa que logra producir efectos de poder homogéneos en grupos heterogéneos de individuos. Gracias al panóptico, ya no es necesario aplicar la fuerza directa para someter, por ejemplo, a un prisionero a la buena conducta, a un obrero al trabajo, a un estudiante a ser aplicado o a un enfermo a la observación médica. Las personas que son sometidas de manera constante a este campo de visibilidad y, por lo tanto, de vigilancia, reproducen sobre sí mismas las coerciones del poder y se llaman a la buena conducta al saber que está la posibilidad de que alguien los esté observando y los pueda someter a algún castigo si no cumplen con las normas impuestas: «El poder externo puede aligerar su peso físico; tiende a lo incorpóreo; y cuánto más se acerca a este límite, más constantes, profundos, adquiridos de una vez y para siempre e incesantemente prolongados serán sus efectos» (p. 235). Bajo esta función de observador constante, el panóptico también actúa, según Foucault, como naturalista, ya que es capaz de marcar las diferencias entre los grupos sobre los que se ejerce la vigilancia: en los enfermos, distingue los síntomas de cada uno sin que la proximidad de los pacientes pueda generar contagios y, en las escuelas, permite detectar habilidades o distinguir problemas de conducta.

A continuación, Michel Foucault va más allá de la idea del panóptico como una estructura física o una técnica de vigilancia específica y pasa a utilizarlo como una metáfora para analizar cómo la vigilancia y el poder han sobrepasado los muros de las prisiones y se han extendido a otros aspectos de la vida cotidiana de las personas. De esta manera, el panóptico pasa a ser, para el filósofo, un «modelo generalizable» que representa cómo funcionan todas las relaciones de poder en una sociedad; poder que se ejerce, entre otras maneras, a través de la vigilancia constante que llevará al control y modelado del comportamiento de los individuos. Es así que el poder se inserta en la vida cotidiana de las personas de manera sutil, pero continua, y más allá de los mecanismos de control tradicionales, como las escuelas, las prisiones o los hospitales: «El Panóptico, por el contrario, debe ser comprendido como un modelo generalizable de funcionamiento; una manera de definir las relaciones del poder con la vida cotidiana de los hombres» (p. 237).

El panóptico, además, es un mecanismo que siempre permite optimizar el ejercicio del poder de varias maneras. Se puede ejercer con un número reducido de personas sobre una multitud; actúa de manera constante y hace que se prevengan las faltas, los errores o los delitos antes de que sucedan, y lo hace sin recurrir a la fuerza o la violencia directa. Para Foucault, «el esquema panóptico es un intensificador para cualquier aparato de poder» (p. 238), puesto que permite garantizar su economía (ya sea en tiempo o materiales de trabajo), es eficaz porque es siempre preventivo y funciona de manera constante y automática, y es, a la vez, una forma eficaz de implementar una gran fuerza de poder sobre grandes masas de población.

En *Defender la sociedad* (1976/2000), Foucault continúa su análisis de las distintas formas del ejercicio de poder por parte del Estado: por un lado, vuelve a tratar con el poder «disciplinario», que es aplicado sobre los cuerpos de los sujetos a través de instituciones disciplinarias y punitivas, y de varios mecanismos de vigilancia. Por otro lado, el autor discute lo que él llama «biopoder», ejercido por el Estado sobre la población y la vida de los seres vivos que la constituyen. Además, en esta obra, el filósofo francés busca explicar y dar un marco al concepto de «racismo de Estado», en el que los Estados utilizan el racismo como mecanismo de poder y medio para justificar la implementación de políticas de dominación. Este racismo de Estado surge en el contexto de las biopolíticas y, de esta manera, Foucault explica lo siguiente:

Uno de los fenómenos fundamentales del siglo XIX fue y es lo que podríamos llamar la consideración de la vida por parte del poder; (...) un ejercicio del poder sobre el hombre en cuanto a ser viviente, una especie de estatización de lo biológico o, al menos, cierta tendencia conducente a lo que podrá denominarse la estatización de lo biológico. (p. 217)

Para explicar este fenómeno, el autor expone la teoría clásica de soberanía que, según él, ha servido de marco para analizar guerras, razas, y otros conflictos. Foucault menciona que uno de los atributos principales de la soberanía era el tener poder de decidir sobre el derecho de vida y de muerte de los sujetos, pero «el derecho de vida y de muerte solo se ejerce de manera desequilibrada, siempre del lado de la muerte» (p. 218). Al pasar los años, se llegó a una transformación del derecho político que, en el siglo XIX, tuvo como característica singular el completar el antiguo derecho de soberanía al otorgar «un poder exactamente *inverso*: poder de *hacer* vivir y *dejar* morir (...). Y luego se instala el nuevo derecho: el de hacer vivir y dejar morir» (p. 218). A partir de estas ideas, el autor pasa a analizar los mecanismos y las tecnologías de poder que acompañaron esta transformación del pensamiento político en relación con la vida y los cuerpos de las personas.

Por un lado, está el poder disciplinario, que se centra específicamente en los cuerpos individuales: «procedimientos mediante los cuales se aseguraba la distribución espacial de los cuerpos individuales (su separación, su alineamiento, su puesta en serie, y bajo vigilancia» (p. 219). A través de estas técnicas, los cuerpos quedaban bajo una supervisión constante:

y se intentaba incrementar su fuerza útil mediante el ejercicio, el adiestramiento, etc. Asimismo, las técnicas de racionalización y economía estricta de un poder que debía ejercerse, de la manera menos costosa posible, a través de todo un sistema de vigilancia, jerarquías, inspecciones, escrituras, informes: toda la tecnología que podemos llamar tecnología disciplinaria del trabajo, que se introduce desde fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII. (p. 219)

Por otro lado, Foucault hace referencia al «biopoder» o la «biopolítica». Estos, al contrario del poder disciplinario, buscan controlar los cuerpos no ya de forma individual, sino masiva:

(...) esta nueva técnica de poder no disciplinario se aplica a la vida de los hombres e, incluso, se destina, por así decirlo, no al hombre/cuerpo sino al hombre vivo, al hombre ser viviente; en el límite, si lo prefieren, al hombre/especie. (p. 220)

De acuerdo con Foucault, entonces, este segundo poder apunta a la masificación dirigida no al hombre considerado solo como un cuerpo, sino más bien al hombre como especie. A través de este poder, lo que se busca es controlar tanto la vida individual de las personas como su biología y los aspectos biológicos que son comunes a todos los miembros de la población. Estos aspectos son, por ejemplo, los índices de natalidad, fecundidad y morbilidad, la manera en que el Estado interviene en la salud a través de la implementación de políticas de higiene pública para controlar enfermedades endémicas y la vejez de las personas, momento en el cual dejan de ser rentables para la economía.

A fines del siglo XVIII, se comienzan a tener en cuenta estos fenómenos que afectan no solo la vida y la muerte de las personas, sino también la economía, ya que los tiempos dedicados al trabajo y la capacidad misma de trabajo se ven disminuidas. Por esto, Foucault llama «muerte permanente» al estado de parálisis que producen las enfermedades endémicas en las sociedades. Para lidiar con estos procesos, los Estados comienzan a utilizar la medicina de manera tal que pasa a cumplir un papel decisivo en la higiene pública que coordina los organismos de cuidados médicos. Además, se centraliza la información, se normaliza el saber y se introducen campañas de aprendizaje para la higiene y la medicalización de las poblaciones. Otro ámbito a tomar en cuenta, según el autor, es la geografía que rodea a los individuos y el efecto que esta puede tener sobre ellos; es así que: «la biopolítica va a extraer su saber y definir el campo de intervención de su poder en la natalidad, la morbilidad, las diversas incapacidades biológicas, los efectos del medio» (p. 222).

Foucault explica que, entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, aparece un nuevo elemento que será fundamental para comprender los mecanismos de poder del Estado. Este elemento será la *población*:

La nueva tecnología de poder no tiene que vérselas exactamente con la sociedad (...); tampoco con el individuo/cuerpo. Se trata de un nuevo cuerpo: el cuerpo múltiple, cuerpo de muchas cabezas, si no infinito, al menos necesariamente innumerable. Es la idea de población. (p. 222)

Es en este momento, también, que el filósofo identifica la aparición de la biopolítica, que está directamente ligada a la población y representa un problema a la vez científico y político, un problema biológico y un problema del poder mismo. Al igual que el poder disciplinario, el biopoder hará uso de diversos mecanismos para lograr controlar la población, no ya al intervenir en modificar comportamientos o fenómenos individuales, sino al intervenir en lo que esos fenómenos generales y en lo que estos tienen de global. Por ejemplo, se buscará modificar y bajar las tasas de morbilidad, alargar la vida útil de las personas y fomentar el aumento de la natalidad. Sobre todas las cosas, se pretende crear mecanismos que sirvan como reguladores de la población y que puedan, de esta manera, mantener un equilibrio. A pesar de que el biopoder y el poder disciplinario buscan, en palabras de Foucault, «optimizar un estado de vida» para maximizar la fuerza y utilizarla de la manera más efectiva posible, utilizan métodos diferentes para lograrlo:

No se trata en modo alguno, por consiguiente, de tomar al individuo en el nivel del detalle, sino, al contrario, de actuar mediante mecanismos globales de tal manera que se obtengan estados globales de equilibrio y regularidad; en síntesis, de tomar en cuenta la vida, los procesos biológicos del hombre/especie y asegurar en ellos no una disciplina sino una regularización. (p. 223)

A partir de fines del siglo XVIII, cuando se deja de lado la idea del poder de hacer morir que era potestad de la soberanía, aparecen las tecnologías del biopoder que se ejercen sobre los hombres como seres vivientes sobre los cuales se tiene el poder de *hacer vivir*. Previo a esto, la soberanía se centraba en *hacer morir* y *dejar vivir* a los individuos, mas con el surgimiento de las tecnologías de biopoder y de un poder que Foucault llama de «regularización», el foco pasa a estar en el *hacer vivir* y *dejar morir*. De esta manera, cuando el poder reside más en intervenir en hacer vivir, es decir, en la forma de vida y en cómo se debe vivir, la importancia de la injerencia en el hacer morir carece de poder, ya que la muerte pasa a ser la representación del fin del poder y pasa a ser intrascendente. El poder no se centra ya en el hacer morir, sino en la mortalidad.

Foucault establece una diferenciación entre la tecnología regularizadora de la vida y la tecnología disciplinaria del cuerpo que surgen a fines del siglo XVIII y se superponen. La tecnología regularizadora de la vida se centra en la vida y busca controlar los

riesgos que pueden producirse en una masa de personas; pretende tanto controlar las probabilidades como comprender los efectos causados. Es una tecnología que «aspira, no por medio del adiestramiento individual sino del equilibrio global, a algo así como una homeostasis: la seguridad del conjunto con respecto a sus peligros internos» (p. 225). Por otro lado, la tecnología disciplinaria del cuerpo busca efectos individualizadores y se centra en el cuerpo para poder manipularlo y sacar de él la mayor fuerza útil posible; se basa en crear cuerpos que sean dóciles y útiles. Es decir, «(...) en uno de ellos se trata de una tecnología en que el cuerpo se individualiza como organismo dotado de capacidades, y en el otro, de una tecnología en que los cuerpos se reubican en los procesos biológicos de conjunto» (p. 225).

A continuación, el filósofo francés establece que tanto los procesos disciplinarios como los del biopoder nacieron como respuesta a la pérdida de poder de la soberanía que no pudo encontrar la forma de lidiar con los problemas de una masa de población en rápida expansión demográfica y de crecimiento económico debido a la industrialización. Como respuesta a esta falta de poder soberano, aparecen los mecanismos de la disciplina que buscan ejercer poder sobre los cuerpos individuales para poder así moldearlos y encauzar su conducta a través de la vigilancia y el adiestramiento. Foucault señala que esta primera adaptación al escaso poder de la soberanía apareció por ser la manera más sencilla de lidiar con el problema y, por eso, se dio de manera más intuitiva y local en instituciones específicas como las escuelas, los hospitales y los talleres.

Entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se produce un segundo momento de adaptación cuando el poder se transfiere del control del cuerpo de manera individual y pasa a estar centrado los fenómenos globales, de población, en los procesos biológicos y biosociológicos de las masas. De esta manera, Michel Foucault establece que se producen dos series: la serie cuerpo-organismo-disciplina-instituciones, llamada por el filósofo «*organodisciplina*»⁶ de la institución, y la serie población-procesos biológicos-mecanismos regularizadores-Estado, «un conjunto biológico y estatal: la biorregulación por el Estado» (p. 226). A pesar de tener distintos fines y funcionamientos, el Estado y la institución son completamente opuestos porque los mecanismos disciplinarios tienden a no poder ser contenidos en una sola institución o área donde se aplican y suelen sobrepasarlas. Por ejemplo, aparatos disciplinarios como la policía se transforman y tienen una dimensión estatal; por lo

⁶ En cursiva en el original.

tanto, es tanto un aparato de disciplina como un aparato del Estado. Lo mismo ocurre con otras instituciones que son subestatales, como los hospitales, los seguros y las cajas de socorros mutuos que se expandieron en el siglo XIX. Estos mecanismos de poder (uno regularizador, que actúa sobre la población, y el otro disciplinario, que actúa sobre el cuerpo) funcionan en distintos niveles, lo que permite que ambos estén en funcionamiento sin interferir el uno con el otro y, al mismo tiempo, articularse.

Foucault discute sobre cómo la sexualidad también ha sido, a partir del siglo XIX, un campo de gran importancia para los mecanismos de poder. Por un lado, al ser una conducta corporal, la sexualidad queda en el espectro del control disciplinario y es sujeto tanto de vigilancia permanente como de castigo, por ejemplo, a través de las enseñanzas de la iglesia y los controles sobre la masturbación en los niños. Por otro lado, por ser causante de la transmisión de enfermedades y de la procreación de los seres humanos, la sexualidad se convierte en un aspecto de particular importancia en el control de las poblaciones. La sexualidad deja de concernir exclusivamente al individuo y pasa a ser importante para el correcto funcionamiento de la población en general: «La sexualidad está exactamente en la encrucijada del cuerpo y la población. Compete, por tanto, a la disciplina, pero también a la regularización» (p. 227). A su vez, la medicina juega un papel fundamental en la vigilancia y la regularización de la sexualidad, ya que su saber técnico se convirtió, en el siglo XIX, en un elemento vital por ser el vínculo entre la influencia científica sobre los distintos procesos orgánicos y biológicos de los cuerpos. La medicina va a pasar a tener efectos de poder que le son propios a través de políticas de intervención médica sobre las poblaciones: «La medicina es un saber/poder que se aplica, a la vez, sobre el cuerpo y sobre la población, sobre el organismo y sobre los procesos biológicos; que va a tener, en consecuencia, efectos disciplinarios y regularizadores» (p. 228).

Entre los mecanismos disciplinarios y los reguladores hay, según Foucault, un elemento que sí se aplica de manera similar al cuerpo y a la población: la norma permite que sea posible controlar el disciplinamiento del cuerpo y la aleatoriedad de los eventos biológicos que suceden en una población: «La norma es lo que puede aplicarse tanto a un cuerpo al que se quiere disciplinar como a una población a la que se pretende regularizar» (pp. 228-229). El biopoder, entonces, es un poder que logró tomar posesión de la vida y hacerse cargo de todos los aspectos orgánicos y biológicos de los cuerpos y las poblaciones gracias al mecanismo de doble juego de las tecnologías disciplinarias y regularizadoras.

Por último, Michel Foucault se pregunta cómo hace este poder, el biopoder (que tiene como objetivo principal no solo la vida, sino también el hacer de la vida una que sea eficiente y productiva), para ejercer su derecho de matar si es que el poder soberano va perdiendo terreno y el poder soberano avanza. ¿Cómo se ejerce el poder de la muerte en un sistema en el que reina el biopoder? Según Foucault, es en el siglo XIX y como respuesta a este dilema que aparece el racismo como una herramienta de gran importancia, ya que fue el biopoder lo que le dio lugar como otro de los mecanismos de los Estados.

En ese momento, el racismo se inscribió como mecanismo fundamental del poder, tal como se ejerce en los Estados modernos y en la medida en que hace que prácticamente no haya funcionamiento moderno del Estado que, en cierto momento, en cierto límite y ciertas condiciones, no pase por él. (p. 230)

El racismo es, para Michel Foucault, el medio que logra marcar un límite definido entre lo que tiene derecho a vivir y lo que tiene que morir. La separación de la especie humana en razas y su jerarquización son una forma de separar la población que el poder controla para establecer a un grupo por encima de otros. Es decir, se establece una forma de censura que será de carácter meramente biológico para subdividir a la especie en subgrupos o razas. El racismo también cumplirá una función en la que debe establecer una relación positiva, en palabras del filósofo, «cuanto más mates, más harás morir» o «cuanto más dejes morir, más, por eso mismo, vivirás» (p. 230). Esta es la clásica relación bélica en la que para vivir es indispensable matar a un enemigo. Si bien no es un invento del racismo, el racismo sí crea una relación de tipo guerrero entre «mi vida» y la muerte de «otro» que es novedosa y articula a la perfección con el biopoder. Esta relación es una que no crea un enfrentamiento militar ni guerrero, sino biológico, en la que cuantas más vidas no deseadas se pierdan, más segura y prolífica será «mi vida»:

La muerte del otro no es simplemente mi vida, considerada como mi seguridad personal; la muerte del otro, la muerte de la mala raza, de la raza inferior (o del degenerado o el anormal), es lo que va a hacer que la vida en general sea más sana; más sana y más pura. (p. 231)

De esta manera, el racismo es la forma en la que el dar muerte en una sociedad normalizadora es aceptable. En una sociedad donde existe el biopoder, el racismo se

convierte en una herramienta indispensable para poder dar muerte a una serie de individuos con el fin de proteger a la población de un peligro biológico y así fortalecer la especie dominante: «En la medida en que el Estado funciona en la modalidad del biopoder, su función mortífera solo puede ser asegurada por el racismo» (p. 231). Foucault aclara que, cuando se refiere a «dar muerte» a un individuo, no necesariamente hace referencia a un asesinato, sino también a otros tipos de asesinato que él llama indirecto, como la muerte política, la expulsión, la amenaza de muerte, el exponer a la muerte o el multiplicar el riesgo de muerte.

Foucault analiza que el discurso del poder se vinculó rápidamente con la teoría biológica en el siglo XIX y que el evolucionismo se convirtió en la manera de traducir el discurso político en términos biológicos y de pensar la colonización, la necesidad de la guerra, la enfermedad mental, etc. Además, el racismo va a desarrollarse, en principio, con la colonización y el genocidio colonizador: «Cuando haya que matar gente, matar poblaciones, matar civilizaciones, ¿cómo será posible hacerlo en caso de funcionar en la modalidad del biopoder? A través de los temas del evolucionismo, gracias a un racismo» (p. 232). La guerra será, entonces, una herramienta para deshacerse no solo de un adversario político, sino también de una raza que es rival y, a partir del siglo XIX y de manera novedosa, la guerra será una manera de fortalecer la propia raza, ya que cuantos más individuos de la raza rival se eliminen, más pura será la propia.

Es necesario mencionar las ideas que Foucault desarrolla sobre poder y resistencia en su obra *Historia de la Sexualidad I: La voluntad de saber* (1976/2007). Para empezar, Foucault explica que el poder no es una institución ni una estructura; no es algo que se pueda poseer, sino que es una gran red de relaciones que funcionan y atraviesan al total de la sociedad y existen en todas las interacciones sociales. Además, el poder es omnipresente porque se produce a cada instante y viene de todas partes: «(...) se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro» (p. 113). Asimismo, el poder no es algo que simplemente se imponga desde las altas esferas, sino que viene desde abajo y está presente en todos los estratos sociales y las relaciones.

Así como el poder es omnipresente, Michel Foucault asegura también que siempre que hay poder, hay, como contraparte, resistencia: «(...) donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), esta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder» (p. 116). Como el poder está presente en todas partes y en todo momento, es inevitable que se generen grupos de oposición; la

resistencia, entonces, no funciona por fuera del poder ni es una mera respuesta a él, sino que es una parte integral del poder. Se puede decir que en cada relación de poder existe la posibilidad de que se genere una resistencia. Así como el poder es omnipresente, también lo es la resistencia, ya que está presente en todas partes dentro de la red de poder; no hay un punto único de revolución, sino que hay varias resistencias que se desarrollan en distintos momentos. No es necesario que estas acciones de resistencia sean grandes movimientos revolucionarios, sino que pueden ser parte de las pequeñas acciones de la vida cotidiana a través de gestos de desobediencia o subversión de normas impuestas por el poder. De la misma manera en que el poder se distribuye en todos los rincones de la sociedad, la resistencia también encuentra su lugar: «(...) así también la formación del enjambre de los puntos de resistencia surca las estratificaciones sociales y las unidades individuales» (p. 117). Es esta organización de los diversos puntos de resistencia lo que, al final, hace posible las revoluciones.

El poder y la resistencia funcionan de forma interdependiente, ya que el poder no puede existir sin la resistencia, pues es esta la que lo muestra como tal a la vez que lo desafía e interpela. A su vez, la resistencia está siempre condicionada por las formas de poder que lucha por desafiar. La resistencia, al igual que el poder, no funciona de manera exclusivamente negativa, es decir, oponiéndose al poder y negándolo, sino que, además, funciona de manera productiva generando conocimiento, nuevas identidades y nuevas oportunidades de acción.

En su libro *Homo Sacer. El poder soberano y la vida desnuda* (2017), Giorgio Agamben retoma las ideas de biopolítica de Foucault para analizar lo que él considera relegado en la teoría del pensador francés. Agamben se propone dar luz a «este oscuro cruce entre el modelo jurídico-institucional y el modelo biopolítico del poder» (p. 18). Agamben plantea las nociones de «*nuda vida*» y de «*homo sacer*», que son fundamentales para comprender sus ideas del ejercicio de poder estatal; la *nuda vida* hace referencia a «la vida que se puede matar y es insacrificable del *homo sacer*»⁷ (pp. 21-22).

Según el autor, la *nuda vida* corresponde a la vida meramente biológica, aislada y que solo se puede considerar como un elemento más de la naturaleza. El devenir de la modernidad hace que esa *nuda vida* pase a ser un sujeto político, una especie de

⁷ En cursiva en el original.

materia prima de la política que le adjudica derechos y obligaciones y, al hacerlo, la *nuda vida* deja su condición de «desnudez» y representa la idea de un cuerpo (el *homo sacer*) que es el real objeto de la política. Mientras ese cuerpo se encuentre en su estado originario, de ser un simple cuerpo despojado de poder y, por lo tanto, de carácter de ciudadano, es sujeto a ser tratado de cualquier manera por otros hombres o por el Estado mismo, incluso de ser matado con impunidad. De esta manera, Agamben sostiene que los Estados modernos se asientan sobre mecanismos utilizados para privar a ciertas personas (a ciertos cuerpos) de sus derechos para así poder ejercer poder sobre los mismos. Además, el autor toma nociones de Foucault y explica cómo el capitalismo necesita de «cuerpos dóciles» para mantener un control disciplinario sobre ellos.

En cuanto al pilar teórico sobre poesía, se considerará a poetas que, a través de varios escritos, han teorizado sobre el papel social que tiene la poesía y las funciones básicas que debe cumplir. T. S. Eliot, por ejemplo, se enfoca en la cualidad social de la de la poesía y cómo el/la poeta debe estar al tanto del impacto de sus obras en la sociedad:

For I think it is important that every people should have its own poetry, not simply for those who enjoy poetry (...) but because it actually makes a difference to the society as a whole, and that means to people who do not enjoy poetry. (Eliot, 1957, p. 7)

Además, Eliot hace referencia al hecho de que la poesía es esencial para describir las emociones de las personas y proveerles las palabras necesarias para expresar sus emociones. El poeta señala que la poesía «*differs from any other art in having a value for the people of the poet's race and language, which it can have for no other*» (p. 7).

Siguiendo esta línea argumental, Audre Lorde y Adrienne Rich analizan la poesía desde una perspectiva feminista y la consideran un medio para la emancipación de las mujeres. Lorde hace referencia a la poesía como un medio fundamental para la supervivencia:

For women, then, poetry is not a luxury. It is a vital necessity of our existence. It forms the quality of the light within which we predicate our hopes and dreams towards survival and change, first made into language, then into idea, then into more tangible action. (Lorde, 1984, p. 26)

Por su parte, Adrienne Rich desarrolla en varios ensayos ideas muy similares a las de Audre Lorde sobre las funciones de las/los poetas, el uso de la lengua y la poesía. En su ensayo *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, incluido en *Adrienne Rich's poetry and prose: poems, prose, reviews, and criticism* (1993), profundiza en la noción de que las mujeres y, en especial, las mujeres escritoras, necesitan distanciarse de las imágenes creadas por hombres no solo al revisar estereotipos y funciones sociales establecidas, sino también al analizar el uso de la lengua como mujeres y como poetas. Al ser capaces de escribir poesía utilizando la lengua de manera liberadora, las mujeres pueden alejarse de la prerrogativa patriarcal que domina casi todos los aspectos de sus vidas, incluso la poesía:

A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us, how the very act of naming has been till now a male prerogative, and how we can begin to see and name- and therefore live- afresh. (p. 167)

Además, Rich se refiere a la importancia de revisar ideas y tradiciones naturalizadas a través de, entre otras lentes, una crítica feminista de los textos, al considerarlo un método de supervivencia para las mujeres. Para Rich, la posición política de las/los poetas y cómo encaran la lengua y su uso en la poesía desempeñan un papel central a la hora de dar voz a las tantas mujeres silenciadas a lo largo de la historia: «*Re-vision- the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction— is for woman more than a chapter in cultural history: it is an act of survival*» (p. 167).

La necesidad de las mujeres escritoras de autorreflexión y autoconocimiento a través de la lengua y de la escritura son para Rich un mecanismo de supervivencia esencial tanto para quienes escriben como para las mujeres representadas en cada uno de sus escritos: «*And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society*» (p. 167). Asimismo, Adrienne Rich describe cuán importante es para las mujeres el poder crear y ser parte de su propio arte y poesía, no solo porque tienen un género en común, sino porque comparten la misma historia, son oprimidas por los mismos medios y silenciadas por el mismo sistema.

Joy Harjo ha producido material autobiográfico y teórico sobre su poética y el papel de la poesía no solo en su vida personal, sino también en la existencia, supervivencia y memoria de los pueblos nativos. En su libro *Catching the Light* (2022), la poeta reflexiona sobre su proceso creativo y poética; además, analiza la importancia de la lengua (en especial, la lengua inglesa) como medio de expresión y resistencia de los pueblos nativos norteamericanos. Por un lado, Harjo hace referencia a lo que denomina «*prayer language*»,⁸ una lengua utilizada para representar la belleza del mundo que nos rodea, prestando especial atención a detalles, aromas y espacios; es un lenguaje utilizado de una forma que no es utilitaria, que no sirve simplemente para transmitir un mensaje entre un emisor y un receptor, «*that there is attention to the atmosphere of place and time, and how language is happening. Language is a living being*» (p. 8).

En consonancia con esta noción de la existencia de una *prayer language*, la poeta describe que su deseo de escribir poesía surgió a raíz de la necesidad de contar con una lengua que le fuera propia y que le permitiera dejar de ocupar el lugar de quien se ve silenciado por no tener acceso a la lengua de las mayorías colonizadoras: «*I came to writing poetry because I needed a language that was beyond ordinary. I was not a speaker. I was the silent one who sat in the back (...)*» (p. 9). Al describir la importancia de las lenguas para los pueblos y su necesidad personal de tener una lengua que le permitiera expresarse, Harjo contrasta la lengua inglesa impuesta a los pueblos nativos norteamericanos con la ya mencionada *prayer language* y se refiere a ella como una lengua que sirve como mera herramienta de intercambio, de la vida cotidiana, y que es, en esencia, una lengua colonizada. Si bien la poeta aclara que la lengua inglesa puede ser un medio para formar alianzas y conexiones con otras personas, a lo largo de la historia se la ha utilizado para arrasar con las lenguas y los pueblos nativos de Occidente: «*During the ferocious efforts to destroy indigenous peoples, however, it attempted to overcome our language. It acted as an enemy*» (p. 9).

Joy Harjo tiene una visión de la lengua y de su uso que es anticolonialista en esencia y que busca alejarse de nociones y tradiciones eurocentristas. Esto plantea una dicotomía interesante en su poesía, ya que la poeta escribe en inglés, lengua que ella misma considera un arma utilizada por el enemigo para conquistar a los pueblos de las Américas. Para Harjo, el inglés es además una *trade language*, es decir, una lengua

⁸ Entre comillas en el original.

utilizada de manera utilitaria para intercambiar la información necesaria para la vida. Dentro de esta necesidad de intercambio, está la urgencia de comunicar la esencia de las identidades nativas de Estados Unidos:

(...) I did not look to England or Europe as the baseline for knowledge and creation. We are the Americas. Yet I was writing in English and poetry was my way to speak Mvskoke presence (...) Perhaps any indigenous person writing in a trade language must find alternate places of becoming, of insight, and inspiration. (p. 59)

Esta contraposición entre la lengua como *prayer language* o como la lengua del enemigo es interesante de analizar, ya que, en *Catching The Light* (2022), Joy Harjo hace numerosas referencias a la importancia que tienen la lengua en general y la poesía en particular para la supervivencia de los individuos y los pueblos que las producen. En esta línea, Harjo, al igual que Adrienne Rich y Audre Lorde, hace hincapié en que la poesía puede transformarse en una herramienta vital de resistencia no solo al sufrimiento, sino también a la violencia, el colonialismo y la opresión. La autora reflexiona sobre sus experiencias personales en relación con el arte, la poesía, la música y la narración oral para establecer así la estrecha relación que tienen las últimas tres (poesía, música y narración oral) tanto en su propia concepción de la poesía como en la subsistencia de su pueblo. Por ejemplo, Harjo cuenta el contexto en el que escribió su primer poema, en su juventud; describía los bares y las fiestas a las que asistía hasta la madrugada, en las que consumía alcohol y drogas como forma de escape de una realidad difícil de afrontar. Además, mencionaba los bares cercanos a la reserva en la que creció y contaba que fueron una constante en la vida de muchos integrantes de la comunidad y de su familia: «*I grew up in a family in which bars were the community social gathering places, though it never worked out well in the end*» (p. 29). Es en este contexto de constantes visitas a bares que Joy Harjo escribe su primer poema y encuentra, a su vez, el poder de la lengua y la poesía como forma de escape.

My first poem came from navigating the party after the party, the one for the hardcore who had no place else to go but despair (...) It was an attempt to salvage the embers of living. The poem was not strong enough to hold it. Like everyone else there, I was looking for a vision, for freedom from the ugliness of shame and loathing. I was looking for a language to speak my way out of there (...) I made a cave of silence in the mess and found poetry there. (p. 29)

Según un artículo publicado por Omer Awan en la revista *Forbes* en noviembre de 2023, el consumo de alcohol en las comunidades nativas estadounidenses es un fenómeno preocupante que lleva a los miembros de dichas comunidades a padecer severos problemas mentales y de salud:

According to the Indian Health Service, from 2016-2020, Native Americans experienced a higher rate of alcohol-related deaths than the rest of the US population; at a rate of 51.9/100,000 compared to 11.7/100,000. In addition, morbidity and mortality related to alcohol use remain significantly higher for Native Americans compared to other groups in America. (Awan, 2023)

Cabe destacar que Awan menciona que, a pesar de que antes de la conquista los pueblos nativos consumían ciertas bebidas fermentadas en la realización de distintas ceremonias, el consumo social de bebidas alcohólicas potentes de verdad y con mayor potencial adictivo se incorporó a estas comunidades de la mano de los colonizadores europeos.

La poeta concibe a la lengua y a la poesía como medios vitales de expresión tanto para individuos como para pueblos enteros, ya que encuentra en ella un arma poderosa con la que las minorías oprimidas pueden luchar por la justicia y la supervivencia. Para Harjo, la combinación de poesía y justicia social es esencial tanto para darse voz a sí misma como para dar entidad a aquellos históricamente silenciados:

It was in that listening where the impulse was born in me to turn to the making of poetry, to make word trails that could lead to justice. The awareness of language as a tool for justice, survival, beauty, and persistence began to sing in me. The combination of social justice, on-the-ground focus, and the possibility of speaking in own literary constructions and voices as Native peoples struck an unknown in me, and I followed it. (p. 31)

Además, Harjo hace referencia al papel fundamental que tienen la cultura y el arte como formas de resistir al genocidio cultural del que los pueblos nativos han sido víctimas durante siglos. Asimismo, la autora explica que este genocidio cultural implica la destrucción de lo que significan en realidad América y su legado cultural, ya que América no es tal si no se reconocen las culturas, las distintas formas de humanidad y

las contribuciones de los pueblos nativos. A través de las diferentes manifestaciones culturales de estos pueblos (ya sea arte, música, literatura o producción de conocimiento) y la asimilación a la cultura blanca europea producto de la violencia y la represión de esas formas de expresión, los pueblos nativos han persistido y sido resilientes, en parte, gracias a la cultura: «*Despite the history, the cultural repression and attempts to make us disappear, the damage and even the carnage, we have persisted. We are resilient*» (p. 41).

Para la poeta, la poesía debe tener un propósito porque, si carece de uno, no cobra vida y uno de los objetivos esenciales de la poesía que la llevaron a escribir no solo poemas, sino también canciones, fue la necesidad de hacer justicia: «*Our words had no matter. And what better way to make them sharp as arrows than with poetry*» (p. 77). De esta manera, escribió por primera vez una canción diez años después de que se encontrara el cuerpo de la joven activista Anna Mae Pictou Aquash en la reserva de Pine Ridge, en Dakota del Sur. En primer lugar, nació el poema debido a la urgencia por transmitir a las generaciones más jóvenes la vida y lucha de Anna Mae, para que no mermara la necesidad de justicia. Tiempo después, llegó la canción que debía sostener esa lucha y transportarla a lugares más lejanos.

La poesía de Joy Harjo está marcada por influencias nativas estadounidenses y, en especial, por influencias de la nación *mvskoke* a la que pertenece. A lo largo de su obra poética, se puede observar la presencia de elementos típicos de su cultura nativa, como la narración oral, la conexión con la naturaleza, los animales y el mundo espiritual. En algunos poemas, menciona distintas historias y mitos propios del folclore *mvskoke*, por ejemplo, historias sobre la creación del mundo; en otros, vemos la presencia de antepasados que sirven de guías en el mundo terrenal o de *tricksters*.⁹ Harjo explica que, cuando comenzó a escribir poesía, buscó las distintas maneras en las que la misma se expresa en la cultura *mvskoke*: «*When I bent close, I saw poetry everywhere, in oratorical forms, in music, and even in books*» (p. 79). La narración oral es una parte esencial de las culturas nativas, ya que la mayoría de las historias y poemas se transmiten principalmente de esta manera antes de convertirse en palabra escrita. Por este motivo, tanto la música como la danza se convierten en una herramienta fundamental para poder interpretar y crear poesía. La influencia de la narración oral típica de los pueblos nativos utilizada como forma de entretenimiento o

⁹ «Trickster tale: In oral traditions worldwide, a story featuring a protagonist (often an anthropomorphized animal) who has magical powers and who is characterized as a compendium of opposites» (Britannica, s.f.).

en rituales, a la que la poeta se refiere como «*talk-singing*» (p. 90) es de gran importancia para Harjo, no solo por su estilo y ritmo particular, sino también como manera de mantener vivas las tradiciones y la memoria colectiva de los pueblos:

Sometimes when I write poems or songs, I try to capture the sense of that style of speaking that is somewhat melodic, rhythmic, and usually carries import about what matters, always a kind of reminder of who we are and how to act.
(p. 90)

Por último, cuando se refiere al proceso de escribir poesía, Harjo lo compara con la celebración de un ritual y utiliza el pronombre «*we*» al hablar de la relación entre ella, la poeta, y el poema que se está escribiendo: «*I say “we” because in the making of ritual there are mythic underpinnings and cultural manners*» (p. 85). Estos soportes míticos y culturales son de gran importancia al escribir poesía y, según Harjo, cambian cuando la lengua que se utiliza para escribir es distinta de la lengua materna, por lo que hay que esforzarse para traducir de un idioma a otro y, a la vez, crear. Si el poema es efectivo y cumple con su función, entonces, provocará un cambio tanto en los lectores como en el poeta: «*If the poem is effective, if the ritual of it evokes change, then we are changed and may even carry the poem with us, through time and memory*» (p. 85).

c. Objetivo general

Identificar las diferentes formas de expresión de resistencia de las mujeres nativas estadounidenses ante las opresiones de género, etnia y clase, que surgen de las obras pertenecientes a las colecciones de poemas *In Mad Love and War* (1990), *The Woman Who Fell From The Sky* (1994) y *She Had Some Horses* (1983) de Joy Harjo, con el fin de argumentar que la poesía continúa siendo un medio relevante de expresión ante las desigualdades sociales vigentes

d. Objetivos específicos

- Indagar en la relación teórica entre las desigualdades de género, etnia y clase mediante la vinculación a su tratamiento en el campo de la literatura a fin de conocer sus distintas formas de expresión y sus alcances
- Identificar los mecanismos de resistencia utilizados por Joy Harjo en las colecciones de poemas *She Had Some Horses* (1983), *In Mad Love and War* (1990) y *The Woman Who Fell From The Sky* (1994) con el objeto de exponer algunas estrategias literarias utilizadas por minorías como medios emancipatorios
- Analizar los recursos literarios utilizados por Joy Harjo para ilustrar la relación entre las opresiones vivenciadas por mujeres nativas estadounidenses y las manifestaciones de resistencia en sus cuerpos y corporalidades

e. Hipótesis

La literatura contemporánea escrita por mujeres y/o por integrantes de minorías raciales, de género, etc. busca posicionarse en un lugar en el que sea posible desafiar y deconstruir funciones y sistemas de opresión naturalizados a nivel social. En función de estas premisas, es posible afirmar que, a través de distintos mecanismos y recursos literarios como la narración oral, la imaginería y los simbolismos, Joy Harjo expresa formas de resistencia llevadas a cabo por mujeres nativas estadounidenses frente a las opresiones de género, etnia y clase a las que son sujetas.

f. Metodología

En primer lugar, cabe señalar que se trabaja con las colecciones de poemas *She Had Some Horses* (1983), *In Mad Love and War* (1990), y *The Woman Who Fell From The Sky* (1994). Se utilizan métodos cualitativos de investigación, principalmente el examen global de los textos de la poeta, con el fin de determinar los modos expresión

poética utilizados para mostrar las formas en que mujeres nativas estadounidenses resisten distintos tipos de opresión: de género, de clase y de etnia.

Asimismo, se recopila bibliografía pertinente sobre el vínculo entre las opresiones sufridas por estas minorías y las manifestaciones de resistencia en sus cuerpos, corporalidades y expresiones literarias para situar la investigación en el marco teórico correspondiente. Además, se reflexiona sobre la conexión entre la autora como parte de la nación *mvskoke* y sus obras poéticas seleccionadas con el fin de introducir las características y el entorno tanto de la poeta como de sus obras.

En esta tesis, se trabaja sobre dos líneas de desarrollo de la investigación: el análisis de la obra poética de Joy Harjo para determinar los modos en que utiliza distintos recursos literarios para mostrar cómo las mujeres nativas estadounidenses resisten las opresiones a las que son sometidas; y la relación entre la ya mencionada resistencia y los cuerpos o las corporalidades de las mujeres que integran esta minoría.

Se hace uso de un método integral para la interpretación de las fuentes y se trabaja de manera exhaustiva en la búsqueda de material hemerográfico y bibliográfico como herramienta para la profundización en el tema. Se elabora un marco de referencia y se determinan distintas variables de análisis que permiten el estudio en profundidad de textos representativos del corpus en función de categorías identificadas.

En el primer capítulo del presente trabajo, se hará una reseña de la vida y las influencias de Joy Harjo para así enmarcar su obra en el contexto histórico-biográfico. Luego, en el capítulo II, se hará un análisis de la manera en que Harjo muestra, a través de su poesía, la forma en que distintos mecanismos de control del Estado afectan los cuerpos y las identidades de las personas pertenecientes a minorías racializadas, en especial, a las mujeres. Por último, en el capítulo III, se expondrá sobre los mecanismos de resistencia al poder del estado presentes en la poesía de la autora.

CAPÍTULO I

Contexto biográfico de la autora.

Joy Harjo es una artista, saxofonista, intérprete, dramaturga y poeta nativa estadounidense perteneciente a la nación *mvskoke* (en el idioma maskoki), también conocida como muscogui, muskogui o creek. Harjo nació en Tulsa, Oklahoma, en el año 1951 y ha construido una carrera increíblemente prolífica no solo como poeta, sino también como música, artista plástica y escritora de libros para niños (Academy of American Poets, s.f.). Su nombre de nacimiento fue Joy Foster, pero decidió cambiar su apellido a «Harjo», el apellido *mvskoke* de la familia de su abuela paterna. Su padre, Allen W. Foster, era ciudadano de la nación *mvskoke* y descendiente de una larga línea de guerreros y oradores *mvskoke* que sirvieron a su nación en la llamada *House of Warriors*. De hecho, el tatarabuelo de la poeta fue líder de la comunidad durante la Guerra de los Bastones Rojos: «*Joy's great-great grandfather was a famous leader, Monahwee, in the Red Stick War against President Andrew Jackson in the 1800s*» (Alexander, 2019). Su madre, Wynema Baker Foster, por otro lado, tenía ascendencia cheroqui, irlandesa y francesa (Alexander, 2019). Durante su infancia, Harjo afrontó diferentes situaciones de violencia en su hogar debido al alcoholismo de su padre, que solía tornarse violento hacia su madre e incluso llegó a golpearla.

En *Crazy Brave* (2012), la poeta reflexiona sobre las distintas personalidades de sus padres y la manera en que esa relación influyó en su vida. Harjo se posiciona como testigo del romance de sus padres antes de su nacimiento, como si fuera espectadora de su futura familia desde un lugar en el mundo que no aún no se materializa. Desde este punto de vista omnipresente, la poeta describe a sus padres como la forma en que la mezcla de sus dos espíritus será fundamental para trazar el destino de su propia vida. A su madre, la describe como una persona de fuego:

Those of fire move about the earth with inspiration and purpose. They are creative, and can consume and be consumed by their desires. (...) They can be so entranced with the excitement of creation that their dreams burn up, turn into ashes. (p. 25)

Su padre, por otro lado, era una persona de agua: «*Water people can easily get lost. And they may comprehend that they are lost. They succumb easily to the spirits of alcohol and drugs. They will always search for a vision that cannot be found on earth*» (p. 25). Para Joy Harjo, la relación con sus padres tuvo una influencia extrema y mucho más profunda de lo que se suele comprender, ya que, para ella, esa relación era más que una conexión biológica y de la familiaridad de la vida cotidiana. Era una conexión de espíritus, antepasados y mundos que solo pueden ser visitados a través de ellos. El ser hija de esas dos personas, con espíritus particulares y opuestos, será trascendental en su recorrido vital y en su acercamiento a la poesía:

Because I came through them in this life, I would be quick to despair, and understand how to enter and emerge from ancestor realms. I had no way to translate the journey and what I would find there until I found poetry. (p. 25)

La poesía ha sido, según la misma Harjo, fundamental en su propio proceso de formación y en su relación con su identidad nativa. Por ejemplo, en su libro *Catching the Light* (2022), la poeta hace referencia al hecho de que la necesidad de tener una lengua y una forma de expresión que le fueran propias fue uno de los factores que la llevaron a escribir poesía. La poesía de Harjo es sumamente autobiográfica e indaga no solo sobre sus propias experiencias, sino también sobre las tradiciones de la nación *mvskoke* y las personas que han sido parte de su vida a lo largo de los años, lo que la ha ayudado a crear así una especie de memoria colectiva a través de sus poemas. En *Catching the Light* (2022), Harjo dijo: «*The materials of a poem or a song come from many places, times, and even memories that might not be your own personal memories*» (p. 53).

Harjo creció en un ambiente rodeado de artistas y mujeres que la inspiraron y fomentaron su creatividad. Gracias a Wynema, Harjo descubrió el mundo de la música en su primera infancia, evento que la poeta describe en el libro de sus memorias, *Crazy Brave* (2012), como un momento formativo fundamental en su vida: «*My rite of passage into the world of humanity occurred then, through jazz. The music was a startling bridge between familiar and strange lands*» (p. 18).

Si bien la autora reflexiona sobre diversos momentos de su infancia marcados por la ternura y la calidez de su hogar, sobre todo en relación con la adoración hacia su madre durante su niñez, su infancia y adolescencia se vieron afectadas por la

violencia, el abuso y la pobreza. Su padre solía salir de fiesta y tomar alcohol hasta altas horas de la noche; muchas veces, al volver a casa en estado de embriaguez, la ira brotaba de sus poros y se traducían en situaciones de extrema violencia doméstica y de género. En *Crazy Brave* (2012), Harjo relata una historia que tuvo lugar poco después de su nacimiento: su madre esperaba despierta que su padre llegara a casa mientras Joy dormía en el moisés; cuando su padre llegó extremadamente borracho, volcó toda su violencia sobre Wynema: «*He wrapped an arm around my Mother's neck in a chokehold and told her that he would kill her if she didn't get in there and take care of the baby*» (p. 32). A pesar del miedo y la violencia, Wynema no abandonó a su marido y, según Harjo, no lo hizo hasta que ella tuvo ocho años. Es importante destacar que, a pesar de que la violencia hacia las mujeres es una triste realidad para mujeres de muchas comunidades, varios estudios indican que estos índices tienden a ser particularmente altos en comunidades nativas estadounidenses (New York State Coalition Against Domestic Violence, s.f.).

En la poesía de Joy Harjo, la presencia de cuentacuentos y la narración oral tienen un papel preponderante, dado que son, de alguna manera, un reflejo de la importancia de este tipo de narración en las distintas comunidades nativas estadounidenses. Durante siglos, la narración oral ha servido para transmitir enseñanzas a los miembros de la comunidad sobre historia, tradiciones, mapas, rituales y ceremonias. A pesar de los numerosos intentos colonialistas de suprimir estas historias, han sobrevivido durante generaciones (PBS, s.f.). Harjo recuerda que, de niña, escuchar a su madre hablar con sus amigas y contar historias tenía un impacto casi hipnótico en ella, que se dejaba llevar por el ritmo y la melodía de sus voces y las incorporaba a su juego: «*In my mind I caught the rhythm of a story and rode it, unconsciously mimicking the story of my mother and her friend as they talked*» (p. 40).

Los narradores desempeñan un papel en la vida de Harjo no solo por sus raíces nativas; la autora cuenta que su abuela materna era cheroqui e irlandesa, lo que la había convertido en una cuentacuentos habilidosa. Su abuelo paterno, por otro lado, «*was a taker and threw out an unending string of talk as a lifeline to make it through the troubles and pressures of living*» (p. 41). Las narraciones, las historias y la poesía se convirtieron para Joy Harjo en una forma de escape de la realidad que se vivía en su hogar, donde su padre se emborrachaba, era infiel a su esposa y ejercía violencia sobre ella. Cuando Harjo tenía solo ocho años, su madre le regaló una colección de poesía británica y estadounidense que fue un refugio para la pequeña Joy: «*I loved poetry. It was singing on paper. And to open that book was to disappear into many*

dream worlds (...) Those poems, taken as a group, summed up my soul at that crucial moment in my personal history» (pp. 50-51).

Cuando Joy Harjo tenía tan solo ocho años, sus padres atravesaron un duro proceso de divorcio, su padre al fin se fue y se alejó de la familia, lo que causó una profunda sensación de desamparo en pequeña niña: «*My father disappeared. And so did I in this world without father. Emptiness took the place of everything I had known to be true»* (p. 51). La relación de Harjo con su padre parece haber estado basada en extremos de amor y espanto. La poeta cuenta en sus memorias que adoraba a su padre, pero aun así le temía porque era incapaz de descifrar cuándo podía aflorar su violencia. Al mismo tiempo, Harjo puede desenredar, aunque sea un poco y con empatía extrema, el origen de la violencia paterna: el mismo Allen había sido un niño violentado por su padre, su madre había muerto de tuberculosis cuando él aún era un bebé y, además, había sido víctima toda su vida del sistema colonialista en el que los miembros de las comunidades nativas han tenido que vivir durante décadas, «*(...) he was treated like an Indian man in lands that were stolen away along everything else»* (p. 53).

Luego del divorcio de sus padres, la vida de Harjo y su familia empeoró de manera significativa cuando Wynema se casó con un hombre blanco diecisiete años mayor y violento en demasía: «*She was supposed to marry a prince or a king, but instead, she married the monster and took her children with her»* (p. 68). Es importante destacar que Harjo nunca menciona el nombre de su padrastro en su obra. Él y su madre se casaron en una ceremonia privada, sin Joy y sus hermanos; al poco tiempo, la familia se mudó de la casa de la infancia de la poeta. La nueva casa familiar sería escenario de situaciones de violencia de género y abuso infantil: «*In that house I had nightmares and premonitions of evil»* (p. 57).

En *Crazy Brave* (2012), la poeta narra reiteradas situaciones de violencia ejercida tanto hacia su madre como hacia ella y sus hermanos. En un incidente particularmente perturbador, Harjo relata cómo, al oír llorar a su hermana pequeña de apenas cinco años, encontró a su padrastro sosteniendo a la pequeña de una pierna, en el aire. Luego de amenazar a Joy y a su hermano, que presenciaban la escena petrificados por el terror, procedió a golpear a la niña con un cinturón: «*I still see the sweat crescents under the arms of his work shirt. I hear him grunt with the effort as he whips her»* (p. 58). Desde el momento en que Harjo, sus hermanos y hermanas, su madre y su padrastro se fueron de Tula para vivir en aquella casa, todos los integrantes de la

familia vivieron en un estado de miedo constante, ya que la violencia que su padrastro infligía sobre todos ellos era interminable. La poeta comenta que, desde el día en que la familia se mudó a esa casa y hasta que ella se fue a estudiar como alumna pupila a los dieciséis años, nunca pudo dormir una noche entera, pues permanecía en guardia vigilante hasta que salía el sol.

Tanto Joy Harjo como sus hermanos y hermanas sufrieron la violencia del padrastro, mientras que su madre, Wynema, sufrió el calvario de ser víctima de todos los tipos de abusos posibles a manos de aquel hombre: violencia física, verbal o psicológica. La poeta narra que, en su niñez, tenía una relación estrecha con su madre y muchas veces le rogó que lo dejara. Wynema, sin embargo, le confesó que no había posibilidad de librarse de él:

He said he would kill her and her children if she divorced him. He'd leave our bodies in a burning house. He said it would look like an accident. No one would ever know. We both knew he would do it. (p. 59)

La poeta recuerda estos años e incluso su adolescencia como un período de silencio en la historia de su vida. Además, narra cómo, a medida que se transformaba en una joven mujer, su padrastro comenzó a prestarle atención de manera lasciva y a seguir de cerca todos sus movimientos: «*I felt like prey. (...) I was careful not to be anywhere near him alone. I didn't want to be anywhere that he might be tempted to touch me in any manner*» (p. 69). Con el tiempo, su padrastro comenzó a insistir en sacar a la joven Joy de la casa familiar y enviarla como pupila a una escuela fundamentalista cristiana, lo que para ella sería la peor forma de castigo; llegó a planear huir y vivir en la calle antes que asistir a aquella institución. A través de la escuela, Harjo conoció las distintas posibilidades educativas que tenían los jóvenes nativos para asistir a internados también nativos.¹⁰ Para ella, era esencial asistir a una institución donde pudiera sentirse «normal», donde pudiera tener un sentido de pertenencia a la comunidad y no percibirse como un otro a quienes los demás observan con curiosidad. Finalmente, aceptaron a Joy Harjo en el Instituto de Artes Indígenas Estadounidenses o IAIA,¹¹ una prestigiosa escuela secundaria en la ciudad de Santa Fe, Nuevo México, a la que asistían estudiantes nativos de todo el país.

¹⁰ En inglés, *Indian boarding schools*.

¹¹ Siglas en inglés de *Institute of American Indian Arts*.

Los años en el IAIA fueron fundamentales tanto en el proceso de sanación de Joy Harjo como en su formación cultural y artística. Al tener la posibilidad de encontrarse con otros jóvenes artistas nativos de su generación, Harjo y los demás estudiantes tuvieron la posibilidad de descubrir historias de vida similares, unidos por el sufrimiento y la lucha de su pueblos y ancestros: «*We were all “skins” traveling together in an age of metamorphosis, facing the same traumas from colonization and dehumanization. We were direct evidence of the struggle of our ancestors*» (p. 86). En medio del fervor de este grupo de jóvenes artistas, la poeta reflexionó sobre el hecho de que la sensación reinante era la de ser parte de un gran renacimiento de la cultura y el arte nativo, con el potencial de marcar el arte contemporáneo nativo a futuro.

Durante el último tiempo como estudiante de la institución, Joy Harjo conoció a un joven cheroqui que sería el padre de su primer hijo. Al graduarse, la joven volvió a la casa familiar embarazada en secreto y el padre del niño, a su pueblo natal en tierras cheroquis. Al poco tiempo, Harjo consiguió dinero y viajó a encontrarse con el padre de su futuro hijo. Su vida juntos fue difícil y estuvo marcada por la pobreza y la distancia de su familia durante el embarazo y el parto, que también fue, cuando menos, duro y solitario. Con el tiempo, la pequeña familia de Harjo volvió a Tulsa, Oklahoma, donde la joven y su marido continuaron viviendo en un estado de vulnerabilidad y pobreza: «*My days were consumed with the drudgery of survival*» (p. 135). Este momento de su vida fue muy doloroso, ya que el esfuerzo de la cotidianidad no dejaba espacio para la creación artística, una parte fundamental de su vida: «*I believe that if you don't answer the noise and currency of your gifts, they will turn on you*» (p. 135). La frustración de sentirse alejados de la vida artística llevó a la pareja a volver a Santa Fe, donde habían estudiado. Poco tiempo después, se separaron.

Joy Harjo ingresó a la Universidad de Nuevo México, donde se unió a Kiva Club, la organización estudiantil nativa de la universidad. Durante esos años, el movimiento por los derechos civiles estaba en auge y las comunidades nativas también se organizaban en defensa de sus derechos: «*Indian country began riding the wave of a giant waking consciousness, inspired by the civil rights movement. (...) we were on fire with the possibility of peace and justice for our people*» (p. 138). Fue en esa época que Harjo conoció a un joven activista y poeta de la nación pueblo. La autora narra que escucharlo recitar poesía le trajo una sensación de cercanía consigo misma que no sentía desde la infancia y que ese reencuentro con la poesía desde una voz nativa le

permitió comprender que era posible crear poesía fuera de las influencias colonizadoras:

I began to understand that poetry did not have to be from England or of an English that was always lonesome for its homeland in Europe. In his poems were his pueblo and his people, our love and the love for justice. The English language was pleased to occupy new forms. (p. 141)

La relación con el poeta pronto se tornó violenta; el joven consumía grandes cantidades de alcohol y llegó a golpear a Harjo en más de una ocasión. Ambos tuvieron una hija y la violencia fue en aumento hasta que Harjo al fin pudo dejarlo:

I had taken him back many times, when he showed up freshly showered, smelling sweet, with sorry, charm, and flowers. I understood why women went back to their abusers. The monster wasn't your real husband. (...) It was your real love you welcomed back. (p. 157)

Luego de la separación, Joy Harjo pasó por momentos muy difíciles: salía de fiesta todas las noches, consumía alcohol e iba de un bar a otro. A lo largo de sus memorias, la poeta hace referencia reiteradas veces a *the knowing*, una especie de combinación entre un sensor de peligro interno y la voz de un antepasado cuidadoso. Este *knowing* al que la poeta hace referencia había aparecido numerosas veces a lo largo de su vida para advertirle y resguardarla del peligro que la acechaba. En este momento de su vida, volvió a aparecer como advertencia. Después de sufrir pánico y pesadillas durante mucho tiempo, la poeta narra que logró seguir otro camino al verse a sí misma con una pila de poemas y un saxofón en las manos. Para Joy Harjo, la poesía y el poder encontrar su voz al escribir poemas fueron la forma de salvar su vida: «*It was the spirit of poetry who reached out and found me as I stood there at the doorway between panic and love*» (p. 163). Es así como Harjo terminó por vincular *the knowing* con la poesía, con esta última como la representación del primero:

To imagine the spirit of poetry is much like imagining the shape and size of the knowing. It is a kind of resurrection light; it is the tall ancestor spirit who has been with me since the beginning, or a bear or a hummingbird. (p. 164)

Para Joy Harjo, la poesía fue más que una forma de expresión; fue un cable a tierra y la manera de encontrar su camino de vuelta hacia la vida. Para ella, la poesía no representó, en palabras de Audre Lorde, un lujo, sino más bien un mecanismo de supervivencia: «*You are coming with me, poor thing. You don't know how to listen. You don't know how to speak. You don't know how to sing. I will teach you.*» *I followed poetry*» (p. 164).

CAPÍTULO II

Biopolítica y mecanismos de control del Estado.

Joy Harjo es una poeta muy involucrada a nivel político, en especial, en temas relacionados con los derechos humanos de los pueblos nativos y demás minorías, los derechos de las mujeres y el cuidado del medio ambiente. El interés en la política, el feminismo y la justicia social es evidente en su poesía.

En el siguiente capítulo, se analiza cómo los mecanismos de control del Estado se han utilizado para regular y disciplinar a poblaciones consideradas marginales. Además, con base en la teoría de Michel Foucault, se explora la forma en que el poder disciplinario no solo se ejerce a través de instituciones formales del Estado, como las cárceles, los hospitales y las escuelas, sino que también se expande más allá, infiltrándose en todos los aspectos de la vida social para lograr normalizar los cuerpos y las conductas de las poblaciones.

La obra de Joy Harjo denuncia las dinámicas opresivas a las que miembros de las comunidades nativas y otras minorías racializadas son sometidas día a día, y muestra la violencia sistémica a la que estos cuerpos deben enfrentarse. Asimismo, a través de su poesía, Harjo da testimonio de la resistencia y resiliencia de estas comunidades frente a los distintos intentos de control, asimilación y genocidio cultural. Harjo hace referencia a estos mecanismos de control en varios de sus poemas. En el presente capítulo se analizarán cuatro de ellos *For Anna Mae Pictou-Aquash Whose Spirit Is Present Here and in the Dappled Stars*, *Strange Fruit*, *For Alva Benson* and *For Those Who Have Learned To Speak* y *The Woman Who Fell From the Sky*, pertenecientes a las colecciones *In Mad Love And War* (1990), *She Had Some Horses* (1983) y *The Woman Who Fell From The Sky* (1994), respectivamente.

El presente capítulo está dividido en dos partes: en la primera, se hace referencia al control ejercido sobre los cuerpos por parte del Estado, mientras que, en la segunda, se explora el que se ejerce desde instituciones como el hospital y la escuela.

a. El cuerpo

En *In Mad Love and War* (1990), Joy Harjo reflexiona sobre la violencia a la que se somete a los pueblos nativos en general, pero también hace foco en la brutalidad de la que son víctimas las mujeres pertenecientes a minorías y comunidades nativas. En el poema *For Anna Mae Pictou Aquash, Whose Spirit Is Present Here and in the Dappled Stars (for we remember the story and must tell it again so we may all live)*, Harjo escribe a partir de la historia de Anna Mae Pictou Aquash, una mujer de la tribu micmac de Nueva Escocia, Canadá, diez años después de su entierro (Mihsuah, 2003, p. 116).

Anna Mae fue una activista destacada por los derechos de los pueblos nativos que participó activamente del Movimiento Indígena Estadounidense o AIM¹² y fue encontrada tras su asesinato en Dakota del Sur en 1976. En *1970s Activist Anna Mae Pictou-Aquash*, la historiadora Devon Abbott Mihsuah describe la gran importancia que tuvieron la vida y militancia de Anna Mae para las comunidades nativas modernas:

The life of Anna Mae Pictou-Aquash demonstrates what it means to be a modern Native woman aggressively fighting racial, cultural, and gender oppression (...) Anna Mae is particularly notable because she desired to create a fair world for all Indigenes in addition to empowering Native women. Additionally, Anna Mae has emerged as a martyr for Native women and men who are freedom fighters, a symbol of both the courage of Native women and the possible fate of outspoken individuals who displease their government and members of their own organization. (p. 115)

A pesar de los muchos conflictos internos del AIM y su gran cantidad de opositores, para muchos miembros de las naciones nativas (entre ellos, Anna Mae) era el medio a través del cual podían resistir las medidas del gobierno y la violencia diaria.

Mihsuah explica que, a medida que creció el AIM y se abrieron sedes a lo largo de Estados Unidos, la organización cobró mayor importancia y, por lo tanto, entró en el

¹² En inglés, *American Indian Movement*.

radar del FBI, que comenzó a plantar informantes en las distintas filiales de la organización. En 1973, un joven lakota fue asesinado por un hombre blanco que solo fue condenado por homicidio culposo. Este hecho llevó a que miembros del AIM atacaran e incendiaran el Palacio de Justicia de Custer, en Dakota del Norte. En simultáneo, se desarrollaba un conflicto interno en la reserva de los siux oglala de Pine Ridge, donde crecía el descontento y la oposición hacia el jefe tribal oglala, Richard Wilson.

On Tuesday, 27 February 1973, urged by Pine Ridge residents (mainly traditional Oglala women), about two hundred AIM members took control of the hamlet of Wounded Knee. Within hours after Wilson asked the government for assistance, armed marshals sealed off the town while AIM fortified its position. The government sent reinforcements in the form of FBI agents, military troops, and weapons. (p. 118)

Anna Mae fue de las pocas mujeres que tuvo un papel activo en las tareas más relacionadas con el combate (como hacer rondas nocturnas y cavar búnkeres), aunque desde la cúpula del AIM se esperaba que las mujeres del movimiento se dedicaran a las tareas de cuidado como la cocina y la limpieza. Esto llevó a que, a pesar de depender de las mujeres para realizar estos quehaceres (también vitales), existiera una tendencia a dejar esas tareas y su trabajo en un segundo plano. Por esto, Anna Mae no tardó ser vista como una figura intimidante por los líderes del movimiento.

Una vez terminado el conflicto en Wounded Knee, varios de los miembros de la cúpula de liderazgo del AIM fueron acusados por lo sucedido. Más tarde, Anna Mae participó en la toma del monasterio Alexian Brothers Catholic Monastery junto al pueblo menomini de Wisconsin, lo que la puso en la mira del FBI. Aunque el AIM ayudó a visibilizar los problemas de las naciones nativas y la violencia que padecieron, muchas de sus acciones no fueron efectivas. Por ejemplo, después de la toma de Wounded Knee, las condiciones de vida de los nativos de Dakota del Sur no cambiaron demasiado y, en 1975, comenzó el reino de terror contra el AIM y sus partidarios en la reserva de Pine Ridge:

Members of Wilson's political fraction beat, shot, and terrorized residents almost on a daily basis. By the end of the year, at least forty-seven Natives were dead, most under mysterious circumstances. FBI

intrusions, imprisonments, violent unsolved deaths, and discoveries of infiltrators resulted in collective paranoia. (p. 121)

La participación del FBI en el conflicto y el hecho de que infiltraran informantes llevaron a que los miembros del AIM comenzaran a desconfiar los unos de los otros. Muchos líderes y miembros del movimiento comenzaron a sospechar que Anna Mae Pictou Aquash era informante del FBI. Las sospechas sobre Anna Mae fueron tales que los miembros del AIM la interrogaron en una convención nacional del movimiento en Nuevo México. Al respecto, años después, uno de los interrogadores comentó: «*He did not really believe that she was an informer but that if she was, "She was involved in a lot of stuff, and she could have done a lot of damage"*» (pp. 121-122).

Anna Mae Pictou Aquash fue amenazada, espía y perseguida por el FBI debido a sus actividades de militancia y defensa de los derechos de las comunidades nativas a través de AIM. Debido a la gran cantidad de espías infiltrados (tanto nativos como blancos) en las comunidades y en el mismo movimiento, Anna Mae terminó en la mira no solo del gobierno estadounidense, sino también de sus mismos compañeros, quienes sospecharon que era una espía.

Con el tiempo, este reinado del terror alcanzó a Anna Mae. El 26 de junio de 1975, dos agentes del FBI fueron al rancho Jumping Bull en la reserva de Pine Ridge con una citación para un adolescente acusado de robar un par de botas. Los agentes, junto a un joven llamado Joseph Killwright Stuntz, murieron. La propiedad pronto estuvo plagada de perros, helicópteros y agentes armados, que interrogaban sin órdenes judiciales: «*Angry that they could not locate the culprits, the FBI created a list of individuals they believed could inform them of who did the killings, and Anna Mae made the list*» (p. 122). En septiembre, mientras los nativos acampaban en las propiedades de Al Running y en Crow Dog's Paradise, docenas de agentes hicieron una redada, destruyeron sitios sagrados y arrestaron a quienes eran sospechosos de los asesinatos. Anna Mae fue una de las personas arrestadas e interrogadas, y, después de que la liberaran bajo fianza, se refugió en la clandestinidad.

El 14 de noviembre de 1975, un agente de tránsito interceptó a Anna Mae, Dennis Banks y su esposa, fugitivos buscados, en Oregón; Anna Mae fue arrestada una vez más y extraditada a Dakota del Sur, donde la acusaron de poseer y transportar armas. El juez volvió a dejarla en libertad bajo fianza y ella retornó a la clandestinidad. Sin embargo, las tensiones crecían con rapidez y, en el otoño del mismo año, arrestaron a

los miembros del AIM interrogados junto con Anna Mae meses antes. Tiempo después, condenaron a Leonard Peltier por los asesinatos de los agentes del FBI gracias a un testimonio falso. Finalmente, la muerte encontró a la joven activista Anna Mae Pictou Aquash:

On the unusually warm winter afternoon of 24 February 1976, in the northeast corner of the Pine Ridge Reservation in South Dakota, a small Indigenous woman lay curled, sleeping it appeared, at the bottom of an embankment on the property of cattle rancher Roger Amiotte. She was not adequately dressed for the cold winter nights (...). Her inappropriate attire did not matter, however, because she had been dead for at least two months. (p. 123)

En *For Anna Mae Pictou Aquash...* (Harjo, 1990, pp. 7-8),¹³ la poeta saca a las mujeres de ese segundo plano en que las pusieron el liderazgo de varones del AIM y los medios de comunicación: «*Many women were and are members of AIM, but the organization has been dominated by men. At Wounded Knee men negotiated with government officials and media coverage ignored the women's participation during the takeover*» (Mihsuah, 2003, p. 119).

El poema comienza con imágenes que evocan el mundo natural y el modo en que este se entrelaza tanto con el mundo espiritual como con la rutina de la vida cotidiana:

Beneath a sky blurred with mist and wind,
I am amazed as I watch the violet
heads of crocuses erupt from the stiff earth
after dying for a season,
as I have watched my own dark head
appear each morning after entering
the next world
to come back to this one,
amazed. (Harjo, 1990, p. 7)

En esta primera estrofa, la poeta describe una escena en la que la persona poética presencia el nacimiento de las flores de azafrán bajo un cielo turbulento:

¹³ En el apéndice de este documento, se encuentran las versiones completas de este poema y los que se mencionan de ahora en adelante.

Beneath a sky blurred with mist and wind,
I am amazed as I watch the violet
heads of crocuses erupt from the stiff earth
after dying for a season, (p. 7)

La poeta utiliza imágenes contrastantes para presentar un escenario el que hay un constante ciclo de muerte y resurrección: «*a sky blurred with mist and wind*» y «*stiff earth*» transmiten una sensación de muerte e inactividad en la que nada puede proliferar, pero estas imágenes se enfrentan de inmediato con una contraparte que nos indica que, a pesar de la existencia de ese cielo casi belicoso y de la tierra que parece ya no poder dar vida, las flores de azafrán nos sorprenden al renacer como lo hacen todas las temporadas.

En la segunda mitad de la estrofa, la persona poética parece emerger como Joy Harjo al relatar que, como este ciclo de renacimiento le es también propio, es una vivencia diaria en la que ella misma debe rearmarse y renacer todas las mañanas:

as I have watched my own dark head
appear each morning after entering
the next world
to come back to this one,
amazed. (p. 7)

A medida que el poema avanza, Harjo comienza a asomarse al contexto histórico en el que Anna Mae Pictou Aquash fue asesinada a través de una referencia a la masacre de Wounded Knee, en 1890, en la que el ejército estadounidense asesinó a entre 250 y 300 nativos lakotas (Hudson, 2024): «*It is the way in the natural world to understand the place / the ghost dancers named / after the heart-breaking destruction*» (Harjo, 1990, p. 7). La Danza de los espíritus¹⁴ fue un movimiento espiritual que comenzó en Nevada en 1889, cuando una mujer de la nación paiute llamada Wovoka profetizó sobre la extinción de la población blanca y el retorno de las épocas de prosperidad de los pueblos nativos. Según los líderes de este movimiento, «*faithful dancing, clean living, peaceful adjustments with the whites, hard work, and following God's chosen leaders would hasten the resurrection of dead relatives and the restoration of days of*

¹⁴ En inglés, *Ghost Dance*.

Indian prosperity» (Young, 2010). Los bailarines entraban en una especie de trance en el que se decía que pasaban al más allá, donde sus antepasados fallecidos vivían en prosperidad, en la época en que los bisontes abundaban, y practicaban sus antiguas tradiciones (Young, 2010).

La población lakota, instalada en un campamento cercano a la reserva de Pine Ridge, vivía en la indigencia debido a las acciones del gobierno estadounidense. Estaban obligados a vivir en una reserva donde no tenían acceso a la caza de animales, a pesar de su cultura nómada, y tenían que aceptar las raciones de comida (muchas veces escasa) que enviaba el gobierno. La población se encontraba al borde de la hambruna cuando el movimiento de la Danza de los espíritus llegó a la zona (Hudson, 2024). Sin embargo, tanto para la población blanca como para el gobierno estadounidense, los *ghost dancers*, como se conocía a los miembros de este movimiento, eran vistos como irracionales, violentos y peligrosos, no solo por su comportamiento marcado por la exaltación durante los bailes, sino también porque el surgimiento del movimiento se percibía como una falla en el proceso de asimilación al que los pueblos nativos eran sometidos.

To most white Americans, the dance itself was proof that assimilation had failed to dampen the savage impulse and that America's irresistible conquest might prove resistible after all. In this light, the dances in South Dakota were more than just dances, and more than another Indian uprising. (Warren, 2021)

En noviembre de 1890, el gobierno estadounidense ordenó al ejército ingresar a la reserva lakota para frenar la Danza de los espíritus. Toro Sentado, jefe y líder espiritual del pueblo hunkpapa lakota, estaba en la reserva y, a pesar de que no integraba el movimiento, un gran número de sus seguidores sí lo hacía. Por eso, no permitió que el ejército los reprimiera. En consecuencia, James McLaughlin, el agente de la reserva, determinó el arresto de Toro Sentado. A pesar de que el jefe colaboró con los soldados, sus seguidores dieron batalla al ejército y varios hunkpapa murieron, incluido Toro Sentado. Muchos lakotas, opositores a la vida en reservas, huyeron a la reserva de Pine Ridge por miedo a que los ataque el ejército estadounidense. El jefe Sitanka¹⁵ de los miniconjous lakotas pretendía llegar a Pine Ridge para unirse y trabajar con el jefe oglala Nube Roja para negociar una resolución pacífica que les

¹⁵ Conocido por los blancos como Pie Grande. Se lo menciona aquí con su nombre nativo.

permitiera mantener las tradiciones lakotas. El movimiento, de unos 350 miniconjous liderados por Sitanka hacia Pine Ridge, causó desconfianza en el ejército, por lo que se envió un destacamento para interceptarlos, capturar todas las armas y apresar a Sitanka. El 28 de diciembre de 1890, la caballería llegó al campamento miniconjou, muy cerca de Wounded Knee. Sitanka notó la presencia de los exploradores del ejército y pidió que comunicaran que se rendiría sin resistencia. A pesar de esto, el coronel a cargo, James W. Forsyth, exigió que los miniconjous entregaran las armas. Sitanka entregó varias armas como muestra de colaboración y paz, pero Forsyth ordenó la búsqueda y confiscación de todas las armas del campamento.

Esta búsqueda se tornó cada vez más violenta e invasiva, lo que aumentó las tensiones entre los miniconjous. Un hombre comenzó a realizar la Danza de los espíritus, lo que acrecentó aún más la tensión entre los miembros del ejército. Finalmente, mientras un hombre sordo se negaba a entregar su arma a los soldados, esta se disparó y la caballería abrió fuego contra la población miniconjou.

Scores of Miniconjou were shot and killed in the first few moments, among them Big Foot. Some women and children attempted to flee the scene and sought protection in a nearby ravine, but the Hotchkiss guns fired on their position at a rate of 50 2-pound (0.9-kg) shells per minute. The Miniconjou who were able to make it a little farther were cut down by the mounted soldiers. The 7th Cavalry did not discriminate. (Hudson, 2024)

De acuerdo con investigaciones recientes, «*between 250 and 300 Miniconjou were killed in total, almost half of whom were women and children*» (Hudson, 2024).

A través de la mención de *ghost dancers* en el undécimo verso del poema *For Anna Mae Pictou Aquash...*, la poeta Joy Harjo entrelaza la masacre de Wounded Knee en 1890 con el asesinato de la joven activista Anna Mae Pictou Aquash en 1975. Además, Harjo hace una asociación entre estos hechos y los ciclos de la naturaleza al decir: «*It is the way in the natural world to understand the place / the ghost dancers named / after the heart-breaking destruction*» (Harjo, 1990, p. 7). La destrucción sufrida por los pueblos nativos, así como la naturaleza, es cíclica. El movimiento de la Danza de los espíritus nació como respuesta a esa destrucción, a los asesinatos, la hambruna, el desplazamiento y la asimilación forzada. Pasados 85 años de la masacre de Wounded Knee, siguen existiendo movimientos nativos de resistencia a la

devastación experimentada por estos pueblos. Anna Mae, como los *ghost dancers*, intentaba resistir frente a las circunstancias de opresión vividas por su comunidad y ella, también, acabó siendo víctima de este ciclo de aniquilación. En estos versos, además, vemos la conexión que existe entre el mundo natural y la capacidad de resiliencia de los pueblos. Los versos «*It is the way in the natural world to understand the place / the ghost dancers named*» (p. 7) nos recuerdan la importancia de comprender el lugar y el papel que cada ser vivo tiene en la tierra y, a través de la presencia de los *ghost dancers*, la poeta nos recuerda la importancia de la renovación, la esperanza y la revitalización de la cultura.

En los versos 13 y 14, la persona poética se dirige a Anna Mae Pictou Aquash directamente y vuelve a hacer referencia a la conexión entre su asesinato y la violencia padecida por los pueblos nativos en el pasado: «*Anna Mae, / everything and nothing changes*» (p. 7). Así cómo la naturaleza con sus ciclos y estaciones, todas las cosas están sujetas al cambio, pero, con el paso del tiempo, ciertos aspectos parecen ser inalterables. La resiliencia, resistencia y lucha de los pueblos nativos a lo largo de la historia de Estados Unidos son muestra de que, aunque las circunstancias materiales cambien, tanto la identidad como la cultura de estos pueblos perduran. A su vez, al mencionar a Anna Mae (a quien dedica el poema), Joy Harjo hace énfasis en cómo la violencia y la persecución sufridas en el pasado siguen resonando en el presente y cómo, aunque pase en tiempo y algunas heridas sanen, persiste la memoria colectiva de la opresión sufrida por los pueblos nativos.

A partir del verso 13 y hasta el 28, la poeta se dirige a Anna Mae Pictou Aquash. En el verso 15, Harjo usa el tiempo presente para referirse a la joven Anna Mae: «*You are the shimmering young woman (...)*» (p. 7). Al utilizar este tiempo verbal, la referencia y descripción de Anna Mae se hace más vívida y, una vez más, nos presenta a la joven como una figura manifiesta en la actualidad cuya lucha sigue siendo relevante. A continuación, la voz poética comienza a hacer referencia a la historia de Anna Mae Pictou Aquash y a su militancia política por los derechos de las comunidades nativas:

You are the shimmering young woman
who found her voice,
when you were warned to be silent, or have your body cut away
from you like an elegant weed. (p. 7)

Joy Harjo describe a Anna Mae como una joven reluciente, «*shimmering young woman*» (p. 7) y crea una imagen mística de la mujer. Harjo presenta al lector la imagen de una mujer que se empodera y que resiste en un contexto de opresión, violencia y silenciamiento de las minorías racializadas en general y de las mujeres pertenecientes a esas minorías en particular. Anna Mae es una mujer brillante, que fue capaz de encontrar su voz a pesar del peligro constante que la rodeaba. Los versos siguientes sirven para ilustrar la brutalidad a la que la joven se enfrentaba, dado que la amenazaron si no cesaba su lucha: «*you were warned to be silent*» y que, de continuar, su cuerpo iba a pagar el precio: «*or have your body cut away / from you like an elegant weed*» (p. 7). Es interesante que, en estos versos, la poeta retrata el posible asesinato como si se separara el cuerpo de la persona en sí; se corta el cuerpo y se lo separa de la persona como si se extirpara un miembro. De esta manera, se puede entender al cuerpo como parte de un todo, la persona, la misma Anna Mae, que no dejará de ser por haber sido separada de ese cuerpo. A través de la imagen «*or have your body cut away / from you like an elegant weed*» (p. 7), podemos percibir cierta diferenciación entre el cuerpo, la corporalidad y el sentir de la joven Anna Mae. Su cuerpo, al ser algo concreto (casi un *objeto* hecho de sangre, carne y huesos), puede ser sujeto a la violencia amenazada, pero su corporalidad (inundada de experiencias vitales e historia propia) y su sentir están un poco más lejos de esa brutalidad.

La constante vigilancia sobre Anna Mae (y tantos otros militantes de derechos humanos) y la certeza de la presencia de informantes infiltrados en las comunidades y los grupos políticos hacen pensar en la teoría del panóptico de Foucault. El poder disciplinario necesita de la observación constante de los individuos para garantizar que se ajusten a las normas establecidas; es necesario que todos los integrantes de grupos como el AIM sean conscientes de esa vigilancia permanente que es la vez implícita y explícita: «*you were warned to be silent*» (p. 7). La amenaza y posterior ejecución del castigo disciplinario, que corregirá la conducta de quienes se corren de la norma, recaerá sobre el cuerpo que se busca normalizar y encauzar en la buena conducta para ser un cuerpo dócil: «*or have your body cut away / from you like an elegant weed*» (p. 7).

En su libro *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975/2021), Foucault recalca que, cuando el poder soberano comienza a perder influencia sobre la manera en que se castiga a los individuos (por ejemplo, al alejarse de los tormentos a los que se sometía a los individuos de manera pública y masiva), pasa a ser un castigo de índole

privada, en el que priman la vigilancia y el disciplinamiento del cuerpo. Lo que pasa cuando el poder soberano da lugar al poder disciplinario es que se observa un desplazamiento del objeto de castigo:

Si no es ya el cuerpo el objeto de la penalidad en sus formas más severas, ¿sobre qué establece su presa? La respuesta de los teorizantes —de quienes abren hacia 1760 un periodo que no se ha cerrado aún— es sencilla, casi evidente. Parece inscrita en la pregunta misma. Puesto que ya no es el cuerpo, es el alma. A la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones. (p. 26)

La vigilancia extrema a la que se sometió a Anna Mae y a los demás integrantes del AIM y de las comunidades nativas, así como a muchos líderes políticos y movimientos de derechos humanos, se volcó sobre ellos como un yunque con el fin no solo de controlar todos sus movimientos, sino también como una forma de disciplinamiento de sus ideales y de su lucha por los derechos de las comunidades nativas y sus tradiciones. Previo al castigo impuesto al cuerpo de Anna Mae, las fuerzas federales buscaron amedrentarla, alejarla de su lucha y castigar, de esa manera, su alma.

En el verso siguiente, Joy Harjo vuelve a dirigirse a Anna Mae con el tiempo presente y, esta vez, aclara explícitamente cómo el espíritu de la activista sigue vivo: «*You are the one whose spirit is present in the dappled stars*» (Harjo, 1990, p. 7). Además, al utilizar la imagen «*dappled stars*», se puede distinguir la idea de que su espíritu no solo se encuentra de alguna manera desparramado por la comunidad, sino también que sirve como guía para las personas más jóvenes. La utilización de un símil en los versos siguientes ayuda a demostrar el grado de influencia que Anna Mae y su lucha por los derechos de las comunidades nativas tienen años después de su muerte:

You are the one whose spirit is present in the dappled
stars.
(They prance and lope like colored horses who stay with us
through the streets of these steely cities. And I have seen
them
nuzzling the frozen bodies of tattered drunks
on the corner.) (p. 7)

Joy Harjo establece una conexión entre las estrellas y una caballada: «*They prance and lope like colored horses who stay with us (...)*» (p. 7). La utilización de este símil junto con la imagen de caballos haciendo cabriolas y corriendo a paso largo cortan con la brutalidad de los versos anteriores. Los caballos denotan energía, vitalidad y la siempre presente relación con el mundo natural, que se hace más evidente en el verso siguiente: «*(...) through the streets of these steely cities*» (p. 7). La imagen de los caballos al galope, como si estuvieran en una pradera, salvajes y libres, contrasta fuertemente con la descripción de las calles de la ciudad donde la alusión al acero, «*steely cities*»; no solo es reminiscente de la falta de naturaleza, sino que también representa un paisaje inhóspito y estéril. Para hacer frente a esta frialdad, resurge la imagen de Anna Mae Pictou Aquash como sinónimo de lucha y resistencia a la crueldad que han sufrido esos cuerpos: «*And I have seen them / nuzzling the frozen bodies of tattered drunks / on the corner*» (p. 7).

A continuación, Harjo ubica la escena en la madrugada y marca el comienzo de otro día ajetreado en la ciudad: «*This morning when the last star is dimming / and the buses grind toward / the middle of the city, I know it is ten years since they buried you*» (p. 7). Al situar la acción en la madrugada, cuando la última estrella se desvanece, hay un momento de transición entre la noche que muere y el día que nace, una imagen cíclica del paso del tiempo y de la transformación constante a la que los seres vivos son sometidos. La imagen del amanecer y del ruido de una ciudad que se despierta, «*the buses grind toward / the middle of the city*» (p. 7), centra a la poeta en el medio de su rutina al mostrar cómo, a pesar de la muerte y la pérdida, la vida continúa con su ciclo y no se detiene. La imagen sonora, además, hace pensar en el ruido monótono e implacable de las ciudades, del ritmo de la vida cotidiana que avanza sin importar el dolor de la pérdida cuando muere una persona. En el verso siguiente, la poeta cuenta que han pasado diez años desde el segundo entierro de la activista Anna Mae: «*the second time in Lakota, a language that could / free you*» (p. 8), y hace referencia a la manera brutal y profundamente deshumanizante en que las autoridades policiales manejaron el cuerpo de Anna Mae cuando fue encontrado.

Encontraron su cuerpo el 24 de febrero de 1976: «*The badly decomposed corpse, in jeans and a maroon ski jacket, lay with knees pushed up toward chest. A coroner later determined that the woman had been dead for more than two months*» (Konigsberg, 2014). Al encontrar el cuerpo, se contactó tanto la policía tribal como al FBI, mientras que se trasladó el cuerpo de la joven al hospital de Pine Ridge, donde

mediante una autopsia se determinó que la causa de muerte fue por exposición a la intemperie. En vez de tomar huellas digitales del cadáver para poder identificarla, por pedido del FBI, las manos de Anna Mae se cortaron a la altura de las muñecas y se enviaron a Washington D. C. para su identificación. Sin anunciar que el cuerpo de una joven estaba en la morgue para su identificación ni esperar algún tipo de información sobre su identidad, Anna Mae fue enterrada como n. n.¹⁶ Al día siguiente del entierro, se notificó que el cuerpo era, en efecto, el de Anna Mae Pictou Aquash; recién el 5 de marzo se notificó a sus hermanas del deceso. Su hermana mayor, Mary Lafford, solicitó a través de un abogado del AIM que se exhumara el cuerpo y se llevara a cabo una nueva autopsia, en la que el patólogo no tardó en revelar que Anna Mae «*had been shot in the base of the skull at point-blank range with a 32-mm handgun. He also proposed that Anna Mae had been raped*» (Mihesuah, 2003, p. 124). El cuerpo de Anna Mae Pictou Aquash fue enterrado por segunda vez el 14 de marzo de 1976 en una tumba preparada por un grupo de mujeres oglala.

A lo largo del poema, Joy Harjo narra sus propias sensaciones al recordar la historia de lucha de Anna Mae y la manera en que su memoria aún resuena en el presente, tanto en la vida diaria de la poeta como en la de su pueblo. Tras mencionar que habían amenazado a la joven, la poeta hace referencia a su segundo entierro, que, esta vez, es apropiado para Anna Mae: «*I know it is ten years since they buried you / the second time in Lakota, a language that could / free you*» (Harjo, 1990, pp. 7-8). Esta vez, tratan con respeto el cuerpo de la joven activista y lo manipulan manos cariñosas que la conocen y entienden su cultura. Este entierro se lleva a cabo «*in Lakota*», lengua nativa cercana a Anna Mae. Harjo resalta la importancia de llevar a cabo los ritos mortuorios en el marco de la cultura de la persona fallecida y nos muestra que, para Anna Mae, ser enterrada en el ámbito de la cultura y la lengua lakota es una manera de liberar su espíritu, «*a language that could / free you*» (p. 8).

En los versos siguientes, la poeta narra el momento en que se enteró del asesinato de Anna Mae:

I heard about it in Oklahoma, or New Mexico,
how the wind howled and pulled everything down
in righteous anger.
(It was the women who told me) and we understood wordlessly

¹⁶ Del latín *nomen nescio*, que significa «desconozco el nombre».

the ripe meaning of your murder. (p. 8)

Que la poeta no pueda decirnos con exactitud dónde escuchó la noticia hace que parezca que el suceso tuvo gran magnitud e impacto para la comunidad, que la noticia estaba en todos lados y que era difícil precisar dónde se recibió. La conexión entre el mundo de los seres humanos y el mundo de la naturaleza es una constante en la poesía de Joy Harjo, ya que es una manera de mostrar no solo su propia unión con el mundo natural, sino también la importancia de este en las culturas nativas estadounidenses. En este caso, cuando se conocen el asesinato de Anna Mae y la brutalidad con la que su cuerpo fallecido fue tratado por las autoridades policiales, la naturaleza misma reacciona y se revela con un viento que aúlla y tira abajo todo en su camino: «*how the wind howled and pulled everything down / in righteous anger*» (p. 8). El mundo natural reacciona de la misma manera que la poeta y la comunidad entera; se revela contra la muerte y la injusticia a través de la rabia que brama con el viento. Esta «*righteous anger*», que atraviesa a todos los seres vivos y se manifiesta por intermedio del cosmos, es una respuesta justa a la violencia estatal y sistémica que se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres nativas, una ira que nace tras años de vivir en un sistema que gestiona la vida y la muerte de los miembros de la comunidad, y que no cesa, ni siquiera ante la muerte misma, de deshumanizar estos cuerpos.

Otro poema en el que Harjo muestra que los mecanismos de control del Estado buscan regularizar todos los cuerpos racializados a través del terror, la violencia y la vigilancia es *Strange Fruit*, perteneciente a la colección *In Mad Love and War* (1990), que habla sobre el linchamiento de la escritora y activista afroestadounidense Jacqueline Peters. El poema lleva el mismo nombre que la famosa canción de Lewis Allan, popularizada por la cantante afroestadounidense Billie Holiday y creada para denunciar los linchamientos a afroestadounidenses en el sur dicho país. Harjo toma esta idea y la adapta a su propio contexto y época.

En una nota al pie, al final del poema, Harjo explica que *Strange Fruit* está dedicado a la joven activista Jacqueline Peters, linchada en Lafayette, California, y ahorcada en un árbol de olivo en junio de 1986. De acuerdo con esta nota, Peters había estado trabajando para poder abrir una unidad local de la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color o NAACP¹⁷ en respuesta al linchamiento del joven afroestadounidense Timothy Lee en noviembre de 1985. La información disponible

¹⁷ En inglés, *National Association for the Advancement of Colored People*.

sobre el caso es escasa y solo ha sido posible tener acceso a artículos periodísticos de la fecha en la que sucedió el crimen. De acuerdo con lo publicado por *The San Francisco Examiner*, el 27 de junio de 1986, al momento de la muerte de Jacqueline Peters, las minorías del condado de Contra Costa vivían en un estado de miedo constante debido al aumento de los crímenes de odio racial en el área, teniendo en cuenta que Lee y Peters aparecieron ahorcados en un lapso de menos de ocho meses. A pesar de que las autoridades finalmente catalogaron ambos incidentes como suicidios, tanto los miembros de la comunidad como los de la NAACP sostuvieron que fueron asesinatos con motivaciones raciales y muchas personas entrevistadas aseguraron que les era imposible creer que personas afroestadounidenses se ahorcaran de un árbol debido al fuerte simbolismo que acarrea la imagen.

La primera estrofa del poema, escrito en verso libre, comienza con una imagen que remonta a la cotidianidad de la rutina, de lo mundano: «*I was out in the early evening, taking a walk in the fields to think about this / poem I was writing, or walking to the store for a pack of cigarettes, a / pound of bacon*» (Harjo, 1990, p.11). La hablante narra una tarde que parece ser una cualquiera, sin ningún incidente extraordinario. El hecho de que, al recordar ese día, la persona no sea capaz de discernir qué estaba haciendo con precisión, si haciendo los mandados o reflexionando sobre un poema en pleno proceso de escritura, muestran la dualidad de la vida diaria, la manera en que los pensamientos fluyen y entrelazan lo profundo y artístico («*taking a walk in the fields to think about this/ poem I was writing*») con lo absolutamente cotidiano («*or walking to the store for a pack of cigarettes, a/ pound of bacon*») (p. 11).

Muchos de los poemas de Joy Harjo están escritos en primera persona, lo que crea una sensación de intimidad y cercanía entre la voz poética y el lector, pero, además, le hace difícil al lector si la persona poética es o no la misma poeta que narra la historia. En este caso, es complejo dilucidar si la hablante es la misma poeta o Jacqueline Peters, la activista afroestadounidense a quien está dedicado el poema. Es interesante que el lector se encuentre ante el conflicto de no saber quién narra este hecho porque ambas hablantes son mujeres racializadas (una nativa, la otra afroestadounidense) que, a lo largo de sus vidas, han tenido que enfrentarse a la violencia y el terror de vivir en una sociedad que no las acepta como iguales, sino que busca controlar sus vidas y cuerpos. Asimismo, esta posible dualidad muestra que la experiencia vivida por la hablante refleja que la experiencia es, a la vez, personal y colectiva; no solo las mujeres nativas son sometidas a amenazas raciales y brutalidad, sino también las mujeres negras y todas las demás personas racializadas.

Después de esta escena tan mundana, chocamos con una imagen terriblemente amenazante: «*How quickly I smelled evil, then saw the hooded sheets ride / up in the not yet darkness, in the dusk carrying the moon, in the dust behind / my tracks*» (p. 11). El tono del poema cambia de manera drástica al presentar una imagen olfativa poderosa en la que la hablante es capaz de percibir el peligro a través del olfato. Las «*hooded sheets*» hacen referencia al Ku Klux Klan o KKK.¹⁸ La hablante puede oler el peligro y, de inmediato, observa que los miembros del KKK se acercan a toda velocidad a través del atardecer y el polvo de sus propias pisadas. La yuxtaposición entre estas dos imágenes tan disímiles, la tranquilidad de una tarde cualquiera, de la vida cotidiana, con la violencia del peligro inminente, muestra cómo el terror y la amenaza permanente de peligro se infiltran en el día a día de las personas racializadas.

De acuerdo con Michel Foucault, a partir del siglo XIX, el poder soberano pierde centralidad a la vez que el poder disciplinario abarca cada vez más territorio. El poder disciplinario se expande más allá de las instituciones estatales formales (como la cárcel, el hospital o la escuela) y penetra en todas las clases sociales y en todos los aspectos de la vida social de una población. Este poder se caracteriza por buscar controlar, normalizar y vigilar el comportamiento de los individuos con el fin de crear «cuerpos dóciles» que se ajusten a las normas sociales y políticas impuestas por el Estado (Foucault, 1975/2021). Dado que, para Foucault, el poder no es algo que el Estado pueda poseer y ejercer por sí mismo, sino que está presente en todos los ámbitos sociales, podemos decir que el ejercicio del poder es extremadamente difuso. Esto lleva a que diversos grupos, incluidos algunos paraestatales como el Ku Klux Klan, funcionen como mecanismos de control del Estado y ejerzan el poder disciplinario sobre la población.

En los versos siguientes, la hablante expresa la sensación de terror que ha sentido antes: «*Last night there were crosses burning in my dreams, and the day / before a black cat stood in the middle of the road with a ghost riding its / back. Something knocked on the window at midnight*» (p. 11). La poeta crea una atmósfera de temor y superstición: las cruces en llamas son un símbolo de terror e intimidación que aparecen incrustadas en el hogar, el lugar seguro, de quien está siendo intimidado; el

¹⁸ Una organización estadounidense que buscaba llevar la agenda blanca supremacista al poder a través del terror, persiguiendo, linchando y asesinando personas pertenecientes a distintas minorías (Encyclopedia, s.f.)

gato negro es una clásica imagen que denota mala suerte, al que se le suma la presencia de un fantasma. La persona que narra esta experiencia está sometida a niveles extremos de terror, manifiestos a través de sus sueños como un presagio de muerte y peligro que acecha de manera constante. De repente, *algo*, no *alguien*, golpea la ventana; el miedo que aparecía en sueños de repente se convierte en algo concreto, en una amenaza física y real. A través de estos versos, podemos ver que la hablante percibe el miedo y la persecución del KKK desde mucho antes de recibir un ataque directo. Es una persona que ha sido intimidada y vigilada, que ha visto lo que el KKK es capaz de hacer para ejercer el poder de controlar ciertos cuerpos.

En la segunda estrofa, la hablante relata que en esa noche llena de pesadillas y malos augurios, su amado trata de calmarla: «*Shush, we have too many stories to carry on our backs like houses, we have / struggled too long to let the monsters steal our sleep, sleep, go to sleep*» (p. 11).¹⁹ La voz del amante aparece para recordar que es necesario oponerse a ese terror. El no permitir que los monstruos, es decir, el racismo y la violencia, entren a la tranquilidad del hogar, que se inmiscuyan en algo tan privado como el momento de descanso en el hogar es una manera de poner resistencia ante el poder que busca, precisamente, penetrarlo y controlarlo en todo momento. El amante hace referencia a las muchas historias que ambos cargan en sus espaldas («*we have too many stories to carry on our backs like houses*») (p. 11) y muestra cómo, a lo largo de los años, no solo ellos, sino también casi todos los miembros de las distintas comunidades perseguidas, han vivido sujetos a la deshumanización y el maltrato. Al mismo tiempo, las palabras del amante resuenan como una voz que insta a la resistencia, que recuerda que la pareja ha sufrido y luchado demasiado como para rendirse ante el terror que intentan imponer estos monstruos.

A pesar de las dulces palabras de su amante, la hablante parece no ser capaz de oponerse al miedo: «*But I never woke up. Dogs have been nipping at my heels since I learned to / walk*» (p. 11). La mujer no puede escaparse de la pesadilla que la envuelve ni salir del estado de alerta constante al que ha sido sometida para poder sobrevivir, pero da una explicación para ello: «*Dogs have been nipping at my heels since I learned to / walk*» (p. 11). El miedo siempre ha existido, siempre ha sido perseguida, los perros siempre han estado al acecho y la han mordisqueado sin lograr devorarla del todo. Por más que a lo largo de la vida el terror siempre haya estado presente, la hablante deja en claro que, desde su infancia, le han inculcado la fortaleza

¹⁹ En cursiva en el original.

necesaria para no ceder ante las amenazas: «*I was taught to not dance for a rotten supper on the plates of my / enemies. My mother taught me well*» (p. 11).

La siguiente estrofa parece ser un ruego al verdugo:

I have not been unkind to the dead, nor have I been stingy with the living. I have not been with anyone else's husband, or anyone else's wife. I need a song. I need a cigarette. I want to squeeze my baby's legs, see her turn into a woman just like me. I want to dance under the full moon, or in the early morning on my lover's lap. (p. 11)

En los primeros dos versos, la hablante parece implorar desesperada por su vida en un intento de demostrar que nunca ha dañado a otro ser humano y que no ha causado sufrimiento alguno: «*I have not been unkind to the dead, nor have I been stingy with the living*» (p. 11). Inmediatamente después de estos versos, la mujer comienza expresar la necesidad de alivio, de sentirse segura y de compartir un futuro con sus seres amados: «*I need a / song. I need a cigarette. I want to squeeze my baby's legs, see her turn into / a woman just like me*» (p. 11). A lo largo del poema y en esta estrofa, la historia está narrada de forma fragmentada y Harjo parece utilizar una especie de corriente de conciencia para mostrar la manera en que los pensamientos de la persona poética saltan de un recuerdo a otro a la vez que se entremezclan con otras ideas. Así, la poeta logra reflejar cómo la mente recuerda y reacciona a eventos traumáticos cargados de violencia. En esta estrofa donde notamos esa fragmentación, se hace evidente el tono de desesperación y urgencia presente en el poema, mientras que se refuerza la sensación de peligro inminente y persecución. Los últimos dos versos de la estrofa muestran el intenso deseo de la hablante por tener una vida lejos de los monstruos que acechan por la noche y de los perros que la persiguen desde pequeña, por tener una vida pacífica y en libertad: «*I want to dance under the full moon, or in the early / morning on my lover's lap*» (p. 11).

La quinta estrofa comienza con un imperativo: «*See this scar under my arm*» (p. 11). Antes, la hablante habla en primera persona y todas las estrofas, excepto la segunda (cuando es el amante quien habla) y la quinta, comienzan con el pronombre «*I*». En este caso, la persona poética parece dirigirse directamente a sus atacantes, a quienes ejercen la violencia hacia ella, que, en esta narración, son los integrantes del Ku Klux Klan, que la persiguen para hacerle daño. La mujer les pide que presten atención a una cicatriz en su brazo y aclara que es producto de una caída en su infancia: «*It 's*

from tripping over a rope when I was small; / I was always a little clumsy» (p. 11). Poner el foco en esta cicatriz parece ser una forma de atraer la atención de los atacantes hacia su cuerpo de la infancia en un intento de mostrar la inocencia de su cuerpo, de humanizar lo que para ellos es no es más que carne y de mostrar el grado de vulnerabilidad en el que se encuentra.

Luego, la mujer menciona sus pies y los compara con los de su madre: «*And my long, lean feet like my mother 's have / known where to take me, to where the sweet things grow. Some grow on / trees, and some grow in other places»* (p. 11). Sus pies, que, como los de su madre, la han llevado a lugares agradables donde hay cosas dulces y buenas, hacen referencia a su herencia, a la historia de su familia y su comunidad de pertenencia. A pesar de que el camino transitado la ha llevado a recolectar frutos y cosas dulces, estas no crecen de todos los árboles y la poeta destaca que el árbol hacia el que se dirige la persona poética no es uno de ellos. Para hacer énfasis en el hecho de que este árbol es distinto, siniestro e incapaz de dar frutos, le dedica un solo verso en una estrofa aparte, que, junto a la última estrofa, es la única en el poema compuesta por solo un verso: «*But not this tree»* (p. 11).

A continuación, el poema retoma el tono desesperado y suplicante cuando la voz poética vuelve a intentar demostrar su inocencia, pero, a diferencia de la cuarta estrofa, en este caso se dirige a quienes amenazan con hacerle daño: «*I didn't do anything wrong. I did not steal from your mother. My brother did / not take your wife. I did not break into your home, tell you how to live or / die»* (p. 11). Además de intentar demostrar que ella nunca les ha causado ningún mal, también menciona a su hermano y el hecho de que él también es inocente. Al suplicar no solo por ella misma, sino también por su familia, pide por toda su comunidad, ya que la violencia y la persecución a la que se la somete no se dirigen solo a ella, sino a todas las demás personas de su pueblo. Es interesante notar que una de las razones que la mujer da para convencer a sus atacantes de no lastimarla es que ella nunca ha intervenido en sus vidas («*I did not break into your home, tell you how to live or / die»*) (p. 11) porque eso es, justamente, lo que hacen grupos como el Ku Klux Klan. A través de organizaciones paraestatales, el poder disciplinario ejerce su poder primordial, el de decidir sobre la vida y la muerte de los individuos acorde a lo que sea necesario para las políticas del Estado. Asimismo, la persona poética deja de manifiesto en este verso que no tiene ninguna posibilidad de ejercer poder sobre sus atacantes, quienes sí pueden regir sobre la manera en la que ella vive su vida y cómo será su muerte. Los ruegos de la mujer continúan en la segunda mitad de la penúltima estrofa:

Please. Go away, hooded ghosts from hell on earth. I only want heaven in my baby's arms, my baby's arms. Down the road through the trees I see the kitchen light on and my lover fixing supper, the baby fussing for her milk, waiting for me to come home. The moon hangs from the sky like a swollen fruit. (pp. 11-12)

Una vez más, Harjo utiliza imágenes de la vida cotidiana con otras oscuras y amenazantes: «*hooded ghost from hell on earth*» o «*I see the kitchen light o and my lover fixing supper*» (pp. 11-12). Estas imágenes ayudan a contrastar la brutalidad de lo que ocurre, el hecho de que la mujer es perseguida y violentada por estos fantasmas del infierno en la tierra, con su vida diaria y el amor de su hogar y su familia. Además, estas imágenes, a la vez mundanas y oníricas, crean una sensación de confusión que ilustra la perturbación de los pensamientos de la mujer al enfrentarse al peligro y a la muerte. La voz poética vuelve a confrontar directamente a sus atacantes al pedir por su vida, «*Please. Go away, hooded ghosts from hell on earth*» (p. 11), y la poeta vuelve a utilizar imágenes contrastantes, por un lado, los fantasmas del infierno, por el otro, su bebé y el deseo de que tenga una vida pacífica: «*I only want heaven / in my baby's arms, my baby's arms*» (pp. 11-12). Los atacantes, el racismo y la deshumanización son el infierno mismo en la tierra; su bebé, su hogar, su comunidad y la ternura son el cielo que desea. En consonancia, menciona ver a su amado preparar la cena en la cocina y a su bebé llorar de hambre mientras espera que su madre vuelva a casa para darle de mamar. De nuevo, la poeta nos presenta una imagen de domesticidad y ternura, pero también muestra la vulnerabilidad de esta familia que está en peligro constante. Además, el bebé necesita de su madre para alimentarse, que necesita tanto de ella como de su cuerpo con una ternura vital, contrasta con lo que significa el cuerpo mismo de la mujer para su familia, su bebé y para sus atacantes.

Al llegar al final del poema, la imagen de la luna toma protagonismo y aparece como una fruta hinchada, a punto de caer: «*The moon hangs from the sky like / a swollen fruit*» (p. 12). Este penúltimo verso es de una potencia extrema y carga con gran simbolismo e ironía, ya que la luna suele relacionarse al cambio, los ciclos y la transformación, pero en este caso nos recuerda a la muerte y a los cuerpos que se mecen en las ramas de los árboles después de un linchamiento. La descripción de la luna como «*a swollen fruit*» trae a la mente la imagen de algo en descomposición, que no es deseable.

b. El hospital y la escuela

El control sobre los cuerpos de los individuos se ejerce a través de distintos mecanismos que buscan regularizar, disciplinar y normalizar a quienes se percibe como ajenos a la norma. De acuerdo con Michel Foucault, los Estados cuentan con varios mecanismos disciplinarios que se extienden en todas las instituciones estatales formales, pero también funcionan de manera no institucional en todos los órdenes de la sociedad. Algunos de los principales mecanismos del poder disciplinario son las cárceles, los ejércitos, los hospitales y las escuelas. A través de instituciones como estas, es posible controlar porciones grandes de la población y encauzar su conducta para que funcionen de la forma más eficiente posible dentro de lo establecido por el Estado (Foucault, 1975/2021).

Los Estados han utilizado las instituciones médicas para controlar los cuerpos y la sexualidad de las personas pertenecientes a distintas minorías. En Estados Unidos, por ejemplo, las comunidades nativas han sido víctimas, durante años, de procedimientos como la esterilización forzada de mujeres en edad reproductiva. En su ensayo *Rape and the War against Native Woman* (2005), Andrea Smith afirma: «*Native peoples' history of colonization has been marked on our bodies*» (p. 63). Luego, continúa con una cita de David Stannard al mencionar lo siguiente: «*Control over women's reproductive abilities and destruction of women and children are essential in destroying a people*» (p. 67). Smith comenta que, desde que los colonizadores llegaron a América, el avasallamiento de los cuerpos de las mujeres nativas se llevó a cabo de distintas formas, desde asesinatos y violaciones hasta esterilizaciones forzadas llevadas a cabo en el siglo XX. De acuerdo con la autora, en la década del 1970, la Dra. Connie Uri, de ascendencia cheroqui-choctaw, descubrió que se estaban realizando esterilizaciones encubiertas a mujeres nativas cuando una paciente le solicitó un «trasplante de útero». Uri comenzó a investigar los casos de abusos a través de esterilizaciones forzadas, lo que produjo que el senador James Abourezk pidiera que se investiguen y estudien las políticas de esterilización del IHS.²⁰ «*The General Accounting Office released a study in November 1976 indicating that Native women were being sterilized without informed consent*» (p. 70). Al continuar con

²⁰ Siglas en inglés de *Indian Health Service*.

su investigación, Uri llegó a estimar que el 25 % de las mujeres nativas en edad fértil habían sido esterilizadas sin que pudieran dar el consentimiento informado. Según la médica, en algunas reservas, el porcentaje de mujeres esterilizadas alcanzaría el 80 %.

En el poema *For Alva Benson, And For Those Who Have Learned To Speak*²¹ de su colección *She Had Some Horses* (1983), Joy Harjo explora la manera en que se somete a las mujeres nativas a parir en contextos ajenos a su cultura y la forma en que ellas son capaces de resistir esta embestida contra sus cuerpos. El poema comienza con una descripción vívida de una mujer que da a luz de forma natural:

And the ground spoke when she was born.
Her mother heard it. In Navajo she answered
as she squatted down against the earth
to give birth. It was now when it happened,
now giving birth to itself again and again
between the legs of women. (Harjo, 1983, p. 8)

Esta primera estrofa está plagada de imágenes potentes que muestran la estrecha relación entre la mujer que da a luz, la hija que nace, la cultura navajo y el mundo natural que las contiene a todas: «*the ground spoke when she was born*», «*In Navajo she answered / as she squatted down against the earth*», «*now giving birth to itself again and again / between the legs of women*» (p. 8). El uso de palabras e imágenes tan gráficas y crudas, como «*squatted down against the earth*» y «*between the legs of women*» (p. 8), ilustra el gran trabajo físico que requiere dar a luz y pone al cuerpo de la mujer en un lugar central; las mujeres son representadas como un elemento esencial para la perpetuación de la vida, la existencia y la continuidad de la cultura de sus pueblos.

La poeta ilustra la conexión entre la tierra y la vida humana a través de la personificación del mundo natural y de la tierra que habla cuando nace la niña. También está la aclaración de que la mujer es capaz de escucharla y de contestar en la lengua de su pueblo, en este caso, navajo. Asimismo, en esta estrofa, Harjo hace referencia al ciclo de la vida y la renovación presentes en el acto de dar a luz: «*now giving birth to itself again and again / between the legs of women*» (p. 8). En este

²¹ En conmemoración de la vida de la activista navajo Alva Mae Benson.

verso, la poeta hace alusión a que este es un ciclo constante que perpetúa la existencia misma sobre la tierra y enfatiza la naturaleza cíclica del proceso en que la vida se regenera constantemente a través de las generaciones y también del cuerpo de las mujeres.

En la segunda estrofa, el tono y la escena del poema cambian de manera drástica cuando, en el primer verso, se pone en duda si la niña de verdad nació en el contexto antes descrito o si, en cambio, nació en un hospital indígena, en un ambiente lleno de violencia:

Or maybe it was the Indian Hospital
in Gallup. The ground still spoke beneath
mortar and concrete. She strained against the
metal stirrups, and they tied her hands down
because she still spoke with them when they
muffled her screams. But her body went on
talking and the child was born into their
hands, and the child learned to speak
both voices. (p. 8)

En esta estrofa, la poeta muestra un fuerte contraste entre el ambiente natural y cíclico en el que se produce el nacimiento en la primera estrofa con lo hostil del contexto hospitalario, donde no hay contacto con la tierra y la madre es amarrada a la camilla del hospital. Se utilizan distintas imágenes para comparar las circunstancias en las que sucede el parto. En la primera estrofa, se hace referencia a la relación íntima que la madre tiene con la tierra en donde va a nacer su niña: «*And the ground spoke when she was born. / Her mother heard it. / In Navajo she answered*» (p. 8). Esta conexión entre la mujer y su tierra también se manifiesta a través del lenguaje, ya que, cuando la tierra se comunica, la mujer entiende y responde en su lengua nativa. Cuando el entorno cambia y la mujer da a luz en un hospital, la posibilidad de conectarse con la naturaleza, su cultura y su lengua se torna más compleja, ya que hay obstáculos que entorpecen el acercamiento. Su tierra aún habla, se comunica, pero lo hace a través de «*mortar and concrete*» (p. 8) y el espacio en el que se produce el parto se describe como estéril, frío, rodeado de concreto y acero. Aquí, vemos un contraste palpable entre la imagen de la primera estrofa, «*In Navajo she answered / as she squatted down against the earth / to give birth*» (p. 8), en la que el parto se produce en contacto

con la tierra, de manera natural y rodeada de su cultura, y la imagen que tenemos en la segunda estrofa sobre el parto hospitalizado:

She strained against the
metal stirrups, and they tied her hands down
because she still spoke with them when they
muffled her screams. (p. 8)

La mujer ya no es libre para parir a su manera, moverse y gritar. En cambio, se manipula y violenta su cuerpo para que se comporte de una manera antinatural.

En su autobiografía, *Crazy Brave* (2012), Joy Harjo hace referencia a las circunstancias en que dio a luz a su primer hijo cuando tenía apenas 18 años. Fueron, por desgracia, muy similares a las que describe en este poema. Antes del parto en sí, Harjo narra que, cuando fue al último control médico, le ofrecieron esterilizarla durante el parto, puesto que se suponía que el momento del parto era el mejor para llevar a cabo la cirugía. Una vez leído el formulario, escrito en inglés, Harjo decidió no firmarlo. La poeta comenta que lo que la salvó de la esterilización fue, justamente, su conocimiento de la lengua inglesa: «*Many Indian women who weren't fluent in English signed, thinking it was a form giving consent for the doctor to deliver their baby. Others were sterilized without even the formality of signing. My fluent knowledge of English saved me*» (Harjo, 2012, p. 121).

Durante el parto, Harjo hace referencia a experiencias muy similares a las narradas en la segunda estrofa del poema y menciona, por ejemplo, la tristeza de tener que atravesar este momento tan sagrado de su vida alejada de su familia y cultura. Además, describe la atmósfera del hospital indígena como una inhóspita y cargada de hostilidad; es un entorno donde es casi imposible imaginar que haya lugar para lo sagrado: «*But sacredness appeared to be far from my labor room in the Indian hospital. It was difficult to bear the actuality of it, and to bear it alone*» (p. 123). Así como la mujer que da a luz en el poema es atada en el momento de parir, Joy Harjo es amenazada con esta misma violencia: «*It is natural to sit or squat to give birth. Lying down forces the body to work harder, against the tremendous flow of muscle and the urge to live*» (p. 123). La gran similitud entre el parto de la poeta y el narrado en este poema sugieren que estas escenas de violencia contra los cuerpos de las mujeres nativas han sido una práctica cotidiana en los hospitales indígenas de la época, cuyo personal era casi exclusivamente ajeno a los pueblos nativos.

A pesar de verse envuelta en una situación hostil y de violencia directa sobre su cuerpo, la mujer en el poema resiste. Su cuerpo también resiste y logra comunicarse con su niña a través del cuerpo que nunca deja de hablar. Al personificar ese cuerpo la imagen, se hace aún más potente, ya que se lo percibe casi como un elemento separado de la mujer:

But her body went on
talking and the child was born into their
hands, and the child learned to speak
both voices. (Harjo, 1983, p. 8)

Sin embargo, la poeta hace referencia a que la niña nace «*into their hands*» (p. 8) y, por lo tanto, aprende de las dos culturas, de las dos «voces». El hecho de que tanto la mujer como su cuerpo nunca hayan dejado de hablar, nos muestra que el acto de parir es una forma de resistencia en sí, mediante la cual el cuerpo mismo de la mujer se convierte en un medio de expresión y de lucha.

Aun cuando su madre se resistió a que la niña fuera asimilada a una cultura que no le es propia, ella creció con una identidad dual en la que la cultura navajo parecía haber sido avasallada por la estadounidense o blanca. En una cultura en la que las personas no aprenden a prestar atención al mundo natural, la niña tuvo que aprender a escuchar la voz de la tierra para no perderse entre el concreto y el metal de la ciudad:

She grew up talking in Navajo, in English
and watched the earth around her shift and change
with the people in the towns and in the cities
learning not to hear the ground as it spun around
beneath them. She learned to speak for the ground,
the voice coming through her like roots that
long hungered for water. (p. 8)

En la tercera estrofa, quien narra cuenta que la niña debe aprender a comunicarse con la tierra porque encontrar esa voz es parte de su cultura, de su comprensión del mundo y de ella misma. La imagen «*the voice coming through her like roots that / long hungered for water*» (p. 8) muestra la profunda necesidad de conexión con su pueblo, sus tradiciones y la naturaleza no solo a través de la cultura, sino también de su

cuerpo. Al ponerse en la postura de aprender a usar su voz, a hablar por la tierra, la mujer puede apropiarse de su cuerpo y reclamar soberanía sobre este. En la última estrofa del poema, Harjo vuelve a la idea de la naturaleza cíclica de la existencia y la presencia de las mujeres en ese ciclo: «*And we go on, keep giving birth and watch / ourselves die, over and over*» (p. 9). Las mujeres dan la vida, transmiten la cultura y tradiciones de su pueblo sin importar el paso del tiempo, el cambio o la violencia a la que se las someta: «*And the ground spinning beneath us / goes on talking*» (p. 9).

Las escuelas, al igual que los hospitales, funcionan como mecanismos disciplinadores de los cuerpos y regularizadores de las poblaciones. Michel Foucault explica, además, que los Estados modernos ejercen el derecho del poder disciplinario de decidir sobre la vida y, en especial, sobre la muerte de ciertos individuos a través de la institución del racismo (Foucault, 1975/2021). En países como Estados Unidos, los Estados crearon instituciones educativas para moldear a los niños de comunidades nativas de acuerdo con la cultura blanca dominante. Las escuelas internado para niños nativos (*Indian boarding schools*) fueron creadas con el propósito de asimilar a estos niños a la cultura dominante estadounidense y así erradicar las formas tradicionales de vida de los pueblos nativos. Las primeras instituciones comenzaron a funcionar a mediados del siglo XIX bajo la administración del presidente Grant y fueron creadas tanto por el gobierno estadounidense como por misioneros cristianos. El capitán Richard Henry Pratt llevó a cabo el primer experimento en la creación de estas escuelas bajo el lema: «*Kill the Indian and save the man*» (Dunbar-Ortiz, 2014, p. 151). La decisión de crear estas escuelas fuera de las reservas indígenas fue tomada por la ahora llamada Oficina de Asuntos Indígenas o BIA²² de los Estados Unidos. Al principio, el gobierno obligaba a las familias a enviar a sus hijos a estas escuelas, pero, con el tiempo, muchas decidían enviarlos debido a la falta de acceso a la educación en las reservas. En estas escuelas, los niños y las niñas eran violentados de manera sistemática, y golpeados si hablaban sus lenguas nativas o si expresaban cualquier tipo de individualidad relacionada con sus tradiciones. Se los sometía a distintas formas de abuso infantil, incluido el abuso sexual. La violencia de los castigos y el maltrato tuvieron como resultado la muerte de cientos de niños a lo largo de los años de actividad de estas escuelas. Además, como el propósito de las instituciones era, al fin y al cabo, que los niños dejaran de ser «indios» para ser «blancos», se enseñaba que

²² Por sus siglas en inglés, *Bureau of Indian Affairs*. Conocida en ese momento como *US Office of Indian Affairs*.

las culturas nativas eran ignorantes, bárbaras e incivilizadas. Un sobreviviente relata lo siguiente:

They told us that Indian ways were bad. (...) We all wore white man's clothes and ate white man's food and went to white man's churches and spoke white man's talk. And so after a while we also began to say Indians were bad. We laughed at our own people and their blankets and cooking pots and sacred societies and dances. (p. 212)

Las escuelas internado funcionaron con esta crueldad desde 1875 hasta que la mayoría fue cerrada y otras reformuladas en la década de 1970. Roxanne Dunbar-Ortiz asegura que «(...) *what they learned in boarding school was useless for the purposes of effective assimilation, creating multiple lost generations of traumatized individuals*» (p. 151).

En su poema *The Woman Who Fell From the Sky* de la colección homónima (1994), Joy Harjo discute temas vinculados con la identidad, el origen y la memoria de los pueblos nativos, además de la manera en que la relación entre el mundo de los seres humanos y el cosmos, las historias y los mitos ancestrales son esenciales para la comprensión del mundo. El poema, escrito en verso libre, es una narración extensa que cuenta con 35 estrofas y cuenta la historia de vida de dos personajes, Johnny y Lila. Tanto en el título como en el primer verso, Harjo hace referencia a la historia de la creación del mundo del pueblo iroqués, en la cual una mujer embarazada cae del cielo desde una isla (Canadian Museum of History, s.f.).

En las primeras cuatro estrofas, conocemos a Johnny de adulto, cuando se le conoce por el nombre Saint Coincidence y vive solo en la calle. Al comienzo del poema, la mujer cae del cielo y se la describe como una mujer hermosa, pero no fuera de lo común: «*the woman who fell from the sky / was neither a murderer nor a saint. She was rather ordinary, though / beautiful in her walk*» (Harjo, 1994, p. 5). La aclaración de que no es ni una asesina ni una santa deja entender que esta mujer no es de naturaleza divina ni pagana; es una figura común que demuestra que lo sobrenatural y místico se puede entrelazar con lo mundano de la vida cotidiana. Quien narra relaciona a esta mujer con un antílope que pasta en praderas de extrema antigüedad, lo que da a entender su conexión con el origen del mundo: «*When I see her I think of an antelope grazing the al- / pine meadows in mountains whose names are as ancient as the / sound that created the first world*» (p. 5).

En la segunda estrofa, la llegada de la mujer a la tierra no pasa desapercibida y Saint Coincidence, Johnny, cree reconocerla al verla caer:

Saint Coincidence thought he recognized her as she began falling toward him from the sky in a slow spin, like the spiral of events marking an ascension of grace. There was something in the curve of her shoulder, a familiar slope that led him into the lightest moment of his life. (p. 5)

La llegada de la mujer causa un gran impacto en Saint Coincidence al punto de que compara el suceso con «*the spiral of events marking an ascension of grace*» (p. 5); tal vez ahora que la mujer ha caído del cielo, habrá una posibilidad de cambio o de gracia. El reconocerla no solo confunde al hombre, sino que lo lleva a pensar en su pasado y desencadena una serie de recuerdos que le son intolerables. Por este motivo, busca distraerse pidiendo dinero a una mujer que camina por la calle: «*He could not bear it and turned to ask a woman in high heels for a quarter*» (p. 5). Vemos que el hombre vive en la calle y que su presente es tan o tal vez más doloroso que su pasado, lleno de pérdida y desesperación: «*She looked like all the wives he'd lost. And he had nothing / to lose anymore in this city of terrible paradox where a woman was / falling toward him from the sky*» (p. 5).

En las próximas estrofas, Saint Coincidence comienza a recordar mientras observa a la mujer caer del cielo. Al igual que la mujer es descrita como «*neither a murderer nor a saint*», en la primera estrofa, se define al hombre de la siguiente manera: «*Saint Coincidence, who was not a saint, perhaps a murderer if you / count the people he shot without knowing during the stint / that took his mind in Vietnam or Cambodia (...)*» (p. 5). Ambos personajes se describen en términos de su condición divina o mundana. En el caso de Saint Coincidence, vemos que puede haberse convertido en un asesino sin saberlo al haber participado en la guerra de Vietnam y que este evento lo llevó a la locura. En esta quinta estrofa, la poeta comienza a mostrar que la vida del hombre ha estado marcada por el trauma y la violencia. El observar a la mujer caer no solo le recuerda su tiempo en Vietnam, sino también su infancia en una escuela internado: «*(...) remembered the girl he yearned / to love when they were kids at Indian boarding school*» (p. 5).

De la sexta a la undécima estrofa, el narrador se explaya sobre la vida de Saint Coincidence, llamado Johnny cuando era niño, y de la mujer que cayó del cielo, Lila. También abarca sus experiencias como pupilos en una escuela internado.

He could still see her on the dusty playground, off in the distance,
years to the west past the icy parking lot of the Safeway. She was a
blurred vision of the bittersweet and this memory had forced him to
live through the violence of fire. (p. 5)

El recuerdo de esta niña a la que amó en la infancia aparece a lo lejos y la imagen «*see her on the dusty playground*» contrasta con la frialdad del presente, en el que el hombre vive solo en la calle: «*years to the west past the icy parking lot of the Safeway*» (p. 5). La niña que aparece en el medio de la gélida noche trae consigo un sentimiento que no llega a ser felicidad, sino, por el contrario, «*a / blurred vision of the bittersweet*» que lo fuerza a tener que enfrentarse a un pasado lleno de brutalidad: «*this memory had forced him to / live through the violence of fire*» (p. 5). La metáfora utilizada en la frase «*the violence of fire*» es potente y remonta a una gran sensación de incomodidad, de dolor físico extremo, de olores e imágenes no solo violentas, sino también caóticas y desbordadas. A lo largo de sus años en la institución, ambos niños fueron víctimas de una crueldad extrema, pero, en medio de la brutalidad, estuvieron juntos y fueron testigos tanto de la crueldad ejercida de forma rutinaria como de algunos actos excepcionales de bondad: «*There they stood witness together to strange acts of cruelty by / strangers, as well as the surprise of rare kindness*» (p. 6). El hecho de que Harjo describa a los niños como «testigos» sugiere una actitud activa de observación, de prestar atención a los actos terribles a los que eran expuestos para luego dar crédito de lo que habían vivido.

En la octava estrofa, vemos que la mujer que cayó del cielo es Lila, la pequeña de quien Johnny se enamora en la escuela internado:

The woman who was to fall from the sky was the girl with skinned
knees whose spirit knew how to climb to the stars. Once she told
him the stars spoke a language akin to the plains of her home, a lan-
guage like rocks. (p. 6)

La pequeña, a su corta edad, sabía cómo escapar del mundo de los seres humanos, lleno de crueldad y violencia, y escalar hasta llegar a las estrellas para comunicarse

con ellas a través una lengua similar a su lengua nativa. Esta capacidad de conexión con el mundo espiritual y místico de sus ancestros le permitían crear una fortaleza en la cual resguardarse del castigo: «*He watched her once make the ascent, after a severe beating. No / one could touch the soul masked by name, age and tribal affiliation. / Myth was as real as a scalp being scraped for lice*» (p. 6). A pesar de los castigos y golpes salvajes, Lila es capaz de resistir los intentos externos de controlar y moldear su identidad. Las categorías impuestas para definir y controlar a las personas de las distintas comunidades nativas (como el nombre en inglés o la afiliación tribal) no bastan porque el espíritu de la niña y su conexión con su pueblo son más poderosas.

Joy Harjo asocia una imagen mundana como el deshacerse de piojos en el cuero cabelludo con la importancia de lo mítico o espiritual: «*Myth was as real as a scalp being scraped for lice*» (p. 6). El mito, algo intangible, se compara con la experiencia física y visceral que los niños padecen, ya que la imagen de raspar la piel del cuero cabelludo es una de dolor y sufrimiento. La comparación nos sugiere que, para los niños, Johnny y Lila, lo irreal del mito pasa a ser tan tangible como los aspectos más duros de la vida diaria en la escuela. El mito, entonces, se convierte en una forma de hacer frente a la cultura impuesta por la escuela, de resistirse a la asimilación forzada de la que están siendo víctimas y de mantener la conexión con sus tradiciones y cultura.

Johnny y Lila se conocen en un momento de sus vidas marcado por el dolor, así que el haberse encontrado en ese contexto demuestra la importancia del amor y la conexión humana como resistencia y forma de supervivencia ante la destrucción:

Lila also dreamed of a love not disturbed by the wreck of culture she was forced to attend. It sprang up here and there like miraculous flowers in the cracks of the collision. It was there she found Johnny, who didn't have a saint's name when he showed up for school. He understood the journey and didn't make fun of her for her peculiar ways, despite the risks. (p. 6)

La pequeña Lila sueña con tener un amor que crezca en medio de la ruina de su cultura, que se ve obligada a atestiguar. Lila encuentra en Johnny ese amor auténtico en medio de la asimilación forzada, el intento de erradicación de las lenguas, las tradiciones y los modos de vida de las poblaciones nativas que los niños experimentaban en las escuelas internado. Por más que ambos niños hayan

presenciado la destrucción de su cultura y el castigo sobre sus cuerpos e identidades, logran encontrar en el otro una ternura que resulta casi milagrosa y que crece en medio de la ruina: «*It sprang up here and there like miraculous / flowers in the cracks of the collision*» (p. 6). Es en esta estrofa, que descubrimos que, cuando eran niños y asistían a la escuela internado, Johnny aún no se había convertido en Saint Coincidence.

El propósito de las escuelas internado era asimilar a los niños nativos a la cultura blanca dominante, «civilizarlos» a través de la pérdida de sus identidades, lenguas y tradiciones. En la undécima estrofa, la poeta narra que Johnny no es en realidad el verdadero nombre del niño, sino que este nombre lo recibió de los sacerdotes que dirigían la escuela:

Johnny was named Johnny by the priests because his Indian name was foreign to their European tongues. He named himself Saint Coincidence many years later after he lost himself in drink in a city he'd been sent to to learn a trade. Maybe you needed English to know how to pray in the city. He could speak a fractured English. His own language had become a baby language to him, made of the comforting voice of his grandmother as she taught him to be a human. (p. 6)

Al llegar a la escuela, el niño es despojado de su nombre y renombrado Johnny, un nombre de origen inglés que se adecua a la cultura dominante a la que lo obligan a asimilarse. La prohibición del uso de las lenguas nativas era moneda corriente en estas instituciones como forma de controlar y moldear la identidad de los niños. Para corregir y encauzar la conducta, los niños eran sometidos a vigilancia constante y castigos corporales si, por ejemplo, hablaban en sus lenguas nativas o mostraban cualquier indicio de sus tradiciones y humanidad (Dunbar-Ortiz, 2014). El nombre nativo del niño era foráneo e incomprensible para los sacerdotes; entonces, para normalizarlo, lo modifican en busca de, a través del uso de la lengua, borrar la identidad misma del niño: «*Johnny was named Johnny by the priests because his Indian name / was foreign to their European tongues*» (Harjo, 1994, p. 6). El nombre original del niño, que contiene su herencia, su historia y la de sus antepasados, es borrado al punto de que es posible que ni el niño lo recuerde. De hecho, en el poema, nunca lo conocemos por su verdadero nombre, sino como Johnny o Saint Coincidence, el nombre que él mismo se dio: «*He named himself Saint Co- / incidence*

many years later after he lost himself in drink in a city / he'd been sent to to learn a trade» (p. 6). La vida de Johnny ha estado marcada por la violencia hacia su cuerpo y su identidad, lo que hace que actuar como un adulto funcional le resulte de extrema dificultad; sufre de alcoholismo y parece encontrarse en un estado de desesperación constante. El acto de nombrarse a sí mismo parece ser un intento de reclamar su identidad en una sociedad que lo ha despojado no solo de su nombre, sino también de su familia, su lengua, su cultura y todo su ser.

En esta estrofa, hay un contraste interesante entre los contextos a los que las distintas lenguas pertenecen y, a la vez, con qué asocia Johnny a la lengua inglesa y a su lengua materna. Por un lado, la lengua inglesa representa la supervivencia, es fundamental para poder moverse en una ciudad que solo le demuestra hostilidad: *«Maybe you needed English to / know how to pray in the city»* (p. 6). La elección del verbo «*pray*» sugiere que la lengua se utiliza, de alguna manera, como un ruego o un pedido de auxilio en una ciudad que lo rechaza con violencia. Por otro lado, la lengua materna, que ha perdido y solo permanece como la lengua que conoce un niño pequeño, está asociada a la ternura, la calidez del hogar y la familia: *«His own language had become a baby language to him, made of the / comforting voice of his grandmother as she taught him to be a / human»* (p. 6).

El nombre elegido, Saint Coincidence, surge de un momento en el que el azar o la coincidencia jugaron a su favor luego de años de decepciones constantes. En un juego de azar, le reza a Coincidence y gana: *«The event demanded a new name. / He gave himself the name Saint Coincidence»* (p. 6). Este evento le da al joven una sensación de alivio, de esperanza de que sus circunstancias pueden cambiar para mejor, pero toda posibilidad de acceder a tener una vida mejor se desmorona cuando, por casualidad, se cruza con un sacerdote en la calle: *«His ragged life gleamed with possibility until a ghost-priest brushed / by him as he walked the sidewalk looking for a job to add to his / stack of new luck»* (p. 7). La brutalidad sufrida en manos de los sacerdotes de la escuela ha dejado un nivel de trauma y ocasionado tal destrucción en el cuerpo y la psiquis de Johnny, que encontrarse solo de pasada con un símbolo de ese maltrato lo destruye por completo y lo convierte, una vez más, en un niño: *«The priest appeared to look through to the boy in / him. He despaired. He would always be a boy on his knees, the bur- / den of shame rooting him»* (p. 7).

El encuentro con el sacerdote, aunque fugaz y azaroso, provoca una profunda desesperación en Johnny porque se da cuenta de que, a pesar su esfuerzo por

sobrevivir y construir una vida nueva, siempre será preso de la imagen de sí mismo como un niño arrodillado, vulnerable, humillado y forzado a la sumisión. Su identidad ha sido moldeada para, en definitiva, no pertenecer a ninguna cultura; lo han despojado de sus tradiciones y tratado de asimilar a la cultura blanca dominante, pero no encaja en esa sociedad y es rechazado. La carga de su pasado traumático es tal que no le permite despojarse de la vergüenza que también le ha sido inculcada, ya que el ser indígena era, en esencia, un motivo de vergüenza: «*He would always be a boy on his knees, the bur- / den of shame rooting him*» (p. 7).

A lo largo del poema, la mujer que cayó del cielo y Saint Coincidence, Johnny y Lila, se encuentran en distintos momentos, ya sea en el presente (como Saint Coincidence y «*the woman who fell from the sky*») o en el pasado (como los niños Johnny y Lila). La imagen de Lila siempre aparece como una forma de redención y conexión con el mundo espiritual; es la representación de la resiliencia y la resistencia al trauma colectivo. Por otro lado, Johnny no ha podido escapar de su pasado y el sufrimiento echó raíces en su cuerpo. Al deambular como un vagabundo en una ciudad laberíntica, el azar lo lleva al lugar donde se manifestará la mujer: «*Asphalt had led him here to / the Safeway where a woman was falling from the sky*» (p. 7). Lila, que ha podido mantenerse cerca del mundo espiritual de sus tradiciones, que no ha sido despojada de su identidad, tiene un mayor entendimiento del mundo y es por esto que siempre aparece como una guía hacia un realidad mejor: «*Lila had seen God and could tell you God was / neither male nor female and made of absolutely everything of / beauty, of wordlessness*» (p. 7).

En las escuelas internado, los niños y las niñas desempeñaban actos de resistencia como, por ejemplo, escapar o hablar sus lenguas maternas en secreto. Estos actos de resistencia al poder se castigaban con severidad si salían a la luz, pues el castigo es parte esencial de la imposición de disciplina y control (Dunbar-Ortiz, 2014). Johnny intentó escapar junto a sus hermanos, que lo habían logrado en otra ocasión:

Johnny ran away from boarding school the first winter with his two brothers, who'd runaway before. His brothers wrapped Johnny Boy, as they called him, with their bodies to keep him warm. They froze and became part of the stars.

Johnny didn't make it home either. The school officials took him back the next day. To mourn his brothers would be to admit an un-

speakable pain, so he became an athlete who ran faster than any record ever made in the history of the school, faster than the tears. (Harjo, 1994, p. 8)

Escapar era peligroso y, además, era muy probable que los niños fueran encontrados, enviados de vuelta a la escuela y castigados con dureza. El intento de escape desesperado de Johnny y sus hermanos termina en una gran tragedia: los hermanos mueren congelados y Johnny es enviado de vuelta a la institución. El dolor del niño es tan intenso que es intolerable y, por eso, decide reprimirlo y canalizar toda su energía en ser un atleta para, de esa manera, poder escapar del sufrimiento: «*he became an athlete who ran faster than any rec- / ord ever made in the history of the school, faster than the tears*» (p. 8).

Lila y Johnny se separan cuando Johnny deja la escuela para unirse al ejército, pero ella nunca lo olvida y él también se convierte en un compañero constante en su vida. Lila, al contrario de Johnny, logra escapar de su pasado y construye una vida distinta. En parte, puede hacerlo porque logra mantenerse ligada a su identidad a través de las historias que le habían narrado en su infancia, entre ellas, el mito de creación de la mujer que cayó del cielo:

Call it destiny or coincidence—but the urge to fly was as strong as the need to push when at the precipice of any birth. It was what led her into the story told before she'd grown ears to hear, as she turned from stone to fish to human in her mother's belly. (p. 8)

La conexión con las historias de su infancia, transmitidas por su madre, fue el refugio que Lila construyó para protegerse de la embestida del proceso de asimilación forzada que se le imponía y es justamente el haber mantenido vivas esas historias lo que le permite no solo sobrevivir, sino también crear una vida nueva en su adultez: «*This story was Lila's refuge those nights she'd prayed on her knees / with the other children in the school dorms*» (p. 9). Lila asciende a su vida en las estrellas; su acto mayor de resistencia es el hecho de sobrevivir para tener una vida feliz y perpetuar la existencia de su pueblo: «*While Lila lived in the sky she gave birth to three children and they / made her happy*» (p. 9).

Finalmente, Lila cae del cielo a los brazos de Johnny, que pide dinero en la calle en una noche fría: «*She fell and was still falling when Saint Coincidence caught her in / his*

arms in front of the Safeway as he made a turn from borrowing / spare change from strangers» (p. 9). El descenso de Lila y su encuentro con Johnny llegan en la culminación del poema y de la historia de estos dos personajes que han experimentado incontables traumas en sus vidas. A pesar de todo lo que les ha pasado, el hecho de que vuelvan a encontrarse en medio del caos es una luz de esperanza. De repente, hay una posibilidad real de redención para Saint Coincidence o Johnny. Lila y sus hijos celestiales aparecen como una ola que lo atraviesa todo: «*The children crawled safely from their mother. The cat stalked a bit of flying trash set into motion by the wave of falling— / or the converse wave of gathering together»* (p. 9).

Las consecuencias de los procesos de asimilación forzada a la que someten a ambos niños son palpables, pues tuvieron que enfrentarse a la brutalidad de ser separados de sus familias, castigados y despojados de sus identidades. En el caso de Johnny, su paso por la escuela lo condicionó de tal manera que fue incapaz de formar una vida propia y segura. No obstante, en medio del caos, la conexión humana fue su salvación.

La poesía de Harjo expone la manera en la que los cuerpos, en especial, los de mujeres racializadas como las pertenecientes a pueblos nativos o afroamericanos, han sido controlados, regulados y violentados a través de los mecanismos del poder disciplinario. A través de su obra poética, Joy Harjo pone en el centro de atención la intersección entre género, raza y etnia para demostrar así la deshumanización a la que estos cuerpos son sometidos y, a la vez, crear un espacio de denuncia de estos abusos en su poesía. Asimismo, la poeta no se queda en presentar a estas mujeres (y también hombres, en el caso del personaje de Johnny) como víctimas, sino que muestra que sus cuerpos son terreno de reivindicación, resistencia y resiliencia.

CAPÍTULO III

Mecanismos de resistencia presentes en la poesía de Joy Harjo.

Joy Harjo utiliza la poesía como un medio de denuncia de la violencia, la deshumanización y el genocidio de los pueblos nativos y de otras minorías racializadas. Además, la usa para mostrar la interseccionalidad que existe en la superposición de desigualdades (de género, etnia y clase) de la que ciertos individuos son víctima.

De acuerdo con la teoría de Michel Foucault, así como los mecanismos de control del Estado están presentes en todos los ámbitos de la sociedad, la resistencia al poder también permea y emerge de todos los estratos de población. El filósofo explica que «donde hay poder, hay resistencia» (Foucault, 1976/2000, p. 166), ya que la existencia misma del poder requiere que también exista una resistencia a él. Asimismo, la resistencia al poder disciplinario puede manifestarse de distintas maneras y en distintos niveles, por ejemplo, a gran escala en una revolución o a través de pequeños actos de desobediencia en la vida cotidiana. A través de su poesía, Joy Harjo ilustra diversos mecanismos de resistencia al poder llevados a cabo por las comunidades nativas estadounidenses para oponerse a la violencia, el control y la regularización de sus cuerpos e identidades.

a. Lengua, historias y canciones

Joy Harjo desarrolla en varios poemas la idea de la lengua y la poesía como medios de expresión política y de resistencia de los pueblos. Haciendo uso de instituciones formales como las escuelas, los Estados han buscado asimilar a los pueblos nativos a la cultura blanca dominante estadounidense. En la búsqueda de asimilar a la fuerza a estas poblaciones, cualquier expresión de su cultura nativa era reprimida con ferocidad, lo que derivó en un genocidio cultural en el que se perdieron lenguas y tradiciones. Aunque las lenguas y tradiciones se prohibieran, los miembros de estas comunidades siempre buscaron formas de mantenerlas vivas como forma de resistencia al poder. En *The Creation Story* de la colección *The Woman Who Fell From*

The Sky (1994), Harjo trata temas relacionados con la creación, el amor y el poder de la palabra. Luego, en la glosa del poema, Harjo comenta que hay varias historias sobre la creación del mundo y una de las versiones de su pueblo, el *mvskoke*, cuenta que la tierra se abrió y de su interior emergieron las personas en un orden determinado por su clan de pertenencia (Harjo, 1994, p. 3).

En los dos primeros versos, Harjo hace una declaración audaz al decir que no le teme al amor ni a sus consecuencias: «*I'm not afraid of love / or its consequence of light*» (p. 3). Con esta imagen de luminosidad, muestra que el amor es un arma poderosa, capaz de iluminar, pero con la cual hay que tener cuidado. Inmediatamente después, la poeta explica su declaración previa:

It's not easy to say this
or anything when my entrails
dangle between paradise
and fear. (p. 3)

Decir abiertamente que no tiene miedo de amar es complejo. Esto se debe a que su cuerpo se manifiesta vulnerable ante el amor al punto de que sus propias entrañas cuelgan como un péndulo entre el presenciar la luminosidad de las consecuencias del amor y el caer en el pavor que causa su poder.

Al ponerse en la posición de admitir lo difícil que es expresar sus sentimientos, la poeta no solo proporciona una explicación sobre lo manifestado en los primeros versos, sino que también crea una transición hacia la tercera estrofa, en la que confiesa su incapacidad de encontrar la forma de salvar a sus seres amados. Además, expone con claridad el poder del discurso sobre la vida de las personas y pueblos:

I am ashamed
I never had the words
to carry a friend from her death
to the stars
correctly. (p. 3)

En este caso, la poeta se apena de no haber encontrado las palabras adecuadas. La aflige que, en algunos contextos represivos, la lengua tal vez no alcance para frenar la persecución y la muerte de su pueblo ante la brutalidad de los mecanismos

disciplinarios del Estado:

Or the words to keep
my people safe
from drought
or gunshot. (p. 3)

No obstante, en los versos siguientes, se ve que, aun cuando las palabras no han bastado para detener la muerte y el sufrimiento, existe la posibilidad de que en un futuro sean más potentes: «*The stars who were created by words / are circling over this house / formed of calcium, of blood—*» (p. 3). La personificación de las estrellas, un recurso muy utilizado en la poesía de Joy Harjo, demuestra el lugar primordial que ocupa el cosmos en la existencia de los seres humanos al describirlos como iguales y, a su vez, en este verso la poeta explica que las palabras son tan poderosas que han sido responsables de la creación del mundo y los astros que orbitan sobre el planeta Tierra. El hogar se describe con una imagen que parece hacer referencia al cuerpo, ya que, en vez de construirse con materiales como cemento, es de calcio y sangre. Además, este hogar corre peligro de ser destruido: «*this house / in danger of being torn apart / by stones of fear*» (p. 3). El verso insinúa el temor de un pueblo entero, de cada uno de sus integrantes y de sus cuerpos que temen ser aniquilados por el peso del miedo, que puede caer como una piedra y romperlo todo. Luego de esta imagen de tanta desesperación, en los versos siguientes, volvemos a ver la contraparte de la desesperanza:

If these words can do anything
if these songs can do anything
I say bless this house
with stars. (p. 3)

Aunque la lengua y las palabras no sean siempre suficientes para hacer frente a la destrucción, la poeta explica que sí tienen poder y son un mecanismo para resistir y contrarrestar las fuerzas del poder que busca controlar y aniquilar a quienes no se acomodan a las normas establecidas por la cultura dominante. El poema termina con el verso «*Transfix us with love*» (p. 3) como la continuación de los versos anteriores y como si fuera la culminación de una plegaria. Este último verso es como un ruego en el que la poeta pide que las palabras tengan la fuerza suficiente para crear un amor capaz de enfrentarse a las embestidas del miedo que busca destruirlo todo.

En el poema *A Postcolonial Tale*, también incluido en la colección *The Woman Who Fell From The Sky* (1994), Joy Harjo explora las consecuencias del colonialismo en las comunidades nativas y el hecho de que siguen siendo visibles. Asimismo, la poeta lidia con la pérdida de la identidad, la resistencia a la asimilación y la necesidad de volver a las raíces. El título del poema está cargado de significado; al utilizar el término *tale*, sugiere que el lector será expuesto a una narración o una historia. Además, indica que dicha narración estará contada desde la experiencia poscolonial.

Los primeros versos, tal como en *The Creation Story*, hacen referencia a la creación del universo: «*Every day is a reenactment of the creation story. We emerge from / dense unspeakable material, through the shimmering power of / dreaming stuff*» (Harjo, 1994, p. 18). En esta primera estrofa, Harjo expone la idea de que la creación del mundo no fue un evento único del pasado. Al decir que todos los días se produce una reconstrucción de la historia de creación, afirma que ese proceso de creación es constante y que tanto las personas como el universo mismo se reconstruyen de manera continua. Por otro lado, en el verso que constituye la segunda estrofa, vemos la referencia a la naturaleza cíclica de la vida con la noción de que los fines e inicios están conectados: «*This is the first world, and the last*» (p. 18). La tercera estrofa comienza a narrar la historia poscolonial a la que alude el título:

Once we abandoned ourselves for television, the box that separates
the dreamer from the dreaming. It was as if we were stolen, put into
a bag carried on the back of a whiteman who pretends to own the
earth and the sky. In the sack were all the people of the world. We
fought until there was a hole in the bag. (p. 18)

Los primeros versos hablan de la sensación de haber perdido la capacidad de imaginar al entregarse a la influencia de la televisión. Sin embargo, en este caso, el aparato en sí representa no solo la modernidad y tecnología, sino también el efecto que la cultura blanca estadounidense ha tenido sobre las identidades y culturas nativas: «*It was as if we were stolen, put into / a bag carried on the back of a whiteman who pretends to own the / earth and the sky*» (p. 18). La metáfora de un hombre blanco que roba y mete al pueblo entero de la hablante en una bolsa es una clara referencia al poder que se ejerce sobre las comunidades nativas a manos del poder colonial que controla sus vidas y formas de expresión mediante diversos mecanismos disciplinarios, como la alienación y asimilación cultural, y la imposición de tradiciones,

lenguas y costumbres que les son ajenas. Además, la descripción del hombre blanco como alguien que se adjudica ser el propietario de la tierra y el cielo muestra que el poder ejerce control sobre estos pueblos con la idea de que el conocimiento dominante y su sistema de valores son más valiosos que los de los pueblos indígenas. Los últimos dos versos de esta estrofa son muy relevantes porque cambian por completo el tono del poema al demostrar que, aunque hayan sido secuestrados por aquel hombre blanco junto con todos los demás pueblos bajo su control, han sido capaces de contraatacar, hacer un pequeño agujero en la bolsa del opresor y resistir su violencia: «*In the sack were all the people of the world. We / fought until there was a hole in the bag*» (p. 18)

A continuación, la cuarta estrofa comienza con el verso «*When we fell we were not aware of falling*» (p. 18), que muestra cómo el sometimiento y la asimilación cultural son procesos continuos y sutiles que van moldeando la conducta, de forma casi imperceptible, a medida que transcurren los días. La pérdida de identidad sucede de a poco, mientras se está inmerso en el ritmo de la rutina:

We were driving to
work, or to the mall.
The children were in school learning subtraction
with guns, although they appeared to be in classes. (p. 18).

La imagen de niños que aprenden matemáticas con armas es un comentario agudo sobre la violencia de las sociedades modernas, en las cuales los niños en edad escolar están siempre expuestos a la deshumanización y la brutalidad. La poeta se sitúa a sí misma y a su pueblo en un punto decisivo, en el que la civilización se encuentra en un momento crítico, cercano a la destrucción: «*We found ourselves somewhere near the diminishing point of civilization, / not far from the trickster's bag of tricks*» (p. 18). La mención de «*the trickster's bag of tricks*» hace referencia a la sensación de estar siendo engañados por un embaucador, pero también a la figura del *trickster* de la mitología nativa que, como ya se ha mencionado, es un personaje central en muchas historias nativas, que suele representar la dualidad y el cambio. Esto hace pensar que, a pesar de estar en un momento crítico, el pueblo será capaz de cambiar de rumbo en el futuro.

El poder de la imaginación tiene un papel central: en un mundo donde no existe la violencia del poder, todo es como lo imaginamos, hay armonía entre el mundo de los

humanos y el de la naturaleza: «*Everything was as we imagined it. The earth and stars, every creature / and leaf imagined with us*» (p. 18). La imaginación también es personificada en el siguiente verso y Harjo explica que, como los demás seres humanos, el acto de imaginar debe ser alabado a través de la lengua, las historias y canciones: «*The imagining needs praise as does any living thing. Stories and / songs are evidence of this praise*» (p. 18).

Los últimos versos del poema se enfocan en la forma más potente de resistir el poder de la asimilación cultural. Las historias y canciones, las palabras mismas, son tan poderosas como las personas que las crearon y, cuando son narradas o pronunciadas, son indestructibles: «*Stories and songs are like humans who when they laugh are / indestructible*» (p. 18). El poder de la lengua y las historias como mecanismo de resistencia al poder disciplinario es esencial para la lucha de los pueblos, ya que, aunque no puedan representar con exactitud el impacto de la opresión, son una herramienta fundamental para la revolución, resiliencia y supervivencia de los pueblos: «*No story or song will translate the full impact of falling, or the inverse / power of rising up. / Of rising up*» (p. 18).

b. Memoria

En su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2006), Beatriz Sarlo reflexiona sobre la importancia de la memoria y el testimonio como herramientas de construcción del pasado. Además, Sarlo recalca que el recuerdo como testimonio, a diferencia de la historia, busca lograr la autodefensa del narrador y perpetuarse a futuro, por lo que la memoria tiene un efecto restaurador de la identidad de los sujetos. La autora marca la diferencia entre la memoria utilizada en un texto histórico, producido por académicos, en el que el objetivo del recuerdo es la veracidad de los datos, y la memoria como recurso en textos de difusión masiva, en los que se busca emplear recursos para que el pasado sea funcional al presente. El papel de la imaginación en el proceso de rememoración es fundamental, ya que permite que se comprenda que la historia nunca puede ser abarcada en un todo:

Para conocer, la imaginación necesita ese recorrido que la lleva fuera de sí misma, y la vuelve reflexiva; en su viaje aprende que la historia nunca podrá contarse del todo y nunca tendrá un cierre, porque todas

las posiciones no pueden ser recorridas y tampoco su acumulación resulta una totalidad. (Sarlo, 2006, p. 54)

Mediante la imaginación, los hechos históricos a los que se hace referencia dejan de funcionar como datos de eventos específicos, sino que pasan por el filtro de la subjetividad de quien relata los hechos y, en el caso de Joy Harjo, los transforma en poesía. Asimismo, Sarlo comenta que, cuando el arte no pretende imitar las nociones de memoria de la academia, muestra que sus límites no son cerrados y que es posible encontrar matices en su reproducción estética:

Y el arte, cuando no busca mimetizarse con los discursos sobre memoria que se elaboran en la academia, (...) ha demostrado que la exploración no está cerrada sólo dentro de los límites de la memoria, sino que otras operaciones, de distanciamiento o de recuperación estética de la dimensión biográfica, son posibles. (p. 58)

El relato testimonial es, entonces, una forma de discurso porque cuenta con la figura de un narrador que está directamente involucrado en los hechos que se narran, lo que hace que el recuento de la historia no sea impersonal. Estos testimonios no tienen como objetivo transmitir una verdad objetiva, sino que están relacionados de manera íntima con la perspectiva del narrador, que tiene un vínculo emocional con los eventos que recuerda. Debido a esto, el testimonio tiene una conexión profunda con la experiencia personal y la forma en la que el narrador vivió y recuerda los hechos: «Los relatos testimoniales son “discurso” en este sentido porque tienen como condición un narrador implicado en los hechos, que no persigue una verdad exterior al momento en que ella se enuncia» (p. 64).

En el artículo *Telling Stories: Memory and Narrative* (2010), Mark Freeman analiza el hecho de que la memoria siempre se construye en función de experiencias, recuentos y construcciones sociales que no son en realidad parte de la propia vivencia que se trata de recordar.

The process of remembering the personal past is a reconstructive one mediated by a host of significant factors, ranging from prevailing conventions of remembering all the way to the inevitable impact of present experience on the rendering of the past. (Freeman, 2010, p. 263)

Además, el autor comenta que mucho de lo que las personas recuerdan está matizado y, de alguna manera, entrelazado con las historias de otros en una cadena infinita de historias que se enlazan las unas con las otras. Freeman hace foco en la relación entre poesía y memoria para explicar que la poesía no tiene como objetivo final ser una imitación o reconstrucción del pasado. Tampoco pretende ficcionalizar, sino que busca reescribir de manera tal que los lectores sean capaces de encontrar matices que de otra forma pasan desapercibidos: «*Rather, what they seek to do is rewrite the world through the imagination, such that we, readers, can see or feel or learn something about it that might otherwise have gone unnoticed or undisclosed*» (p. 275). La poesía es, entonces, una forma de transmitir un conocimiento que va más allá de los hechos históricos y no pretende imponer un significado absoluto de lo narrado.

Freeman dibuja un paralelismo entre poesía y memoria al afirmar lo siguiente: «*Notice the parallel between memory and poetry: just as memory may disclose meanings that might have been unavailable in the immediacy of the moment, poetry may disclose meanings and truths that might otherwise have gone unarticulated*» (p. 276). Ambos recursos, la poesía y la memoria, son vehículos de lo que Freeman denomina «*recuperative disclosure*», es decir, son herramientas con las cuales es posible recuperar lo que de otra manera se perdería, de facilitar el entendimiento y la recolección de los hechos y, sobre todo, de salvaguardar el pasado de la destrucción del olvido (p. 276).

En el poema *Remember* de la colección *She Had Some Horses* (1983), Harjo reflexiona sobre la importancia de recordar y tener consciencia plena de la identidad propia. En este poema, Harjo utiliza varios recursos literarios para hacer énfasis en la idea del recuerdo y la memoria como aspectos esenciales para la vida. El más notable es el uso de la anáfora en la repetición de la palabra *remember* al comienzo de catorce de los veintiséis versos del poema. La poeta también utiliza la repetición de sonidos con asonancia, «*Remember all is in motion, is growing, is you*», y aliteración, «*know each of the star's stories*» (Harjo, 1983, p. 35). Además, se refuerzan el tono y el mensaje del poema mediante la repetición de palabras clave como *earth* («*Remember the earth whose skin you are: / red earth, black earth, yellow earth, white earth / brown earth, we are earth*»), *people* («*Remember you are all people and all people / are you*») y *her/hers* («*You are evidence of / her life, and her mother's, and hers*») (p. 35). Este poema, escrito en verso libre como muchos de los poemas de Harjo, consta de 26 versos y no está dividido en estrofas, lo que lo hace sonar como una hilera de

pensamientos o ideas que no llegan a separarse los unos de los otros. Además, durante todo el poema, Harjo utiliza imperativos y se dirige directamente al lector, lo que proporciona una sensación de cercanía e intimidad.

A lo largo del poema, Harjo reflexiona sobre la conexión de los seres humanos con la naturaleza, la familia, la herencia y la tradición y, a través de la repetición constante de la palabra *remember* (casi como si de un mantra se tratara), la poeta insta al lector a tomar consciencia de esta conexión y de respetarla. Los primeros seis versos hacen referencia a la relación entre la historia de vida propia de un individuo con el mundo natural:

Remember the sky that you were born under,
know each of the star's stories.
Remember the moon, know who she is.
Remember the sun's birth at dawn, that is the
strongest point of time. Remember sundown
and the giving away to night. (p. 35)

La poeta comienza por instar al lector, con el imperativo *remember*, a recordar el cielo y las estrellas en el día de su nacimiento y hace foco en que, además de recordar, es necesario conocer las historias de todas esas estrellas: «*Remember the sky that you were born under, / know each of the star's stories*» (p. 35). Vemos que, desde el inicio, la poeta busca resaltar la importancia de saber no solo de dónde venimos y de dónde nacemos, sino también de estar familiarizados con la historia del pueblo al que cada persona pertenece. A continuación, la poeta hace referencia al paso del tiempo y a los ciclos de la naturaleza al nombrar la luna, el sol, los atardeceres y los anocheceres, todos fundamentales para comprender el propio ciclo de la vida y el crecimiento:

Remember the moon, know who she is.
Remember the sun's birth at dawn, that is the
strongest point of time. Remember sundown
and the giving away to night. (p. 35)

La referencia a los ciclos de la naturaleza, su influencia y la vida cotidiana demuestran la conexión íntima que existe entre los seres humanos y el cosmos. Además, al personificar, por ejemplo, la luna, atribuye a los elementos naturales características que los acercan aún más a la persona.

Después de estos versos, Harjo comienza a entrelazar esta necesidad de conocer y comprender la naturaleza. Asimismo, hace hincapié en saber sobre el momento del propio nacimiento, el origen de cada uno y el vínculo con los padres y antepasados:

Remember your birth, how your mother struggled
to give you form and breath. You are evidence of
her life, and her mother's, and hers.

Remember your father. He is your life, also. (p. 35)s

Joy Harjo hace en estos versos especial foco en la línea materna y la influencia que las mujeres de la familia tienen sobre una persona: «*Remember your birth, how your mother struggled / to give you form and breath*» (p. 35). En estos versos, la poeta nos alienta a recordar nuestro nacimiento y los sacrificios que las mujeres que maternan deben realizar para dar a luz. Luego, amplía esta idea al decir, en el verso siguiente: «*You are evidence of / her life, and her mother's, and hers*» (p. 35). Al mencionar la lucha que lleva al parto y el linaje de mujeres que hicieron posible ese nacimiento, Harjo presenta la existencia de una herencia compartida que se perpetúa a través de las mujeres y que, como con los ciclos de la luna y el sol, se sigue repitiendo a lo largo de los años. Si bien los versos parecen dar mayor importancia al papel de las mujeres en la continuación de la existencia, también se menciona el del padre, que es parte fundamental de la creación de la vida y de la identidad de una persona.

A medida que el poema avanza, Harjo va refiriéndose a todos los aspectos que construyen la identidad, la cultura y la historia de los seres humanos. También destaca que esos elementos son necesarios para comprender el lugar que ocupamos en el universo:

Remember the earth whose skin you are:
red earth, black earth, yellow earth, white earth
brown earth, we are earth.

Remember the plants, trees, animal life who all have their
tribes, their families, their histories, too. Talk to them,
listen to them. They are alive poems.

Remember the wind. Remember her voice. She knows the
origin of this universe. (p. 35)

El vínculo con la tierra y la naturaleza vuelve a hacerse presente como parte

fundamental de la creación de la identidad, dado que, para poder vivir, es necesario reconocer y siempre mantener presentes nuestro ecosistema y también las historias que de él emanan. En pueblos como los nativos estadounidenses, donde poblaciones enteras han sido obligadas a trasladarse y dejar sus tierras, el hecho de tener memoria y reconocerse como parte de esa tierra originaria cobra mayor relevancia. Al mismo tiempo, los versos «*Remember the plants, trees, animal life who all have their / tribes, their families, their histories, too*» (p. 35) vuelven a hacer referencia a la importancia de la naturaleza y del conocimiento del pasado a través de la narración. La poeta vuelve a personificar elementos naturales como plantas y animales para demostrar que ellos también pertenecen a una tribu y tienen su propia historia que, de alguna manera, es de los seres humanos. Por medio del siguiente verso, la poeta nos alienta a hablar con ellos: «*Talk to them, / listen to them. They are alive poems*» (p. 35); la descripción de los elementos naturales como poemas vivos resalta el hecho de que las historias y la poesía también provienen de ellos, que son una fuente constante de sabiduría y conocimiento. Esta mención de la poesía como elemento integral del mundo natural y el conocimiento de él muestra que la poesía es en sí una forma de mantener viva la memoria del mundo y de las tradiciones de los pueblos.

Harjo hace una constante referencia al hecho de que los seres humanos están conectados con el mundo natural y espiritual, factor fundamental de las culturas nativas, en las que este vínculo es indispensable para la existencia. Además, en este poema, Harjo nos recuerda que no solo estamos conectados con ese mundo, sino que también existimos interconectados con todas las demás personas que habitan la tierra, que somos parte del universo y que este, a su vez, es parte de nosotros. Al enfrentarnos con la idea que todos estamos unidos de una manera u otra, la poeta también nos hace reflexionar sobre el hecho de que, al estar conectados, somos responsables del bienestar de quienes nos rodean sin importar su etnia, clase o género.

Remember you are all people and all people
are you.
Remember you are this universe and this
universe is you.
Remember all is in motion, is growing, is you. (p. 35)

En los últimos tres versos del poema, Harjo se refiere a un aspecto fundamental para la existencia de la memoria de un pueblo, la lengua que nos da el espacio para contar

las historias necesarias para que esa memoria tome forma y se extienda a lo largo de generaciones: «*Remember language comes from this. / Remember the dance language is, that life is. / Remember*» (p. 35). Al finalizar esta reflexión sobre la necesidad de recordar, la poeta dice «*language comes from this*» (p. 35) y nos indica que la lengua proviene de todo lo que se ha mencionado antes: la luna, el cielo, los animales, nuestras madres y nuestros padres, nuestros antepasados e incluso todas las personas que nos rodean. Comparar la lengua con la danza nos muestra que es algo vivo, en constante movimiento, y una manifestación de la existencia misma de un pueblo. Por medio de este poema, Harjo nos ruega que recordemos de dónde venimos, quiénes nos dieron la vida y cómo nuestra existencia en el mundo está conectada de forma vital con el universo entero. Al instarnos a recordar, nos confronta con la importancia de la memoria como método de resistencia ante la pérdida de tradiciones, culturas, lenguas e historias.

En el poema *Skeleton of Winter*, también de la colección *She Had Some Horses* (1983), Joy Harjo profundiza en la idea de la importancia de la memoria como método de supervivencia. En su autobiografía *Crazy Brave: A Memoir* (2012), Harjo reflexiona sobre el papel fundamental que tiene la memoria a la hora de mantener vivas las tradiciones de los pueblos y sobre la manera en que los cuentacuentos, los poetas, las nuevas generaciones, y ella misma son responsables de mantener viva esa memoria: «*My generation is now the door to memory. This is why I am remembering*» (Harjo, 2012, p. 21).

Este poema, que también está escrito en verso libre, comienza con una alusión a la crudeza del invierno en su título mediante una imagen cruda, de desnudez y soledad, al hacer referencia al esqueleto del invierno que, además, parece definir la escena y el tono del poema. En la primera estrofa, la poeta se sitúa en un ambiente invernal, reflexivo y sumido en el silencio, donde la poeta describe estar en un estado de introspección:

These winter days
I've remained silent
as a whiteman's watch
keeping time. (Harjo, 1983, p. 23)

El uso del símil en el que la poeta se compara con un reloj con el que un hombre blanco controla el tiempo hace referencia a un control frío y calculado, alejado de los

tiempos de la naturaleza. Además, la mención del hombre blanco sugiere una sensación de control del tiempo vital por parte de un ser que es ajeno a la poeta, lo que provoca un sentimiento de gran desolación ilustrado a través de una imagen bastante devastadora: «*an old bone / empty as a fish skeleton / at low tide*» (p. 23). La imagen de un hueso viejo y el símil del esqueleto de un pez en la marea baja crea una escena de gran soledad y vacío. A pesar de esta sensación de tanto desamparo, la poeta menciona que aún existe la memoria como faro en la oscuridad:

It is almost too dark
 for vision
these ebony mornings
but there is still memory,
the other-sight
and I still see. (p. 23)

Harjo describe que la atmósfera es casi demasiado oscura y es el uso del adverbio *almost* lo que hace que se vislumbre una luz en medio de la negrura de esos días. Asimismo, la poeta nos muestra con el uso de la conjunción *but* que hay una contraparte a esa oscuridad, una herramienta con la cual hacerle frente: «*but there is still memory, / the other-sight / and I still see*» (p. 23). La memoria aparece en medio de la desesperación como un salvavidas al que Harjo denomina «*the other-sight*». La memoria es un sentido más, como el olfato o la vista, pero proporciona otro tipo de visión y de comprensión del mundo en el que, aunque los días sean sombríos, todavía es capaz de ver gracias a ella: «*and I still see*» (p. 23). Para la poeta, el tener memoria es una forma de resistencia a la adversidad.

A continuación, el tono del poema cambia y deja de ser lúgubre. Comienza a sonar esperanzador y a mostrar las distintas formas en las que es posible enfrentarse y luchar contra la brutalidad con la que se trata a determinados individuos:

Rabbits get torn under
cars that travel at night
but come out the other
side, not bruised
breathing soft
like no fear. (p. 23)

En las culturas nativas del sureste de Estados Unidos, de donde Joy Harjo es originaria, Rabbit es el nombre de un famoso *trickster* de la mitología nativa que Harjo menciona en algunos de sus poemas. La estrofa comienza con una imagen cruda en la que automóviles atropellan a conejos, pero, al contrario de lo esperado, los animales no terminan lastimados ni mueren en agonía y soledad en el frío de la noche, sino que salen ilesos. La elección de estos animales en particular aparece como una metáfora de los pueblos nativos que, a lo largo de cientos de años, han sido avasallados en todas las formas posibles por la cultura y las políticas dominantes. Aun así, los pueblos son resilientes y capaces de oponer resistencia a la embestida del poder que busca eliminarlos. Los conejos, como los pueblos, no solo sobreviven al choque mortal, sino que lo hacen con tranquilidad y, sobre todo, sin miedo:

but come out the other
side, not bruised
breathing soft
like no fear. (p. 23)

A medida que avanza el poema, Harjo proporciona más razones para resistir y tener memoria, como la conexión con el universo y la felicidad que esta proporciona cuando se la reconoced y respeta: «*And sound is light, is / movement. The sun revolves / and sings*» (p. 23). En estos versos, la poeta utiliza imágenes muy contrastantes con las de las primeras estrofas. Donde antes había oscuridad y muerte («*an old bone / empty as a fish skeleton*», «*these ebony mornings*») (p. 23), ahora hay luz, movimiento y canto. Además del universo, Harjo señala que todavía existen los símbolos de antaño, que están vivos y por ende son también una herramienta para la resistencia: «*There are still ancient / symbols / alive*» (p. 23). La referencia a los símbolos del pasado nos muestra el profundo vínculo entre el pasado y el presente, en el que las historias de los antepasados, con sus tradiciones y su cultura, se perpetúan en el tiempo gracias a la memoria de los pueblos. La poeta menciona que ella misma ha experimentado la relación con estos símbolos en carne propia al decir lo siguiente:

I did dance with the prehistoric horse
years and births later
near a cave wall
late in winter. (p. 23)

Esta enérgica imagen de la danza con un caballo prehistórico ilustra cuán poderoso

puede ser el conocimiento del pasado. Aunque hayan pasado miles de años, sigue siendo una guía para las nuevas generaciones en la resistencia al poder que busca regularizar y encauzarlos.

La memoria también es algo que pasa por el cuerpo y moldea la corporalidad de cada persona. En este poema, Harjo muestra que puede sentir los recuerdos en lo más profundo de su cuerpo:

A tooth-hard rocking
in my belly comes back;
something echoes
all forgotten dreams,
in winter. (24)

Esta imagen visceral del cuerpo que se balancea, pesado como una roca en el estómago, ilustra la manera en que el recuerdo, la memoria, también tiene un efecto sobre el cuerpo y se manifiesta a través de él. De su propio cuerpo emergen sueños olvidados, como si fueran un eco del pasado que comienza a cobrar vida, y logran abrirse paso en el invierno sombrío: «*something echoes / all forgotten dreams, / in winter*» (p. 24). En una sociedad en la que los cuerpos de las comunidades nativas y racializadas no dejan de someterse a la normatividad y regularización del poder dominante, son los mismos cuerpos los que tienen memoria y se revelan como el terreno donde la cultura y la identidad indígena pueden florecer. De esta manera, en el verso siguiente, la poeta declara que ella misma es memoria. Todo su ser, no solo su nombre, es una manifestación viva de la lucha de su pueblo por sobrevivir. A su vez, Harjo no deja nunca de hacer referencia a la importancia de la naturaleza y su influencia en los ciclos de la vida:

I am memory alive
not just a name
but an intricate part
of this web of motion,
meaning: earth, sky, stars circling
my heart

centrifugal. (p. 24)

Al finalizar el poema, Harjo reclama su propio cuerpo como un elemento que acarrea la memoria de su pueblo y evidencia viva, presente de su lucha. Por otro lado, deja en claro que su identidad está interconectada de manera inexorable con el universo que la rodea.

La poesía de Joy Harjo se convierte así en una herramienta de resistencia poderosa para hacer frente a las numerosas opresiones y violencias a las que los pueblos nativos estadounidenses han sido sometidos a lo largo de la historia. Además, en su poesía, podemos ver que Harjo hace hincapié en la importancia de las lenguas, la memoria y la conexión con el mundo natural para la supervivencia de los pueblos y la preservación de sus identidades. De esta manera, la poeta insta al lector a recordar, a conectar con el mundo que lo vio nacer y desarrollarse, y a aprender a resistir, cuando pone en evidencia que la poesía es en sí misma un mecanismo de resistencia que tiene la capacidad de sanar, transformar y desafiar las estructuras establecidas.

CONCLUSIONES

a. Visión de conjunto

En el presente trabajo, se han explorado los diversos mecanismos de control del Estado, la manera en que afectan los cuerpos y las individualidades de los miembros de las comunidades nativas estadounidenses y el modo en que Joy Harjo los confronta a través de su poesía. Mediante el análisis detallado de diversos poemas pertenecientes a las colecciones *She Had Some Horses* (1983), *In Mad Love and War* (1990) y *The Woman Who Fell From The Sky* (1994), podemos observar los mecanismos de resistencia al poder presentes en estas obras y la forma en que la poeta las utiliza como medio de expresión política y de emancipación no solo de su pueblo, sino también de otras minorías racializadas y perseguidas.

A lo largo de los años, la poesía ha sido un medio fundamental de expresión que ha servido para desenterrar los sentimientos más profundos de generaciones enteras. Además, varios poetas, como T. S. Eliot, Adrienne Rich y Audre Lorde, la han considerado una herramienta fundamental para la resistencia de pueblos y comunidades históricamente perseguidas. Tanto Rich como Lorde hacen referencia, en lo puntual, al papel de la poesía en la supervivencia de las mujeres, dado que es un instrumento esencial para la existencia y la lucha de todas las mujeres. Es así que Lorde recalca la importancia de la poesía cuando exclama: «*In the forefront of our move toward change, there is only poetry to hint at possibility made real*» (Lorde, 1984, p. 28). Joy Harjo manifiesta a través de su obra que la transmisión de historias, la narración oral y la poesía son factores esenciales no solo para la lucha llevada adelante por las mujeres y los pueblos nativos, sino también para todas las comunidades racializadas. De esta manera, Harjo utiliza su obra poética para expresar las diversas formas en las que estas personas se resisten al poder que busca controlar sus vidas y cuerpos.

En el segundo capítulo del presente trabajo, se llevó a cabo un análisis detallado de la poesía de Harjo según la óptica de la biopolítica que desarrolló el filósofo francés Michel Foucault. Según esta teoría, los Estados ejercen un poder disciplinario sobre los cuerpos de los individuos, por un lado, y sobre poblaciones enteras, por el otro. Este poder se ejerce, en gran medida, a través de instituciones formales del Estado

que tienen como objetivo la vigilancia, el control, el encauzamiento y el castigo de los individuos y sus cuerpos. Las más destacables son las cárceles, las fábricas, los hospitales y las escuelas. Además, Foucault resalta que los Estados no tienen potestad absoluta sobre el ejercicio de poder, ya que no es una cosa que puede ser poseída, sino que más bien se filtra e infiltra en todas las capas de la sociedad, lo que produce que se creen otros grupos o instituciones paraestatales que también lo ejercen, muchas veces, a través del uso de la violencia (Foucault, 1975/2021).

Al comienzo de este capítulo, se analizaron las distintas formas en que los mecanismos de poder se ejercen sobre los cuerpos desde instituciones formales del Estado y otras paraestatales. Harjo hace una reflexión profunda sobre la vida y la lucha de activistas nativas y afroestadounidenses que dieron su vida para hacer frente al poder que buscaba destruirlas. Asimismo, explora la manera en que instituciones como el FBI utilizan la vigilancia para impartir terror en las poblaciones que se rebelan contra las normas establecidas por el poder. Como contraparte, destaca la lucha de activistas como Anna Mae Pictou Squash, que fueron (y son) fundamentales para la supervivencia de los pueblos nativos. La poeta muestra en su poesía a mujeres que han sido víctimas de múltiples tipos de violencia y deshumanización, mujeres cuyos cuerpos han sido perseguidos y vulnerados incontables veces, y que, a pesar de toda brutalidad, son capaces de dejar un legado más grande que toda la maldad a la que fueron sometidas. Esto se debe a que, en la poesía de Harjo, siempre hay lugar para la esperanza y la salvación. A pesar de que el poder biopolítico es inmenso y sofocante, las mujeres que le hacen frente tienen la fuerza necesaria para resistir, recordar sus tradiciones y aferrarse a sus antepasados, amores y familias no solo para persistir, sino también para que su lucha mejore la realidad de las mujeres y los hombres de las nuevas generaciones. La figura de personas como Anna Mae es un ejemplo de cómo Joy Harjo muestra el papel central que ocupan las mujeres en la resistencia al poder disciplinario al darles en su poesía el lugar de símbolos de esa resistencia.

En la poesía de Joy Harjo, podemos observar cómo se ejerce el poder sobre las comunidades nativas desde el Estado, de forma institucional, y también desde grupos paraestatales como el Ku Klux Klan, que tenían como objetivo perseguir, aterrorizar y asesinar a miembros de distintas minorías étnicas y religiosas. Asimismo, en los poemas que se analizaron, hemos visto que el Estado utiliza mecanismos disciplinarios para así controlar, vigilar y moldear la conducta, los cuerpos y las identidades de los miembros de estas comunidades. Harjo muestra, por un lado, el

impacto de estos mecanismos sobre el cuerpo de las mujeres a lo largo de sus vidas y, por el otro, el modo en que instituciones como los hospitales y las escuelas han sido instrumentales para lograr disciplinar sus cuerpos a lo largo de la historia estadounidense.

Asimismo, Joy Harjo utiliza su poesía para mostrar los efectos que las instituciones disciplinadoras como los hospitales y las escuelas tuvieron sobre mujeres y hombres miembros de los pueblos nativos estadounidenses. Dado que los hospitales indígenas se utilizaron durante años para controlar la natalidad en las comunidades nativas y la violencia a la que las mujeres eran sujetas en estas instituciones era brutal, Harjo devela, a través de su obra, el sufrimiento de las mujeres que se ven alejadas de sus tradiciones al momento de parir y el efecto que ese desarraigo cultural tiene sobre ellas. Aun así, incluso en estos contextos tan hostiles, la poesía de Joy Harjo siempre vuelve a la importancia de la conexión con el mundo natural, las raíces y las historias narradas como formas de resistir a la embestida de estas instituciones que trabajan sin cesar para erradicar la identidad nativa de las personas que cruzan sus puertas. Por ejemplo, Harjo nos muestra cómo una mujer que está dando a luz en un hospital indígena anhela poder atravesar ese momento en contacto con la tierra y, si bien no es capaz de hacerlo y su hija nace en la cultura blanca, la niña es capaz de aprender a conectarse con la naturaleza y sus tradiciones, entre otras cosas, a través de la lengua y la lucha de su madre. Una vez más, Harjo pone de manifiesto que, aunque haya un poder que busca aplastar y destruir, también hay una forma de resistir y las mujeres son una parte fundamental para hacerlo.

De la misma manera, la poeta expone con gran claridad el profundo impacto y las consecuencias que el paso por instituciones disciplinarias como las escuelas internado tuvo en la vida y el desarrollo de generaciones enteras de personas nativas estadounidenses. Mediante la poesía narrativa, en el poema *The Woman Who Fell From The Sky*, Harjo cuenta la vida de dos personajes, Johnny y Lila, y la manera en que se vieron afectados por su paso por una de estas escuelas durante la infancia. En este poema de gran extensión, la poeta entrelaza la vida de ambos personajes desde su infancia hasta su separación y posterior reencuentro. Gracias al uso de imágenes potentes, metáforas y símbolos, confronta al lector con la crueldad de la asimilación forzada de la que fueron víctimas y que los despojó de sus nombres nativos, los alejó de sus familias, tradiciones y lenguas, e incluso los sometió a castigos físicos. Johnny nunca es capaz de conectar con sus raíces, puesto que su paso por la institución lo destruye en mil pedazos que nunca parece poder poner en su lugar. Lila, por el

contrario, logra construirse una fortaleza con su tradición, sus ancestros, las historias transmitidas por su madre y su lengua como ladrillos. Harjo nos muestra, una vez más, que la resistencia emerge del poder de los mitos, de la lengua y de la conexión con el cosmos como forma de contrarrestar la asimilación forzada y la represión de la cultura.

Según Michel Foucault, siempre que hay poder existe la resistencia como contracara que se ejerce a gran escala (por ejemplo, en revoluciones) y en actos cotidianos de desobediencia (1976/2007). Es así que, en el tercer capítulo de este trabajo, vimos los distintos mecanismos de resistencia al poder presentes en la poesía de Joy Harjo: por un lado, la lengua, las narraciones y las canciones de los pueblos y, por el otro, la memoria. Harjo demuestra, mediante su obra poética, que la resistencia puede encontrarse en pequeños actos, en medio de la rutina, por ejemplo, al mantener viva la memoria del propio pueblo y la familia, y al tener siempre presente que los seres humanos estamos inexorablemente entrelazados con la vida de nuestros antepasado y con el cosmos todo. Para Joy Harjo, las historias y canciones tienen un gran poder, ya que transmiten las tradiciones de los pueblos y traspasan el conocimiento ancestral de los antepasados. Además, las palabras en la poesía de Harjo tienen el poder de crear, de proteger a los seres queridos y de construir hogares que los resguarden del peligro.

La poeta nos insta a recordar cada instante, a tener siempre presente la lucha de nuestras madres y nuestros padres para traernos al mundo, y a ser conscientes de que todas las personas son piezas del gran engranaje que es el universo. Al usar la repetición como recurso poético, el poema *Remember* parece ser casi un mantra o una oración que implora al lector que nunca olvide de dónde viene, ya que esta es una de las formas más poderosas tanto de supervivencia como de resistencia al poder.

A lo largo de estos capítulos, hemos analizado la forma en que Joy Harjo utiliza la poesía no solo como medio de expresión, sino también como herramienta política de resistencia a un poder que busca asimilar, acallar y deshumanizar a quienes, de una forma u otra, se escapan de la norma. Hemos visto cómo a través de la poesía, Harjo nos muestra que las mujeres son un pilar para la existencia y supervivencia de los pueblos, que la lucha por un mundo más respetuoso ante la diferencia es posible y que la resistencia está al alcance de la mano.

b. Confirmación de la hipótesis

La hipótesis de este trabajo afirma que, gracias a distintos mecanismos y recursos literarios (como la narración oral, las imágenes y los simbolismos), Joy Harjo expresa formas de resistencia llevadas a cabo por mujeres nativas estadounidenses frente a las opresiones de género, etnia y clase a las que son sujetas. Podemos decir que, a través de los análisis realizados, se ha confirmado esta hipótesis. La poesía de Joy Harjo no solo narra las vivencias individuales de los personajes que son víctimas de las garras del poder disciplinario, sino que también refleja los diversos mecanismos de resistencia individual y colectiva, que se logra mediante la preservación de la cultura, la lengua, la realización de rituales y la conexión espiritual tanto con el universo como con los demás seres vivos.

Por medio de su poesía, Harjo muestra cómo las mujeres nativas y de minorías racializadas han desempeñado un papel fundamental en la resistencia a la opresión colonial y utiliza la poesía como medio para dar voz a las mujeres que son marginadas, silenciadas y violentadas. Así, la poesía de Harjo se manifiesta como un acto político de resistencia, en el que se reivindica la lucha de las mujeres nativas, se las empodera y se las posiciona como figuras esenciales en la lucha por la justicia social y la supervivencia.

Además, el análisis detallado de los poemas seleccionados de la autora ha puesto de manifiesto que la lengua, las historias y la memoria son mecanismos de resistencia fundamentales ante la asimilación cultural y la pérdida de identidad. Harjo siempre vuelve a decirnos que, a pesar de los reiterados intentos de erradicar las culturas indígenas y de eliminar las identidades de los pueblos, estos siguen vivos, son resistentes y resilientes. Es así que la obra de Harjo no solo revela la forma en que el poder disciplinario ejerce su poder, sino también que es posible hacerle frente y que siempre hay lugar para la esperanza y la redención. La poesía es, entonces, una herramienta poderosa que nos permite resistir, ser resilientes y luchar por un mundo más justo.

Por último, luego de finalizado el presente análisis de la poesía de Joy Harjo, es posible plantear futuras líneas de investigación. Para empezar, es importante destacar que la exploración de la obra de Harjo a través de la biopolítica puede ser expandida,

ya que hay numerosos temas tratados por la poeta que tienen puntos de contacto con esta filosofía, por ejemplo. Además, es posible hacer un estudio más profundo de los tópicos ya tratados en este trabajo. Por otro lado, el papel de la naturaleza en conexión con la feminidad es de una importancia esencial en la poesía de Harjo, por lo que sería de gran interés estudiar la obra de la poeta desde una perspectiva ecofeminista. Por último, una posible línea de investigación futura puede estar orientada a analizar y comparar los distintos mitos y leyendas de las culturas nativas estadounidenses a las que Harjo hace referencia en muchos de sus poemas.

APÉNDICE

a. Poemas: capítulo II

*For Anna Mae Pictou Aquash, Whose Spirit Is Present Here and in the Dappled Stars
(for we remember the story and must tell it again so we may all live)* (Harjo, 1990,
pp. 7-8)

Beneath a sky blurred with mist and wind,
I am amazed as I watch the violet
heads of crocuses erupt from the stiff earth
after dying for a season,
as I have watched my own dark head
appear each morning after entering
the next world
to come back to this one,
amazed.
It is the way in the natural world to understand the place
the ghost dancers named
after the heart-breaking destruction.
Anna Mae,
everything and nothing changes.
You are the shimmering young woman
who found her voice,
when you were warned to be silent, or have your body cut away
from you like an elegant weed.
You are the one whose spirit is present in the dappled stars.
(They prance and lope like colored horses who stay with us
through the streets of these steely cities. And I have seen them
nuzzling the frozen bodies of tattered drunks
on the corner.)
This morning when the last star is dimming
and the buses grind toward

the middle of the city, I know it is ten years since they buried you
the second time in Lakota, a language that could
free you.

I heard about it in Oklahoma, or New Mexico,
how the wind howled and pulled everything down
in a righteous anger.

(It was the women who told me) and we understood wordlessly
the ripe meaning of your murder.

As I understand ten years later after the slow changing
of the seasons
that we have just begun to touch
the dazzling whirlwind of our anger,
we have just begun to perceive the amazed world the ghost dancers
entered
crazily, beautifully.

Strange Fruit (Harjo, 1990, pp. 11-12)

I was out in the early evening, taking a walk in the fields to think
about this poem I was writing, or walking to the store for a pack
of cigarettes, a pound of bacon. How quickly I smelled evil, then
saw the hooded sheets ride up in the not yet darkness, in the dusk
carrying the moon, in the dust behind my tracks. Last night there
were crosses burning in my dreams, and the day before a black
cat stood in the middle of the road with a ghost riding its back.^[AV8]
Something knocked on the window at midnight. My lover told
me:

Shush, we have too many stories to carry on our backs like
houses, we have struggled too long to let the monsters steal our
sleep, sleep, go to sleep.

But I never woke up. Dogs have been nipping at my heels since I
learned to walk. I was taught to not dance for a rotten supper on
the plates of my enemies. My mother taught me well.

I have not been unkind to the dead, nor have I been stingy with
the living. I have not been with anyone else's husband, or anyone

else's wife. I need a song. I need a cigarette. I want to squeeze my baby's legs, see her turn into a woman just like me. I want to dance under the full moon, or in the early morning on my lover's lap.

See this scar under my arm. It's from tripping over a rope when I was small; I was always a little clumsy. And my long, lean feet like my mother's have known where to take me, to where the sweet things grow. Some grow on trees, and some grow in other places.

But not this tree.

I didn't do anything wrong. I did not steal from your mother. My brother did not take your wife. I did not break into your home, tell you how to live or die. Please. Go away, hooded ghosts from hell on earth. I only want heaven in my baby's arms, my baby's arms.

Down the road through the trees I see the kitchen light on and my lover fixing supper, the

baby fussing for her milk, waiting for me to come home. The moon hangs from the sky like a swollen fruit.

My feet betray me, dance anyway from this killing tree.

For Alva Benson, And For Those Who Have Learned To Speak (Harjo, 1983, pp. 8-9)

And the ground spoke when she was born.
Her mother heard it. In Navajo she answered
as she squatted down against the earth
to give birth. It was now when it happened,
now giving birth to itself again and again
between the legs of women.

Or maybe it was the Indian Hospital
in Gallup. The ground still spoke beneath
mortar and concrete. She strained against the
metal stirrups, and they tied her hands down
because she still spoke with them when they
muffled her screams. But her body went on

talking and the child was born into their
hands, and the child learned to speak
both voices.

She grew up talking in Navajo, in English
and watched the earth around her shift and change
with the people in the towns and in the cities
learning not to hear the ground as it spun around
beneath them. She learned to speak for the ground
the voice coming through her like roots that
have long hungered for water. Her own daughter
was born, like she had been, in either place
or all places, so she could leave, leap
into the sound she had always heard,
a voice like water, like the gods weaving
against sundown in a scarlet light.

The child now hears names in her sleep.
They change into other names, and into others.
It is the ground murmuring, and Mt. St. Helens
erupts as the harmonic motion of a child turning
inside her mother's belly waiting to be born
to begin another time.
And we go on, keep giving birth and watch
ourselves die, over and over.
And the ground spinning beneath us
goes on talking.

The Woman Who Fell from the Sky (Harjo, 1994, pp. 5-9)

Once a woman fell from the sky. The woman who fell from the sky
was neither a murderer nor a saint. She was rather ordinary, though
beautiful in her walk, like one who has experienced freedom from
earth's gravity. When I see her I think of an antelope grazing the al-
pine meadows in mountains whose names are as ancient as the

sound that created the first world.

Saint Coincidence thought he recognized her as she began falling toward him from the sky in a slow spin, like the spiral of events marking an ascension of grace. There was something in the curve of her shoulder, a familiar slope that led him into the lightest moment of his life.

He could not bear it and turned to ask a woman in high heels for a quarter. She was of the family of myths who would give everything if asked. She looked like all the wives he'd lost. And he had nothing to lose anymore in this city of terrible paradox where a woman was falling toward him from the sky.

The strange beauty in heels disappeared from the path of Saint Coincidence, with all her money held tightly in her purse, into the glass of advertisements. Saint Coincidence shuffled back onto the ice to watch the woman falling and falling.

Saint Coincidence, who was not a saint, perhaps a murderer if you count the people he shot without knowing during the stint that took his mind in Vietnam or Cambodia-remembered the girl he yearned to love when they were kids at Indian boarding school.

He could still see her on the dusty playground, off in the distance, years to the west past the icy parking lot of the Safeway. She was a blurred vision of the bittersweet and this memory had forced him to live through the violence of fire.

There they stood witness together to strange acts of cruelty by strangers, as well as the surprise of rare kindness.

The woman who was to fall from the sky was the girl with skinned knees whose spirit knew how to climb to the stars. Once she told him the stars spoke a language akin to the plains of her home, a language like rocks.

He watched her once make the ascent, after a severe beating. No one could touch the soul masked by name, age and tribal affiliation. Myth was as real as a scalp being scraped for lice.

Lila also dreamed of a love not disturbed by the wreck of culture she was forced to attend. It sprang up here and there like miraculous flowers in the cracks of the collision. It was there she found Johnny, who didn't have a saint's name when he showed up for school. He understood the journey and didn't make fun of her for her peculiar ways, despite the risks.

Johnny was named Johnny by the priests because his Indian name was foreign to their European tongues. He named himself Saint Coincidence many years later after he lost himself in drink in a city he'd been sent to to learn a trade. Maybe you needed English to know how to pray in the city. He could speak a fractured English. His own language had become a baby language to him, made of the comforting voice of his grandmother as she taught him to be a human.

Johnny had been praying for years and had finally given up on a god who appeared to give up on him. Then one night as he tossed pennies on the sidewalk with his cousin and another lost traveler, he prayed to Coincidence and won. The event demanded a new name. He gave himself the name Saint Coincidence.

His ragged life gleamed with possibility until a ghost-priest brushed by him as he walked the sidewalk looking for a job to add to his stack of new luck. The priest appeared to look through to the boy in him. He despaired. He would always be a boy on his knees, the burden of shame rooting him.

Saint Coincidence went back to wandering without a home in the maze of asphalt. Asphalt could be a pathway toward God, he reasoned, though he'd always imagined the road he took with his brothers when they raised sheep as children. Asphalt had led him here to the Safeway where a woman was falling from the sky.

The memory of all time relative to Lila and Johnny was seen by an abandoned cat washing herself next to the aluminum-can bin of the grocery store.

These humans set off strange phenomena, she thought and made no attachment to the thought. It was what it was, this event, shimmering there between the frozen parking lot of the store and the sky, something unusual and yet quite ordinary.

Like the sun falling fast in the west, this event carried particles of light through the trees.

Some say God is a murderer for letting children and saints slip through his or her hands. Some call God a father of saints or a mother of demons. Lila had seen God and could tell you God was neither male nor female and made of absolutely everything of beauty, of wordlessness.

This unnameable thing of beauty is what shapes a flock of birds who know exactly when to turn together in flight in the winds used to make words. Everyone turns together though we may not see each other stacked in the invisible dimensions.

This is what Lila saw, she told Johnny once. The sisters called it blasphemy.

Johnny ran away from boarding school the first winter with his two brothers, who'd runaway before. His brothers wrapped Johnny Boy, as they called him, with their bodies to keep him warm. They froze and became part of the stars.

Johnny didn't make it home either. The school officials took him back the next day. To mourn his brothers would be to admit an unspeakable pain, so he became an athlete who ran faster than any record ever made in the history of the school, faster than the tears.

Lila never forgot about Johnny, who left school to join the army,

and a few years later as she walked home from her job at Dairy Queen she made a turn in the road.

Call it destiny or coincidence-but the urge to fly was as strong as the need to push when at the precipice of any birth. It was what led her into the story told before she'd grown ears to hear, as she turned from stone to fish to human in her mother's belly.

Once, the stars made their way down stairs of ice to the earth to find mates. Some of the women were angry at their inattentive husbands, bored, or frustrated with the cycle of living and dying. They ran off with the stars, as did a few who saw their chance for travel and enlightenment.

They weren't heard from for years, until one of the women returned. She dared to look back and fell. Fell through centuries, through the beauty of the night sky, made a hole in a rock near the place Lila's mother had been born. She took up where she had left off, with her children from the stars. She was remembered.

This story was Lila's refuge those nights she'd prayed on her knees with the other children in the school dorms. It was too painful to miss her mother.

A year after she'd graduated and worked cleaning house during the day, and evenings at the Dairy Queen, she laughed to think of herself wearing her uniform spotted with sweets and milk, as she left on the arms of one of the stars. Surely she could find love in a place that did not know the disturbance of death.

While Lila lived in the sky she gave birth to three children and they made her happy. Though she had lost conscious memory of the place before, a song climbed up her legs from far away, to the rooms of her heart.

Later she would tell Johnny it was the sound of destiny, which is similar to a prayer reaching out to claim her.

You can't ignore these things, she would tell him, and it led her to the place her husband had warned her was too sacred for women.

She carried the twins in her arms as her daughter grabbed her skirt in her small fists. She looked into the forbidden place and leaped.

She fell and was still falling when Saint Coincidence caught her in his arms in front of the Safeway as he made a turn from borrowing spare change from strangers.

The children crawled safely from their mother. The cat stalked a bit of flying trash set into motion by the wave of falling-

or the converse wave of gathering together.

b. Poemas: capítulo III

The Creation Story (Harjo, 1994, p. 3)

I'm not afraid of love
or its consequence of light.

It's not easy to say this
or anything when my entrails
dangle between paradise
and fear.

I am ashamed
I never had the words
to carry a friend from her death
to the stars
correctly.

Or the words to keep
my people safe
from drought
or gunshot.

The stars who were created by words
are circling over this house
formed of calcium, of blood–

this house
in danger of being torn apart
by stones of fear.

If these words can do anything
if these songs can do anything
I say bless this house
with stars.

Transfix us with love.

A Postcolonial Tale (Harjo, 1994, p. 18)

Every day is a reenactment of the creation story. We emerge from
dense unspeakable material, through the shimmering power of
dreaming stuff.

This is the first world, and the last.

Once we abandoned ourselves for television, the box that separates
the dreamer from the dreaming. It was as if we were stolen, put into
a bag carried on the back of a whiteman who pretends to own the
earth and the sky. In the sack were all the people of the world. We
fought until there was a hole in the bag.

When we fell we were not aware of falling. We were driving to work, or to the mall. The children were in school learning subtraction with guns, although they appeared to be in classes.

We found ourselves somewhere near the diminishing point of civilization, not far from the trickster's bag of tricks.

Everything was as we imagined it. The earth and stars, every creature and leaf imagined with us.

The imagining needs praise as does any living thing. Stories and songs are evidence of this praise.

The imagination conversely illumines us, speaks with us, sings with us.

Stories and songs are like humans who when they laugh are indestructible.

No story or song will translate the full impact of falling, or the inverse power of rising up.

Of rising up.

Remember (Harjo, 1983, p. 35)

Remember the sky that you were born under,
know each of the star's stories.

Remember the moon, know who she is.

Remember the sun's birth at dawn, that is the
strongest point of time. Remember sundown
and the giving away to night.

Remember your birth, how your mother struggled
to give you form and breath. You are evidence of
her life, and her mother's, and hers.

Remember your father. He is your life, also.

Remember the earth whose skin you are:
red earth, black earth, yellow earth, white earth
brown earth, we are earth.
Remember the plants, trees, animal life who all have their
tribes, their families, their histories, too. Talk to them,
listen to them. They are alive poems.
Remember the wind. Remember her voice. She knows the
origin of this universe.
Remember you are all people and all people
are you.
Remember you are this universe and this
universe is you.
Remember all is in motion, is growing, is you.
Remember language comes from this.
Remember the dance language is, that life is.
Remember.

Skeleton of Winter (Harjo, 1983, pp. 23-24)

These winter days
I've remained silent
as a whiteman's watch
keeping time
 an old bone
empty as a fish skeleton
at low tide.
It is almost too dark
 for vision
these ebony mornings
but there is still memory,
the other-sight
and I still see.

Rabbits get torn under
cars that travel at night

but come out the other
side, not bruised
breathing soft
like no fear.

And sound is light, is
movement. The sun revolves
and sings.

There are still ancient
symbols

 alive

I did dance with the prehistoric horse
years and births later
near a cave wall
late winter.

A tooth-hard rocking
in my belly comes back;
something echoes
all forgotten dreams,
 in winter.

I am memory alive
 not just a name
but an intricate part
of this web of motion,
meaning:earth, sky, stars circling
my heart

 centrifugal.

REFERENCIAS

- Academy of American Poets. (s.f.). *Joy Harjo*. <https://poets.org/poet/joy-harjo>
- Agamben, G. (2017). *Homo sacer. El poder soberano y la vida desnuda*. Adriana Hidalgo Editora.
- Alexander, K. L. (2019). *Joy Harjo*. National Women's History Museum. <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/joy-harjo>
- Andrews, J. (2000). *In the Belly of Laughing God: Reading Humor and Irony in the Poetry of Joy Harjo*. University of Toronto Press.
- Awan, O. (15 de noviembre de 2023). *Alcohol And Its Effect On The Health Of Native Americans*. Forbes. <https://www.forbes.com/sites/omerawan/2023/11/15/alcohol-and-its-effect-on-the-health-of-native-americans/?sh=e2f900d316a0>
- Canadian Museum of History. (s.f.). *Sky Woman*. <https://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/aborig/fp/fpz2f22e.html#:~:text=Origin%20Stories%20%2D%20Sky%20Woman&text=Long%20before%20the%20world%20was,darkness%2C%20Oshe%20eventually%20sees%20oceans>
- Charlesworth Gelpi, B., Gelpi, A. y Rich, A. (1993). *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. Norton Critical Editions.
- Dunbar-Ortiz, R. (2014). *An Indigenous Peoples' History of the United States*. Beacon Press.
- Eliot, T. S. (1957). *On Poetry and Poets*. Farrar, Straus and Giroux.
- Encyclopaedia Britannica. (s.f.). *Trickster Tale*. <https://www.britannica.com/art/trickster-tale>
- Encyclopaedia Britannica. (s.f.). *Ku Klux Klan*. <https://www.britannica.com/topic/Ku-Klux-Klan>
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad* (Trad. H. Pons). Fondo de Cultura Económica de Argentina. (Trabajo original publicado en 1976).
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber* (Trad. U. Guiñazú). Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1976).
- Foucault, M. (2021). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Trad. A. Garzón del Camino). Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1975).
- Freeman, M. (2010). Memory and narratives. Telling stories. En S. Radstone, & B. Schwarz (Ed.), *Memory: Histories, Theories, Debates*. (pp. 263-277). Fordham University Press.

- Goodman, A. (3 de agosto de 2018). *Body of Olivia Lone Bear Found in N. Dakota as Native Women Face Crisis of Murders, Disappearances*. Democracy Now!
https://www.democracynow.org/2018/8/3/body_of_olivia_lone_bear_found
- Harjo, J. (2022). *Catching The Light*. Yale University Press.
- Harjo, J. (2012). *Crazy Brave: A Memoir*. W. W. Norton & Company.
- Harjo, J. (1990). *In Mad Love and War*. Wesleyan University Press.
- Harjo, J. (2021). *Poet Warrior*. W. W. Norton & Company.
- Harjo, J. (1983). *She Had Some Horses*. W. W. Norton & Company.
- Harjo, J. (1994). *The Woman Who Fell From the Sky*. W. W. Norton & Company.
- Hernández-Avila, I. (2005). *Reading Native American Women, Critical/Creative Representations*. AltaMira Press.
- Hudson, M. (s.f.). *Wounded Knee Massacre*. Encyclopaedia Britannica.
<https://www.britannica.com/event/Wounded-Knee-Massacre>
- Konigsberg, E. (25 de abril de 2014). *Who Killed Anna Mae*. New York Times Magazine. <https://www.nytimes.com/2014/04/27/magazine/who-killed-anna-mae.html>
- Leen, M. (1995). An Art of Saying: Joy Harjo's Poetry and the Survival of Storytelling. *American Indian Quarterly*, (19), 1-16.
- Library of Congress. (s.f.). *Poet Laureate*. <https://www.loc.gov/programs/poetry-and-literature/poet-laureate/>
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider*. Crossing Press.
- Mihesuah, D. A. (2003). *Indigenous American Women: Decolonization, Empowerment, Activism*. University of Nebraska Press.
- Navarro, C. G. (2019). Joy Harjo's Poetics of Memory and Resilience. *AEDEAN: Asociación española de estudios anglo-americanos*, (41), 51-68.
- New York State Coalition Against Domestic Violence. (s.f.). *Domestic Violence & Indigenous People*. <https://www.nyscadv.org/what-we-do/projects-resources/domestic-violence-indigenous-peoples/domestic-violence-indigenous-peoples.html>
- PBS. (s.f.). *Many Voices*. <https://www.pbs.org/circleofstories/voices/index.html>
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo Veintiuno Editores.
- Smith, A. (2005). Rape and the War against Native Women. En I. Hernández-Avila (Ed.), *Reading Native American Women, Critical/Creative Representations* (pp. 63-76). AltaMira Press.
- Smith, J. y Ginsburg, M. (27 de junio de 1986). Hangings prompt minorities to talk of Contra Costa racism. *The San Francisco Examiner*.

- Warren, L. S. (16 de abril de 2021). *The Lakota Ghost Dance and the Massacre at Wounded Knee*. PBS. <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/american-oz-lakota-ghost-dance-massacre-wounded-knee/>
- Winn, T. (2013). *Ecofeminism and Cultural Memory in Joy Harjo's Poetry: Writing in the "Enemy's Language"*. Discovery. http://www.peninsulacollegepress.org/uploads/2/2/4/9/22492008/item_no_0
- Young, G. A. (15 de enero de 2010). *Ghost Dance*. The Encyclopedia of Oklahoma History and Culture. <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=GH001>