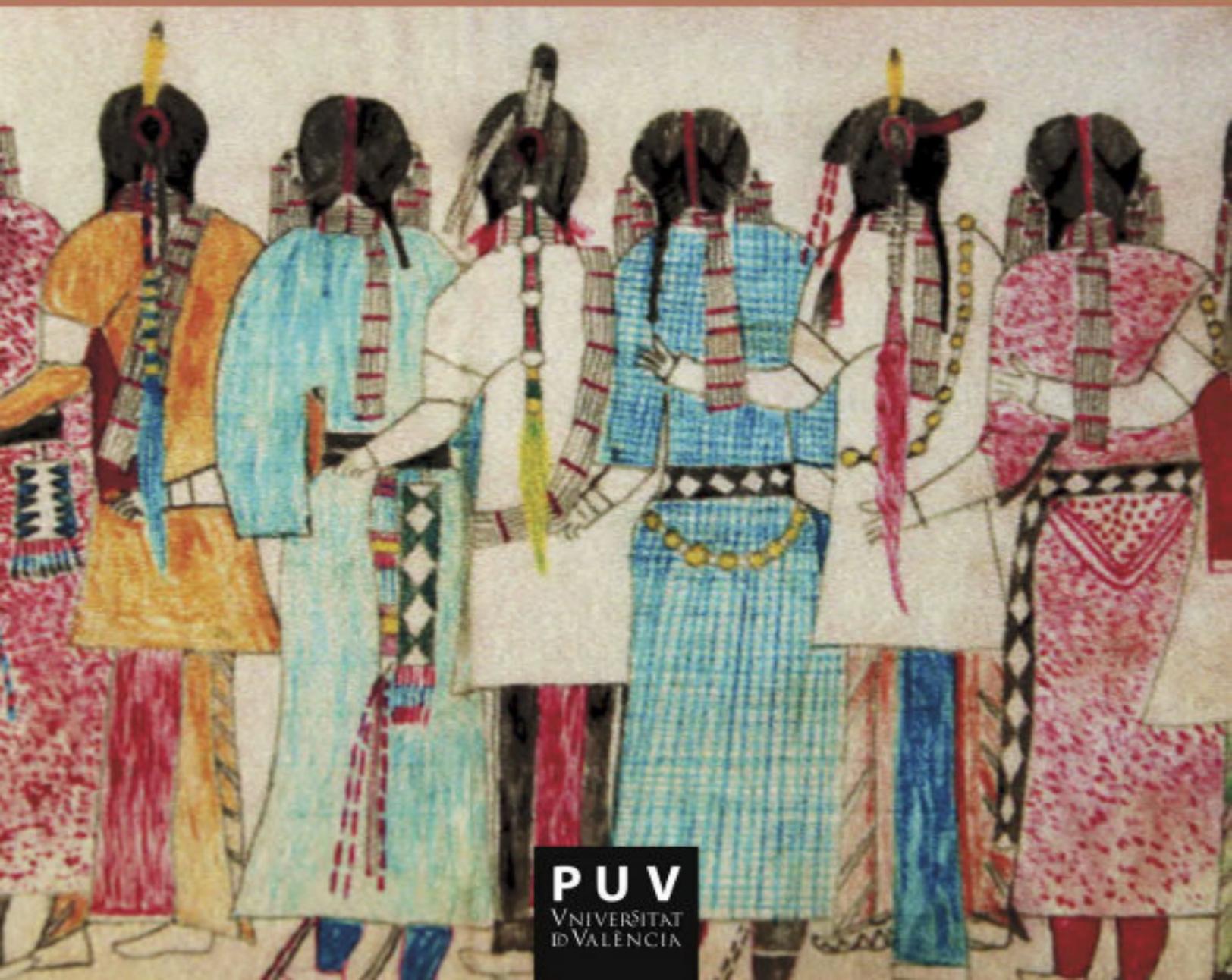


MÁRGARA AVERBACH

CAMINAR DOS MUNDOS

VISIONES INDÍGENAS EN LA LITERATURA Y EL CINE ESTADOUNIDENSES



PUV
UNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

CAMINAR DOS MUNDOS
VISIONES INDÍGENAS EN LA LITERATURA Y
EL CINE ESTADOUNIDENSES

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

<http://www.uv.es/bibjcoy>

Directora

Carme Manuel

CAMINAR DOS MUNDOS
VISIONES INDÍGENAS EN LA LITERATURA Y
EL CINE ESTADOUNIDENSES

Márgara Averbach

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans Universitat
de València

*Caminar dos mundos: visiones indígenas
en la literatura y el cine estadounidenses*

© Margara Averbach

1^a edici3n de 2013

Reservados todos los derechos

Prohibida su reproducci3n total o parcial

ISBN: 978-84-9134-143-7

Imagen de la portada: Black Hawk, 1880-1881

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València

<http://puv.uv.es>

publicacions@uv.es

*A mis viejos,
que me enseñaron que leer era una
forma de viaje.*

*A los autores indios estadounidenses,
que me enseñaron otras formas de ver
el mundo.*

*A mi compañero, Odino,
que me enseñó
la alegría.*

Survival this Way

Survival, I know how this way.

This way, I know.

It rains.

Mountains and canyons and plants grow.

We travelled this way, gauged our distance by stories and loved our children.

We taught them to love their births.

We told ourselves over and over Again. "We shall survive this way".

Simon Ortiz, Pueblo

Sobrevivir así

Sobrevivir, sé cómo hacerlo así.

Así, sé.

Llueve.

Las montañas y los desfiladeros y las plantas crecen.

Hemos viajado así,

medimos nuestra distancia en historias

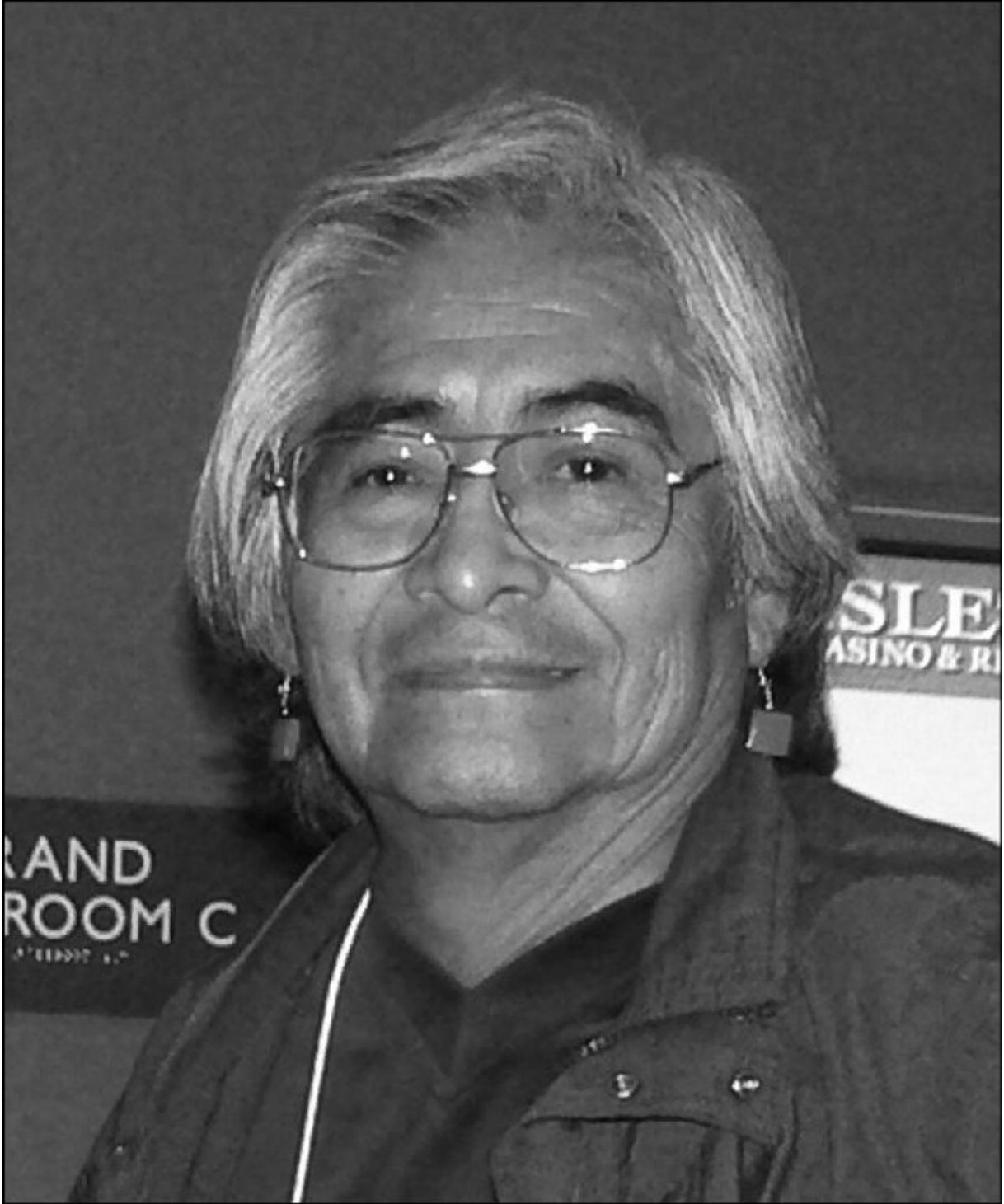
y amamos a nuestros hijos.

Les enseñamos a amar sus nacimientos.

Nos dijimos una y otra vez y otra, "sobreviviremos así".

Simon Ortiz, pueblo

Traducción de Margara Averbach



Fotografía de Margara Averbach

Índice

Introducción

1. PUNTOS DE CONTACTO

Los guías indios en la ficción y el cine estadounidenses de los últimos tiempos

Apropiación y resistencia en la literatura de las mujeres indias de los Estados Unidos

Cruce de géneros e innovación en la ficción de Leslie Marmon Silko y Gordon Henry

2. PALABRAS DE RESISTENCIA

Introducción

The Light People de Gordon Henry: estructura y visión ojibwa del mundo

Gardens in the Dunes de Leslie Marmon Silko: las historias como resistencia

The Last Report on the Miracles in Little No Horse de Louise Erdrich: una trickster como el lugar en el que se cruzan las identidades

The Book of Medicines de Linda Hogan: las mujeres curan las heridas del mundo

3. IMÁGENES DE RESISTENCIA

Introducción

Danza con lobos: cómo repetir el esquema mítico de siempre y parecer novedoso y diferente

Dos versiones del viaje de vuelta: cine aborigen de los Estados Unidos y Canadá

Grand Avenue de Greg Sarris: libros, televisión y mercado

4. PUENTES Y RESISTENCIAS

Introducción

Traducir a Carter Revard: una aventura sobre puentes de palabras

Dwellings: A Spiritual History of the World de Linda Hogan: estructura y defensa del planeta en un libro inclasificable

Mi vida es mi danza del sol: testimonio de Leonard Peltier sobre sus años en una cárcel estadounidense

Comunidad extendida: salida a la crisis contemporánea en la ficción de los amerindios estadounidenses

Apéndice

Breve bibliografía

Introducción

Este libro es un estudio parcial de un corpus cada vez más importante y extendido de novelas, cuentos, poemas y, últimamente, también películas, creados por autores, directores, guionistas y actores que pertenecen a alguna de las tribus amerindias de los Estados Unidos. Antes de la década de 1960, nadie prestaba atención a estas literaturas pero, a partir de la lucha del Movimiento de Derechos por las Minorías —que fuera de los Estados Unidos, se leyó siempre como un movimiento mayoritariamente negro pero que involucró la visibilidad de muchos otros grupos, como los asiáticos estadounidenses y los amerindios—, aumentó enormemente el número de autores aborígenes que publican en inglés en editoriales de todo tipo: centrales, secundarias, comerciales, artesanales y cooperativas. A nivel del mercado, es fácil comprobarlo: la sección de “Native American Literature” tiene cada vez más estantes en librerías y bibliotecas tanto académicas como comerciales.

Estas literaturas comparten con las de otros grupos minoritarios ciertos puntos relacionados con la lucha contra la discriminación y el racismo. Como en las literaturas de otros grupos, estos autores producen siempre obras mestizas desde el punto de vista cultural porque los autores y sus tribus viven en dos mundos, el propio y el de la cultura WASP (White Anglo Saxon Protestant, blanco anglosajón, protestante). Sin embargo, en las literaturas amerindias estadounidenses, la visión del mundo del grupo tribal del autor tiene un papel preponderante en todos los niveles, cosa que no siempre es así en el caso de otros grupos. Aquí, todos los niveles —estructural, temático, lingüístico, y hasta

argumental de lo que se lee o se ve— están dominados por la visión del mundo de la tribu a la que pertenece el autor o la autora.

Esto es mestizaje. Los autores que se analizan en este estudio escriben en el idioma del conquistador, el inglés, pero sus visiones del mundo son claramente no occidentales porque, aunque adaptados a la vida contemporánea impuesta por Occidente en el norte de América, estos grupos siguen respondiendo a visiones del mundo, es decir, nociones, conceptos, ideas y valores que tenían antes de la llegada de los europeos.

Así, es inevitable que se produzcan cambios en el inglés. Para decirlo en la fórmula que da título a una excelente antología de Joy Harjo y Gloria Bird, estos autores “reinventan el idioma del enemigo”¹ y lo adaptan a ideas y conceptos para las que su cultura original (la inglesa) no lo había preparado. Lo mismo sucede con la estructura de los géneros occidentales: la novela, la poesía, el cuento,² cuyos límites se rompen, se amplían y se extienden.

Dada la calidad de compromiso que puede detectarse en estas obras, cabría preguntarse por qué estos autores no escriben en su propio idioma o lo mezclan con el inglés como hacen los autores “latinos” con el castellano. La minoría amerindia es la que tiene menor poder adquisitivo en los Estados Unidos. Las tribus, tomadas por separado, son comunidades chicas que tienen poco mercado para los libros o las películas y que poco podrían conseguir por sí mismas. Así, si la literatura, como se verá más adelante, es parte de la lucha política, el uso de idiomas como el cheyenne, el navajo o el lakota, impediría que se tejieran alianzas panindias y que los blancos leyera lo que se escribe. En tiempos de la conquista, el inglés se convirtió en un idioma franco para las quinientas tribus de Norteamérica y su uso para expresar opiniones antioccidentales es parte

de la apropiación inversa que se puede rastrear en estas literaturas.³

Estos autores firman sus libros y entran así en el sistema de individualización occidental de la producción de la obra de arte pero, y esto es parte del mestizaje, expresan una visión del mundo que privilegia lo grupal por encima de lo individual y cree en la relación estrecha y desjerarquizada entre el individuo, su grupo humano y su medio natural. Este es el motivo por el que, en estas obras, no suele entenderse al “individuo” en el sentido que la civilización europea dio al término por lo menos desde el siglo XVIII en adelante. Aquí, la visión europea del “individuo” aparece como una enfermedad, un error cuyas consecuencias últimas serán la destrucción del planeta y el suicidio del género humano. En lugar de la forma de vida que propugna ese concepto, lo que se alienta en estas obras es una concepción del mundo que pone al grupo en primer lugar y que considera necesaria una pertenencia comprometida no solo a la comunidad sino también a la tierra en la que esa comunidad ha vivido durante siglos.

Las visiones del mundo⁴ de las tribus que ocupaban lo que es hoy el territorio de los Estados Unidos son variadas y complejas, y en general, entre los estudiosos amerindios, se defiende su diferencia absoluta con todas las demás. Sin embargo, en el corpus literario y cinematográfico que se presenta en este libro, es evidente, por lo menos desde mi punto de vista —el de una estudiosa no aborigen y no estadounidense—, que existen muchos lazos comunes entre esas culturas, nexos que reconocen algunos estudiosos amerindios como, entre otros, Paula Gunn Allen, Louis Owens y Vine Deloria Jr.,⁵ correspondencias que presentan desde un punto de vista literario (Allen, Owens) y también sociológico y cultural (Deloria).

Estos puntos en común construyen visiones del mundo no solo no occidentales sino claramente *antioccidentales*

porque muestran la forma de vida occidental — representada en general por los Estados Unidos WASP más que por Europa, aunque provienen de ese último continente — como un grave error que debe corregirse si se desea salvar el planeta. Analizado con brevedad en esta introducción, ese ataque se concentra en el individualismo, el valor del dinero, la ganancia individual como marca positiva de éxito, la competitividad, la falta de respeto frente a las leyes de la naturaleza y al equilibrio natural, la idea de que la Tierra es un lugar a explotar y poseer, y no la Madre que sostiene la vida humana, además de la concepción binaria del mundo (es decir, la concepción de la mayor parte de los valores sociales como parte de oposiciones binarias opuestas y jerárquicas: bien vs. mal; noche vs. día; hombre vs. mujer; juventud vs. vejez; vida vs. muerte, etc.).

Hay una figura común a muchas de estas historias (cinematográficas y literarias) que funciona bien como ejemplo de estas visiones no binarias del mundo: el *trickster*. Los tricksters mitológicos de muchas de las tribus amerindias son figuras sagradas que provienen de las historias fundamentales de esas culturas. Su calidad de sagrados tiene que ver con dos características: la primera es su capacidad para sobrevivir; la segunda es el hecho de que no se los puede definir en el marco de las oposiciones binarias típicas de las culturas occidentales. Por dar un ejemplo de las tribus del sudoeste de los Estados Unidos, es imposible decir si el Coyote es un animal o un ser humano (este es el primer par binario que se quiebra: ser humano vs. animal) porque en realidad es ambas cosas, además de una criatura sagrada. Es un ser que atraviesa la frontera vida/muerte (segundo par binario) constantemente y en eso consiste su capacidad de supervivencia. Es joven pero también es viejo. Pero sobre todo, es imposible decir si es bueno o malo y este es el par binario principal que quiebra

esta figura. Los tricksters son capaces de los actos más insoportables, inmorales y desagradables pero cuando llevan a cabo esos actos, el resultado para la comunidad es siempre positivo.

Un ejemplo de esa aparente paradoja⁶ es lo que sucede con una de las muchas encarnaciones de Coyote en un cuento contemporáneo de Leslie Marmon Silko, "Coyote Has a Full House in his Hand".⁷ En el cuento, el protagonista es claramente un ser humano: solamente el título lo identifica como trickster. Es un hombre perezoso, abusivo, celoso que quiere vengarse de un hombre de otro pueblo que le quitó la novia. Hay que aclarar que, en realidad, él no quería a esa mujer porque ella lo obligaba a trabajar, es decir, que su venganza no está basada en ningún sentimiento de amor.

La venganza lo lleva al pueblo vecino, a casa de una mujer. No tiene un plan muy exacto; al contrario, lo que hace le va surgiendo mientras lo lleva a cabo, mágicamente, lo cual lo define como trickster y como ser sagrado. Así, por impulso, se presenta como *Medicine Man* (curador), con lo cual, la mujer del otro pueblo lo atiende bien, le da de comer y finalmente le pide que cure a una tía enferma. La ceremonia que el protagonista inventa para la curación no parece muy sagrada, al menos, no lo sería desde un concepto occidental de la religión: él la está pensando mientras la dice. Sin embargo, una vez que inventa las reglas (nuevamente, le llegan desde algún lugar extraño que él desconoce y que tiene que ver con su calidad de "sagrado"), las obedece a raja tabla.

Pide a todos los hombres que se vayan del pueblo y a las mujeres que hagan una larga fila frente a él, que está sentado en el suelo junto al hogar. Después, él se frota las manos de ceniza y manosea cuidadosamente las piernas de todas, una tras otra, desde las chicas de quince hasta las viejas de más de sesenta. Cuando llega la primera vieja, lamenta profundamente no haber puesto un límite de edad,

pero cumple con lo que dijo que haría: manosea a las viejas de todos modos.

Hasta aquí, este hombre es un aprovechado que quiere toquetear a todas las mujeres del pueblo sin que nadie se atreva a criticarlo. Pero cuando toca a la vieja tía enferma, se da cuenta de que está curada. Así, su acto —claramente un abuso de las mujeres y del pueblo todo por razones egoístas—, aparentemente muy “malo”, se convierte en “bueno” para la comunidad de la que se vengó y para la suya propia, ya que desde ese punto de vista, su acto venga el hecho de que un hombre de otra comunidad “se hubiera llevado” a una mujer.

Una visión del mundo capaz de crear figuras como esa y como todos los tricksters amerindios —figuras que la cultura pop WASP copió mal, en dibujos animados como el coyote y el correcaminos, Bugs Bunny, el pato Lucas y muchos otros —, funciona rechazando las oposiciones binarias. El resultado es una desjerarquización del ser humano, que deja de estar en el centro del planeta. Para estas culturas, los animales, plantas y la tierra misma tienen por lo menos el mismo valor que los humanos y forman parte del mismo círculo vital. En segundo lugar, aquí hay una crítica profunda a la división del mundo en “bueno versus malo”.

La figura geométrica esencial de estas visiones del mundo es el círculo (por oposición al cuadrado y el rectángulo)⁸ y el número esencial es el 4, por las cuatro direcciones (norte, sur, este, oeste) que marcan el lugar de pertenencia de las personas (humanas o no) en el mundo porque los humanos no son las únicas personas del mundo.⁹ El círculo se presenta en las casas, las ceremonias, las representaciones del mundo, las estructuras literarias y las de la filosofía de vida. El 4 se repite constantemente en muchas de estas obras.

Aquí, el individuo —cuyos límites, en la cultura occidental, son su propio cuerpo, su piel— no existe porque es inconcebible sin su grupo de pertenencia (un clan o familia extendida en la mayoría de los casos, muy raramente una familia nuclear) que incluye a su tribu o grupo social y su lugar de origen, su tierra específica con accidentes geográficos, clima, fauna y flora.

En estas literaturas y películas, el viaje no se concibe como deporte o diversión. Es impensable abandonar la tierra propia si no se hace para algún objetivo concreto o dentro de sus propios límites. Ese rasgo cultural se opone completamente al nomadismo constante de los estadounidenses blancos, que nacen en una ciudad y se van a otra apenas cumplen dieciocho años, dejando atrás la familia (nuclear, no extendida) en la que vivieron hasta ese momento y a la que no vuelven a ver excepto en ocasiones anuales como las fiestas de Navidad, Año Nuevo o Día de Acción de Gracias.

Al contrario, las raíces de las tribus son geográficas. Por lo tanto, también lo son las de los personajes de las novelas, poemas, películas y obras de teatro, salvo algunas excepciones como la de Gerard Vizenor, cuyas obras convierten esto en una construcción filosófica y simbólica en lugar de concreta. Como explica Vine Deloria Jr. en *God is Red*, las religiones de las tribus de los Estados Unidos no buscaban la conversión de otros ni creían ser las únicas que tenían algo así como la lectura verdadera del mundo porque todas ellas exigen una vida consciente de cierta montaña, cierto río, cierto paisaje particular y por lo tanto, serían absurdas en cualquier otro sitio. Así, la religión judeo cristiana —que depende de un esquema temporal, una línea de tiempo en la que hay un principio (la Creación); un clímax, para los cristianos (la vida de Cristo), y un final (el Apocalipsis), y aunque tiene un espacio en el que transcurre, un escenario, puede practicarse en cualquier

lugar del planeta— se opone por completo a las religiones espaciales de las tribus, en las que el tiempo es circular y lo verdaderamente importante es el lugar en el que se practican.

La circularidad de la cultura también deriva de una visión del mundo en la que el binarismo es imposible: una persona completa no es nunca ni vieja ni joven, ni mujer ni hombre, es todo eso al mismo tiempo; las fronteras entre vida y muerte no son permanentes y los muertos permanecen en este planeta (nuevamente, hay variaciones según la tribu). Después de la muerte, no se van a otro lugar diferente. Es decir, que todo está conectado, no hay fragmentación posible: el planeta es uno solo.

Las consecuencias son muchas. Entre otras, podría nombrarse, en primer lugar, la desaparición de la oposición entre lo que Occidente llamaría realismo o planteamiento “verosímil” y lo mágico o fantástico,¹⁰ y en segundo, el rechazo del fragmentarismo, tan típico del posmodernismo literario. Como concepción del mundo, para estos autores, el fragmentarismo es una perturbación de la percepción, una enfermedad que puede condenar el planeta a la destrucción.

Esa diferencia cultural produce variaciones interesantísimas en la estructura de los géneros occidentales. Las editoriales siguen usando palabras como “novela”, “cuento”, “poesía” para clasificar las obras en las tapas. Sin embargo, en gran parte de los casos, se aplica la palabra a algo que no es la típica novela burguesa que nació en Europa en la modernidad.

Al contrario, estas “novelas” tienen características completamente diferentes. Por ejemplo, no diferencian entre “foreground” (foco principal) y “background” (ambientación). Muchas veces, la ambientación es tan importante como los personajes y el protagonista no existe

como tal. Hay novelas amerindias en las que aparecen poemas, teatro, cartas, documentos científicos, colecciones de fotografías, dibujos, etc. Y, en el caso de la poesía, una supuesta colección de poemas puede ser, en realidad, un trabajo que debe leerse en conjunto, como un todo.

Por otra parte, las literaturas amerindias estadounidenses provienen del mestizaje cultural de la cultura europea inglesa que conquistó América del Norte y las culturas aborígenes, la mayoría de las cuales se sostenía en la transmisión oral. En consecuencia, la oralidad y la narración oral de historias ocupan un lugar destacado en estas producciones artísticas escritas, y ese lugar está marcado también por una concepción muy alejada de la occidental sobre la literatura misma. A pesar de la influencia que tiene la cultura estadounidense en estos autores y directores —se trata de personas que pasaron por el sistema educativo estadounidense primario y secundario y muchas de ellas por las universidades—, la cultura oral de fondo está muy presente en sus obras y es la que aporta un concepto de “narración”, “literatura” o “cine” que nada tiene que ver con el concepto del “arte por el arte” europeo o el “arte lúdico” posmoderno, para los cuales un texto o una película no tienen relación alguna con la realidad extratextual o extracinematográfica, y no hay que buscar lecturas que tengan en cuenta esa realidad. Para estos autores, directores y actores, en cambio, la actividad artística tiene una relación directa con la vida *fuera* del arte porque la representación (visual o lingüística) modifica la realidad y puede cambiarla. Por lo tanto, la literatura y el cine son parte de la lucha por la conservación de los valores y las visiones del mundo de sus antepasados, visiones del mundo que se conciben como útiles para el mundo y, por lo tanto, decididamente mejores que la occidental. Por otra parte, la importancia de la oralidad hace que siempre se trate de quebrar la relación entre oralidad y escritura. Por eso, existe

en Latinoamérica la palabra “oralitura”, inventada por el poeta mapuche Elicura Chihuailaf, que en una entrevista del diario *El siglo* la define de la siguiente manera: “La oralitura es escribir a orillas de la oralidad, a orillas del pensamiento de nuestros mayores y, a través de ellos, de nuestros antepasados... Todo ello brota de una concepción de tiempo circular: somos presente porque somos pasado (tenemos memoria) y por eso somos futuro”.¹¹

Cuando, en marzo de 2010, hice tres entrevistas a autores amerindios en el NALS (Native American Literature Symposium), el tema ocupó un tiempo considerable en dos de ellas y apareció también (aunque menos) en la tercera. Tanto Gordon Henry (ojibwa) como Simon Ortiz (acoma pueblo) hablaban de algo muy semejante a la “oralitura” aunque no utilizaran esa palabra.

En la entrevista, Gordon Henry cuenta cómo el sistema de escuelas pupilas arrancó a toda una generación de su propia cultura, le prohibió el uso de la lengua nativa y le impidió conocer historias que se transmitían oralmente porque la separó durante años de sus familias. En su caso en particular, dice, él necesita oír las historias de su pueblo para escribir pero tuvo que trabajar mucho para volver a ellas. No fue fácil.

Parte del proceso para resolver la tensión entre lo oral y lo escrito es el acercamiento a los “mayores” o “elders”: “Muchos escritores como yo”, dice Henry, “hicieron una serie de entrevistas con los viejos que sabían las historias y los escucharon contarlas y los escritores tratan de escribir las historias lo mejor que pueden... yo transcribía todo, sílaba por sílaba, aunque el hombre repitiera las cosas cien veces y lo hacía para tener un sentido del lenguaje”. Esas repeticiones podían hacer creer que el orador “no es inteligente pero cuando uno escucha realmente, dice cosas que te vuelan la cabeza; así que yo trato de entender cómo funciona eso”.¹²

Es por esa cercanía buscada con lo oral que Gordon Henry escribe novelas extraordinarias como *The Light People*,¹³ en las que, por ejemplo, en un momento dado, un personaje abre un libro en una biblioteca y lee, lo que está escrito aparece citado en la novela y después, la acción vuelve a quedar *fuera* del libro pero es imposible rastrear el momento en que se pasó del libro a la vida fuera del libro. Está completamente borrado. Lo escrito tiene una continuidad absoluta con lo que hay fuera de la escritura y así, se anula por completo el par binario “literatura vs. realidad”. Para Henry, eso es típico de la “tradición oral, como que una noche una abuela o un abuelo cuentan una historia y tal vez sigan la noche siguiente o dos noches después, y así, eso hace la estructura de mi libro, primero una persona toma la historia, después otra y después la historia se vuelve a retomar más tarde en distintos medios”. Borrar la frontera entre libro y realidad, me dijo, es para que se note que lo escrito y lo oral “fluyen uno en el otro”.

Simon Ortiz, una generación mayor que Gordon Henry, es uno de los más grandes poetas amerindios en los Estados Unidos. En la charla conmigo, que fue muy larga, cada vez que quería decir algo particularmente unido a la visión ácoma del mundo, pasaba a su idioma nativo y después traducía con cuidado, pensando mucho. Cuando le pregunté sobre su uso del inglés, me dijo que lo usaba porque el sistema de escuelas pupilas había destruido las lenguas nativas y no le quedaba más remedio, pero que sabía que “tenemos que ser muy cuidadosos cuando usamos el inglés. Porque el inglés es una forma de expresión muy..., muy centrada en sí misma. Y cuando usamos ese tipo de lenguaje, tenemos que estar convencidos de nuestro propio ser, porque venimos de otro lenguaje y otra filosofía. Tenemos que insistir en nuestro propio sistema de creencias. En que estamos ligados a la tierra, a la cultura de una comunidad”. Parte de la diferencia tiene que ver con la

centralidad de la oralidad en el acoma y la escritura en el inglés.

“La escritura es un dispositivo muy reciente de comunicación humana”, dice Ortiz, “pero viene de la tradición oral, ¿se entiende? La tradición oral precede a la escritura y por lo tanto, el lenguaje debería ser siempre parte del movimiento de la vida de uno, de la energía, del espíritu de la vida, y la escritura como un crecimiento que viene de ahí, una energía que proviene de la energía del lenguaje *oral*”. Simon reconoce perfectamente la forma en que las civilizaciones que él llama “colonizadoras” ponen a la escritura en “una jerarquía elevada, como en una posición superior” y no cree “que debería ponérsela como superior frente a la inferioridad de otros tipos de comunicaciones”. Por eso, las obras de estos autores tiende a referir a lo oral, a la oralitura que conocieron y conocen los pueblos de donde provienen.

Si se cree que la narración de historias modifica el mundo, que hay un nexo no arbitrario entre significante y significado, tiene sentido decir que la mayor parte de estas obras está concebida como una ceremonia oral y grupal, no como producto de un artista que se comunica con su público a través de la mediación de objetos culturales como los libros y las películas y en una relación de uno (escritor) a uno (lector).

En el caso de los escritores amerindios, la lucha contra la calidad de “escrito” del texto es permanente. Para dar solo un ejemplo, Leslie Marmon Silko, una de las autoras más reconocidas del corpus, afirma en casi todas las entrevistas que ella querría contar sus historias oralmente, sobre todo porque la narración oral preserva los cambios constantes de la historia y la participación de la audiencia, es decir, la interacción entre narrador y público: “I really think that that’s wonderful, interacting directly like that, even having another storyteller there who might be trying to catch you

on to something, which of course means you get to catch them, if you can, with the people there (...) I really think that to me the real, the ultimate moment, is when you have a couple of storytellers and a really engaged, respectful audience” (146).¹⁴ Como la mayoría de estos autores, Silko trata de repetir o recuperar parte de esa ceremonia en la escritura y eso modifica su manera de narrar, la estructura y el planteamiento general de sus novelas.

Estos autores suelen narrar historias que, de algún modo, se repiten, del mismo modo que la cultura occidental masculina repite, por ejemplo, la historia de la “educación del héroe” individual y de su iniciación, transformándola y adaptándola a ambientaciones diferentes, diferentes puntos de vista, opiniones políticas y visiones de la literatura o el cine en general. La historia más repetida en este grupo de libros y películas es la del regreso a casa. No es la historia de un personaje solo sino de un grupo amenazado por la cultura que lo rodea y que al mismo tiempo lo domina y lo explota. El grupo necesita recuperar a sus miembros para hacerse fuerte y defender su forma de vida a partir de esa fuerza. Así, personajes como Tayo en *Ceremony* de Leslie Marmon Silko, Abel en *House Made of Dawn* de Nathaniel Scott Momaday, Johnny en *Watermelon Nights* de Greg Sarris, el fotógrafo de la novela *Medicine River* de Thomas King y el fotógrafo de la película del mismo nombre vuelven a su tribu después de experimentar la vida en el centro de Occidente como una pesadilla. Ese regreso es positivo, es una “curación” —explícitamente en las primeras dos novelas, implícitamente en las otras—, tanto para los personajes individuales como para el grupo, y es un proceso costoso y complejo que N. Scott Momaday define de este modo: “(Abel) is an important figure in the whole history of the American experience in this country. It represents such a dislocation in the psyche in our time. Almost no Indian of my generation or of Abel’s generation escaped that dislocation,

that sense of having to deal immediately with, not only with the traditional world but with other world which was placed over the traditional world so abruptly and with great violence” (94).¹⁵

Esos personajes son paradigmáticos del *caminar dos mundos* de estas historias y el viaje de regreso representa la entrada obligada de estas culturas a la cultura occidental y el esfuerzo de los personajes y de los artistas y el arte mismo por volver en parte al mundo tribal que se abandonó.¹⁶

Para contar esa historia y sus variaciones y renacimientos, los autores y directores de cine, incluso los pintores en algunos casos, apelan a técnicas y estructuras que la literatura WASP desconoce, además de subvertir, como querría Silko, la idea que la cultura estadounidense es una sola. Desde un idioma que en un principio, era el de la conquista (el inglés), estas historias explican una forma nada anglosajona de ver y tratar el mundo. Y como se trata de literatura y cine políticos en el sentido más amplio de la palabra, las historias suelen ofrecer un camino de salida, una solución al estado de cosas, una esperanza. Esa es la razón por la que la mayoría tiene finales con cierta apertura, finales más o menos felices cuyo signo político es el contrario del que tienen las películas de final feliz del Hollywood tradicional y comercial.¹⁷

En gran parte de los casos, la apropiación inversa del idioma y los esquemas culturales tiene un resultado concreto: si bien están dirigidos a todo público, los textos y películas de este corpus y otros de autores de estos grupos privilegian y dan mayor poder a los lectores de las comunidades indígenas. Eso no es nuevo. La literatura producida en una comunidad que comparte la visión del mundo del autor o autora siempre toma a esa comunidad como lectora primaria y para comunicarse con otras comunidades necesita de diversos intermediarios (por

ejemplo, las traducciones o las notas al pie de ediciones anotadas para explicar cápsulas culturales cuyo significado se desconoce en otras culturas). Sin embargo, en estos pueblos, que siguen sufriendo colonización,¹⁸ no es del todo frecuente que se intente ayudar a los lectores no tribales. En general, frente a sus propias culturas, estos autores, directores y guionistas adoptan una de dos actitudes: las describen superficialmente porque las visiones del mundo exigen que no se revelen ciertos detalles, o las describen sin explicarlas y dejan que los lectores se vaya acercando desde afuera, sin demasiada ayuda. Solamente algunos pocos hacen gala de actitudes didácticas, explicaciones al estilo de los documentales antropológicos.¹⁹ Por lo tanto, los lectores blancos, que leen desde un marco conceptual diferente al de la narración, suelen tener dificultades para comprender. Probablemente, es imposible atravesar completamente la barrera cultural pero esa barrera importa menos cuando hay estudio y contacto de por medio. Este libro intenta analizar algunas de estas historias desde el punto de vista de una lectora no amerindia pero sí alejada en visión del mundo del centro de poder estadounidense, a partir de conocimientos adquiridos a lo largo de muchos años de estudio y de contacto con autores amerindios estadounidenses.

Caminar dos mundos está dividido en cuatro partes. La primera analiza temas generales que pueden rastrearse en gran parte del corpus. La segunda aborda obras literarias específicas. La tercera analiza narraciones de ficción en cine, tanto de los blancos sobre los amerindios como de ellos sobre sí mismos. Finalmente, la cuarta parte reúne las temáticas y motivos más importantes de los análisis anteriores y ejemplifica en obras específicas la forma en que el corpus ofrece una solución al estado de cosas a través de una visión holística y comunitaria de la vida.

Dada la tendencia de la crítica posmoderna estadounidense a acentuar lo pequeño y lo fragmentario, cabe aclarar que aunque, en un apéndice, se indicará la filiación tribal de todos los autores que se nombran y analizan en el trabajo, no es mi intención hacer análisis antropológicos, etnológicos ni sociológico de las tribus a las que pertenecen.

¹ Joy Harjo y Gloria Bird, ed., *Reinventing the Enemy's Language. Contemporary Native Women's Writing of North America*, Norton: New York, 1997. Ver un análisis más detallado en el capítulo 2.

² Los géneros occidentales no son demasiado pertinentes en una lectura de estos autores, ya que los redefinen de una forma tan amplia que se desdibuja el concepto básico de palabras como novela, cuento, poesía.

³ Llamo "apropiación" a la utilización que hace la cultura dominante de los recursos, económicos, culturales, humanos, de la cultura o culturas que ha dominado y "apropiación inversa" al movimiento contrario: cuando una cultura dominada toma recursos de todo tipo del grupo victorioso y los usa en su propio beneficio. Estos conceptos reciben diferentes nombres en diferentes bibliografías. Estos son los más claros desde mi punto de vista.

⁴ Para el concepto de "visión del mundo", ver Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela*, Madrid: Ciencia Nueva, 1967.

⁵ Paula Gunn Allen, *Studies in American Indian Literature: Critical Essays and Course Designs*, New York: MLA, 1983; Paula Gunn Allen, *The Sacred Hoop*, Boston: Beacon Press, 1986; Louis Owens, *Other Destinies, Understanding the American Indian Novel*, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1992; Vine Deloria, Jr., *Custer Died for Your Sins*, New York: 1970, y *God is Red*, New York: Laurel, 1973.

⁶ La paradoja es tal dentro del pensamiento binario occidental, por supuesto.

⁷ Leslie Marmon Silko, "Coyote Has a Full House in His Hand", *Storyteller*, New York: Arcade, 1981, págs. 257-268.

⁸ Ver James Nischke, *Circle, Consciousness and Culture*, Arizona: Navajo Community College Press, 1984.

⁹ Para el concepto de "persona", ver el clásico de A. Irving Hallowell, "Ojibwa Ontology, Behaviour, and World View", *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*, ed. Stanley Diamond, New York: Columbia University Press, 1960.

10 De ahí una cierta cercanía entre estas novelas, cuentos, películas y el llamado realismo mágico, planteado como un oxímoron que no sería tal en las visiones amerindias del mundo.

11 La entrevista puede encontrarse en http://estocolmo.se/cultura/literatura_agosto003.htm

12 Todas las citas pertenecen a entrevistas que pasarán al Archivo de Historia Oral de la Facultad de Filosofía y Letras apenas se termine la traducción.

13 Gordon Henry, *The Light People*, Oklahoma: Oklahoma University Press, 1994.

14 Realmente creo que es maravilloso interactuar directamente de esa forma, incluso tener a otro narrador de historias que tal vez esté tratando de encontrarle algún error a una, lo cual significa por supuesto que una tiene que encontrar esos errores, si una puede, ahí mismo, con la gente presente. (...) Yo creo que el momento último es cuando hay un par de narradores de historias presentes, además de un público realmente comprometido, respetuoso.

15 Abel es una figura importante en la historia completa de la experiencia estadounidense en este país. Representa una dislocación en la psiquis de nuestro tiempo. Casi ningún indio de mi generación o de la generación de Abel escapó a esa dislocación, ese sentido de tener que manejar inmediatamente no solo el mundo tradicional sino otro mundo que colocaron sobre el mundo tradicional tan abruptamente y con enorme violencia.

16 Hay estudios permanentes sobre la "vuelta a casa", desde los libros canónicos que se enumeran en una nota al pie anterior hasta el estudio de William Bevis "Native American Novels: Homing In", *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*, ed. Brian Swann and Arnold Krupat, Berkeley: University of California Press, 1987, págs. 580-620.

17 Para la cuestión de los finales felices, ver mi artículo "Dos significados políticos para el final feliz: Hollywood contra cine de minorías" *Taller* 4.12 (noviembre, 1999): 113-123.

18 Las tribus amerindias no llegaron nunca al poscolonialismo: sus tierras siguen ocupadas por europeos o sus descendientes.

19 El odio contra las apropiaciones de la antropología es un lugar común en muchos de estos textos y películas. Tal vez las dos representaciones más exactas de ese odio y sus razones estén en *The Light People* de Gordon Henry (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1995) y en *Ghost Singer* de Anne Lee Walters (Oklahoma: Northland Publishing, 1988).

1

PUNTOS DE CONTACTO

Los guías indios en la ficción y el cine estadounidenses de los últimos tiempos

En las formulaciones originales del mito de la frontera estadounidense, tal como se dio desde la conquista hasta el siglo XIX, el guía indio era miembro de la “tribu buena”, es decir, de la tribu resignada al triunfo del “progreso” y el hombre blanco, y a su propia desaparición. Ese guía — Uncas y su padre en *El último mohicano* de James Fenimore Cooper (1850), entre incontables ejemplos— era el típico compañero del héroe blanco y moría para salvarle la vida. Así, el guía transmitía el “know how” del continente americano a los recién venidos de Europa y los nombraba sus herederos para después desaparecer y dejar paso al progreso, convirtiéndose en la figura romántica del “vanishing American”.

Según Leslie Fiedler in *The Return of the Vanishing American*, esa visión del indio cambió con el nuevo western de la década de 1960, en libros (y después, películas) como *Someone Flew over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey.¹ En la novela, el guía indio es el narrador y por lo tanto tiene el poder de la palabra. Éles quien cuenta y por esa razón, está bastante lejos de la posición de Tonto en la historieta y después serie televisiva, *El llanero solitario*.² Tanto en el libro de Kesey como en la película —que en Argentina se vio con el nombre de *Atrapado sin salida*—, el esquema de supervivencia se revierte y el que muere es el héroe blanco. Sin embargo, se mantienen intactas las ideas del western. Por otra parte, hay razones históricas para este cambio, pues, como señala Leslie Fiedler, el indio era un icono para la cultura hippie y el peso de esa cultura puede verse con