

REIMAGINANDO AL INDIO: TENDENCIAS DE LA NARRATIVA NATIVA AMERICANA CONTEMPORÁNEA

Martínez Falquina, S.

Universidad de Oviedo

Resumen

Este artículo presenta una visión general de la literatura nativa americana contemporánea, establecida como tradición en las últimas décadas, a través del análisis de sus características comunes y de los autores más significativos.

Tradicionalmente representado desde el punto de vista occidental con fines colonizadores, el indio es una construcción monológica y estereotipada que silencia y margina a la diversidad de culturas e identidades nativas. Los escritores y escritoras nativos de hoy en día se remiten a ciertas cualidades tradicionales como la concepción de las historias, la relación con la tierra o la figura del trickster, y las conjugan con la literatura occidental para reimaginar al indio, recuperar la voz y definir la diversidad de la identidad nativa superando las desigualdades de las antiguas representaciones.

Si algo caracteriza a la percepción generalizada de los nativos americanos es la idea de que sabemos exactamente lo que es un *indio*, término que escribiré en cursiva para llamar la atención sobre su inadecuación y necesidad simultáneas. En lengua castellana lo pasamos como los *indios*, o lo pasamos pipa, hacemos el *indio* y caminamos en fila *india*, conocemos las películas de *indios* y vaqueros y podemos escenificarlas aullando y hablando en *indio* de cortar cabelleras, de manera que no sólo sabemos lo que es un *indio*, sino

que además nos sentimos relativamente capaces de convertirnos en uno. A pesar de que este supuesto conocimiento pueda hacernos pensar que la relación de la sociedad dominante con esta minoría es ventajosa para ellos en relación con otros pueblos colonizados, menos populares y con quienes no es tan sencillo identificarse, lo cierto es que la percepción actual de esta cultura que no es una se ve significativamente complicada por un gran desfase entre la idea del *indio* y la realidad de los nativos y nativas de hoy en día. La literatura nativa americana surge precisamente de este desacuerdo y su función principal es la recuperación de la voz narrativa para reimaginar al *indio* y aportar así una definición desde su propia experiencia.

La fecha fundamental en una introducción histórica a las culturas nativas es la de la llegada de Cristóbal Colón al continente americano, que marca un antes y un después definitorio para estos pueblos. Antes de 1492 las culturas nativas de Norteamérica se caracterizaban por su diversidad, se hablaban más de trescientas lenguas diferentes y se ha dicho que una tribu podía diferenciarse de otra tanto como París de Pekín ([All92b]: 6). Las tribus Pueblo del Sudoeste, por ejemplo, vivían en edificios de adobe de varios pisos y se dedicaban a cultivar trigo y alubias, mientras que los Apache, en la misma zona geográfica, eran nómadas repartidos en grupos pequeños que vivían de la caza y de la recolección. En los bosques del Este las tribus eran seminómadas agricultoras, pescadoras y cazadoras, y en la costa Norte del Pacífico el medio de vida principal era la pesca de salmón y de marisco. A pesar de la gran diversidad de las culturas y modos de vida nativos, es sobre todo el *indio* de las Grandes Praderas, el Sioux que sigue las manadas de búfalo, el que se ha convertido en el estereotipo por el que habitualmente se conoce a todos los demás, lo cual es fundamentalmente una consecuencia de su imposición en Hollywood, que escoge a la tribu más vistosa para sus películas. Es necesario tener en cuenta que la imagen del *indio* como un todo unitario no existía antes de 1492 sino que surge de un punto de vista occidental, de manera que las características que se le adjudican —y más tarde se reivindican como *indias* por los autores nativos— son precisamente aquéllas que diferencian a la generalidad de las tribus del colonizador euroamericano. En todos los casos se trata pues de culturas pre-industriales, con un fuerte sentido de la espiritualidad, que priman la comunidad y viven

en armonía con la naturaleza, y cuyas manifestaciones culturales giran en torno al *storytelling* o narración oral de historias.

Una vez que Colón llega a América se ve seguido por un proceso de colonización del continente y por la introducción de un nuevo sistema religioso y socio-económico, el cristianismo y el capitalismo, así como del caballo, las armas, el alcohol y ciertas enfermedades antes desconocidas y frente a las que los nativos son vulnerables, todo lo cual trae consigo cambios fundamentales e irreversibles para ellos. El avance de los occidentales hacia el oeste se mueve por la ideología del *destino manifiesto* —expresión acuñada en 1845 por el político y publicista John Sullivan para justificar moralmente la conquista—, según la cual la Providencia ve con buenos ojos que la nueva nación estadounidense se extienda hasta el Pacífico, dada la superioridad general del hombre blanco sobre *indios* y mejicanos, y del anglosajón norteamericano en particular sobre el del decadente Viejo Mundo ([Bro90]: 305). A partir de tal ideología los dos modos de vida colisionan drásticamente y se establece una relación del blanco con el nativo en pura oposición: el *indio* será el salvaje, mientras que el blanco representará a la civilización, todo ello bajo el presupuesto de la incuestionabilidad del progreso como modelo sociocultural privilegiado. Según el colonizador, para quien el único *indio* bueno es un *indio* muerto, al salvaje se le presentan únicamente dos opciones, civilizarse o extinguirse, y la política de asimilación o exterminio llevada a cabo con las tribus tiene unos efectos nefastos para ellas: muchas son aniquiladas, y las que sobreviven ven cómo sus tierras son apropiadas, sus lenguajes, tradiciones y religiones prohibidos y silenciados. El desplazamiento físico del *indio* hacia el oeste, que culmina en su establecimiento forzoso en reservas, es además símbolo de un desplazamiento y represión conceptuales, puesto que se define desde el punto de vista occidental y se contiene en la categoría de *otro*, estableciéndose una serie de dicotomías separadas por fronteras inquebrantables como blanco/*indio*, civilizado/salvaje vigentes durante todo el proceso de colonización y que perviven en nuestros días.

De dicha ideología y contexto histórico surge en la mente occidental una imagen del *indio* —denominación derivada de un error de localización de Cristóbal Colón, quien creía haber alcanzado las Indias— mantenida como expresión de una generalización que no alude a la diversidad de tribus y

culturas existentes en Norteamérica pero que constituye una unidad que da coherencia al blanco definido en oposición. El *indio*, efectivamente, es una proyección de lo que al euroamericano le gustaría ser, o de aquello en lo que teme convertirse, lo que da lugar al doble estereotipo del noble y el cruel salvaje: cuando el occidental necesita un punto de identificación con la tierra conquistada para definirse como americano en oposición con los europeos, el *indio* con quien se asocia a sí mismo es natural, espiritual, hospitalario, y puro. Cuando, por el contrario, se necesita justificación para efectuar la conquista y el exterminio, el *indio* se verá como el enemigo cruel, supersticioso y degradado a quien eliminar en el avance hacia el Oeste. El *indio* se conceptualiza pues siempre en oposición al occidental, a partir de preconcepciones propias a este último, y la frontera diferenciadora establecida entre ambos es una construcción y no un aspecto natural o con existencia previa al contacto. Como imagen, el *indio* está además atado al pasado y es incapaz de desarrollarse históricamente, lo cual conlleva una definición problemática de la autenticidad —o lo que significa ser un *indio de verdad*— puesto que, impuesta por el punto de vista dominante, excluye a todos los nativos que no respondan a dicha idea estática y opositiva.

Los ejemplos de la construcción de la imagen del *indio* desde un punto de vista occidental abundan sobre todo en cine y literatura. Su presencia en el espectáculo se inaugura con el Show del Salvaje Oeste de Buffalo Bill, una representación de batallas a caballo con figurantes Sioux, incluso con la participación de Toro Sentado, que viaja por toda Norteamérica y Europa, y establece las bases de las luchas entre *indios* y vaqueros tal y como se verán en el cine. En la gran pantalla el *indio* se convierte en un elemento fundamental, en especial en los *westerns*, en que se recupera el estereotipo del cruel salvaje para representarlo aullando, cortando cabelleras y sirviendo de oposición al blanco protagonista, a manos del cual ha de morir. Pero también el estereotipo positivo del *indio* aparece en el cine, primero en el cine mudo que lo hace protagonista de relatos melodramáticos y romantizados, y actualmente en películas como *Bailando con Lobos* ([Cos90]), *El Último Mohicano* ([Man92]), *Gerónimo* ([Hil93]) o *Pocahontas* ([Gia95]), en lo que es la tendencia predominante de idealización del nativo. En todos los casos el *indio* es visto como otro, y

actúa bien como punto de identificación o de contraste con respecto al blanco protagonista, siempre centro del sistema de representación.¹

En cuanto a la representación literaria del *indio*, las pautas establecidas en los escritos de Cristóbal Colón en sus descripciones del noble y el cruel salvaje han sido mantenidas con pocas variaciones hasta nuestros días ([Ber79]), y con ellas la doble visión de América como nuevo jardín del Edén o como tierra inhóspita que debe ser conquistada. Uno de los ejemplos más claros de la imagen del cruel piel roja en literatura lo tenemos en la narrativa de Mary Rowlandson, de 1682, que cuenta cómo fue capturada y retenida por los *indios* en su *The Sovereignty and Goodness of God... A Narrative of the Captivity and Restauration of Mrs. Mary Rowlandson* ([Row77]). El propósito de narrativas de cautiverio como ésta es dar ejemplo de providencia divina y avivar sentimientos anti-*indios* afines a la colonización que se está llevando a cabo en ese momento, y con tal fin se caracteriza a los nativos como bestias, bárbaros, enemigos despiadados, deshumanizándoles completamente y asociándoles con el diablo, haciéndoles por tanto opuestos a la religión cristiana, que acaba triunfando. Entre los poetas más significativos en la representación del *indio* como negativo está Philip Freneau (1752-1832), por ejemplo en "The Indian Convert" ([Fre77]), donde lo caracteriza como un ladrón malévolo, avaricioso y glotón que se cierra a sí mismo las puertas del cielo cristiano y es por tanto artífice de su propia condena, redimiendo al blanco de toda responsabilidad y apoyando la construcción de la diferencia cultural como una frontera insalvable. Con el mismo objetivo, el *indio* aparece también en algunos clásicos de la literatura americana, como el malvado Injun Joe de *Tom Sawyer* ([Twa82]), o Queepeg, *indio* en desaparición en *Moby Dick* ([Mel56]).

En lo que concierne al estereotipo positivo, presente en obras diversas y de todas las épocas, es de destacar la idealización del *indio* en ciertas obras de teatro de mediados del siglo XIX que establecen la tradición del amor

¹ Para un análisis de la imagen del *indio* en el cine véase Silvia Martínez Falquina "Como los indios...: Imágenes y Estereotipos de los Nativos Americanos en *El Último Mohicano*" ([Mar99]).

romántico relacionado con el *indio* en desaparición. En *Oolaita; or, The Indian Heroine* (1821), de Lewis Deffebach, una pareja de amantes blancos ve favorecidos sus deseos de matrimonio, a los que se oponen sus propios padres, en el seno de una tribu *india*, mientras que la historia paralela de la nativa Oolaita acaba en suicidio por melancolía ([Sol86]). Esta obra responde a una tendencia literaria e ideológica según la cual el amor romántico, evocador de la libertad, se asocia con el nativo en oposición a la Europa de la que los americanos se deben independizar, de manera que al heredar un valor supuestamente *indio* se consigue legitimidad en el Nuevo Continente, a la vez que el propio nativo se ve condenado a desaparecer. Ésta es una de las manifestaciones literarias del estereotipo positivo del *indio*, que predomina una vez que la colonización ha sido completada y que el nativo deja de ser una amenaza para el avance del progreso. La idealización actual del *indio*, en especial desde los años sesenta, lo caracteriza como un ecologista que respeta el medio, un demócrata natural que vive en comunidad con personas y demás seres y a quien su carácter precientífico le dota de una profunda sabiduría sobre el universo, un modo de vida destruido por el hombre blanco, de quien le separa una diferencia esencial.

Como vemos, y parafraseando al autor y crítico Gerald Vizenor —de cuya propuesta de representar dicho signo en cursiva me hago eco— el *indio* surge desde el punto de vista occidental y es una invención, la construcción de un modelo a través de la simulación del otro, una hiperrealidad que ocupa el lugar de la realidad y que se caracteriza por la ausencia de un referente real. El ejemplo más claro de tal invención es precisamente el término inclusivo *indio*, que no existe en ninguna lengua nativa y que es una simulación occidental que perpetúa el dominio cultural sustituyendo a los nombres tribales específicos ([Viz99]: 11). La literatura nativa americana contemporánea surge precisamente como respuesta a dichas imágenes y estereotipos de origen colonial, y todos los autores tienen la misión común de recuperar la voz literaria para representarse a sí mismos, de manera que se pueda superar la ausencia inherente al *indio* y afirmar una presencia nativa con toda su diversidad y contradicciones.

La pervivencia del *indio* merece aquí una anotación especial puesto que, a pesar de que su existencia no es natural sino construida, y su origen está en

el lenguaje y no en una realidad anterior, es decir, aunque el noble salvaje no haya existido como se le describe a partir de las narrativas occidentales, ha llegado a convertirse en un modelo que ciertas personas asumen e imitan, de modo que como discurso también da lugar a representaciones que cobran vida propia, transformándose de imagen en realidad. Como consecuencia de este aspecto, es necesario tener en cuenta que el *indio* no puede simplemente subvertirse o eliminarse, del mismo modo que no es posible volver a un pasado precolonial. Al contrario, el lugar del que surge la literatura nativa es un espacio mestizo donde confluyen tendencias culturales *indias* y occidentales, una *zona de contacto* tal y como la define Mary Louise Pratt, "the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict"([Pra92]: 6).² En los autores nativos predominará o bien la afirmación de los valores *indios* tal y como han sido construidos desde el contacto, confirmando las fronteras que los separan de los occidentales, o bien las representaciones que busquen definiciones nuevas no basadas en la pura oposición y que resalten la convivencia de los dos mundos, pero ambas tendencias establecen necesariamente una relación con el *indio*, pues interaccionan con las imágenes que los occidentales han construido sobre ellos, continuándolas a la vez que las transforman. En este sentido las obras nativas pueden ser caracterizadas como *autoetnografías* o *expresiones autoetnográficas*, que utilizan medios proporcionados por el colonizador y se constituyen en respuesta o en diálogo con éstos, de modo que son

instances in which colonized subjects undertake to represent themselves in ways that *engage with* the colonizer's own terms. If ethnographic texts are a means by which Europeans represent to themselves their (usually subjugated) others, autoethnographic texts

² "el espacio de encuentros coloniales, el espacio en el que pueblos separados histórica y geográficamente entran en contacto y establecen relaciones continuas, las cuales normalmente implican condiciones de coacción, desigualdad radical, y conflicto insalvable"

are those the others construct in response to or in dialogue with those metropolitan representations. ([Pra92]: 7)³

La literatura escrita por nativos se remite a la tradición oral previa a la llegada de los europeos, que se basa en la creencia en el poder del pensamiento y la palabra, capaces de cambiar el universo, así como en la relación con la tierra. El género más popular una vez que los nativos adoptan la escritura y en especial en el siglo diecinueve es la autobiografía, que responde a los deseos de la audiencia de conocer al noble salvaje antes de que éste desaparezca. También de acuerdo con las expectativas occidentales y en gran medida bajo un punto de vista blanco se escriben sermones, literatura de protesta, historias tribales y relatos de viaje. Entre las novelas destacan la primera escrita por un nativo, *Life and Adventures of Joaquín Murieta* (1854), de John Rollin Ridge ([Rid55]), y ya en el siglo veinte, la primera escrita por una mujer nativa, *Cogewea, The Half Blood* (1927) de Mourning Dove ([Mou81]). También significativos a principios de este siglo son John Milton Oskinson, John Joseph Matthews y especialmente D'Arcy McNickle, quienes escriben novelas sobre todo en los años veinte y treinta. Pero la fecha fundamental para la literatura nativa americana es sin duda 1968, que ve la publicación a manos del Kiowa Scott Momaday de *House Made of Dawn* ([Mom68]), ganadora del Premio Pulitzer y que, con una excelente recepción de la crítica, abre el camino para lo que se ha denominado el *Renacimiento Nativo Americano*. A partir de este momento empiezan a publicarse antologías de literatura nativa, estudios literarios, culturales e históricos, y sobre todo novelas, con una primera generación de autores que marcará las pautas de lo que será esta tradición literaria en las décadas siguientes. *House Made of Dawn* refleja los problemas de los nativos en la sociedad contemporánea con la búsqueda de su identidad de un personaje mestizo alienado de su contexto, un proceso que se cierra con su

³ "ejemplos en que los sujetos coloniales se comprometen a representarse a sí mismos con medios que *se alían con* los términos del propio colonizador. Si los textos etnográficos son el medio con que los europeos representan para sí mismos sus (normalmente subyugados) otros, los textos autoetnográficos son aquéllos que los otros construyen en respuesta a o en diálogo con esas representaciones metropolitanas."

recuperación del ritual y la tradición oral de su pueblo. En *Way to Rainy Mountain* ([Mom69]), Scott Momaday combina el género autobiográfico occidental con los mitos y rituales Kiowa para explorar su búsqueda de sus raíces tribales a través de la memoria y la imaginación. James Welch (Blackfeet/Gros Ventre), retoma el motivo de la búsqueda en *Winter in the Blood* ([Wel74]), y la tragedia del mestizaje cultural en *The Death of Jim Loney* ([Wel79]). En *Ceremony* ([Sil77]), Leslie Marmon Silko narra la curación y salvación de un veterano de guerra de la Segunda Guerra Mundial a través de la recuperación de las historias que le unen a la vida ceremonial de su tribu, y en *Storyteller* ([Sil81]) la misma autora combina distintos géneros también estructurados en torno a la tradición oral. Menos convencional que dichos tres autores, y más relacionado con las tendencias postmodernistas, el prolífico Gerald Vizenor (Ojibwa), narra en *Darkness in Saint Louis Bearheart* (1978) —publicado más tarde como *Bearheart: The Heirship Chronicles* ([Viz90])— el peregrinaje en busca de la libertad de un pintoresco grupo de personajes enfrentados con la corrupción de un mundo futuro dominado por el materialismo occidental. A través del ritual Vizenor presenta unas caracterizaciones que se escapan abiertamente de definiciones estables y dañinas sobre el *indio*.

Las obras pertenecientes a la tradición nativa tal y como ésta se ha configurado en las últimas décadas a partir de estos cuatro autores fundamentales comparten una serie de características comunes. Uno de los aspectos principales a tener en cuenta es el hecho de que la literatura nativa contemporánea combina elementos de la cultura occidental a la vez que retoma aspectos tradicionales previos a la colonización. No sólo es evidente que la mayor parte de los autores son mestizos, sino que además las obras son estilística y conceptualmente híbridas. El mero hecho de que sea una práctica escrita confiere a esta literatura una influencia occidental, puesto que la escritura no estaba generalizada entre las tribus precolombinas. A pesar de que ciertos escritores y críticos reivindican la autonomía cultural de la literatura nativa, subrayando sus aspectos *indios* e ignorando los euroamericanos, el potencial de esta narrativa se observa con mayor claridad cuando atendemos a ambas influencias y a cómo la literatura hace de elemento mediador y armonizador entre los dos modelos culturales y artísticos.

Entre los elementos tradicionales recuperados en la literatura nativa contemporánea destaca la concepción de las historias derivada de la tradición oral, a través de la cual se transmiten las tradiciones, la historia y la cultura. Como afirma Arnold Krupat, en las culturas nativas "stories make things happen" ([Kru89]: 63), las historias hacen que ocurran cosas, de manera que no se trata sólo de reflejar una realidad sino que también la construyen, teniendo un efecto en el universo, ya sea positivo o negativo, y constituyendo el modo de lograr armonía con el medio físico y espiritual:

At the heart of the American Indian oral tradition is a deep and unconditional belief in the efficacy of language. Words are intrinsically powerful. They are magical. By means of words can one bring about physical change in the universe. By means of words can one quiet the raging weather, bring forth the harvest, ward off evil, rid the body of sickness and pain, subdue an enemy, capture the heart of a lover, live in the proper way, and venture beyond death. Indeed, there is nothing more powerful. ([Mom97]: 15-16)⁴

Las historias según la concepción nativa son principalmente un modo de definir la identidad personal y cultural a través de sus funciones de *remember* y *re-member*, es decir, de recordar y reconstruir.⁵ Los autores contemporáneos configuran sus obras en torno al *storytelling*, que aparece como tema así como elemento estructurador de las narraciones y que

⁴ "Central a la tradición oral india americana es una creencia profunda e incondicional en la eficacia del lenguaje. Las palabras son intrínsecamente poderosas. Por medio de palabras uno puede traer cambios físicos en el universo. Por medio de palabras uno puede acallar un tiempo enfurecido, producir la cosecha, ahuyentar el mal, librar al cuerpo de enfermedad y dolor, someter a un enemigo, capturar el corazón de un amante, vivir del modo correcto, y aventurarse más allá de la muerte. De hecho, no hay nada más poderoso."

⁵ Estas funciones básicas del *storytelling* surgen de lo que Paula Gunn Allen conceptualiza como las labores propias de Spider Woman, la creadora mítica que une, integra y asegura la supervivencia a través de las historias ([All92b]: 11).

contribuye a marcar la diferencia nativa con respecto al mundo occidental, asegurando la supervivencia de sus tradiciones.

En relación con las historias está la conexión de éstas con la tierra, ya que cada espacio tradicionalmente se conoce por las narraciones asociadas a él. En palabras de Leslie Marmon Silko, "[t]he narratives linked with prominent features of the landscape . . . delineate the complexities of the relationship that human beings must maintain with the surrounding natural world if they hope to survive in this place" ([Sil96]: 37).⁶ Sin duda el punto fundamental de definición del nativo, la tierra fue identificada con el *indio* ya desde los primeros momentos del contacto por un blanco que se proponía conquistarlos a ambos. En las sociedades nativas, de carácter preindustrial, era necesaria una relación equilibrada con el medio natural y por ello se daba primacía al respeto y equilibrio de todos los seres en una visión holística del universo. Los autores contemporáneos recuperan este tema que se convierte en definitorio de la definición de la identidad y con ella de la literatura nativa, como muestran las siguientes palabras de Scott Momaday: "We are what we imagine ourselves to be. The Native American is someone who thinks of himself, imagines himself in a particular way. By virtue of his experience, his idea of himself comprehends his relationship to the land" ([Mom1997]: 39).

Otra de las características definitorias de la literatura nativa es la recuperación de un personaje que aparece con distintas formas en todas las tradiciones precolombinas. Se trata de la figura del *trickster*, el tramposo o pícaro que normalmente es antropomórfico pero que puede relacionarse con un animal concreto dependiendo de la cultura en la que aparece, y que tiene la capacidad de transformarse en un ser diferente. A la vez artífice y víctima de trucos, el *trickster* a menudo se mueve por sus apetencias hacia la comida y el sexo, con lo que se ve implicado en historias en las que recibe castigo, mientras que en otras ocasiones sus poderes son beneficiosos para la

⁶ "Las narrativas asociadas a características prominentes del paisaje . . . definen las complejidades de la relación que los seres humanos deben mantener con el mundo natural que les rodea si esperan sobrevivir en este lugar."

humanidad, proporcionando bienes naturales y en algunos casos convirtiéndose en el responsable de la creación del mundo. Es por tanto una combinación de héroe y antihéroe y su rasgo principal es precisamente su ambigüedad y su capacidad para incorporar opuestos: "the trickster . . . is male and female, many-tongued, changeable, changing, and [it] contains all the meanings possible within his or her consciousness" ([All92a]: 307).⁷ Dichas características implican que los autores que se remiten al *trickster* en sus obras por un lado lo utilizan como punto de referencia que les une a sus orígenes nativos, mientras que la ambigüedad y la función de subvertir categorías establecidas de esta figura permiten definiciones de la identidad que se separan significativamente del estaticismo y esencialismo del *indio*.

El uso tradicional del *storytelling*, la articulación nativa de la relación con la tierra, y la caracterización a partir de la figura del *trickster*, son los principales elementos recuperados de la tradición nativa y que, combinados con conceptos, temas y técnicas de la tradición y cultura occidentales, constituyen una nueva literatura nativa americana cuyo propósito principal es reimaginar al *indio*, o reconstruir un sentido de la identidad nativa a partir de su propia voz. Si el *indio* se construía fundamentalmente sobre la frontera que le separaba del blanco, estableciendo una diferencia esencial entre ambos así como unas relaciones de poder desiguales entre centro y margen, la interpretación de esta frontera por parte de los autores —su perpetuación o subversión— es la clave para el análisis de su actitud hacia el *indio*, y para la tendencia hacia la separación o la convivencia de las análisis resultantes, como veremos a continuación en dos obras recientes.

Indian Killer ([Ale96]), del Spokane/Coeur d'Alene Sherman Alexie, constituye un ejemplo significativo de la pervivencia de antiguas imágenes del *indio* en boca de un autor contemporáneo de éxito. La dedicatoria que encabeza la novela, "[w]e are what we have lost,"⁸ anuncia el componente nostálgico de una identidad construida sobre la pérdida, lo que responde a la imagen del *indio* como víctima y en desaparición. Se trata además de una

⁷ "el trickster . . . es masculino y femenino, políglota, cambiante, cambiante, y contiene todos los significados posibles dentro de su consciencia."

⁸ "Somos lo que hemos perdido."

recuperación del monolito esencializado que oscurece la diversidad real de las culturas precolombinas, puesto que aunque Alexie menciona nombres de tribus diversas, éstos no son más que etiquetas sin caracterizar bajo el homogéneo denominador del *indio*. Los nativos en esta novela son principalmente víctimas de un proceso de colonización en que han perdido la conexión con la tierra y con las historias que les proporcionaban su identidad. A partir de dicho papel y de la frontera diferenciadora insalvable entre *indios* y occidentales, que Alexie hereda y reescribe, se justifica el odio racial que mueve a los *indios* a la resistencia radical a través de un asesino en serie de hombres blancos que siembra el terror en las calles de Seattle. Se trata del *indian killer* que responde al estereotipo del guerrero con sed de venganza y que es además un *trickster* con poder de transformación y que se resiste a ser capturado, tanto físicamente por las autoridades como conceptualmente por definiciones fijas, ya que *indian killer* puede ser un *asesino de indios* o de un *indio asesino*, ambigüedad que nunca se resuelve. En lugar de retratar hábitos, costumbres o creencias para explicar el contenido de tales diferencias, el autor se limita a caracterizar dichos contrastes como efecto y resultado de la diferencia racial, esencializada en el color de la piel y los rasgos físicos. El ejemplo más evidente es John Smith, y sus problemas de identidad, que le llevarán al desequilibrio psicológico, a querer asesinar a un hombre blanco para vengarse por su condición, y a su suicidio final, todo ello explicado como resultado del desplazamiento producido por su origen *indio* —con sus virtudes de nobleza, belleza y carácter guerrero— y su temprana adopción en una familia blanca. La diferencia racial entre John y sus padres adoptivos, retratados como tolerantes y deseosos de inculcar en su hijo historias y valores *indios*, constituye una frontera insalvable que impide la convivencia, una realidad más asumida que explicada: "the stark difference in their physical appearances was a nagging reminder of the truth" ([Ale96]: 114).⁹ Esta verdad es simplemente la raza concebida como heredada biológicamente, una etiqueta estática que simboliza una realidad diferente, y que establece fronteras insalvables entre las dos culturas. A partir de tales presupuestos

⁹ "la diferencia pura en sus apariencias físicas era un recordatorio continuo de la verdad"

Indian Killer se constituye por una serie de discursos racistas a ambos lados de la frontera, desde el racismo anti-*indio* exacerbado del locutor de radio Truck Schultz, que raya en lo grotesco, hasta el que la universitaria Spokane Marie dirige a los hombres blancos, pasando por sendos grupos de jóvenes que actúan apaleando y torturando a personas de su raza contraria. En cuanto a las caracterizaciones, Alexie retrata tipos siempre en torno a la frontera *indio/blanco*: tanto John como el padre Duncan —un jesuita nativo que, incapaz de armonizar los dos mundos en que se encuentra, acaba perdiéndose en el desierto— son destruidos por su impotencia ante las oposiciones irreconciliables que constituyen sus personalidades. El mestizo Reggie, por su parte, ha interiorizado la discriminación y la exterioriza en forma de violencia, de modo que quienes cruzan en esta obra las fronteras establecidas o bien son destruidos o se convierten en destructivos. Por otro lado, el profesor Clarence Mather y el escritor Jack Wilson son los *wannabes*, blancos que quieren ser *indios* y que pretenden poseer la verdad sobre ellos, escriben y publican sendas historias sobre el *indian killer* y son considerados los principales culpables de la situación de los nativos, artífices de la última colonización. El tratamiento del mestizaje biológico y cultural, heredado o elegido, muestra cómo se condena a quien cruza las fronteras de color, tanto desde fuera —la crítica a los *wannabes*, con el castigo final para Jack Wilson, a quien John marca la cara para mostrar su culpa—, como desde dentro —la auto-destrucción de John, el padre Duncan y Reggie. La identidad *india* propuesta por Alexie es un círculo cerrado con unos límites que no pueden ni deben cruzarse, y el resultado de tal separación es la justificación del racismo y su perpetuación.

La actitud de la autora Chippewa Louise Erdrich ante la imagen establecida del *indio* es significativamente distinta a la observada en Alexie. En su novela más reciente, *The Antelope Wife*, publicada en 1998 ([Erd98]), Erdrich propone una definición de la identidad nativa dirigida a la supervivencia y a la convivencia de indios y blancos a partir de la superación de fronteras diferenciales, eje sobre el que se configuraban definiciones de salvajismo/civilización. Un ejemplo de esto es la historia de Matilda Roy, una niña nativa que siendo un bebé sale de su pueblo cuando éste es atacado por un destacamento del ejército americano. El soldado Scranton Roy la salva y se transforma en un ser híbrido que supera las fronteras entre hombre

y mujer, criándola con leche materna que milagrosamente fluye de su pecho. Como resultado de la combinación de su ascendencia nativa y de haber sido criada por un hombre blanco, Matilda crece como un ser híbrido que toma su poder de los dos lados de su mestizaje, hasta el punto que cuando una epidemia la amenaza y tanto blancos como nativos fallecen, ella sobrevive. Descendiente de Matilda, la mujer antílope, personaje que da título a la obra, también está caracterizada como un ser híbrido, una mezcla de mujer, animal y representante del medio natural. Casi siempre descrita en tercera persona, es la actitud de dos personajes masculinos hacia ella lo que la define; por un lado Klaus Shawano, un *indio* de ciudad que se dedica al comercio, está enamorado de ella y pretende poseerla y dominarla como si de un antílope se tratase, para lo que necesita cercarla y contenerla. En contraste con él, el anciano tradicional Jimmy Badger le previene sobre la necesidad de libertad de ésta y las demás mujeres antílope, quienes viven en un ciclo de colaboración y respeto mutuo con la comunidad que traerá la destrucción si se rompe. Después de atraparla y de ocasionar la destrucción que Badger había vaticinado, finalmente Shawano entiende y acepta la necesidad de dejarla libre en el lugar sin fronteras al que pertenece, un "boundless space . . . where sky meets earth" ([Erd98]: 222).¹⁰ Tanto Matilda Roy como la mujer antílope representan un hibridismo en sus caracterizaciones que supera las fronteras de las definiciones opositivas y sus restricciones. Simultáneamente a esta subversión de las bases conceptuales que dan lugar a las representaciones tradicionales del *indio*, Erdrich favorece ciertos valores como los de libertad y la convivencia propugnados por Jimmy Badger en contraste con las ansias de posesión de Klaus Shawano, o como la fe de Matilda Roy que provoca el milagro de la transformación de Scranton Roy. Dichos valores se corresponden con la tradición nativa en oposición a la occidental, de manera que se favorece la integración y la comunalidad frente al individualismo, o la espiritualidad frente al materialismo, y aunque lo importante no sea su origen o su correspondencia con una tradición sino la validez y aplicabilidad de dichos modos de vida, Erdrich configura a través de ellos una afirmación de la diferencia nativa. Su obra constituye así expresión de una serie de definiciones del nativo que retoman ciertos

¹⁰ "espacio sin fronteras . . . donde el cielo se encuentra con la tierra."

aspectos productivos del *indio* a la vez que contribuyen a la superación de las discriminaciones de él originadas.

En la literatura nativa contemporánea juega un papel fundamental la imagen de la mujer, que también se enfrenta a una serie de estereotipos fuertemente arraigados en la imaginación americana. Desde el punto de vista occidental, la mujer nativa es prácticamente invisible a ojos de los colonizadores y cuando aparece en las representaciones suele hacerlo en relación con los hombres. Siguiendo el modelo de representación binaria del noble y el cruel salvaje, la nativa es normalmente una *india* sumisa o una *india* malvada: la noble princesa guía de los colonos blancos por tierras americanas como Pocahontas o una enemiga cruel con dotes de brujería. Más recientemente se ha venido considerando a la mujer nativa bien como víctima de la crueldad del *indio*, discriminada y explotada por él, o bien como una adorada diosa representante de la madre tierra. Tales ideas de la mujer *india*, en directa relación con los prototipos de mujer buena y mala presentes también en la tradición occidental, no hacen sino confirmar modelos culturales que sostienen la marginación, por lo que es necesario subvertirlas. Ésta es precisamente la misión asumida por las escritoras nativas que hoy luchan por recuperar la voz silenciada por la colonización y por resistirse a todas estas ideas definiéndose a sí mismas.

Un ejemplo de esta tendencia es *Flutie* (1998), de la autora Cherokee Diane Glancy ([Gla98]), que se enmarca dentro de una pauta narrativa común a varias novelas nativas contemporáneas consistente en el desarrollo de un personaje que comienza en una situación de total impotencia y alienación que finalmente supera con la adquisición del poder del lenguaje a través de la recuperación de las historias tradicionales, proceso que permite la curación y salvación de dicho personaje.¹¹ Flutie vive en un pueblo de Oklahoma donde reina la desolación, la pobreza y, significativamente, el

¹¹ Además de *Flutie*, véanse *Ceremony* ([Sil77]), de Leslie Marmon Silko, *The Woman Who Owned the Shadows* ([All83]), de Paula Gunn Allen, *Tracks* ([Erd88]) y *Love Medicine* ([Erd93]), de Louise Erdrich, *Faces in the Moon* ([Bel94]) de Betty Louise Bell y *Solar Storms* ([Hog95]), de Linda Hogan.

silencio, un silencio que define particularmente a esta joven que se ahoga cada vez que intenta hablar y que se ve amenazada por esa incapacidad derivada de la falta de historias y por ello de un pasado y de una identidad. Aficionada a la lectura, Flutie hace suya la historia de Filomena, un personaje de la mitología griega que después de ser violada por su cuñado ve cómo éste le corta la lengua para que no le delate; privada de su lengua pero con una historia que contar, Filomena teje un tapiz describiendo estos hechos para enseñárselo a su hermana Procne y descubrir al violador. Como Filomena, aunque se le ha privado del lenguaje para hacerlo Flutie tiene que contar la historia de su silencio, determinado sobre todo por la crisis derivada de la pérdida de la antigua conexión con la tierra y el mundo natural, que tradicionalmente dotaban a los nativos de una identidad en equilibrio con el lugar que ocupaban. En su lucha contra el silencio Flutie desarrolla la habilidad de escuchar las pocas historias nativas que conserva su pueblo desplazado y para restablecer la relación perdida de la tierra con el mundo contemporáneo, decide estudiar geología y así adquirir un lenguaje propio con el que definirse y a la vez educar a otras personas en el pueblo, salvándose así a sí misma y facilitando la salvación de otros. Glancy nos cuenta la historia de un silencio que se corrige con la recuperación de las historias tradicionales, las cuales facilitan la autodefinición y finalmente la salvación, constituyendo una muestra significativa del proceso de recuperación de la voz femenina.

Otro ejemplo ilustrativo del tratamiento de la imagen de la mujer nativa lo tenemos en la última novela de Leslie Marmon Silko, *Gardens in the Dunes* ([Sil99]). Ésta es la historia de una niña Sand Lizard llamada Indigo, que a finales del siglo diecinueve ve cómo el mundo tradicional que conoce se desmorona frente al inminente dominio blanco. Reducida su tribu a las últimas mujeres de su familia, Indigo vive en unos jardines en medio del desierto compartiendo y equilibrando su ciclo vital con plantas y animales hasta que se ve obligada a ir a la ciudad y allí es separada de su hermana e internada en un colegio. Cuando intenta escapar, Indigo es salvada y adoptada por Hattie, una mujer blanca de clase media que la lleva consigo en su viaje por Europa. Hattie, casada con Edward, botánico y explorador, es una rebelde en su propio mundo desde que se propone estudiar el papel de la mujer en la historia de la iglesia antigua y ha sido excluida y tachada de

histórica por ello. El eje fundamental alrededor del cual gira la obra es la unión de todas las mujeres, nativas y occidentales, en una visión del mundo en armonía con la naturaleza que las separa de los hombres. Indigo y su familia, Hattie y las dos mujeres que se encuentran en su viaje, Aunt Bronwyn en Inglaterra, Laura en Italia, comparten una pasión por los jardines que las une entre sí y las relaciona con la madre tierra y con las mitologías anteriores a la colonización occidental. En contraste con ellas Edward y Candy, los dos hombres caracterizados en detalle, son ambiciosos y deshonestos en sus ansias de poseer y de utilizar los recursos naturales para enriquecerse, estableciendo una relación con el medio en que se consideran a sí mismos superiores a él y capaces de dominarlo. La tierra y la visión nativa/femenina de ella es pues en esta historia de Silko el punto que une a todas las mujeres en su definición frente a la colonización y el patriarcado en lo que es una reapropiación subversiva de las antiguas imágenes sobre la mujer *india*.

Tanto Glancy como Silko se rebelan a los estereotipos que definían a la mujer nativa como pasiva, representando en su lugar a mujeres que buscan una voz y una identidad activamente. También invalidan los estereotipos duales que se establecían en oposición, proponiendo modelos de mujer en toda su diversidad y contradicciones, de modo que cada mujer es una historia y se dificultan las generalizaciones que puedan encasillar y contener fácilmente. A la vez, ambas autoras recuperan una diferencia para una definición de la tradición nativa y de la mujer que se escape de los conceptos establecidos por la colonización y el patriarcado, lo que resulta en la recuperación de una voz propia para la mujer nativa.

En una entrevista con Louise Erdrich, Miguel Riera comenta que "[l]lama poderosamente la atención el hecho de que con solamente dos millones de indios existan actualmente no menos de 300 escritores que hayan publicado comercialmente," a lo que la entrevistada contesta: "Estoy de acuerdo, es realmente sorprendente. En parte es el resultado de que se hayan aumentado las posibilidades educativas pero también de que los indios americanos sienten una *urgencia de contar, de comunicar su historia, su lucha, sus orígenes*." ([Rie87]: 26, énfasis añadido). Efectivamente, la fuerza de la literatura nativa americana tal y como se ha venido configurando en las últimas décadas responde a unas necesidades muy concretas. La lucha por la

recuperación de la voz narrativa no es un lujo en una concepción de la escritura como arte por el arte, sino que consiste en resistirse al silencio impuesto por el poder dominante para contrarrestar la serie de imágenes que han justificado la colonización de los pueblos nativos primero, y la continua marginación de los mismos en la actualidad. Tal preeminencia de las imágenes deriva del hecho de que si bien éstas, tanto las literarias como las articuladas en el cine o en otros discursos, en principio se establecen como reflejo de una realidad, también es cierto que a menudo son construidas con la finalidad concreta de apoyar una ideología, como ocurría en el caso de la colonización. Ante tal importancia de las manifestaciones discursivas los nativos americanos se proponen recuperar el control de las imágenes sobre sus identidades para apostar por una realidad más justa y egalitaria en que tengan cabida sus diferencias. Como afirma Geary Hobson en su antología *The Remembered Earth* (1979), "[r]emembering is all" ([Hob79]: 11), es decir, recordar lo es todo, por eso es necesario recuperar los recuerdos, reconstruirlos, incluso, para lograr una definición de la identidad nativa acorde con los tiempos que corren y que se dirija tanto a la supervivencia de antiguas tradiciones como a la convivencia de las culturas.

Referencias

- [Ale96] Alexie, S.: *Indian Killer*. Warner Books. New York 1996.
- [All83] Allen, P. G.: *The Woman Who Owned the Shadows*. Aunt Lute Books. San Francisco 1983.
- [All92a] Allen, P. G.: "'Border' Studies: The Intersection of Gender and Color". Introduction to *Scholarship in Modern Languages and Literatures* (Second Edition). pág. 303-329. The Modern Language Association of America. New York 1992.
- [All92b] Allen, P. G.: *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions* (1986). Beacon Press. Boston 1992.

- [Bel94] Bell, B. L.: Faces in the Moon. University of Oklahoma Press. Norman 1994.
- [Ber79] Berkhofer, R. F.: The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present. Vintage Books. New York 1979.
- [Bro90] Brogan, H.: The Penguin History of the United States of America. Penguin Books. London 1990.
- [Cos90] Costner, K.: Bailando con Lobos. Tig Productions. EE.UU. 1990.
- [Erd88] Erdrich, L.: Tracks. Harper Perennial. New York 1988.
- [Erd93] Erdrich, L.: Love Medicine (Revised and Expanded Edition). Harper Collins. New York 1993.
- [Erd98] Erdrich, L.: The Antelope Wife. Harper Flamingo. New York 1998.
- [Fre77] Freneau, P.: "The Indian Convert" The Portable North American Indian Reader. Ed. Frederick Turner. pág. 487-488. Penguin Books. New York 1977.
- [Gia95] Giaimo, M.: Pocahontas. The Walt Disney Company. EE.UU. 1995.
- [Gla98] Glancy, D.: Flutie. Moyer Bell. Wakefield 1998.
- [Hil93] Hill, W.: Geronimo. Columbia Pictures. EE.UU. 1992.
- [Hob79] Hobson, G.: The Remembered Earth: An Anthology of Contemporary Native American Literature. University of New Mexico Press. Albuquerque 1979.
- [Hog95] Hogan, L.: Solar Storms. Simon & Schuster. New York 1995.
- [Kru89] Krupat, A.: The Voice in the Margin: Native American Literature and the Canon. University of California Press. Berkeley 1989.

- [Man92] Mann, M.: El Último Mohicano: La Aventura. Morgan Creek Productions. EE.UU. 1992.
- [Mar99] Martínez Falquina, S.: "Como los Indios: Imágenes y Estereotipos de los Nativos Americanos en El Último Mohicano." El Cine: Otra Dimensión del Discurso Artístico (Volumen II). Eds. J.L. Carames et al. pág. 25-35. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Oviedo 1999.
- [Mel56] Melville, H.: Moby Dick (1851). The Riverside Press. Boston 1956.
- [Mom68] Momaday, S.: House Made of Dawn. New American Library. Chicago 1968.
- [Mom69] Momaday, S.: The Way to Rainy Mountain. University of New Mexico Press. Albuquerque 1969.
- [Mom97] Momaday, S.: The Man Made of Words. St. Martin's Press. New York 1997.
- [Mou81] Mourning Dove: Cogewea: The Half-Blood (1927). University of Nebraska Press. Lincoln 1981.
- [Pra92] Pratt, M. L.: Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. Routledge. London 1992.
- [Rid55] Ridge, J. R.: The Life and Adventures of Joaquin Murieta (1854). University of Oklahoma Press. Norman 1955.
- [Rie87] Riera, M.: "La Urgencia de Contar: Entrevista con Louise Erdrich." Quimera 70/71, pág. 24-27. 1987.
- [Row77] Rowlandson, M.: The Sovereignty and Goodness of God... A Narrative of the Captivity and Restauration of Mrs. Mary Rowlandson. The Portable North American Indian Reader. Ed. Frederick Turner. pág. 312-359. Penguin Books. New York 1977.

- [Sil77] Silko, L. M.: Ceremony. Penguin Books. New York 1977.
- [Sil81] Silko, L. M.: Storyteller. Seaver Books. New York 1981.
- [Sil96] Silko, L. M.: Yellow Woman and a Beauty of the Spirit: Essays on Native American Life Today. Simon & Schuster. New York 1996.
- [Sil99] Silko, L. M.: Gardens in the Dunes. Simon & Schuster. New York 1999.
- [Sol86] Sollors, W.: Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture. Oxford University Press. New York 1986.
- [Twa82] Twain, M.: Tom Sawyer (1876). Penguin Books. New York 1982.
- [Viz90] Vizenor, G.: Bearheart: The Heirship Chronicles (1978). University of Minnesota Press. Minneapolis 1990.
- [Viz99] Vizenor, G., Lee, R.: Postindian Conversations. University of Nebraska Press. Lincoln 1999.
- [Wel74] Welch, J.: Winter in the Blood. Penguin Books. New York 1974.
- [Wel79] Welch, J.: The Death of Jim Loney. Penguin Books. New York 1979.