

1.

COMUNIDAD Y SOLUCIÓN EN LA NARRACIÓN DE ORIGEN INDIO EN LOS ESTADOS UNIDOS

MÁRGARA AVERBACH*

FINALES FELICES

Hay muchas maneras de narrar en nuestro tiempo. Desde el cine a las distintas formas de literatura, “contar” es siempre una forma de transmitir maneras de ver el mundo. Las historias cinematográficas y literarias de los autores aborígenes estadounidenses y canadienses tienen ciertas características en común por encima de las amplias diferencias tribales y personales entre los creadores y los grupos de los que provienen. Algunas de estas características construyen puentes entre estos libros y películas, y los que producen otras minorías étnicas, raciales y de género en los Estados Unidos. Tal vez la más evidente y frecuente es una tendencia a terminar la historia en tono positivo, con algo que podríamos llamar “final feliz”. Esta tendencia no es universal ni obligatoria (hay libros muy famosos que no terminan “bien”, por ejemplo, *Winter in the Blood* de James Welch[2]), pero tiende a aparecer con mayor frecuencia que el “final desdichado”.

Eso es interesante en sí mismo. Y tiene una gran importancia política. En un estudio anterior, yo me dediqué a comparar películas de grandes estudios de Hollywood, películas tradicionales y sin demasiada intencionalidad artística con películas en las que las minorías tienen mayor control (digamos las de Spike Lee dentro de la cultura afro-estadounidense o *Powwow Highway* y *Medicine River*[3], que es canadiense, de importancia para los aborígenes). Las conclusiones de un estudio comparativo de este tipo son:

- En el cine de Hollywood, el final feliz se juega siempre por una visión optimista del sistema estadounidense; el final infeliz, en cambio, suele tener que ver con algún tipo de visión más comprometida y crítica o con ideas negativas sobre ese sistema.

- En cambio, en el caso de las películas manejadas por lo menos en parte por creadores de las minorías, el sentido del final se invierte:

el final infeliz, con su mensaje de desesperanza, parece una señal de aceptación de los estereotipos negativos de la sociedad blanca. En el otro extremo, el final feliz tiene un fuerte compromiso con la protesta porque transmite la necesidad de la lucha y la esperanza en la lucha, es decir, transmite sobre todo, la idea de que existe una posibilidad real de cambiar las cosas, idea sin la cual, toda lucha es imposible.

En su artículo “Por qué tener esperanzas en tiempos difíciles”[4], Howard Zinn, historiador estadounidense, razona: “Si sólo vemos lo peor, lo que vemos destruye nuestra capacidad de hacer. Si recordamos los momentos y lugares en los que la gente se comportó magníficamente, eso nos dará la energía para actuar”[5]. Para Zinn, la esperanza es parte esencial de la lucha: no se puede luchar sin creer en el futuro y si estamos de acuerdo en que, en general, las novelas, cuentos, poemas, películas y otros productos culturales de las minorías estadounidenses y canadienses tienen relación con el compromiso y la política, se explica que los autores busquen finales “felices” como postulado de solución, fundación y esperanza. Como dice Zinn: “para mí, eso que a menudo tildan con desprecio de idealismo romántico, de pensamiento lleno de esperanzas injustificadas, está justificado si incita a la acción para cumplir esos deseos”[6].

UNA VISIÓN DIFERENTE DEL MUNDO

En el caso de los productos culturales que provienen de las distintas tribus indias que antes fueron parte del territorio de Estados Unidos y Canadá (la frontera entre los dos países marca ciertas diferencias en el sistema legal blanco para tratar con las tribus pero es totalmente falsa desde otros puntos de vista), estos finales felices y este compromiso tienen que ver con la visión del mundo que tienen las tribus, cada una específica y diferente de las demás, pero unida a las demás por lazos históricos, culturales y geográficos.

Estas visiones del mundo son complejas y no se pueden resumir en unos momentos pero quiero hablar por lo menos de algunos puntos principales. El primero es una concepción muy diferente de la occidental sobre lo que podemos llamar representación o discurso (representación lingüística, cinematográfica, pictórica, fotográfica) y su relación con lo que hay fuera del discurso, digamos “la realidad” (la relación entre la representación y lo representado). El segundo es una visión circular --no lineal-- de la vida, una visión holística del mundo: la idea de que el

planeta es uno y funciona como un organismo en el que todos los elementos son interdependientes. El tercero es la importancia de lo “comunitario” y por lo tanto, la subordinación de lo individual a la comunidad y a la naturaleza.

A partir de estas ideas (que forman parte de un todo mayor), gran parte de las historias del cine, la literatura y la pintura indias plantean soluciones para el mundo convulsionado de nuestro tiempo y las plantean como posibles (de ahí, el final feliz).

¿QUÉ ES EL ARTE? ¿PARA QUÉ SIRVE?

En lugar de dar vueltas alrededor de la forma en que gran parte de los creadores indios de los Estados Unidos y Canadá (siempre hay excepciones) define lo que hace cuando escribe un libro o consigue filmar una película, habría que citar las palabras de una escritora conocida y central para el “canon” del arte “Native American”, Leslie Marmon Silko, una mujer Laguna Pueblo: “Certainly the most effective political statement I could make is in my art work. I believe in subversion rather than straight-out confrontation. I believe in the sands of time, so to speak. Especially in America, when you confront the so called mainstream, it’s very inefficient, and in every way possible destroys you and disarms you. I ‘m still a believer in subversion.”[7] (No hay duda de que la afirmación política más efectiva que puedo hacer es mi trabajo, mi arte. Yo creo en la subversión más que en la confrontación directa. Creo en las arenas del tiempo, para decirlo de alguna forma. Especialmente, en los Estados Unidos, cuando te enfrentas a la llamada corriente general, esa corriente es muy ineficiente y te destruye y te desarma de todas las formas que puede. Yo sigo creyendo en la subversión.)

Definir al arte como “afirmación política eficiente” no es algo que esté muy de moda en la llamada corriente general (posmoderna) de los Estados Unidos. Para entender esta definición con claridad, hay que comprender varias ideas principales del Way indio. En primer lugar, hay que dejar de lado el prejuicio tan promovido por críticos canónicos como Harold Bloom contra la literatura política (en una selección de Native American Literature, Bloom afirma que le gustan las cartas de Silko más que sus novelas porque no son políticas, como si la literatura política, por ser política, no pudiera ser buena[8]). En segundo lugar, hay que tener una idea por lo menos aproximada del sentido y la significación de las “historias”, la “narración” para Silko y muchos otros autores indios. Para ellos y para sus comunidades, el lenguaje (cualquier

lenguaje) tiene una relación directa, profunda y verdadera con la realidad y puede modificarla. El lenguaje (cualquier lenguaje) es peligroso porque puede hacer que sucedan muchas cosas fuera del lenguaje. Puede, por ejemplo, subvertir una manera de entender el mundo, modificarla y así modificar el mundo. Esta idea –según la cual el lenguaje tiene poder en la realidad-- explica que la mayor parte de la literatura india tenga que ver con lo que la “corriente principal” llama despectivamente “literatura de compromiso”.

Una de las mejores descripciones que conozco de esta idea sobre el lenguaje y su poder está en una novela de Silko, *Almanac of the Dead*[9], un libro que ella tuvo grandes dificultades para publicar y que, en cierto modo, Penguin boicoteó en el campo de la publicidad. *Almanac* es un libro con cientos de personajes, un libro que recorre toda América del Norte, desde Alaska hasta México. Como muchos otros libros (y películas) indias, no tiene protagonista: lo que está en el centro es la comunidad, incluso el mundo mismo. El episodio que quiero analizar transcurre en Alaska, entre los Yupik, en un pueblito en el que todos se reúnen cada tarde frente al único televisor. Una mujer, Rose, que sabe inglés, traduce para los demás las palabras de la pantalla y una de las que escucha con mayor interés es una vieja Medicine Woman (Curadora) cuyo nombre nunca se dice en el libro. Ella entiende lo que ve en el televisor según su propia concepción del mundo y lo usa como arma en un acto de resistencia que se apropia de la tecnología del blanco a través de lo que la sociedad occidental llamaría “poderes mágicos”.

Lo que más le interesa a la Curadora son los mapas satelitales de clima. Rose le explica lo que significan y cuando la Medicine Woman comprende esa manera diferente de representar el clima, se da cuenta de “the possibilities in the white man’s gadgets”[10](las posibilidades de los aparatos de los blancos), y piensa: “White people could fly circling objects in the sky that sent messages and images of nightmares and dreams, but... (she) knew how to turn the destruction back on its senders “[11] (Los blancos podían hacer volar objetos que hacían círculos en el cielo y enviaban mensajes e imágenes de pesadillas y sueños, pero... (ella) sabía cómo hacer que esa destrucción se volviera contra los que la habían enviado.)

La Medicine Woman se apropia de la tecnología del enemigo y la domina a través de la magia de una ceremonia que reorganiza la imagen de los mapas satelitales alrededor de la idea de que la representación nunca está separada de lo

representado: al contrario, lo domina. En lugar de creer lo que dice Foucault[12], para la mujer Yupik, las palabras son las cosas y por lo tanto, si ella modifica la imagen del clima en el televisor (es decir, la representación), el clima se modificará en la realidad (modificará lo representado).

Para lograrlo, la Curadora utiliza elementos tradicionales como “recitations of the stories”[13] (el recitado de historias) y una piel de castor que frota contra la pantalla de la televisión para producir chispas. Con esa electricidad estática, la Medicine Woman produce tormentas en el mapa y en la realidad y esas tormentas derriban los aviones de la compañía de petróleo que está contaminando su tierra. Silko describe así el “plane-crashing spell”[14] (encantamiento para hacer caer aviones) de la vieja: “She rubbed the weasel fur rapidly over the glass of the TV screen, faster and faster; the crackling and sparks became louder and brighter until the image of the weather map on the TV screen began to swirl with masses of storm clouds moving more rapidly with each stroke of the fur. Then the old woman had closed her eyes and summoned all the energy, all the force of the spirit beings furious and vengeful.”[15] (Ella frotó la piel de castor rápidamente contra el vidrio de la TV, cada vez con más velocidad, y las chispas y los crujidos se hicieron más brillantes y más poderosos hasta que la imagen del mapa de clima empezó a girar en remolino con masas de nubes de tormenta cada vez más rápidas con cada golpe de la piel. Entonces la vieja cerró los ojos y conjuró toda la energía, toda la fuerza de los seres espíritu, furiosos y vengativos).

Este uso del mapa satelital es una lucha consciente y dirigida. La vieja Yupik destruye los aviones porque sabe que traen la muerte a los suyos. Los blancos no entienden lo que sucede: su cultura racionalista les impide ver lo que está pasando, y esto se vuelve obvio cuando Lecha, otra mujer india, testigo de los actos de la Medicine Woman, vuelve al sur y se pone a hablar en el vuelo con un hombre de la compañía que asegura los aviones caídos. El hombre le cuenta una historia de bruscos e inexplicables cambios en el clima y le dice que para él todos esos aviones perdidos evocan la leyenda del Triángulo de las Bermudas. En realidad, la historia de la mujer Yupik es una re-escritura de esa leyenda y a eso va la mención de los “campos electromagnéticos” que enloquecen a las máquinas dentro de los aviones y los barcos, campos semejantes a los que crea la piel de castor en la pantalla del televisor.

El problema para la cultura blanca es que, como no entiende este tipo de relación entre representación

y objeto representado, entre “lenguaje” y “realidad”, no puede comprender esa historia, no la acepta. Por eso, las últimas palabras del hombre de los seguros son las de un ciego, una persona que no está dispuesta a entender ciertas cosas y que, por lo tanto, prefiere interpretarlas como mentiras. “None of that stuff is true, you know. It can all be explained” (Nada de eso es cierto, ya sabe usted, todo se puede explicar), le dice a Lecha[16]. Y para él, “explicar” se refiere, por supuesto, al pensamiento racional y científico, el único que la cultura occidental llama “pensamiento”. De ninguna manera, a la idea ceremonial de la unidad del mundo.

La fuerza que hay detrás de este acto de resistencia de la mujer Yupik está apoyada en elementos sencillos: “only a piece of weasel fur, a satellite weather map on a TV screen and the spirit energy of a story”[17] (sólo un pedazo de piel de castor, un mapa satelital en un televisor y la energía del espíritu de una historia). Se trata de un acto esencialmente mestizo, ya que la piel y la historia son Yupik, y los mapas satelitales son tecnología occidental, pero el centro de esta mezcla es decididamente indio porque ese centro es la historia, el “lenguaje” concebido como un poder, como algo que puede cambiar el mundo.

Sobre esta idea básica, la del lenguaje como “poderoso”, (en la primera novela de Silko, Ceremony[18], se dice que las historias sostienen al planeta como una red), se funda una solución comunitaria para el estado de cosas, una manera diferente de curar al mundo.

VISIÓN HOLÍSTICA DEL PLANETA

El mundo de la vieja Yupik en Almanac y el de muchos otros personajes de películas y libros de autor indio es un mundo interdependiente, un mundo holístico en el que todo tiene que ver con todo. En ese sentido, la mayor parte de estas narraciones ven como fatua y falsa la visión fragmentaria de la cultura principal estadounidense en la cual el centro es el individuo aislado y todo está compartimentado, clasificado, separado y jerarquizado según cierta escala de valores.

Por ejemplo: en un bellissimo libro de poemas de Linda Hogan, una autora chickasaw, la estructura misma niega lo fragmentario y relaciona los poemas entre sí a través de motivos, argumentos, palabras, títulos. Así, Hogan presenta no una colección de poemas separados sino un poemario interrelacionado, además de varios poemas que desarrollan la idea holística del mundo y el contraste con la forma occidental de concebir al

ser humano.

En uno de estos poemas, *The Alchemists* (Los alquimistas), se describen las ventajas de la visión holística por la negativa, explicando lo que le ha hecho al mundo la concepción occidental en la que todo se divide, clasifica y jerarquiza.

Como en muchos otros poemas de la colección, hay un *they*, los blancos, y un *we*, y esta división de la realidad en dos, este par binario, es una de las bases occidentales (no indias, no chickasaw) de la colección de poemas. En *The Alchemists*, el *they* trata de convertir el plomo en oro mediante la alquimia y lo indio es la forma de presentar este intento de los alquimistas: Hogan lo presenta como un diálogo con el plomo, al que se le pide que sea oro. De ese modo, la oposición entre medicinas (la medicina india y la occidental) también se quiebra y la frontera entre ellas se vuelve bastante permeable, cosa muy frecuente en las obras de autores indios ya que ellos no conciben el mundo como algo dividido siempre en opuestos. Al mismo tiempo, se insiste en la relación india no jerarquizada, de igual a igual, entre seres humanos y otros elementos de la naturaleza, por ejemplo, los minerales, con quienes se razona y se conversa.

El resultado del intento de los alquimistas es el veneno, la contaminación: “the mad soul of mercury/ fell through their hands/ through settled floors/ and came to rest/ silver and deadly/ in a hidden corner/ where it would grow”[19] (el alma enloquecida del mercurio/ cayó a través de sus manos/ a través de pisos firmes/ y fue a descansar/ plateada y mortal/ en un rincón escondido/ donde crecería). El veneno aprovecha la irresponsabilidad de la medicina blanca y de sus doctores y crece en la Tierra, la ensucia. Este resultado maligno se repite unos versos más adelante en una imagen de hospitales en los que el “tratamiento” mata en lugar de curar, otra crítica a la medicina blanca.

Pero además de todo esto, el poema plantea un problema de identidad y de jerarquización de la identidad. Los alquimistas blancos consideran al plomo como metal enfermo, plebeyo y quieren convertirlo en un metal “noble”, “sano”: el oro. La conversión del plomo en oro es en gran parte una metáfora de la falta de tolerancia frente a lo “diferente” y de la jerarquización de las culturas (por la cual una de ellas es “noble” y las demás deben transformarse en ella para sobrevivir[20]). Así, el poema describe metafóricamente la historia de la presión que se ejerció en toda América para que los miembros de las tribus indias se convirtieran en blancos[21], la presión de la escuela, el ejército y los programas como el de

“Termination” (un nombre interesante) para hacer que los pueblos no blancos (por ende, no nobles) se convirtieran supuestamente en blancos (en nobles). Así, el poema identifica a la “medicina” blanca, la alquimia (cuyo resultado es la muerte y la locura simbolizados por el mercurio) con el American dream, que considera una enfermedad, una perversión, a todo lo que no es él mismo: “Gold was the property/ that could take sickness out/ from lead.”[22] (El oro/ era la propiedad/ que podía sacar la enfermedad/ del plomo).

En otros poemas, como por ejemplo el maravilloso *Crossings*[23], se describe el mundo holístico tal cual lo ven los chickasaw, el mundo en positivo, lleno de puentes entre animales y seres humanos, entre océanos y especies: “There is a place at the center of the earth/ where one ocean dissolves inside the other / in a black and holy love;/ It’s why the whales of one sea/ know songs of the other”[24] (Hay un lugar en el centro de la Tierra/ donde un océano se disuelve dentro de otro/ en un amor sagrado y negro./ Es donde las ballenas de un mar / saben las canciones del otro). En el poema, se repiten las conexiones entre océano y océano, especie y especie, lugar y lugar, a todo nivel, desde el espacial (como en la cita anterior) hasta el de la metamorfosis biológica y el temporal: “the longing in me/ comes from when I remember/ the terrain of crossed beginnings/ when whales lived on land/ and we stepped out of water/ to enter our lives in air” [25]. (A veces, la nostalgia mía / viene de cuando me acuerdo / del territorio de comienzos cruzados / cuando las ballenas vivían en la tierra / y nosotros salimos del agua / hacia nuestras vidas en el aire.) En estas líneas y las siguientes, la conexión se vuelve interna. El feto del bebé ballena se convierte en ser humano y el bebé humano tiene branquias como los peces. Ambas regiones, tierra y mar, humanidad y animales, se mueven dentro del mismo deseo, la misma necesidad. Son una sola.

Hogan ata todos estos niveles en la metáfora que da fin al poema: “It was like the wild horses/ that night when fog lifted./ They were swimming across the river./ Dark was that water./ darker still were the horses./ and then they were gone.” [26] (Fue como los caballos salvajes / esa noche de niebla. / Atravesaban el río a nado./ Oscura era ese agua./ más oscuros, los caballos./ y después, ya no estaban.) El cruce final de los caballos por el río es tanto el de un grupo de caballos que cruzan el río como el de un grupo de caballos que cruza hacia otra dimensión y se transforma en agua. Los “cruces” se refieren también a las infinitas posibilidades que se abren al ser humano cuando acepta la hermandad con otros pueblos, otras

culturas y también otros habitantes y elementos de la Tierra.

COMUNIDAD: UN CAMINO DIFERENTE

Esta visión holística se sostiene sobre una base comunitaria que desafía y rechaza de plano al individualismo europeo-estadounidense. Para explicar la oposición entre individualismo y visión comunitaria, el apoyo crítico más interesante es el de los estudios de traducción, que toman a la traducción lingüística como metáfora del choque entre culturas, tal como hace, por ejemplo, Eric Cheyfitz en su libro *The Poetics of Imperialism*[27].

La idea general de Cheyfitz es la siguiente: así como en una traducción lingüística la lengua meta (a la que se traduce) violenta y traiciona siempre a la lengua origen, una cultura cualquiera (sobre todo si es invasora) violenta a otras culturas y las interpreta según su propia visión del mundo, porque es la única que conoce y la única que su idioma puede expresar, y además, porque necesita adaptar por la fuerza esa otra cultura a sus propios esquemas. Así, si una nación europea tiene un jefe supremo al que llama king (rey), como sucedía con Inglaterra cuando los ingleses llegaron al Nuevo Continente, y se encuentra con otra cultura (Cheyfitz analiza la algónquina, y a su jefe Powhatan, el padre de Pocahontas) en la que hay también un jefe, es probable que lo llame king (como sucede en los documentos del gobernador inglés que conoció a Powhatan). Pero al definir la función de Powhatan como king, la traducción ejerce violencia sobre el original porque Powhatan no era rey. Su sociedad no era una monarquía: él tenía funciones muy limitadas y muy diferentes de las del rey inglés. Pero la sociedad inglesa (pre capitalista) aplica aquí sus esquemas a una sociedad completamente distinta cuyo sistema, en lugar de pre capitalista, era kinship, según la clasificación de Wolf. Hay distintas razones que explican por qué se interpreta a Powhatan como rey: la necesidad de clasificar lo desconocido tomando como base lo conocido, sí pero sobre todo la necesidad económica de otorgarle a Powhatan el poder para vender una tierra que los ingleses quieren comprar: si Powhatan es rey a la inglesa, eso significa que puede disponer de su territorio y de su gente. No tiene importancia que en realidad Powhatan no pudiera vender la tierra dentro de su propia sociedad. Se le impone un rol en el cual podría hacerlo frente al conquistador. Ésa es la función violatoria y violenta de la traducción.

La mayor parte de las sociedades de las tribus

indias de los Estados Unidos y Canadá tenía un sistema económico que Wolf llama kinship. Kinship significa “parentesco, parecido”; en un sentido más amplio, “comprensión”, “relación profunda” con algo o alguien. Para Cheyfitz, que cita a Wolf, se trata de un sistema económico en el que el organizador social es el “kinship”, el clan de parientes y no un individuo solo. En estas sociedades, el individuo depende de su pertenencia al clan y la tribu y no se concibe a sí mismo como una unidad independiente, desprendida, de destino totalmente diferenciado (fragmentada, diríamos a nivel del discurso). Tal vez la concepción más interesante de kinship esté justamente en el libro de Hogan, en un poema que se llama *The Grandmother Songs*.

En este poema, las “abuelas” son parte del kinship, el grupo, una parte esencial. Eso sucede en todas las comunidades indias de América del Norte y por eso, los ancianos tienen un rol importante en la sociedad y un papel destacado en las literaturas aborígenes (cosa que no sucede en gran parte de la literatura escrita por blancos en los Estados Unidos). Hogan les canta en este poema: “The grandmothers were my tribal gods./ They were there/ when I was born. Their songs/ rose out of wet labor/ and the woman smell of birth./ From a floating sleep/ they made a shape around me./ a grandmother’s embrace, / the shawl of family blood / That was their song for kinship.” [28] (Las abuelas fueron mis diosas tribales. / Estaban ahí/ cuando yo nací. Sus canciones / se elevaban desde el trabajo húmedo del parto / y el olor del nacimiento en las mujeres. // A partir de un sueño flotante / hacían una forma a mi alrededor, / el abrazo de una abuela, / el chal de la sangre de la familia, / así era su canción para el parentesco). En este pequeño fragmento del poema aparecen:

- la línea de un tiempo circular (al final del poema ella, la primera persona del poema explica que es sus abuelas).
- la sensación de pertenencia representada por esa forma circular, ese halo que rodea a la persona y la vuelve inseparable del grupo, del clan.

Esta sensación de comunidad es algo que muchos de los personajes de las novelas y las películas de autores indios necesitan recuperar y que para muchos, los blancos también han perdido. Tentados por la sociedad más allá de la Reservación, más allá de la vida dentro del kinship, estos personajes necesitan volver a ella, redescubrirla como solución a sus problemas. Las novelas más clásicas, más estudiadas, de la *Native American Literature* se refieren a este

regreso: por ejemplo, *House Made of Dawn* de Nathaniel Scott Momaday, que ganó el Pulitzer en 1967 y *Ceremony* de Leslie Silko[29] cuyos personajes son soldados indios de la Segunda Guerra Mundial alienados por la guerra, soldados a los que la medicina blanca no puede devolver la paz y que sólo conseguirán recuperar su “centro”, su lugar en el mundo, con el grupo propio y con una ceremonia comunitaria.

La vuelta (en estos y otros casos) es siempre a la comunidad, no a la familia nuclear. El “centro” recuperado tiene que ver tanto con un equilibrio interior y personal, como con un centro geográfico, una vuelta a la tierra propia desde la cual se puede entender el universo y el rol de cada uno dentro de él.

En ese lugar geográfico y psicológico, la persona se comunica con lo propio y también con lo ajeno, de otra manera, una manera que incluye el equilibrio. Hay un poema de Janet Campbell Hale que enfoca este regreso, este reconocimiento de lo propio desde el tema del idioma perdido de los antepasados. El nombre del poema es sólo el nombre de un lugar, el del regreso, y la fecha en que sucede: Desmet, Idaho, March 1969. En este caso, el regreso es provisorio: el yo poético vuelve para el funeral del padre (el mismo tipo de regreso con que empieza la película canadiense que pienso utilizar como último ejemplo: *Medicine River*), pero la marca que deja es permanente. “At my father’s wake./ The old people/ Knew me, / Though I/ Knew them not./ And spoke to me/ In our tribe’s/ Ancient tongue./ Ignoring/ The fact/ That I/ Don’t speak/ The language.” (En el funeral de mi padre/ los viejos/ me conocían, /aunque yo/ no los conocía a ellos, / y me hablaban / en la vieja lengua/ y no les importaba / que yo/ no hablo /ese idioma).

Aquí, otra vez, los viejos representan a la comunidad y por eso, conocen a la mujer que vuelve, la consideran suya. Por eso le hablan en la vieja lengua, la reclaman. La reacción de ella no es de molestia ni de rabia sino de pura emoción positiva: “And./ Oh, / How it/ Stirred me/ To hear again / That strange, / Softly / Flowing / Native tongue, / So /Familiar to/ My childhood ear.” [30] (Y, / ah, / cómo/ me conmovió/ volver a oír / esa extraña / lengua nativa / que fluía / suavemente, / tan/ conocida para / mi oído de infancia.)

Este regreso –en general no provisorio sino permanente, al menos en un sentido simbólico– es el final feliz de gran parte de las buenas novelas de autor indio. En la última novela de Silko, *Gardens in the Dunes*[31], la protagonista, una india que

hace un viaje no deseado por Europa en el siglo XIX, vuelve a su comunidad y al equilibrio que ella representa y le lleva los conocimientos, las ideas y las plantas del Viejo Continente en otra metáfora elaborada y bella de la apropiación inversa: esta vez son los indios los que aprovechan lo que ha cultivado Europa para sus propios jardines en los que tanto la belleza como la practicidad son importantes y van siempre juntas.

En la década de 1990, se publicó *Watermelon Nights*[32], la segunda novela de Greg Sarris, un libro bellísimo que vuelve sobre ese tema. En esta historia, tres narradores cuentan su alejamiento y su retorno a la comunidad dentro de una estructura muy cuidada que traza una espiral hacia un punto bueno que está en el futuro, y que nunca se narra, que todavía es “a wish”[33] un deseo: un momento de comunión que ya se ha conseguido en el pasado aunque sólo provisoriamente. *Watermelon Nights* va tres veces de la soledad, la humillación y el desarraigo hacia el grupo, el clan, la “familia extendida”, la tribu.

Desde el punto de vista legal, social, simbólico y emocional, la representación esencial de esa “tribu” es el árbol genealógico que el pueblo está tratando de llenar. Toda la narración de Johnny y el final de la de Iris giran alrededor de este árbol. El grupo de indios Pomo necesita que el gobierno lo reconozca legalmente como tribu y para lograrlo, debe probar que todos sus miembros provienen de una misma raíz, es decir que son “parientes” o “familiares” en un sentido muy amplio (kinship). El árbol genealógico es la prueba del parentesco pero no es fácil llenarlo: para muchos, significa dolor y angustia y no todos entienden las ventajas del reconocimiento legal. Sólo en la segunda parte, se comprende realmente el valor que tiene “ser una tribu”: se trata de una cuestión económica y espiritual al mismo tiempo, ya que está involucrada la posibilidad de poseer comunitariamente la tierra. Elba lo dice con claridad: “we seen, too, for the first time, what them Indians with a reservation had that was more than we did: a ninety-nine-year lease, trust it or not, on a piece a land to live on.(A place where) no one white man could get upset over something and throw you off with a snap of his fingers.”[34] (vimos también, por primera vez, que lo que tenían los indios con Reservación era más de lo que nosotros no teníamos: un préstamo por noventa y nueve años, confiara uno en él o no, de un pedazo de tierra donde vivir. (Un lugar donde) ningún hombre blanco pudiera enojarse por algo y sacarte corriendo con sólo hacer sonar los dedos.)

Así, el árbol genealógico tiene que ver con la ley

del blanco pero también se concentran en él las internas de la comunidad y las dudas y preguntas de cada individuo con respecto a ella. Casi todos los personajes tienen resistencias frente al árbol, resistencias que son el otro lado de la trama de la comunidad. En la primera parte se habla casi constantemente de los “blank spaces” (espacios en blanco) en el árbol. Estos espacios, generalmente relacionados con la figura de un padre desconocido, causan angustia y vergüenza: “a blank space (...) anywheres on the chart, meant one of two things: either you didn’t know who the person was or, if you did know, you was ashamed. (...) lots of us have blank spaces”[35]. (Un espacio en blanco (...) en cualquier lugar del árbol, significaba una de dos cosas: o uno no sabía quién era esa persona, o si la conocía, le daba vergüenza. (...) Y muchos de nosotros (los indios), tenemos espacios en blanco”).

Aceptar los espacios en blanco significa también aceptar una historia cuyas constantes son la pobreza extrema, la discriminación extrema y la humillación extrema, sobre todo en el caso de las mujeres. Sólo a través del movimiento en espiral que realizan los tres personajes, se logra finalmente enfrentar ese “ugly past” [36] (pasado feo) y convertirlo en la base de la comunidad, en algo positivo cuyo premio será la tierra misma.

El árbol es un símbolo múltiple: en primer lugar, representa la forma de las tribus, su relación con la “familia” entendida como clan, y en segundo lugar, describe la situación de las tribus y su “nacimiento” legal. Las dimensiones colectiva e individual del árbol y de la tribu son inseparables[37] y las historias individuales sólo tienen sentido cuando se entrelazan y se relacionan con otras historias individuales para formar la textura del grupo.

En *Watermelon Nights* hay un veneno que recorre la comunidad. Algunos de los miembros del grupo desprecian a los demás y no tienen sentimientos de solidaridad. Los tres narradores de Sarris examinan el veneno del egoísmo con furia y terror y el símbolo de la falta de límites de este veneno (alimentado por el individualismo del *American dream*) es el incendio en el que muere Charlie, el primer hijo deseado de Elba.

Elba comprende inmediatamente el significado simbólico del incendio, provocado por Zelda. Se da cuenta de que Zelda quiso sacrificar al hijo de otra mujer para que no muriera el propio: “I could say I seen her, as I had before, a pitiful representative of all of us, Zelda just being more obvious about the fear and related wretchedness.... Wasn’t we all burning some baby or other so that

we’d be safe?” [38]. (Podría decir que la había visto, como antes, una representante lamentable de todos nosotros, sólo que Zelda era más obvia en cuanto al miedo y la desdicha(,,). ¿Acaso no estábamos todos quemando a un bebé u otro para estar a salvo?). Lo que hace Zelda es privilegiar lo propio frente a lo grupal y lo hace hasta el crimen: “If some sinner’s baby was going to get sacrificied like you said, I wanted it to be hers, not mine.”[39]. (Si iba a ser castigado el bebé de algún pecador, como tú decías, yo quería que fuera el de ella, no el mío), confiesa Zelda.

Esta situación interna de autodesgarramiento y canibalismo depende en parte de la persecución ejercida por la ley de los blancos contra el grupo. La novela de Sarris, que atraviesa tres generaciones, re-escibe en obra literaria, la tesis de Daniel Bertaux sobre la reproducción de la pobreza de padres a hijos y la falta de salida y movilidad social en ciertos grupos[40]. Igual que en los casos reales que estudia Bertaux en Francia, aquí las historias se repiten a pesar de ciertas variaciones superficiales: la madre de Felix muere asesinada; Zelda y Elba son víctimas de violación y después Anna y Billyrene; Zelda, Ida y Elba terminan trabajando como prostitutas para salir adelante; Iris tiene un hijo de una relación de una sola noche; el hambre persigue tanto a Elba como a Johnny, su nieto; todos ellos tienen necesidades básicas insatisfechas. En la novela de Sarris, ésa es la realidad india tanto en la década del 40, el primer punto cronológico de la acción, como en la del 90, los tiempos de Johnny[41].

El egoísmo está en un extremo del espectro de actitudes; en el otro, está el sentimiento comunitario. Las actitudes solidarias son tan variadas como las de los egoístas pero tienen un denominador común: la superación del individualismo exacerbado del cual Zelda es el mejor ejemplo. Cuando los personajes adquieren una idea fuerte de comunidad, los resultados son múltiples. En primer lugar, las personas que lo hacen dejan de sentirse aisladas. Eso le sucede tanto a Elba como a Iris y a Johnny. En segundo lugar, recuperan el lugar de origen, después de renunciar a la ciudad. En tercer lugar, a nivel del discurso mismo, sus sentimientos y sensaciones aparecen relacionados con imágenes de vida y tranquilidad. Por ejemplo, cuando Elba siente que puede perdonar a Zelda, siente “an emerging, as if from an old skin, and I felt wet, alive.” [42] (un emerger, como si saliera de una piel vieja y me sentí húmeda, viva.)

El símbolo fundamental de esta actitud grupal de pertenencia y solidaridad es la noche de las sandías

que da título al libro. En realidad, el plural del título es parte del final feliz porque sólo se narra una noche de sandías: el plural es, por lo tanto, una promesa de más noches semejantes en el futuro.

La noche que se narra es una en la que toda la comunidad comparte esa fruta a la luz de la luna y así, recupera a Johnny, uno de sus miembros, que estaba a punto de irse a la ciudad. Sarris no describe la idea de la tribu como utopía inalcanzable: al contrario, salpica su historia de crueldades y horrores pero también de instantes en que la unión se hace realidad (y la noche de las sandías es sólo uno de esos instantes). Estos momentos cumplen varias funciones: 1. son modelos de algo que hay que conseguir, el wish futuro con que termina la historia; 2. son caldo de cultivo de las epifanías: sólo cuando los personajes experimentan este tipo de sensación, esta “pertenencia”, pueden imaginarse a sí mismos luchando por ella. La esperanza es políticamente necesaria, como dice Zinn. 3. la tercera función, claramente emparentada con la anterior, es la de demostrar a los personajes y a los lectores (sobre todo los lectores indios) que la utopía es posible, que de hecho se da en algunos momentos pasajeros y que esos momentos cambian las vidas de quienes los experimentan.

La experiencia comunitaria hará que Johnny vea a su gente como grupo por primera vez. La sandía compartida hace evidente para él la existencia de una relación profunda entre los miembros del grupo, relación que hasta esa noche le parecía invisible a causa del veneno. Al principio de la escena, la abuela, Elba, señala la sandía y pregunta: “What does this mean?” [43]. (¿Qué significa esto?) Johnny busca la respuesta toda la noche y eso lo lleva a quedarse. La Abuela Elba --que representa la sabiduría desde que vio el patetismo de Zelda y la perdonó-- no le permite una contestación aproximada, un “It’s like...”, que es lo que intenta Johnny primero. : ““It is not like anything,” she said, firm.” [44]. (--No es como nada --dijo ella, firme). Ella no quiere una comparación sino una definición exacta, y esa definición hará que Johnny cambie su idea del mundo.

Lo que ve mientras la busca es al espíritu comunitario en acción. De pronto, los individuos furiosos, rencorosos, vengativos y hasta malvados (envenenados) se han convertido en otra cosa: “Folks was out everywhere talking to one another. They leaned against cars, talked over fences, gathered in circles in kitchen chairs on their front lawns. It was like after a power failure or earthquake. Only there was no disaster. They

was happy, peaceful, spitting seeds and talking between bites of the watermelon that dripped from their hands and down their faces.”[45] (La gente estaba afuera en todas partes, conversando. Estaban reclinados sobre los autos, hablando por encima de los cercos, reunidos en círculo en sillas de cocina en el patio de adelante. Era como después de un apagón o de un terremoto. Sólo que no había desastre. Estaban felices, tranquilos, escupían semillas y conversaban entre mordiscos de sandía que les goteaba desde las manos y por la cara.) Toda esa gente es una comunidad unida. Y ahí es cuando Johnny comprende qué es la sandía: “Kindness, which is nothing more than the sweetness of watermelon and the thought that somebody might like a taste. It was always there, even in the hardest places, the sad deaths and the loud, hate-spewing meetings, only we needed to see it, like on a watermelon night. It had become more and more of a secret, something we hid with the tough times, but nothing else ever held us together.” [46] (Amabilidad, que es nada más que la dulzura de la sandía y la idea de que alguien puede querer probarla. Siempre estaba ahí, incluso en los lugares más duros, las muertes tristes y las reuniones a gritos, que vomitaban odio y lo único que necesitábamos era verla, como en una noche de sandías. Se había convertido cada vez más en un secreto, algo que escondíamos con los tiempos duros, pero sólo eso nos mantenía juntos, unidos.)

Esta visión de la comunidad --representada por las noches de sandía-- tiene que ver con el final feliz de esta novela y de muchas otras de autores como Leslie Marmon Silko, Louise Erdrich, Gordon Henry, James Welch, Linda Hogan, Sarris, David Seals y muchos más. Lo mismo puede decirse de películas como *Powwow Highway* y *Medicine River*.

Uno de los símbolos más espectaculares del tipo de solución comunitaria de que hablamos es el final de *Medicine River*, la película de Stuart Margolin sobre la novela de Thomas King del mismo nombre. En la película, Will, el fotógrafo exitoso que encarna Graham Greene y que viene de fotografiar guerras y violencia y de ganar premios por esas fotos, tiene que volver a su Reservación Blackfoot (Pies Negros) en Canadá por la muerte de su madre. Supuestamente, el viaje será breve y temporario, y luego, el fotógrafo volverá a Toronto, a su vida dominada por los valores del mundo occidental: éxito, dinero, fama.

Este es el principio desde el cual Will vuelve a la vida en la pequeña comunidad de los Pies Negros, y descubre un uso comunitario de la fotografía, totalmente distinto del que él le ha dado hasta el

momento. Este viaje de vuelta es el centro de la historia y está manejado y empujado por toda la comunidad, al frente de la cual, hay dos personajes especiales: Harlen Bigbear y Bertha, los tricksters del pueblo.

Un trickster es un bromista, un personaje tradicional de gran parte de los folclores de las tribus de Norteamérica. Absolutamente inclasificable dentro del par binario bueno vs. malo, es un ejemplo de la falta de razonamiento maniqueo en las visiones del mundo de los indios de Norteamérica. Las bromas del trickster pueden ser crueles, incluso malvadas, pero siempre redundan en algún tipo de construcción positiva para la comunidad. Aquí sucede exactamente eso: Harlen acosa a Will y lo lleva lentamente de su exitismo a la decisión final de quedarse; de su infertilidad a su aceptación de la hija de otro como propia; de sus fotos de violencia y guerra a la fotografía de los ancianos de la comunidad primero y de la comunidad completa después; del amor fácil con una mujer blanca que lo ama porque se ha destacado, al amor difícil con una mujer de la tribu embarazada, que por el momento no quiere irse a vivir con él.

El final pone en imágenes el regreso que se ha contado en los 96 minutos anteriores. Will está en un picnic de la comunidad en un campo desde el cual se ve el centro del mundo de los pies negros, la montaña sagrada. De pronto, Harlen se acuerda de la fotografía automática y le pide que use la cámara para tomarse una foto con todos. A Will le cuesta llegar a su lugar en la foto comunitaria (le ha costado mucho tiempo, cambios y esfuerzo volver a tomar su lugar en la comunidad) pero al final, en el último cuadro, lo logra y su lucha por llegar es una forma simbólicamente muy eficiente de hablar de esta vuelta.

La solución de la vuelta a lo comunitario implica siempre renuncias pero también enormes ganancias. En esta película, Will tiene que renunciar a su éxito, a la fama en Toronto, al dinero, y a una visión del mundo en la que esos valores (éxito, fama, posesiones) eran prioritarios. A cambio, la Reservación y el río del título, el Río que cura, le ofrecerán una sensación de pertenencia, un amor más profundo, una hija y un lugar en una comunidad unida al mundo por lazos diferentes. La foto de la vuelta es la paz, el principio de algo infinitamente mejor y una solución a los problemas individuales de Will y a los problemas colectivos de la comunidad, que de alguna forma lo necesitaba. Un final feliz necesario, imprescindible y, como en el libro de Sarris, un deseo para el mañana, una utopía

realizable por la que vale la pena luchar.

REFERENCIAS

- [1] Universidad de Buenos Aires.
- [2] James Welch. *Winter in the Blood*. Penguin, 1974.
- [3] Datos breves sobre las películas: *Medicine River*. Director: Stuart Margolin. Producción: Barbara Allison, John Danylkiw, A. Liimatainen. Production Designer: Richard Roberts. Edición: Ron Wisman y Ralph Brunjes. Guión: Thomas King y Ann Mac Naughton sobre la novela *Medicine River* de Thomas King. Música: Glenn Morley, Marvin Dolgay. Fotografía: Frank Tidy, BSC. Intérpretes: Graham Greene, Byron Chief Moon, Tom Jackson, Sheila Towsey, Tina Louise Bombary. 1992.
- [4] *Powwow Highway*. Director: Jonathan Wacks. Producción Ejecutiva: George Harrison y Dennis O'Brian. Producción: Jan Wieringa. Production Designer: Cynthia Sowder. Edición: James Austin Stewart. Guión: Janet Heaney y Jean Stawarz sobre la novela *Powwow Highway* de David Seals. Música: Barry Goldberg. Fotografía: Toyomichi Kurita. Casting: Junie Lowry. Costume Designer: Issis Mussenden. Intérpretes: Gary Farmer, A. Martínez, Amanda Wyss. Joanelle Nadine Romero. Wayne Waterman, Roscoe Born y Graham Greene. 1988.
- [5] Howard Zinn. "Por qué tener esperanzas en tiempos difíciles", en *Taller*, Volumen 2, número 3, abril, 1997 (pag. 13 a 31).
- [6] Idem, pag. 31.
- [7] Idem, pag. 16.
- [8] Laura Coltelli. *Winged Words, American Indian Writers Speak*. Nebraska: University of Nebraska, 1999. (Pag. 147-8)
- [9] Harold Bloom. *Native American Women Writers*. Filadelfia: Chelsea House Publishers, 1998.
- [10] Leslie Marmon Silko. *Almanac of the Dead*. London: Penguin, 1991.
- [11] Idem. p. 155
- [12] Idem. p. 156.
- [13] Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Siglo XXI, 1984.
- [14] Leslie Marmon Silko. Op. cit., p. 156.
- [15] Idem p. 156.
- [16] Idem p. 157.
- [17] Idem p. 160.
- [18] Idem 159.
- [19] Leslie Marmon Silko. *Ceremony* New York: Signet, 1978.
- [20] Linda Hogan. *The Book of Medicines*. Minneapolis: Coffee House Press. 1993. Pag. 55.
- [21] Véase: *Nosotros y los otros*, de Tzvetan Todorov (*Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI, 1991) o *Genealogía del Racismo*, de Michel Foucault. (*Genealogía del racismo*, Altamira, Montevideo, 1992.)
- [22] Por ejemplo, había una orden del Bureau of Indian Affairs en el sentido de que había que hacer a los indios más

“egoístas”, imbuir en ellos el sentido de la propiedad privada para que pudieran sobrevivir en sociedad estadounidense.

[22] Hogan. Op. Cit. pag. 55.

[23] Idem, pag. 28.

[24] Idem, pag 29.

[25] Idem, pag. 28.

[26] Idem, pag. 29.

[27] Eric Cheyfitz. The Poetics of Imperialism, Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997.

[28] Op, cit. Pag. 57.

[29] Nathaniel Scott Momaday. House Made of Dawn. New York: Harper and Row, 1967. Leslie Marmon Silko. Ceremony. New York: Signet, 1978.

[30] Janet Campbell Hale. “Desmet, Idaho, March, 1969” in Song from this Earth on Turtle’s Back. Edited by Joseph Bruchac. USA: Greenfield Review Press, 1983. (Página 88).

[31] Leslie Marmon Silko. Gardens in the Dunes. New York: Simon and Schuster, 1999.

[32] Greg Sarris. Watermelon Nights. New York: Hyperion, 1998.

[33] Idem, pag, 425.

[34] Idem, 175

[35] Idem, 11.

[36] Idem, 416.

[37] Esto es así en la mayoría de las obras de autores indios y tanto Paula Gunn Allen como Louis Owens, dos críticos reconocidos de origen indio, reflexionan sobre el punto. Véase Gunn Allen. The Sacred Hoop. Boston: Beacon Press, 1986; Studies in American Indian Literature: Critical Essays and Course Designs. New York: MLA, 1983. Louis Owens. Other Destinies: Understanding the American Indian Novel. Oklahoma: Norman, 1992.

[38] Sarris. Op, cit., 286.

[39] Idem, 285.

[40] Ver Daniel Bertaux. “Historias de casos de familias como método para la investigación de la pobreza”, en Taller. Vol. 1 No. 1. Buenos Aires, julio de 1996. Traducción: Mágara Averbach. Páginas 3-33.

[41] Por eso la cita de la primera parte sobre el hecho de que “estar en el fondo del barril” hace de los indios lo que son (ese grupo mezquino) es esencial aquí.

[42] Sarris, Op, cit. 285

[43] Idem, 136

[44] Idem, 137

[45] Idem, 138

[46] Idem, 142