

8. Natalia Polito *

Las fronteras de la tradición: La figura mítica del trickster en narraciones amerindias actuales

ABSTRACT

El objetivo de este trabajo es analizar la figura mítica del *trickster* y su representación en las producciones culturales de las comunidades amerindias a partir de la novela *Medicine River* de Thomas King y la película homónima, dirigida por Stuart Margolin con guión del autor. Particularmente, se analizará el vínculo entre el ciclo mítico del *trickster*, transmitido oralmente de generación en generación, y su transposición a la literatura y al cine, para luego analizar el sentido de la reutilización de los argumentos originales del mito y su función socio-cultural. También se hará un análisis de las transformaciones actuales operadas en la figura y las historias de *tricksters*. Estas consideraciones tendrán en cuenta los cambios de soporte técnico empleados para la transmisión narrativa así como los conflictos y desafíos que han enfrentado las comunidades por el contacto con soportes ajenos a su cultura como la escritura, la fotografía o el cine.

Palabras clave: literatura nativo-estadounidense, *trickster*, oralidad

The aim of this paper is to analyze the mythical figure of the trickster and its representation in the cultural productions of the Amerindian communities based on the novel of Thomas King's Medicine River and the eponymous film directed by Stuart Margolin with a screenplay by the author. In particular, I will analyze the link between the mythical cycle of the trickster, transmitted orally from generation to generation, and its transposition to literature and film. In addition, I will analyze the meaning of the reuse of the original arguments of myth and its socio-cultural function. There will also be an analysis of current transformations operated in the figure and stories of tricksters. These considerations will take into account modern changes in artistic materials and techniques as well as the conflicts and challenges that the communities have faced when exposed to the products of alien forms of language such as writing, photography and cinema.

Key Words: Native-American literature, trickster, orality.

Los mitos de *tricksters*

Para comenzar cabe hacer una breve referencia al concepto de mito e intentar una definición que se condiga con las circunstancias particulares de las comunidades amerindias, alejadas, en muchos sentidos, de los problemas e historias occidentales provenientes de la tradición de las antiguas Grecia y Roma. Tal como explica Bauzá,¹ la dificultad principal que surge ante

* Universidad de Buenos Aires, Argentina. E-mail: nataliapolito@gmail.com

¹ HUGO FRANCISCO BAUZÁ. *Qué es un mito*; Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

la definición del concepto de mito se debe a su polisemia intrínseca. Este concepto no sólo se aborda desde diversas disciplinas -la historia, la filología, la antropología, la sociología o la psicología- que intentan otorgar cierto rigor científico a su definición, sino que su significado varía de modo sustancial según el contexto cultural al que esté referido.

Sin embargo, Paula Gunn Allen² explica que el concepto de mito se ha visto desacreditado -y se le ha negado categoría ontológica- a partir de visiones racionalistas que olvidan que el mito y el símbolo son formas autónomas de conocimiento y que pertenecen también a la esfera de la condición humana. La consecuencia es la aceptación y justificación acrítica de las instituciones de la sociedad contemporánea, que dejan al margen las creencias y experiencias de culturas ancestrales. Asimismo, la autora cita al psicoanalista Rollo May que define el mito como un patrón psico-biológico que históricamente otorga sentido y dirección a la experiencia; asimismo, afirma que el mito debe verse como un sistema que permite ordenar y comprender la percepción y el conocimiento, y al mismo tiempo, favorece la creación de una visión holística del mundo. En ese sentido, en lugar de pensar los mitos de la cultura y la literatura de los amerindios del norte de América como relatos de sociedades primitivas o desaparecidas, es necesario alejar todo análisis objetivo del mito y entenderlo desde las acciones y visiones actuales de miembros pertenecientes a culturas vivas.

En cuanto a su aspecto formal, los mitos nativo-estadounidenses relacionan una serie de eventos y usos sobrenaturales, dependen de símbolos místicos o metafísicos para expresar significado y tienen como personajes figuras heroicas no ordinarias. Uno de los personajes más antiguos y recurrentes dentro de la mitología amerindia del norte de América es el *trickster*. Debido a

su complejidad constitutiva, desafía todo intento de interpretación racional y realiza acciones permeadas por la ironía, el humor y la risa. Según Paul Radin,³ en la mayoría de las historias -continuamente recombinadas y reinterpretadas pero con las mismas características centrales-, el *trickster* no posee una forma bien definida ni fija pero, frecuentemente, está identificado con animales como el cuervo, la liebre, el coyote y la araña. Usualmente, se lo presenta como una figura ambigua que crea y destruye, al mismo tiempo que ofrece y niega; que engaña, pero también resulta engañado y actúa de manera impulsiva sin ser consciente de sus actos, porque carece de valores morales o sociales.

En muchas de las historias sobre *tricksters*, se muestra al personaje en un proceso de intensa búsqueda personal que lo conduce hacia la experimentación de diferentes identidades y formas físicas. En palabras del autor, al comienzo de ese proceso, aparece descrito como una figura desconsiderada, fuera de sí, irresponsable y fragmentada. Luego de largas peregrinaciones y aventuras, hay una transformación y el *trickster* emerge como héroe cultural, semi-dios o benefactor. Así, el lazo del *trickster* con la bondad y la solidaridad pasa a formar parte de su esencia, pero sin perder sus rasgos iniciales.

Esas características nos llevan a la pregunta acerca de la interpretación de esta figura tan ambigua, contradictoria y compleja. En términos del propio Radin,⁴ el *trickster* se convierte en una figura consciente de sí misma y funciona a modo de *speculum mentis*, ya que permite representar la lucha del ser humano consigo mismo y el mundo al que fue arrojado. Los pliegues de una misma figura que, por un lado, aparece como creador y benefactor, pero también como bufón son las características extraordinarias de la mayoría de los héroes-*tricksters* de las tribus nativas de América. Es oportuno retratar esa dualidad a través de uno de los ejemplos sobre historias de *tricksters* que ofrece el

² PAULA GUNN ALLEN. *The Sacred Hoop*; Boston, Beacon Press, 1986.

³ PAUL RADIN. *The Trickster. A study in American Indian Mitology*; New York, Schocken Books, 1973.

⁴ PAUL RADIN. *The Trickster...*, op cit.

mismo Radin. El ejemplo pertenece a la comunidad Pies Negros, la comunidad retratada en las dos obras que se analizan en este trabajo:

“The first four incidents of the Blackfoot cycle deal with the creation of the earth, the origin of languages, how man first was given his present shape, the origin of death and the origin of the order of the appearance of life. Then follows the typical assortment of buffoon-like and Rabelaisian adventures in what looks like no fixed order at all. Yet at the end, Old Man -so the Blackfoot call their trickster- has become a more differentiated individual and has become conversant with nature and with man in all their aspects, good and evil.”⁵

Las dudas acerca del significado original seguirán existiendo, puesto que el símbolo que encarna el *trickster* no es estático; contiene dentro de sí mismo la firmeza de la constancia y la fuerza de la trasgresión. Eso constituye su atracción universal y persistente, porque el *trickster* conecta todo: “If we laugh at him, he grins at us. What happens to him happens to us”.⁶

Mitos y narraciones

Ahondemos ahora en la comprensión del vínculo intrínseco entre la literatura amerindia contemporánea y la tradición

⁵ “Los cuatro primeros incidentes de ciclo de los Pies Negros tratan acerca de la creación de la tierra, el origen de las lenguas, cómo el hombre recibió su forma actual, el origen de la muerte y el orden de aparición de la vida. Luego sigue el típico surtido de aventuras bufonescas y rabelesianas en las que no parece haber un orden fijo. Pero al final, Hombre Viejo -nombre que los Pies Negros dan a su *trickster*- se ha vuelto una individualidad más diferenciada y se ha familiarizado con la naturaleza y con el hombre en todos sus aspectos, buenos y malos.” PAUL RADIN. *Idem*, p. 126. (Todas las traducciones son de la autora).

⁶ “Si nos reímos de él, él nos sonríe. Lo que le pasa a él, nos pasa a nosotros”. PAUL RADIN. *Idem*, p.169.

mítica y ritual de las tribus. Siguiendo las ideas de Paula Gunn Allen, la literatura -que incluye la ceremonia, el mito, el cuento y la canción- es el modo primario de la tradición ritual. Los rituales tribales necesariamente incluyen un componente verbal del que los novelistas contemporáneos -y, por extensión, los cineastas- extraen material para la composición de sus trabajos:

“Most of these contemporary novels are ritualistic in approach, structure, theme, symbol, and significance, even though they use an overlay of western narrative plotting. They are the novels most properly termed American Indian novels because they rely on native rather than non-Indian forms, themes, and symbols and so are not colonial or exploitative. Rather, they carry on the oral tradition at many levels, furthering and nourishing it and being furthered and nourished by it. [...] Ritual rather than politics or language forms the basis of the tribal world and contemporary novels by American Indian writers reflect this grounding. This is not to say that these novels are rituals; rather, they derive many of their structural and symbolic elements from certain rituals and the myths that are allied with those rituals.”⁷

La novela y la película *Medicine River* forman parte del corpus que describe la autora,

⁷ “La mayoría de estas novelas contemporáneas son rituales en enfoque, estructura, símbolos y significados, aunque revisten la trama con la estructura de la narración occidental. Estas son las novelas más correctamente denominadas novelas amerindias, puesto que se basan en formas, temas, y símbolos nativos en lugar de formas ajenas, y por lo tanto no son coloniales o abusivas. Por el contrario, continúan la tradición oral en muchos niveles, fomentándola y nutriendola y siendo fomentadas y nutridas por esa tradición. [...] Lo ritual más que la política o la lengua constituye la base del mundo tribal y las novelas contemporáneas escritas por indios americanos reflejan esta base. Esto no es decir que estas novelas son ritos; más bien, ellas derivan muchos de sus elementos estructurales y simbólicos de ciertos rituales y mitos vinculados con esos rituales”. PAULA GUNN ALLEN. *The Sacred Hoop*, op cit., p. 79.

porque las dos retoman aspectos rituales y míticos amerindios: el elemento principal es la figura del *trickster*, encarnada por el personaje Harlen Bigbear. Pero para comprender con mayor detalle la reutilización de esa figura dentro de la literatura y el cine amerindios contemporáneos, analizaremos dos aspectos centrales subrayados en la novela y la película: en primer lugar, la ambigüedad constitutiva del personaje, y en segundo lugar, su capacidad para la transformación y la renovación cultural. A lo largo del trabajo, indagaremos la vigencia de la figura del *trickster* en las novelas y películas amerindias actuales, y su importancia para la preservación de la unidad comunal, tanto en el plano argumental como en el formal. Más precisamente, analizaremos la relación entre esa figura mítica y los formatos narrativos actuales en los que está plasmada.

En el plano del argumento, a lo largo de la novela y la película, la función de Harlen Bigbear es ayudar a la comunidad, tal como se aprecia en la siguiente cita de la novela: “Helping was Harlen’s specialty. He was like a spider on a web. Every so often, someone would come along and tear off the piece of the web or poke a hole in, and Harlen would come scuttling along and throw out filament after filament until damage was repaired”.⁸ La metáfora de la araña es una clara señal que permite identificar a ese personaje con uno de los clásicos animales con los que se representa al *trickster* en muchas de las tribus amerindias. Pero al mismo tiempo, esa metáfora es una clara descripción del espíritu reparador de Harlen, es decir, de su función como guardián de las relaciones sociales y la estabilidad de la tribu a través del sabio manejo de los vínculos entre los diferentes miembros. Gracias a la destreza para conocer las historias que se tramaban a su alrededor,

⁸ “Ayudar era la especialidad de Harlen. Él era como una araña en su red. Cada tanto, alguien venía y arrancaba una parte de la red o le hacía un agujero, y Harlen se acercaba y tiraba filamento tras filamento hasta que el daño estaba reparado”. THOMAS KING. *Medicine River*; Toronto, Penguin Books, 1991, p. 31.

Harlen logra reparar las fracturas de los lazos comunales una y otra vez.

La meta principal de Harlen es la reinserción del protagonista Will a la comunidad. Tras la partida de su hermano James, el *trickster* busca compensar el lugar vacío que deja James a fin de preservar el equilibrio de la comunidad y favorecer la circulación de las tradiciones tribales en las generaciones más jóvenes. Así, al final de la novela, el *trickster* logra que Will se encuentre preparado para cumplir con el ciclo de transmisión cultural oral, esencial para la perduración de su cultura: Will vuelve a su tierra natal, forma una familia dentro de la comunidad y aprende tanto la Historia (*history*) como las historias orales (*stories*) de su tribu.

Sin embargo, tal como muestran los relatos del mito, Harlen se corresponde con la naturaleza ambigua y contradictoria propia del *trickster*, lo cual lo aleja de todo pensamiento binario occidental, caracterizado por oposiciones del tipo “bien versus mal” o “moral versus inmoral”. Por un lado, Harlen puede ver más allá de lo superficial en las personas. Para él la realidad y la personalidad son relativas y por eso no emite juicio frente a las acciones de los demás y siempre busca el bien en el otro. Por otro, sus propios actos son ambiguos, porque, desde el comienzo de la trama, Harlen opera a partir de la mentira: engaña a Will acerca de la llegada y paradero real de su hermano James; le oculta el embarazo de Louise -la mujer con la que Will luego forma una familia- y nunca explicita cuáles son los planes del Centro de la Amistad. También inventa distintas historias acerca de lo que cada personaje siente con respecto al otro, y somete a Will a diversas entrevistas con miembros de la comunidad que le cuentan historias de la tribu, historias desconocidas para él, que vivió alejado de la reservación desde que era niño.

Así, consigue borrar la distancia cultural que en un principio separa a Will de las tradiciones y la cultura de la tribu, y también consigue relativizar las imposiciones que ha

instalado la cultura dominante en el protagonista: Will abandona el gran centro urbano de Toronto; deja de trabajar como fotógrafo en guerras y conflictos bélicos alrededor del mundo -en el caso de la película- o bien deja de hacer retratos de desconocidos -como en la novela-, y se despoja de todos los lujos modernos y comodidades que le ofrece la ciudad de Toronto para, finalmente, establecerse en Medicine River, donde instala su negocio fotográfico y forma una familia con una mujer de la tribu.

Al igual que todo *trickster*, los rasgos de Harlen no quedan definidos, pero su función benéfica dentro de la comunidad no se pone en duda en las narraciones que analizamos: por medio de la broma, el engaño y el malentendido, Harlen Bigbear logra reparar las rupturas y ausencias dentro la gran red que conforma la comunidad. En contraposición con una visión occidental, dentro de la que esas características se ven como negativas, para las comunidades del norte de América el *trickster* es una figura que da vida, enseña a sobrevivir y define la cultura. Como señala Smith:

*“In one figure, the trickster unites the sacred and the profane. Because western thought tends to separate honesty and goodness and upend categories and conventions, seems shocking, sensational and morally bankrupt. However, a glance at trickster traditions of Native American, African, and other non western cultures reveals quite a different picture. Despite their apparent marginality and irreverence, tricksters are central, sacred, and communal figures in most non westerns traditions. Though often bawdy and even anarchic, trickster tales teach trough comic example and define culture by transgressing its boundaries”.*⁹

⁹ “En una misma figura, el *trickster* une lo sagrado y lo profano. Puesto que el pensamiento occidental tiende a separar la honestidad y la bondad, y el *trickster* desafía

El cruce de fronteras

La reflexión acerca de la ambigüedad constitutiva del *trickster* nos conduce al análisis del segundo aspecto que anunciamos arriba. En la novela y la película, el potencial transformador del *trickster* y su capacidad para adaptar a la cultura de la comunidad herramientas comunicativas ajenas al modo de transmisión originario se manifiestan al interior de la trama y, al mismo tiempo, en lo formal. El *trickster* consigue su objetivo principal -la reinserción de Will- gracias a su poder para proteger la integridad de las tradiciones y, simultáneamente, desafiar las reglas sociales y alentar el cambio. Pero, el paso fundamental para la integración del protagonista es que conozca las historias tradicionales que se han transmitido a lo largo de los años para poder transmitir las él mismo. Ante esa necesidad, el reto es lograr que Will comunique esas historias, originalmente orales, a través de un soporte técnico ajeno a su cultura, como lo es la fotografía, sin que eso signifique una pérdida de identidad ni de sentido para las narraciones. Sólo cuando Will abandona la narración de los desastres y guerras lejanas, y aprende a llevar a cabo los retratos que le solicita la gente del pueblo, puede convertirse en un *storyteller* legítimo para las generaciones futuras.

Asimismo, en las dos narraciones de *Medicine River*, el proceso de adaptación de nuevos medios de expresión para la transmisión de las visiones del mundo propias de una comunidad permite representar el desafío

categorías y convenciones, parece chocante, perturbador y decadente moralmente. Sin embargo, una mirada a las tradiciones de *tricksters* nativos americanos, africanos y de otras culturas no occidentales revela una imagen diferente. A pesar de su aparente marginalidad e irreverencia, los *tricksters* son figuras centrales, sagradas y comunales en la mayoría de las tradiciones no occidentales. Aunque a menudo las narraciones de *trickster* están subidas de tono e incluso son anárquicas, ellas enseñan a través del ejemplo cómico y definen la cultura a partir de la transgresión de sus límites”. JEANNE ROSIER SMITH. *Writing Tricksters. Mythic Gambols in American Ethnic Literature*; California, University of California Press, 1997, p. 8.

que enfrentan los escritores y productores de la literatura y cine amerindios en la actualidad. Al igual que el *trickster*, deben lograr adaptar soportes ajenos a su cultura al modo de comunicación originario. En este sentido, en ambas narraciones, se pueden enumerar, por lo menos, tres ejemplos de apropiación inversa -apropiación de herramientas o lenguajes de una cultura hegemónica para el beneficio de la comunidad en su totalidad- utilizados por escritores o productores amerindios.

En primer lugar, hay una búsqueda por transmitir las historias de la tribu conservando la lógica propia de la oralidad por medio de la utilización de una lengua nueva, el inglés en los dos casos que analizamos, y de soportes técnicos complejos como la escritura o la imagen en movimiento. En la novela, la estrategia para superar ese obstáculo se centra en la utilización de un registro oral que borra la distancia entre la lengua escrita y la oralidad de la cultura amerindia, como se ve en la siguiente cita: "Bertha worked at the Friendship Centre, and every time the centre needed some publicity photographs, Big John would send Bertha over to see me. 'You got responsibilities, you know,' she'd say. 'The centre needs some of them photographs, and we can't afford to pay anyone to take them'".¹⁰ La expresión "you know" es una voz típicamente oral. En cuanto a las contracciones, en el inglés escrito culto la forma "she'd say" aparece en su forma desplegada: "she would say". También hay una inversión de adjetivos demostrativos por pronombres objetivos: el pronombre objetivo "them" aparece en el lugar correspondiente a un adjetivo demostrativo como "those", según la normativa. Asimismo, se percibe la ausencia de verbos auxiliares y de pronombres personales en función sujeto, como puede verse en el siguiente diálogo

¹⁰ "Bertha trabajaba en el Centro de la Amistad, y cada vez que el centro necesitaba algunas fotografías publicitarias, Big John enviaba a Bertha a verme. 'Tú tienes responsabilidades, sabes,' decía ella. 'El centro necesita algunas fotografías y no podemos afrontar el gasto de pagarle a alguien para que lo haga.'" THOMAS KING. *Medicine River*, op cit., p. 177.

entre Will, Harlen y su hermano Joe. Allí, los verbos conjugados "know" y "seems" no están acompañados por el sujeto explícito correspondiente; de la misma manera, falta el verbo auxiliar "Do" y el signo de interrogación correspondiente en la pregunta que realiza Joe a Harlen:

"I leaned over to Harlen. "- - Never knew you had a brother."

Harlen nodded yes and went back to staring at the floor.

"- - Seems like a nice guy."

"Hey, Harlen", said Joe, "- - you remember that time when we were kids and we went down to the old bridge".¹¹

En la película, los recursos propios del cine, como el sonido y la imagen, dejan de transmitir las clásicas imágenes del cine de Hollywood -particularmente las del género western- en las que se representa al indio vencido, a punto de desaparecer,¹² para invadir la pantalla con imágenes actuales de nativos que viven su cultura en sus propias tierras y reafirman su propia voz a través de la narración de sus historias. Fundamentalmente, el sonido diegético permite rescatar la oralidad originaria a través de la voz misma de las personas que hablan las lenguas nativas. Esa posibilidad que brinda la técnica cinematográfica permite rechazar las representaciones de la cultura amerindia plasmadas en muchas de las películas de Hollywood, y reescribirlas desde otra cosmovisión, pero a partir de la utilización del mismo recurso técnico.

¹¹ "Me incliné hacia Harlen. '--Nunca supe que tuvieras un hermano'".

Harlen asintió y volvió a mirar el piso.

--Parece un buen tipo".

"Eh, Harlen", dijo Joe, "-- te acuerdas de esa vez que siendo niños bajamos al puente viejo". THOMAS KING. *Idem*, p. 153.

¹² Uno de los temas más polémicos en las películas del género western producidas por Hollywood es el de la representación de los nativo-estadounidenses. Pese a las diversas interpretaciones sobre el piel roja, el motivo frecuente que se encuentra en esas representaciones es el mito del "vanishing American", que afirma la extinción cultural y física de los amerindios, y borra y modifica la realidad y costumbres de los indios actuales.

El segundo ejemplo está vinculado con el problema que significa representar, a través de un medio artístico, el lugar geográfico en el que se sitúa la reservación y transmitir su importancia y significación tanto a quienes conocen y han experimentado ese lugar como a quienes no. Para esa cultura, la geografía está íntimamente relacionada con la identidad tribal y personal, y resulta central a la hora de retratar a los miembros de la comunidad. En el caso del cine, la imagen permite esa transmisión de manera directa. A lo largo de toda la película, hay recurrentes planos generales que describen el paisaje de la reservación de Medicine River y una alternancia entre esos planos generales y primeros planos de los personajes. Esa alternancia de planos acompaña los momentos en los que el protagonista avanza en su viaje de vuelta al hogar material de la reservación -que, al mismo tiempo, es un viaje de reencuentro personal con su herencia e identidad culturales-. Dentro del argumento, el nexo concreto entre paisaje y retrato se hace efectivo sólo cuando Will está completamente integrado a la comunidad. Así, en la última escena se ve al protagonista tomando una fotografía de los miembros de la comunidad en el valle de Medicine River junto al monte Aístiku y él mismo aparece en ese retrato. Esa fotografía es la confirmación de que Will pasa a formar parte de esa tierra y de la comunidad.

En comparación con la película, los recursos literarios utilizados por King describen de manera precisa la importancia de la geografía, pero la falta del poder de la imagen para describir la forma de vida en la comunidad está compensada con una mayor cantidad de personajes que narran diversas historias pasadas y presentes de la tribu. A medida que Will avanza en el viaje de vuelta al hogar, el encuentro con diferentes *storytellers* -como su madre, Lionel James y Martha Oldcrow- permite conformar el sentido de pertenencia en el protagonista. Al igual que en la película, en la trama de la novela, ese proceso se completa cuando él logra retratar los acontecimientos familiares y sociales de los

miembros de la comunidad y narrar las historias que hay detrás de esas fotografías. El capítulo 15 de la novela ejemplifica ese proceso: Will narra, en primera persona, el día en el que se reúne la familia de Joyce Blue Horn para que él los fotografíe en el valle de Medicine River junto a la montaña Ninastiko -principal referente geográfico de la tribu-. En esa narración, Will describe a cada uno de los familiares; este hecho da cuenta de su propia integración a la tribu porque él puede narrar sus propios vínculos con cada uno de los familiares de Joyce Blue Horn y cómo llega a estar incluido en la fotografía que toma.

El tercer ejemplo se vincula con la estructura de la narración. Según Paula Gunn Allen,¹³ en las novelas o películas que reflejan la cosmovisión de las culturas amerindias se dejan de lado dos características propias de la narración occidental escrita: en primer lugar, la narración lineal y, en segundo lugar, el esquema narrativo centrado en la figura del héroe individual y solitario que vence al mal gracias a sus cualidades innatas.¹⁴

En este sentido, en la novela se recurre a una estructura alternada en la que cada capítulo contiene, al menos, dos temporalidades paralelas: una que remite a las historias de juventud del protagonista y su vuelta a la reservación, y otra que remite a su infancia. Además de esa interrupción temporal, hay una alternancia de las voces narrativas y los géneros textuales. Por ejemplo, en el primer capítulo, aparecen breves cartas escritas en el pasado por el padre del protagonista, y esas cartas alternan con la voz del narrador en primera persona que describe, desde el presente de la narración, sus impresiones iniciales sobre la reservación de Medicine River. A lo largo de la novela, se cuelan, en la narración del protagonista, diferentes

¹³ PAULA GUNN ALLEN. *The Sacred Hoop*, op cit.

¹⁴ Específicamente, se hace referencia a la narración característica del género western en la que se representa al héroe como una figura omnipotente cuya función es la de intermediario pacífico entre la cultura del oprimido y la del opresor. Sin la ayuda de esa figura singular, resulta imposible la salvación de la paz o, concretamente, la salvación de las minorías.

historias sobre el pasado de los miembros de la reservación, y el sentido global de esas historias se descubre a medida que avanzamos en el relato.

En el caso de la película, el abandono de la linealidad narrativa se puede percibir a partir del modo en el que se estructura el argumento mismo. Si bien esa estructura es central en la novela y en la película, esta última introduce ciertos cambios que acentúan la idea de la interrelación entre todos los hechos y seres de la comunidad. Haciendo eco de la imagen de la araña con la que se describe a Harlen en la novela, en la película las acciones o motivaciones del *trickster* parecieran formar parte de una red benéfica que a medida que se teje va incluyendo en ella a cada uno de los personajes. Ejemplo de esto es el momento en el que Harlen y uno de los directivos del Centro de la Amistad cuentan a Will el plan para la recaudación fondos:

“Directivo Del Centro de la Amistad (DCA): -

Hey Will, Harlen tells me you are going to give us a hand with the calendar.

Will (W): - Oh I didn't say that at all.

DCA: - Great! [...]

W: - Photographic study of wild life migration patterns at Southern Alberta. (Will lee un papel que le entrega el directivo del centro).

DCA: - It was the only grant available.

W: - A grant for taking pictures of moose and elk.

DCA: - What we really needed was many to buy a van, so we could take the elders around to their traditional social events.

Harlen (H): - Like hockey games and bingos.

DCM: - But instead of money, they gave us cameras.

H: - So, we borrow the many on the cameras and bought the van. That's where the calendars come in.

W - OK.

DCM: We got the many for the calendar from the Bank Council. A small business loan.

W: - You paid for the van.

H: - Stay with the Tour, Will. Buy the basketball uniforms.

DCM: - For the basketball team... To give the boys pride so we win the championship.

W: - So... You got a loan on the cameras that you got from the government to buy a van. And then, you got a loan from the Council to pay for the calendar but you buy basketball uniforms instead.

H: - Bingo! That's right.

DCM: - We use the cameras to do the calendar. We sell the calendar and pay back the bank Council. Because we have nice uniforms, we win the championship which has a 5 thousand dollars first price and we pay back the loan on the cameras.

W: - And I get to take pictures of moose and elk”.¹⁵

¹⁵ “Directivo del Centro de la Amistad (DCA): - Eh Will, Harlen me dice que nos vas a dar una mano con el calendario.

Will (W): - Oh yo no dije nada de eso.

DCA: - ¡Perfecto! [...]

W: - Estudio fotográfico de patrones de migración de la vida silvestre en el sur de Alberta. (Will lee un papel que le entrega el directivo del centro).

DCA: - Era el único subsidio disponible.

W: - Un subsidio para sacar fotos de alces.

DCA: - Lo que realmente necesitábamos era la plata para comprar un furgón y así trasladar a los ancianos a sus eventos sociales tradicionales.

Harlen (H): - Como hockey y bingo.

DCM: - pero en lugar de dinero nos dieron cámaras.

H: - y pedimos dinero prestado sobre las cámaras y compramos el furgón, y ahí surge el calendario.

Will (W) - Muy bien.

DCM: - El dinero del almanaque lo dio el Consejo. Un pequeño préstamo de negocios.

W: - Y así pagaron por el furgón.

H: - No pierdas el hilo, Will: compramos los uniformes de baloncesto.

DCM: - Para el equipo de baloncesto... para que los chicos se sientan orgullosos y así ganar el campeonato.

W: - Tomaron un préstamo sobre las cámaras del gobierno para comprar el furgón. Luego, consiguieron un préstamo del Concejo para pagar el almanaque pero compraron uniformes.

En ese encadenamiento algo confuso de acciones a partir del que se estructura la trama de la película, cada acción del *trickster* implica una nueva serie de acciones y abarca distintos actores a los que beneficia, de manera directa o indirecta. Si bien en ambas obras se da el mismo proceso de acciones encadenadas que benefician a la totalidad de la comunidad, en la novela cada una de esas acciones benéficas forma parte de un proceso más amplio y extenso en el tiempo; en cambio, en la película, esas acciones aparecen interrelacionadas en el argumento mismo a partir de un punto central: los proyectos del *trickster* en el Centro de la Amistad.

Finalmente, en la novela y la película, las figuras protagónicas no abarcan la totalidad de la narración. La novela -a pesar de que está narrada en primera persona- se diferencia de las clásicas narraciones occidentales, porque cada episodio se construye a partir de una estructura dialógica que permite que los distintos personajes tengan su propia voz. De esta manera, se desplaza la idea de una voz narrativa hegemónica y disminuye la relevancia del protagonista. En el caso de la película, las figuras del protagonista y del *trickster*, en tanto héroes, están más acentuadas que en la novela, pero hay un mismo esquema circular que contribuye a destacar la importancia de todos los miembros por igual. Es por eso que, en ambos casos, se pueden reemplazar los roles de varios de los personajes por otros, porque lo que interesa es el equilibrio del conjunto de la comunidad y no las particularidades de individuos aislados. En ese sentido, Will puede ocupar el lugar de Clyde en el equipo de básquet hasta que salga de la cárcel, del mismo modo que puede ocuparse del proyecto del calendario que iba a llevar a cabo su hermano James. Lo que prima es el

H: - ¡Bingo! Así es.

DCM: - Usamos las cámaras para hacer el almanaque. Vendemos el calendario y le pagamos al Consejo. Y porque tenemos lindos uniformes ganamos el campeonato, cuyo primer premio asciende a 5 mil dólares, y pagamos el préstamo sobre las cámaras.

W: - Y a mí me toca fotografiar alces”.

trabajo en conjunto y el destino del pueblo en su totalidad. Pasado, presente y futuro deben permanecer unidos gracias al quehacer consciente y activo de cada miembro del clan.

Conclusiones

La característica transformadora y la dualidad intrínseca de las narraciones amerindias contemporáneas -rasgos compartidos con la figura del *trickster* que se resiste a todo intento de interpretación restrictiva y racional- son una muestra de la ampliación que consiguieron las comunidades nativas respecto de sus medios de transmisión cultural, originariamente orales, y su constante adaptación para lidiar con los desafíos que el mestizaje cultural del mundo moderno les presenta.

Los tres ejemplos que describimos en este trabajo dan cuenta de la apropiación efectiva de medios de expresión ajenos para beneficio de la comunidad. Tanto la novela como la película representan el modo de interconexión tribal característico de las comunidades orales, pero al mismo tiempo amplían los modos de comunicación y los soportes específicos por medio de los que es posible la transmisión cultural. Así, una cultura originariamente oral potencia sus posibilidades de comunicación mediante la incorporación de una gama de recursos que incluye a la escritura, la fotografía y el cine. La posibilidad de alcanzar una mayor audiencia refuerza la realización de dos funciones centrales y complementarias de la literatura y el cine amerindios actuales: la narración de historias y problemáticas de comunidades específicas, y la resistencia ante las diferentes representaciones que se les ha asignado a lo largo de la historia. Como el *trickster*, las narraciones aseguran la preservación de las tradiciones, pero promueven el cambio; respetan la autoridad y al mismo tiempo la desafían. La ambigüedad y el poder de transformación que caracterizan al *trickster* están también presentes en las narraciones actuales de los miembros de las tribus del

norte de América que refirman y viven su cultura ancestral en el presente.

En este sentido, la forma en que están construidas la novela de Thomas King y la película dirigida por Stuart Margolin ofrecen una representación del *trickster* a partir de la figura de Harlen. Al mismo tiempo, por el hecho de estar permeadas por los rasgos característicos de esa figura, puede pensarse que ambas obras funcionan a su vez como *tricksters*. Así, las estrategias formales utilizadas de acuerdo con los medios que ofrece cada soporte técnico, desafían al lector o espectador extratextual a colocarse en un lugar activo desde el cual interpretar tanto el contenido ligado con la trama misma de la narración, como el sentido profundo de ese tipo de producciones culturales: la afirmación de la supervivencia y actualidad de las comunidades amerindias que se definen y narran a sí mismas, mientras resisten imposiciones culturales ajenas a su propia visión del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- Thomas King. *Medicine River*; Toronto, Penguin Books, 1991.
- *Medicine River* (1992), **Director:** Stuart Margolin. **Producción:** Barbara Allison, John Danylkiw, A. Liimatainen. **Diseñador de producción:** 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.

Bibliografía

- G.S. Kirk. *El mito. Su significado en la antigüedad y otras culturas*; Barcelona, Paidós, 1990.
- George-Albert Astre y Albert Patrick Hoarali. *El universo del western*; Marta

Fernández- Muro (trad.), Madrid, Fundamentos, 1976.

- Gilbert Durand. *Introducción a la mitología. Mitos y Sociedades*; Sylvie Nante (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Hugo Francisco Bauzá. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*; Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Hugo Francisco Bauzá. *Qué es un mito*; Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Jeanne Rosier Smith. *Writing Tricksters. Mythic Gambols in American Ethnic Literature*; California, University of California Press, 1997.
- Louis Owens. *Other Destinies. Understanding the American Indian Novel*; Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1992.
- Marcel Detienne. *La invención de la mitología*; Barcelona, Ediciones Península, 1985.
- Mágara Averbach. *Desde esta casa a la otra siempre había un sendero. Historias orales de indios estadounidenses contemporáneos*; Buenos Aires, ImagoMundi, 2006.
- Mágara Averbach. "Comunidad y solución en la narración de origen indio en los Estados Unidos", en *Revista taller. Sociedad, Cultura y Política* N° 24; Buenos Aires, Imago Mundi, 2007.
- Mircea Eliade. *Aspectos del mito*; Barcelona, Paidós, 2000.
- Paul Radin. *The Trickster. A study in American Indian Mythology*; New York, Shocken Books, 1973.
- Paula Gunn Allen. *The Sacred Hoop*; Boston, Beacon Press, 1986.