

nen mayor control (digamos las de Spike Lee dentro de la cultura negro-estadounidense o *Powwow Highway* y *Medicine River*, que es canadiense, de importancia para los aborígenes). El resultado de un análisis comparativo sobre la forma y el significado político de los finales en un corpus de este tipo da el siguiente resultado:

-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 o con una idea negativa 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. El final feliz, por otra parte, tiene un fuerte compromiso con la protesta porque transmite la necesidad y la esperanza de la lucha, la posibilidad real que tiene la lucha de lograr cambios reales, posibilidad sin la cual, toda lucha es imposible.

En su artículo "*Por qué tener esperanzas en tiempos difíciles*" (1997), 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" (p. 31). Así, el final feliz 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 cualquier otro producto cultural de las minorías 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, lo 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" (p. 16).

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 varios temas que se relacionan directamente con la visión del mundo que tienen las tribus, cada una específica y diferente de las demás, pero unidas entre sí por lazos históricos, culturales y geográficos.

El primero de estos temas es una concepción de lo que podemos llamar representación o discurso (representación lingüística, cinematográfica, pictórica, fotográfica) y de su relación con lo que hay fuera del discurso, digamos "la realidad". Estoy hablando de la idea de la mayoría de los pueblos indios de Norteamérica sobre 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 todo el planeta es uno y funciona como un organismo en el que todos los elementos son interdependientes. El tercero, la importancia de lo "comunitario" y por lo tanto, la subordinación de lo personal e individual al todo.

A partir de estas ideas, gran parte de las historias del cine, la literatura y la pintura indias plantean soluciones para el mundo 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 escritores 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 de lo Native American, Leslie Marmon Silko, 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. (Coltelli, 1990, p. 147/8).



(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, 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 una idea muy de moda en la llamada corriente general de los Estados Unidos. Para entender la definición con claridad, hacen falta varias etapas. 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 no pudiera ser buena sólo por ser política). En segundo lugar, hay que tener una idea por lo menos aproximada del sentido y la significación de las “historias”, la “narración” en 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* mucho fuera del lenguaje. Puede, por ejemplo, puede *subvertir* una manera de entender el mundo, modificarla y así modificar el mundo.

La idea de que el lenguaje tiene poder en la realidad explica que la mayor parte de la literatura india tenga que ver con lo que en la “corriente principal” se llama despectivamente “literatura de compromiso”. Dentro de esa literatura, estos autores explican muchas veces el poder del lenguaje para modificar la realidad.

Tal vez el mejor de los ejemplos se encuentra justamente en una novela de Silko, *Almanac of the Dead* (1991), un libro que tuvo grandes dificultades para salir publicado y que en cierto modo, Penguin boicoteó más tarde en el campo de la publicidad. *Almanac* es un libro sin protagonistas, con cientos de personajes, que recorre toda América del Norte, desde Alaska hasta México. Como muchos otros libros (y películas) indias, no hay protagonista: la comunidad está en el centro. El episodio que quiero

analizar transcurre en Alaska, entre los Yupik, donde el pueblo se reúne cada tarde frente al único televisor. 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 que no tiene nombre 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 blanca llamaría “poderes mágicos”.

Lo que más le interesa 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*” (Silko, 1991, p. 155) (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” (idem, p. 156) (Los blancos podían hacer volar objetos que hacían círculos en el cielo y enviaban mensajes e imágenes de pesadillas y sueños, pero... (ella) sabía como 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 no está separada de lo representado. Para la mujer Yupik, las palabras son las cosas, al contrario de lo que dice Foucault (1984). Por lo tanto, si ella consigue modificar la imagen del clima en el televisor, el clima se modificará de la misma forma en la realidad.

Para lograrlo, la Medicine Woman utiliza elementos tradicionales como “*recitations of the stories*” (Silko, 1991, p. 156) (recitado de historias) y frota una piel de castor contra la pantalla de la televisión para producir chispas, que producen tormentas que derriban los aviones de la compañía de petróleo que está contaminando su tierra. Así describe Silko el “*plane-crashing spell*” (idem) (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. (idem, p. 157)

(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 del los seres espíritus, furiosos y vengativos).

Este uso del mapa satelital es una lucha consciente, dirigida. La vieja mujer Yupik destruye los aviones porque saben lo que significan y la muerte que traen a los suyos. Los blancos no entienden lo que sucede: su cultura racionalista les impide ver lo que está pasando, y esto se vuelve evidente cuando Lecha, otra mujer india, testigo de los actos de la Medicine Woman vuelve al sur en un avión y se pone a hablar con un hombre de la compañía de seguros que estudia la caída de los aviones. El hombre le cuenta una historia de bruscos e inexplicables cambios en el clima y le dice que para él todo eso evoca la leyenda del Triángulo de las Bermudas. La historia de la mujer Yupik es en realidad una re escritura de esa leyenda y por eso, se mencionan los “campos electromagnéticos” que enloquecen a las máquinas dentro de los aviones y los barcos, campos como los que crea la piel de castor en la pantalla de la televisión.

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, alguien que no puede aceptar ciertas cosas y por lo tanto, las traduce 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 (Silko, 1991, p. 160). Y para él, “explicar” se refiere al pensamiento racional y científico, el único que la cultura

occidental llama “pensamiento”. No a la idea ceremonial de la unidad del mundo.

La fuerza que hay detrás del 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” (op. cit., p. 159). (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 blancos. Pero el centro es decididamente indio porque es la historia, el “lenguaje” concebido como un poder, como algo que puede en sí mismo cambiar el mundo.

Sobre esta base, la de las “historias” como esenciales para sostener la red del mundo (eso dice de las historias de *Mujer Araña* la primera novela de Silko, *Ceremony*, 1978), puede fundarse la solución comunitaria del estado de cosas, la manera en que estos libros y películas proponen *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. Además de que Hogan presente no una *colección* de poemas sino un poemario interrelacionado, hay varios poemas específicos para explicar la idea holística del mundo.

En uno de ellos, *The Alchemists* (Los alquimistas), se describen las ventajas de la visión holística por el negativo, explicando lo que



le ha hecho al mundo la concepción opuesta, la de Occidente, 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 chickasaw) de la colección de poemas. En *The Alchemists*, el *they* trata de convertir el plomo en oro mediante la magia de la alquimia. El intento está descrito en una forma definitivamente chickasaw como un *diálogo* con el plomo, al que se le *pide* que sea oro. De ese modo, la oposición entre medicinas también se quiebra y la frontera entre medicina india y medicina blanca se vuelve bastante permeable. Y se insiste en la relación 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" (Hogan, 1993, p.55) (el alma enloquecida del mercurio/ cayó a través de sus manos/ a través de pisos firmes/ y llegó 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 y 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.

Por otra parte, el poema plantea un problema de clasificación e 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 la jerarquización de las culturas (por la que una de ellas es "noble" y las demás deben transformarse en ella para sobrevivir<sup>1</sup>). El poema está describiendo metafóricamente la historia de la presión que se ejerció en toda América para que los miembros de las

tribus se convirtieran en blancos, 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 en blancos (o sea en mejores, en nobles). Así, el poema identifica a la "medicína" (cuyo resultado es la muerte y la locura simbolizados por el mercurio) con el American dream, que considera todo lo que no es ese sueño es una enfermedad: "Gold was the property/ that could take sickness out/ from lead." (Hogan, 1993, p.55) (El oro/ era la propiedad/ que podía sacar la enfermedad/ del plomo).

En otro poemas, como por ejemplo el maravilloso *Crossings* (idem, p.28), 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" (idem, p.29) (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) Las conexiones entre océano y océano, especie y especie, lugar y lugar, se repiten a todo nivel en el poema, desde el espacial (como en la cita anterior) hasta el de la metamorfosis y el temporal en las tres estrofas siguientes: "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". (idem, p.28). (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 esta 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.

*Crossings* une 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 accross the river./ Dark was that water./ darker still were the horses./ and then they were gone." (idem, p.29). (Fue como los caballos salvajes / esa noche de niebla. / Atravesa-

<sup>1</sup>Ver *Nosotros y los otros*, de Tzvetan Todorov (*Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI, 1991) o *Genealogía del Racismo*, de Michael Foucault. (*Genealogía del racismo*, Altamira, Montevideo, 1992.)



ban 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 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 elementos de la Tierra. En esta última cita, la visión de que todo está unido, de que todo depende de todo no es resultado de la niebla, es decir de la confusión, sino por el contrario: aparece cuando la niebla se levanta, metafóricamente cuando el ser humano es capaz de ver con claridad, descubre que el mundo es uno.

### Comunidad: un camino diferente

Esta visión holística se sostiene en una base comunitaria que desafía y rechaza el individualismo europeo-estadounidense. Para explicar la oposición entre individualismo y visión comunitaria, el apoyo más coherente es el de la traducción como metáfora de choque entre culturas que maneja, entre muchos otros, Eric Cheyfitz en su libro *The Poetics of Imperialism* (1997).

La idea general es que así como en una traducción lingüística la lengua meta (a la que se traduce) violenta y traiciona siempre a la lengua origen, una cultura siempre violenta a otra y la interpreta según sus propias visiones del mundo, porque son las únicas que conoce y las únicas que están vivas en su idioma. 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 que se encontró con Powhatan en América). Pero al definir la función de Powhatan como *king*, la traducción ejerce violencia sobre el original. Powhatan no era rey porque su sociedad no era una monarquía: él tenía funciones muy limitadas y diferentes de las del rey. Pero la sociedad inglesa (pre capita-

lista) aplica sus esquemas propios a una sociedad completamente distinta que Cheyfitz, siguiendo a Wolf, llama *kinship*. Lo hace por distintas razones: la necesidad de clasificar teniendo como base lo conocido, lo propio; la necesidad económica de otorgarle a Powhatan el poder para vender una tierra que los ingleses quieren comprar: si Powhatan es rey, puede disponer de su territorio y de su gente. Si no lo fuera, la negociación sería mucho más compleja. Y 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.

La mayor parte de las sociedades de las tribus indias de Estados Unidos y Canadá era *kinship*. *Kinship* es “parentesco, parecido” y en un sentido más ampliado, “comprensión”. Para Wolf, se trata de un sistema económico en el que el organizador social es el “kinship”, el clan de parientes y nunca un individuo solo. En estas sociedades, el individuo depende de su pertenencia a los grupos de este tipo y no se concibe 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*. Las “abuelas” son parte del *kinship*, el grupo, una parte esencial y por esa razón tienen un rol en las sociedades indias y un papel destacado en la literatura de estos autores. Hogan (1993, p.57) canta a ese papel con este poema (y otros):

*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.*  
(Las abuelas fueron mis diosas tribales. / Estaban ahí/ cuando yo nació. 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 del parentesco).

En este pequeño fragmento del poema aparecen:

-la línea de tiempo circular (al final del poema ella, la primera persona del poema explica que ella es sus abuelas) que



une a todo el grupo familiar en el clan. -la sensación de pertenencia representada por esa forma, 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 de autor indio y las películas con control indio de algún tipo necesitan recuperar. Tentados por la sociedad más allá de la Reservación y de la vida dentro de la sociedad *kinship*, muchos de estos personajes necesitan *volver* a ella, redescubrirla como solución a sus problemas. Las novelas más clásicas, más estudiadas, más “canónicas”, dentro del “canon alternativo” 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 cuyos personajes son soldados indios de la Segunda Guerra Mundial alienados por la guerra a los que la medicina blanca no puede devolver la paz que sí conseguirán con el grupo propio y la ceremonia que les devuelva “el centro”, su lugar en el mundo.

La vuelta (en estos y otros casos) es siempre a la comunidad. Y siempre se realiza mediante ceremonias que incluyen lo grupal. El “centro” recuperado tiene que ver tanto con un equilibrio interior, 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 (el protagonista de la novela o cuento) se comunica con lo propio y también con lo ajeno, de otra manera, una manera llena de equilibrio. Hay un poema de Janet Campbell Hale que enfoca este regreso, este reconocimiento de lo propio desde el idioma perdido de los antepasados. El nombre del poema es el nombre del *lugar* al que vuelve el yo poético y de la fecha de la vuelta: *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 parece 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. Y desde ese momento, ella es parte de la comunidad. Y por eso le hablan en la vieja lengua, la reclaman. La reacción de ella no es de molestia ni de rabia sino pura emoción positiva: “And,/ Oh, / How it/ Stirred me/ To hear again / That strange,/ Softly/ Flowing / Native tongue,/ So/ Familiar to/ My childhood ear.”<sup>2</sup> (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 autores indios. En la última novela de Silko, *Gardens in the Dune*, la protagonista, una india que hace un viaje no deseado por Europa en el siglo XIX, vuelve a su comunidad y al equilibrio que esa comunidad representa, y lleva a ella los conocimientos, las ideas y también 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 juntos.

En la década de 1990, hubo una novela bellísima que volvió sobre ese tema: *Watermelon Nights* de Greg Sarris<sup>3</sup>. Tres narradores cuentan su alejamiento y su retorno a la comunidad a través de una estructura muy cuidada que traza una espiral hacia un punto en el futuro, un punto concreto y cercano que nunca se narra y que todavía es “*a wish*”<sup>4</sup> (425), pero que se ha conseguido en el pasado también, en algunos momentos especiales.

La novela va tres veces de la soledad, la humillación y el desarraigo (causados por diversos factores) hacia el grupo, el clan, la “familia extendida”, la tribu. Desde el punto de vista

<sup>2</sup>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).

<sup>3</sup>Sarris, Greg. *Watermelon Nights*. New York: Hyperion, 1998.

<sup>4</sup>Todas las citas son de la edición *Watermelon Nights*, Greg Sarris. New York: Hyperion, 1998. Los números de páginas aparecen entre paréntesis en el texto principal.



legal, social, simbólico y emocional, la representación esencial de esa “tribu” es el árbol genealógico que todos deben llenar en el pueblo. Toda la narración de Johnny (y el final de la de Iris, como parte de la estructura en espiral de la novela) gira alrededor del árbol: el grupo de indios Pomo necesita que el gobierno lo reconozca legalmente como tribu y para lograrlo dentro de la ley del blanco, 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 sería la prueba de ese parentesco pero llenarlo significa dolor y angustia para muchos y no todos entienden las ventajas del reconocimiento legal. Sólo en la segunda parte, que cronológicamente es anterior a la primera, se comprende realmente el valor que tiene “ser una tribu”: se trata nada menos que de la posibilidad de poseer 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.”* (175) (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 un simple sonido en 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 en blanco, generalmente relacionados con el padre, 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” (11). (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 muchos espacios en blanco”.

Aceptar los espacios en blanco (frecuentes en el grupo de indios Pomo por la situación social y por el racismo reinante, como se prueba en muchos de los casos que se narran en la segunda y tercera partes) significa 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” (416) y convertirlo en la base de la comunidad, en algo positivo cuyo premio será la tierra misma. Así, a nivel argumental, la novela puede leerse como un intento de llenar los “espacios en blanco” a través de narraciones de los testigos.

El árbol es un símbolo múltiple: en primer lugar, de la forma de las tribus, de su relación con la “familia” entendida como clan y en segundo lugar, de la situación de las tribus y de su “nacimiento” legal, marcado por abusos sociales. Así, las dimensiones colectiva e individual del árbol y de la tribu, representadas por el árbol incompleto, son inseparables<sup>5</sup> y las historias individuales sólo tienen sentido cuando se entrelazan y se relacionan con otras historias individuales y forman la textura del grupo.

En *Watermelon Nights* hay un veneno que recorre la comunidad internamente, alimentado por la forma en que el resto de la sociedad trata a esa comunidad por su clase y por su raza. Algunos de los miembros del mismo grupo desprecian a los demás y no tienen sentimientos de solidaridad. Los tres narradores de Sarris examinan este veneno con furia y terror y finalmente, consiguen un antídoto. El incendio en el que muere Charlie, el primer hijo deseado de Elba, es el pico de esta culpa.

Elba comprende inmediatamente el significado simbólico de este incendio, provocado por Zelda. Se da cuenta de que Zelda quiso

<sup>5</sup> 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. Ver Gunn Allen, Paula. *The Sacred Hoop*. Boston: Beacon Press, 1986; *Studies in American Indian Literature: Critical Essays and Course Designs*. New York: MLA, 1983. Owens, Louis. *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*. Oklahoma: Norman, 1992.

sacrificar al hijo de otra 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 in each of our lives. Wasn't we all burning some baby or other so that we'd be safe?" (286). (Podría decir que la había visto, como antes, una representante lamentable de todos nosotros, sólo que Zelda era más obvia sobre el miedo y la desdicha relacionada en cada una de nuestras vidas. ¿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 del grupo hasta el crimen mismo: "If some sinner's baby was going to get sacrificied like you said, I wanted it to be hers, not mine." (285). (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 frente a la tía Marie y a Big Sarah.

Esta situación interna de autodesgarramiento y canibalismo, depende en gran 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 de ciertos grupos<sup>6</sup>. Aquí, como cuenta Bertaux en su estudio sobre casos reales en Francia, 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, Elba e Ida 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; y 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<sup>7</sup>.

En el otro extremo del espectro de actitudes, está el sentimiento comunitario. De este lado, las actitudes son tan variadas como las de los egoístas pero tienen un denominador común: la superación del individualismo ex-

cerbado del cual Zelda es el mejor ejemplo. Cuando los personajes adquieren una idea fuerte de comunidad, los resultados son múltiples en la novela. En primer lugar, dejan de sentirse aislados, desarraigados. 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, que en casi toda la literatura india de Norteamérica es el símbolo de la cultura del blanco, recuperan su propia tierra. 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 no "a weakening, a collapsing into myself. It was an emerging, as if from an old skin, and I felt wet, alive." (285) (no una debilidad, un caer dentro de mí misma. Era 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.

La noche que sí 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 con poderes, que estaba a punto de perder. Por otra parte, 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 esa utopía 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 noche de las sandías encuentra al

<sup>6</sup> Ver Bertaux, Daniel. *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: Mária Averbach. Páginas 3-33.

<sup>7</sup> 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 mezuquino) es esencial aquí.





narrador, Johnny, a punto de irse a la ciudad. La experiencia comunitaria hará que vea a su gente por primera vez como un grupo. La sandía 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 de la mezquindad y la crueldad. Al principio de la escena, la abuela, Elba, señala la sandía y pregunta: “*What does this mean?*” (136). (¿Qué significa esto?) La respuesta a esa pregunta no es fácil de encontrar para Johnny. La buscará toda la noche y encontrarla le dará su momento de epifanía que lo llevará a quedarse. La Abuela — 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. Le exige no una comparación sino una definición exacta. La definición de la sandía dará a Johnny una idea del mundo que puede ayudarlo a cambiar las cosas: ““*It is not like anything,*” she said, firm.” (137). (—No es como nada —dijo ella, firme.)

En busca de esa definición, Johnny se queda un día más en el pueblo y ve al espíritu comunitario en acción. De pronto, los individuos furiosos, rencorosos, vengativos y hasta malvados 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.” (138). (La gente estaba afuera en todas partes, conversando. Estaban reclinados sobre los autos, hablando sobre 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 la sandía que les goteaba desde las manos y por la cara.)

Toda es gente es, de pronto, una comunidad, unida. Por eso, 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.” (142) (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 el símbolo de 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*, *Medicine River* y *Smoke Signals*.

Uno de los símbolos más espectaculares del tipo de solución de la que hablo 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 ganar premios, tiene que volver a su Reservación Blackfoot (Pies Negros) en Canadá por la muerte de su madre. Supuestamente, el viaje será breve y temporario, para arreglar los asuntos de la mujer fallecida y luego, el fotógrafo volverá a Toronto y a su vida totalmente dominada por los valores del mundo occidental: éxito, dinero, propiedades, fama.

Este es el principio desde el cual Will tiene que volver a la vida en la pequeña comunidad Blackfoot, el pueblo, los amigos y un uso comunitario de la fotografía, un uso totalmente distinto del que él le ha dado hasta el momento. El viaje de vuelta (que de eso se trata la historia) está manejado y empujado por toda la comunidad. Al frente del grupo se destaca un personaje a la vez tradicional e individual (como pasa en todos los libros de autor indio): Harlen Bigbear y Bertha, los tricksters del pueblo.



Un trickster es un bromista, un personaje tradicional de gran parte de los distintos folclores de las tribus de Norteamérica. Absolutamente inclasificable dentro del par binario bueno vs. malo, es un buen ejemplo de la falta de razonamiento maniqueo en las distintas visiones del mundo de los indios de Norteamérica. Las bromas del trickster pueden ser crueles, incluso directamente malvadas pero siempre redundan en algún tipo de construcción positiva para la comunidad. Aquí sucede exactamente eso: Harlen acosa a Will y lentamente lo lleva 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 ganadoras de premios en Toronto 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, porque es *el* fotógrafo del momento al amor difícil de una mujer Blackfoot embarazada que por el momento no quiere irse a vivir con él.

El final, que quiero mostrar, 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 Blackfoot, la montaña sagrada que Harlen le muestra desde el principio, y de pronto, Harlen se acuerda del automático 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 a tiempo (le ha costado mucho tiempo, mucho cambio y mucho esfuerzo volver a tomar su lugar en la comunidad, un esfuerzo cómico, como el de la escena) pero al final, en el último cuadro, lo logra y su lucha por llegar es un forma simbólicamente muy eficiente de hablar de la vuelta.

La solución de la vuelta a lo comunitario implica siempre renunciaciones pero también enormes ganancias. En esta película, Will tiene que renunciar a su éxito, a su trabajo en Toronto, que le daba fama, satisfacciones y 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 (antes, él vivía viajando), un amor más profundo, una hija a la que incluso da nombre 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, importante, imprescindible y, como en el libro de Sarris, un *deseo* para el mañana, una utopía realizable por la que vale la pena luchar.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERTAUX, Daniel. *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: Mária Averbach. Páginas 3-33.
- COLOMBRES, Adolfo. *La colonización cultural de la América indígena*. Ecuador: Del Sol, 1976.
- COLTELLI, Laura. *Winged Words. American Indian Writers Speak*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1990.
- CHEYFITZ, Eric. *The Poetics of Imperialism, Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.
- DELORIA, Vine Jr. *Custer Died for Your Sins*. New York: 1970.
- DELORIA, Vine Jr. *God is Red*. New York: Laurel, 1973.
- EMBREE, Edwin. *Indians of the Americas*. New York: Collier, 1970.
- Entrevista a Leslie Marmon Silko en *Journal of Ethnical Studies*, 13:4, invierno, 1986.
- Entrevista a Leslie Marmon Silko en *The Women Review of Books*, Vol. XI, Nos. 10-11, Julio, 1992. (Entrevistadora: Linda Niemann)
- FOUCAULT, Michel. *Genealogía del racismo*. Montevideo, Altamira, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Siglo XXI, 1984.
- GUNN ALLEN, Paula. *Studies in American Indian Literature: Critical Essays and Course Designs*. New York: MLA, 1983.
- GUNN ALLEN, Paula. *The Sacred Hoop*. Boston: Beacon Press, 1986.
- OWENS, Louis. *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*. Oklahoma: Norman, 1992.



- OWENS, Louis. Special Number of Studies in American Indian Literatures (SAIL). Varios autores. Volumen 10, Número 2, verano 1998.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos Imperiales, literatura de viajes y transculturación*. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- SAID, Edward W. : *Culture and Imperialism*, USA: Random House, 1994.
- SAID, Edward. *Orientalism*. USA: Random House.
- SILKO, Leslie Marmon. *Yellow Woman and a Beauty of Spirit. Essays on Native American Life Today*. Touchstone: New York, 1996.
- TODOROV, Tzvetan y otros. *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Madrid: Jucar, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI, 1991.
- HOWARD, Zinn. "Por qué tener esperanzas en tiempos difíciles", en *Taller*, Volumen 2, número 3, abril, 1997 (pag. 13 a 31).

## TEXTOS

- Antología: *Song from this Earth on Turtle's Back*. Edited by Joseph Bruchac. USA: Greenfield Review Press, 1983. (Página 88)
- HOGAN, Linda. *The Book of Medicines*, Coffee House Press, Minneapolis. 1993.
- SARRIS, Greg. *Watermelon Nights*. New York: Hyperion, 1998.
- SILKO, Leslie Marmon. *Almanac of the Dead*. London: Penguin, 1991.
- SILKO, Leslie Marmon. *Ceremony* New York: Signet, 1978.
- WELCH, James. *Winter in the Blood*. Penguin, 1974.

