

Escribir/pintar/pensar desde la hibridez. Apuntes sobre creaciones indio-americanas en la era del pluriculturalismo**

Nos encontramos en un momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se entrecruzan para producir figuras complejas de identidad y diferencia, de pasado y presente, de inclusión y exclusión.

Homi Bhabha: *The Location of Culture*

La frontera, el margen, no es el punto donde algo acaba sino, como ya decía Heidegger, el lugar donde algo diferente afirma su presencia.

Paula Gunn Allen: *Conjuring invisibility*

Uno de los aspectos más saludables surgidos al auspicio de las teorías poscoloniales, feministas y posestructuralistas es el desplazamiento de una visión exclusivamente eurocéntrica en favor de una concepción más pluralista y heterogénea del conocimiento y de la condición artística. Como numerosas voces han reconocido, «en una sociedad moderna ya no es posible ni deseable una homogeneidad global; es necesario, junto al reconocimiento de la universalidad –cada vez más abstracta–, un reconocimiento de las diferencias, de la identidad cultural de cada grupo o colectivo».¹ Este reconocimiento de «la política de las diferencias» exige, sin embargo, asumir la identidad cultural como el resultado de un proceso a la vez precario y complejo, y no como una categoría ahistórica, algo que exista de antemano, que trascienda al lugar o a la época y que esté fijado para siempre en un pasado esencial. Es por eso por lo que resulta altamente problemático acercarnos al arte o la literatura de minorías bajo presupuestos que impliquen la existencia de una identidad indígena pura e impermeable a los avatares de un país –en este caso, los Estados Unidos– labrado por el mestizaje etnogenético y los procesos de hibridación contemporáneos. Esto no significa, por supuesto, que no existan tradiciones o sensibilidades propias del acervo cultural de cada etnia, grupo o colecti-

* Profesora de Literatura Inglesa y Norteamericana de la Universidad de Alicante.

** Este trabajo se ha realizado gracias a una beca concedida por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica (DGICYT), en su Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento. El número del Proyecto de Investigación es PB94-1082.

¹ Francisco Jarauta, «Habitar la frontera», *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, ed. Francisco Jarauta. Colección Arteleku, n° 9 (San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995), p. 218.

vo, incluso los más minoritarios: decir lo contrario sería un arrogante error y una nueva forma de borrar o alterar identidades. Lo que quiero decir es que resulta cada vez más difícil concebir que estas particularidades no estén atravesadas por otros muchos discursos, que sin duda arrastran consigo la posibilidad de contigüidad, de síncope y de contaminación estética con elementos ajenos a la propia comunidad. Pensemos en las novelas de Ralph Ellison o de Toni Morrison, verdaderas amalgamas de estilos y citas culturales varias (en el caso de Ellison, desde los *blues*, la Biblia, Dante o el jazz); o en el mundo de las artes plásticas la aparición de agrupaciones del tipo *The Border Art Workshop* donde se exploran las posibilidades de lo híbrido, el resultado de vivir inmersos en varias culturas.

Este fenómeno, que parece de sentido común en la época de la aldea global, es incluso apreciable en diversas producciones literarias del pasado. Tomemos, por ejemplo, el género autobiográfico, tan fértil en las tradiciones indio-americanas y afro-americanas del siglo anterior. Aún contando con elementos diferenciales indiscutibles, tales como el peso de la tradición oral,² estudios recientes han revelado que este fue un género importado, cuyas formas derivan en gran medida de los modelos prototípicos de las autobiografías de autores de la tradición cristiana, como San Agustín, Rousseau o Franklin.³ Y a la inversa: recientes estudios sobre figuras típicamente canónicas –Mark Twain o Walt (Whitman), por ejemplo– han revelado cómo sus lenguajes están preñados de referencias, imágenes, acentos y canciones procedentes de tradiciones indias y afro-americanas del siglo anterior.⁴

Teóricos y antropólogos como François Lionnet y James Clifford han comentado recientemente que, dado el alto grado de reciprocidad entre culturas en contacto, resulta más ajustado utilizar términos como «transculturización» y «criollización» en lugar de «asimilación», ya que describen mejor relaciones de intercambio e influencia que nunca son unidireccionales. «Asimilación», según Lionnet, es un término negativo que recalca la relación de subordinación existente entre una cultura «minoritaria» y otra supuestamente de más peso, al tiempo que invalida la posibilidad de que el elemento asimilado sea a su vez un agente transformador de las prácticas que adopta.⁵ Según Lionnet, el inter-

2 Véase: Paula Gunn Allen, «Teaching Personal Narratives and Autobiography», *Studies in American Indian Literature: Critical Essays and Course Design*, ed. Paula Gunn Allen (Nueva York: The Modern Language Association of America, 1983), pp. 75-81, y Arnold Krupat, *For Those Who Come After. A Study of Native American Autobiography* (Berkeley: University of California Press, 1989).

3 Véase el trabajo de Frances Smith Foster «African American Progress-Report Autobiographies», en *Redefining American Literary History*, ed. A. LaVonne Brown y J. Ward, Jr. (Nueva York: The Modern Language Association of America, 1990), pp. 270-283.

4 Véase al respecto, por ejemplo, Shelley Fisher Fishkin, *Was Huck Black? Mark Twain and African American Voices* (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1993).

5 François Lionnet, «“Logiques métisses”: Cultural Appropriation and Postcolonial Representations», *College Literature*, 19-20 (1993): 103-4. Citado por Carol Miller en *Fiction and Ethnicity in Northamerica. Problems of History, Genre and Assimilation*, ed. Aitor Ibarrola (Bilbao: Uncilla Press, 1995), p. 212.

cambio cultural –del que brotan identidades híbridas– ha sido un fenómeno constante en la historia de los pueblos y no un fenómeno reciente. En los Estados Unidos, de no haber existido intercambio entre los indios y los moradores del *Mayflower*, los europeos no habrían sobrevivido probablemente y hoy no sería ese país variopinto conformado de identidades diferentes.⁶ Por eso, al tiempo que destacamos su naturaleza diferencial, ecléctica y mestiza, resulta imperativo pasar ya del reconocimiento de esta diversidad a una reinscripción del «carácter híbrido de la diferencia»,⁷ así como sus consecuencias en aquellas comunidades que ocupan una situación de ambivalencia dentro del espacio cultural de esta nación. La expresión *Hyphenated* (entre guiones), utilizada hoy para denominar a las comunidades afro-americanas, asiático-americanas, afro-asiáticas o indio-americanas, ilustra metafóricamente la situación fronteriza de muchos artistas que viven en los intersticios de dos o varias culturas, y que piensan/crean y viven sus experiencias en lenguajes de doble sentido y dirección. Como resume la escritora asiático-americana Jessica Hagedorn, «la cultura en la que nací y crecí es sin duda caótica, híbrida y tremendamente estimulante. Para los que vivimos en ella no se trata de “uno/otro” sino de “tanto/como”, con muchas capas de influencia actuando al mismo tiempo».⁸

Lo que me propongo en este artículo es explorar aspectos híbridos, multiculturales, en algunas creaciones, plásticas o literarias, de los indios norteamericanos, especialmente en la obra de la escritora Leslie Marmon Silko. Me interesa analizar la confluencia de elementos inicialmente indígenas en prácticas que al mismo tiempo se podrían denominar posmodernas, en un momento de alta contaminación estética, y en un país –repito– que ha sido definido como «mixto étnicamente, culturalmente plural y socialmente heterogéneo».⁹ Mi intención es explorar la articulación de elementos criollos y trazar puntos de intercambio, fusión o contaminación en una pequeña selección de creaciones indias de nuestro tiempo. Me interesa examinar el uso de formas indias heredadas del pasado y su re-articulación en un ámbito multicultural, en el que el público es ampliamente heterogéneo y donde el sentido de elementos étnicos varía al entrar en contacto con la naturaleza híbrida de la sociedad actual. He intentado poner en diálogo a la literatura con las artes plásticas con el fin de explorar la re-inscripción de la etnicidad preci-

6 Hay que resaltar que dicho fenómeno no es en absoluto novedoso: ya en 1782 Crèvecoeur se preguntaba hasta qué punto era posible hablar de una cultura autóctona en Norteamérica, y en el siglo XIX algunos de los pronunciamientos más importantes abogaron por una literatura y una tradición artística que fueran capaces de aprehender la diversidad de la propia nación.

7 Tomo prestada la expresión de Homi K. Bhabha en *The Commitment to Theory* (Londres: Routledge, 1994), p. 24.

8 Jessica Hagedorn, citada en *Critical Fictions. The Politics of Imaginative Writing*, ed. Philomena Mariani (Seattle: Bay Press, 1991), p. 146. Traducción propia.

9 Howard Temperley y Malcolm Bradbury, *Introduction to American Studies* (Harlow: Longman, 1981), p. 18. Traducción propia.

samente en un momento donde las barreras entre las disciplinas resultan cada vez más fluidas, y donde las divisiones binarias entre norte/sur, eje/periferia, civilizado/primitivo, cultura/naturaleza resultan claramente inadecuadas a nuestra condición actual.

Tradicionalmente, el estudio de las culturas autóctonas en los Estados Unidos ha sido llevado a cabo por antropólogos o historiadores de raza blanca, quienes a menudo han distorsionado su riqueza plural reduciéndola a una forma estereotipada y sin sentido. Como Alan Velie y Gerald Vizenor escriben, «el concepto del Indio como el Otro, la malévola sombra que acecha y amenaza al hombre occidental [...] perduró a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX [...], y no fue hasta los años 60, en pleno auge en pro de los derechos civiles, cuando se empezó a desarrollar una nueva sensibilidad que trajo consigo la sospecha de que los indios habían sido tratados como meros estereotipos». ¹⁰ Ni que decir tiene que la presencia de la voz nativa en la literatura estadounidense apenas ha sido investigada. El conjunto de cantos, oraciones, poemas, acertijos, sortilegios y cuentos de la tradición oral de la América nativa, aún disminuidos desde la época de la llegada de los europeos, resulta tan amplio como para desanimar a cualquiera. La tradición se ha ido desarrollando a lo largo de un dilatado periodo de tiempo en numerosos lenguajes remotos y complejos, a menudo reflejando una diversidad social y cultural que ha actuado de barrera a la investigación literaria.

Esta situación de negligencia empieza a corregirse a partir de la década de los años setenta. A ello contribuye no sólo la aparición de un nutrido número de escritores suficientemente consagrados, como Scot Momoday, James Welch, Leslie Silko y Louise Erdrich, sino también la atención que, tímidamente, empieza a dedicar la crítica a los artistas y escritores nativo-americanos. Comienza a surgir así una serie de trabajos, ensayos o catálogos, elaborados en su mayoría al auspicio de instituciones blancas. Aunque la mayor parte de estos estudios revelan un interés genuino por las culturas autóctonas, lo cierto es que, como ha dicho recientemente el escritor Chippewa Gerald Vizenor, su punto de mira ha resultado ser inadecuado y sus conclusiones, por tanto, hartamente simplistas. En opinión de Vizenor, uno de los errores más comunes ha sido el concebir el arte o la literatura india únicamente en términos tribales, olvidando que muchos de sus artífices viven en territorios culturales altamente movedizos, cuyas experiencias, creencias y costumbres transcurren entre realidades que pueden ser radicalmente diversas.

Sin duda, la visión de Vizenor sobre la etnicidad no es única en la actualidad. Prestigiosas voces como Homi Bhabha o Werner Sollers han señalado cuán difícil resulta asignar a un escritor una categoría étnica exclusiva, dado el

10 Alan Velie y Gerald Vizenor, «Introducción» al número especial *Native American Perspectives on Literature and History, Genre*, XXV, 4 (invierno 1992): 3. Traducción propia.

alto grado de sincretismo cultural existente en la América de hoy.¹¹ También los propios artistas han reconocido explícitamente su condición híbrida, lo que nos invita a desechar lo que el antropólogo James Clifford llama «la búsqueda del Otro primitivo», y a explorar en cambio aspectos insertos en el campo de las relaciones interétnicas. La escritora india Paula Gunn Allen ha comentado que los indios contemporáneos poseen una «percepción dual del mundo»¹² y James Ruppert se ha referido a la naturaleza bi-cultural de la literatura indio-americana de nuestro tiempo, muchos de cuyos escritores ofrecen numerosos ejemplos de conflicto e intercambio cultural.¹³ Muy significativo en este sentido es también el doble punto de vista que adopta Louise Erdrich en *Tracks*, su obra más reciente, donde la perspectiva alterna entre el punto de vista de un viejo luchador de la tribu de los Nanapush, y el de Pauline, una joven que vive entre dos mundos radicalmente diferentes. En el caso de Pauline, el mestizaje acelerado acarrea pérdida de identidad; para otros, lejos de resultar alienante, la diversidad actúa de fuente vivificadora y fermento creativo.

Artistas indias como Shelley Niro y Kate WalkingStick han reconocido igualmente este bilingüismo, esta doble vida dentro de ellas mismas. Cada cual a su modo, ambas han asumido la identidad fragmentaria de manera explícita, transformando en ventaja lo que antes se sufría como contradicción. Kay WalkingStick ha comentado que «todos los indios norteamericanos están viviendo una doble vida»,¹⁴ tanto desde el punto de vista lingüístico como cultural, y Niro se ha referido con frecuencia a su infancia y educación mestizas como una fuente inagotable de fuerza creativa en su trabajo. No es necesario añadir que este carácter híbrido, este discurso de doble dirección, molesta al *establishment* —comisarios, críticos y organizaciones federales—, para quienes es más rentable promocionar a artistas trabajando con motivos fácilmente reconocibles como «arte indio». Como ha reconocido Jean Fisher, «cuanto más la obra de “otros” sintetiza diversos códigos culturales —esto es, cuanto menos emplea signos evidentes de “otredad” y más se aparta de una supuesta especificidad cultural—, más “inauténtica” se la considera, y menos atractivo tiene para la institución».¹⁵ En este sentido resulta muy ilustrativo lo que le sucedió a Jimmie Durham, invitado inicialmente a formar parte de la exposición de París *Magiciens de la Terre*, y posteriormente relegado por otro artista indio que mejor se acomodaba a las nociones europeas de «arte indígena». Como podemos comprobar, el mo-

11 Véase: Werner Sollers, «Introduction: The Invention of Ethnicity», *The Invention of Ethnicity*, ed. Werner Sollers (Nueva York: Oxford University Press, 1989), XV.

12 Citada por Alan Velie y Gerald Vizenor, «Introducción» a *Native American Perspectives on Literature and History*, *Genre*, XXV, 4 (invierno, 1992): 331.

13 Véase James Ruppert, «Mediation and Multiple Narrative in Contemporary Native American Writing», *Texas Studies in Literature and Language* 28, 2 (1986).

14 Kay WalkingStick, «Native American Art in the Postmodern Era», *Art Journal*, 51, 3 (otoño 1992): 16.

15 Jean Fisher, «Hors d'oeuvre», *Cocido y crudo* (Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1995), p. 40.

nopolio de la imaginación que tradicionalmente han ejercido los blancos incide todavía en la manera en que se define o promociona el arte de minorías –generalmente según nuestros propios presupuestos, deseos o fetiches. He aquí un problema fundamental a la hora de abordar la comprensión de una cultura anteriormente oprimida. ¿Cómo ponerla en circulación sin reincidir en prácticas esencialistas o folkloristas que simplemente mantienen el *status quo*?

De nuevo, cuestiones de identidad saltan a la palestra. Jimmie Durham es sin duda un ejemplo paradigmático que nos muestra la ambivalencia de «lo indio», y cómo la cultura eurocéntrica sigue teniendo el poder de nombrar¹⁶ y etiquetar al «otro». En 1990 se aprobó una ley según la cual todos los artistas nativo-americanos debían acreditar sus orígenes, con el fin de poder beneficiarse de un programa de ayudas federales. Jimmie Durham es un indio *Cherokee* pero no lo pudo demostrar: su madre había sido expulsada de la tribu y la afiliación a ésta se transmite por vía materna. Sin número de registro que acreditara su identidad, Durham se vio privado de los subsidios que el gobierno concede a los artistas indios y sus exposiciones en 1991 fueron canceladas. Sobre estas cuestiones Durham ha comentado, «me considero Cherokee pero mi obra es simplemente contemporánea y no tiene nada que ver con lo que los blancos denominan “arte indio”». Y sin duda Durham tiene razón: aunque su obra retoma elementos de su cultura de origen, no intenta reflejar una supuesta identidad india, sino más bien cómo los blancos nombran, clasifican e identifican el mundo bajo sus propios parámetros. En este sentido, altamente irónica fue su instalación *On Loan from the Museum of the American Indian* (Préstamo del Museo del Indio Americano) en la que el público tomó por genuinos una serie de artículos que se exhibían de manera absurda, como plumas y unos trozos de tela clasificados como «ropa interior de Pocahontas».

En las artes visuales numerosos son los ejemplos de artistas que, refutando estereotipos, trabajan con lenguajes heterogéneos que acusan su condición fronteriza. Además de Jimmie Durham, las obras de artistas plásticos como Shelley Niro, Edgar Heap of Birds o Jane Quick to See Smith mezclan elementos de la cultura Cheyene con significados, iconos y repertorios de imágenes típicos de la cultura de masas. De nuevo Durham es uno de los artistas más explícitos sobre su doble condición, a la que no renuncia ni desea establecer juicios de valor sobre cual de las dos tiene más peso en su vida.¹⁷ Su obra *Malinche* constituye un ejemplo ilustrativo de este sincretismo cultural, al tiempo que su sabia y paródica incorporación de elementos indios y américo-europeos mina la idea de identidad india como algo inmutable, primitivo, exótico y puro, así como la tentación del hombre blanco de hacer de la mujer india un oscuro objeto del deseo.

16 No se nos puede escapar aquí que incluso la denominación «indio» fue una imposición de los conquistadores españoles, basada en un error topográfico.

17 Véase Judy Purdom, «Who is Jimmie Durham?», *Third Text*, 28/29, otoño/invierno (1994): 173.

Las actitudes feministas también predominan en las obras de artistas indias, en cuyas obras lo doméstico, lo político y lo mitológico inician un diálogo cargado de matices, emociones, referencias cruzadas y protestas. En *Indian Princess* (Princesa India) y en *Earth Mother* (Madre Tierra) Shellie Niro deconstruye las imágenes tópicas o estereotipadas de la alteridad en un sugerente *collage* donde se combinan elementos pop con otros de la cultura Cheyene. En *The Rebel* (La Rebelde), el tropo de la hibridez se condensa en la imagen de una mujer india –su propia madre– vestida «a la occidental», gruesa, desafiante, recostada en un coche en pose irónica. Puesto que la mujer representada no se acomoda a nuestros cánones de belleza, todo sugiere que la obra es una parodia de las imágenes estilizadas que circulan en los medios de comunicación y la publicidad, así como una crítica a la apropiación, a la vez seductora y repudiable, del cuerpo femenino en el sistema de representación de occidente.

En estas obras la contigüidad se ha convertido en un principio de orden y los márgenes entre culturas se han tornado tan borrosos que parece que ya no existe un centro sólido. Los dibujos al carbón de Kay WalkingStick, como ha comentado Kevin Power,¹⁸ se pueden relacionar tanto con la tradición europea del díptico, como con la imaginería tradicional india. En su obra *Spirit Center I*, las dos partes representan dos sistemas distintos de conocimiento, sin que ninguna de ellas pretenda desplazar a la otra. Una parte es inmediata y visual; la otra, espiritual, pausada, abstracta. Como ocurre en las obras de tantas mujeres artistas, percibimos aquí un interés por el pasado mítico, por las geometrías sencillas e íntimas, así como la necesidad de lograr un equilibrio entre distintas formas de percepción. Descrita por la artista como una «conversación entre pensamientos», la obra no sólo es poderosamente táctil y sugerente, sino también generosa y eficaz pues nos obliga a mirar el mundo de nuevo.

Otra artista que vale la pena mencionar es Elaine Reichek, quien comparte con la escritora Leslie Silko una insatisfacción innata con las leyes y convenciones que rigen la alta cultura –ya sea arte o literatura– y el deseo de revitalizar las producciones artísticas de los grupos oprimidos a través de lenguajes ajenos a las corrientes oficialistas. Desarrollan su proyecto artístico mediante indagaciones sobre materiales y procedimientos ya antiguos, que ellas reciclan y que, combinados con elementos actuales, cobran auge de nuevo: Reichek elige la aguja de bordar por sus asociaciones con las tradiciones culturales femeninas, en tanto que Silko hace acopio de material oral; ambas prácticas infravaloradas por ser «de mujeres», de utilidad artesanal o etnográfica, y por tanto carentes de prestigio o trascendencia. En una obra llamada *Sampler* (Muestra), Reichek cose una serie de motivos típicos de las labores que hacían las damas en la

18 Kevin Power, «El mestizaje como identidad de los noventa», en *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, ed. Francisco Jarauta, p. 196.

época colonial junto con ácidos mensajes relacionados con la historia de los indios. La obra hace alusión a las vidas específicas de mujeres en relación con la estructura patriarcal y colonial, al tiempo que entreteje estas historias con las de la opresión del pueblo indio. Este diálogo entre formas típicamente domésticas, que las mujeres llevaban a cabo dentro de los confines de la familia, y otras de estética e implicación muy diferentes constituye otro reflejo más de hibridez creativa, que rechaza las oposiciones simplistas entre el blanco y el indio, entre lo público y lo privado, entre arte y artesanía, entre nosotras y ellos.

Lo híbrido, podríamos decir aquí citando a Homi Bhabha, no es una imposición sino una condición, una forma de ver la vida. La vitalidad y la eficacia de estos trabajos se debe, en gran parte, a la re-articulación de elementos que no son tanto *ni una cosa ni la otra, sino algo más*, que reta las rígidas fronteras entre las tradiciones indias y las de la cultura del *mainstream* americano. El artista y escritor Earl Eder, por ejemplo, ha descrito este bilingüismo como una fuente de inspiración constante y necesaria en su obra: «me encuentro entre dos culturas y en este intersticio encuentro los resortes para crear. Intento incorporar viejos artefactos Sioux a mis obras, también pobladas de ideas modernas. Es en esta libertad para manejar referencias culturales varias donde mejor me puedo expresar».¹⁹

En el campo de la literatura indio-americana, Leslie Marmon Silko, escritora de la tribu de los Laguna y procedente de una familia con antecedentes indios, mejicanos y anglo-sajones, es otro ejemplo arquetípico de mestizaje artístico y biográfico en la América actual. Su adhesión a los Laguna le viene por línea materna y en este sentido resulta necesario indicar que fue criada por mujeres fuertes, dotadas de habilidades varias, entre ellas la capacidad de combinar las ventajas de la educación occidental, del mundo universitario y del trabajo, con los valores y tradiciones de su herencia india. En su niñez y adolescencia, Silko asistió a un colegio católico y creció hablando tanto inglés como la lengua nativa de Laguna Pueblo. Tras graduarse en la rama de Letras, cursó estudios de Derecho con el objeto de presentar reclamaciones al gobierno pidiendo más tierras para los indios, tal como su padre había hecho. Pero algo ocurrió que le hizo abandonar su carrera de abogacía. Como ella misma cuenta,²⁰ de pronto se sintió fuertemente atraída por el poder y el encanto de los libros de occidente: en su caso, no sólo la Biblia sino también todo un caudal impresionante de novelas, poemas y relatos. Este descubrimiento no supuso el abandono de las tradiciones orales con las que había crecido. Todo lo contrario, su compromiso con su pueblo Laguna se hizo aún más

19 Citado en Joy Gritton, «Cross-Cultural Education Vs. Modernist Imperialism», *Art Journal*, 51, 3 (otoño, 1992): 29. Traducción propia.

20 Citado en Dexter Fisher, *The Third Woman: Minority Women Writers of the United States* (Boston: Houghton Mifflin, 1980), p. 19.

fuerte al licenciarse en Filología Inglesa y se consolidó al iniciar su andadura de escritora.

Silko publicó su primera historia siendo aún estudiante en la universidad y en 1969, con 21 años, escribió el que posiblemente ha sido su relato más conocido, *The Man to Send Rain Clouds* (El Hombre que Envía Nubes de Lluvia). Basado en un antiguo relato oral de los Laguna, este cuento –que versa sobre unos indios que piden prestada agua bendita a un sacerdote católico para poder celebrar sus ritos– tipifica el sincretismo cultural y religioso característico de la vida y obra de esta escritora. De manera similar, en *Ceremony* (Ceremonia, 1977) Silko vuelve a aludir a la naturaleza particular de la intertextualidad y de la contaminación manifiestas tanto dentro como fuera de las culturas dominantes. Tayo, el protagonista, es un mestizo, mitad Laguna mitad blanco; una mujer mejicana desempeña un papel crucial en el proceso de aprendizaje de Tayo; y Betonie, el chamán Navajo que lo guía en su enfermedad, es también mestizo, con una abuela mejicana. Igualmente cabría mencionar la forma en que Betonie incorpora en sus ceremonias indias una serie de elementos de la cultura popular americana, como calendarios y guías de teléfono, como si de un ensamblaje posmoderno se tratara. La contigüidad en la obra de Silko parece, pues, un principio de cohesión, que acorta el agitado e inevitable espacio que existe entre el mundo blanco y el indio o entre nosotros y el otro. En su obra no existe una búsqueda en pos de una identidad o sensibilidad india supuestamente fijas e intemporales, sino más bien experimentos imaginativos sobre cómo la coexistencia de elementos o procesos culturalmente dispares se modifican estratégicamente al entrar en contacto unos con otros, sin por ello disolverse o perder sus diferencias.

Silko considera que su vocación de escritora consiste en custodiar y mantener activas una serie de historias transmitidas de manera oral durante generaciones por su pueblo Laguna. Dichas historias, aunque conservan patrones y motivos de procedencia ancestral, no reproducen de manera estática relatos o leyendas indias inmutables en el tiempo; por el contrario, presentan ritmos, motivos o elementos que, dependiendo del narrador, siempre resultan distintos –en ocasiones efímeros– y cambiantes. Puesto que la supervivencia de estas historias está inextricablemente unida a su capacidad de renovación, la labor de Silko no es exactamente la de documentar o consignar historias de los Laguna, sino reciclarlas dándoles un nuevo sentido. En la cubierta de su libro *Storyteller* (Cuentista), Silko hace una distinción entre consignar las narrativas indias y mantenerlas vivas en la imaginación de la gente:

Los etnólogos blancos han documentado cómo muchas de las tradiciones orales de las diferentes tribus indias se han ido extinguiendo porque los blancos siempre han buscado piezas de museo a la hora de acercarse a las culturas indias... Yo crecí en Laguna entre relatos, viejas

narrativas que yo sigo escuchando muy claramente en las historias que contamos hoy.²¹

Mantener vivas las narrativas orales no significa que éstas deban perpetuarse a toda costa y Silko sería la primera en admitir que no todas las historias indias perviven en el tiempo. De hecho, prefiere que algunas de éstas desaparezcan en lugar de «intentar salvarlas... intentar darles una forma más firme y duradera por medio de la escritura».²² Desafiando la costumbre de los occidentales según la cual todo motivo indio debe ser clasificado y archivado en museos, Silko ha escrito:

Son sólo los europeos occidentales quienes mantienen esa concepción pomposa y absurda de que cada palabra, cada cosa que se ha dicho o hecho, debe archivar y vivir para siempre ... Se requiere unas buenas dosis de estúpido orgullo y ceguera para pensar que tu civilización o tu cultura durará eternamente, cuando no hay más que mirar a la historia para ver lo contrario.²³

La negativa de Silko de perpetuar cualquier motivo indio, por trivial que sea, nos recuerda a Jimmie Durham y su crítica a las prácticas fetichistas de los coleccionistas blancos, para quienes cualquier objeto indio debe ser exhibido y archivado, como vemos reflejado de manera paródica en sus obras *Pocahonta's Underwear* (Ropa Interior de Pocahonta) y *Real Indian Blood* (Auténtica Sangre India). Igualmente satírica resulta la exposición titulada *Current Trends in Indian Ownership* (Tendencias Actuales en las Propiedades Indias), donde Durham reta, de manera no muy distinta a Silko, el énfasis que ponen los occidentales en la propiedad privada, al tiempo en que insiste en que los conceptos de legitimidad y propiedad individual resultan profundamente ajenos al sentir y al pensar de las comunidades indio-americanas.²⁴ La relación de los indios con sus tierras y narrativas orales no está basada en conceptos de origen, propiedad individual o pertenencia duradera sino de alternación e intercambio fluido. En este sentido Silko ha señalado en numerosas ocasiones que precisamente la fuerza y vitalidad de la cultura Laguna no se basa tanto en una rígida observancia de costumbres o ceremonias cuanto en su habilidad para adaptarlas a un mundo en constante evolución, por medio de la incorporación de elementos nuevos. En *Ceremony*, el curandero Betonie y Tayo, el protagonista, no

21 Citado por John Peacock en «Writing, Oral Tradition, and the Conquest of America». Inédito. Le agradezco al profesor Peacock su amabilidad al dejarme hacer uso de su trabajo.

22 Kim Barnes, «A Leslie Marmon Silko Interview», *Yellow Woman*, ed. Melody Graulich (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1993), p. 50. Traducción propia.

23 Kim Barnes, «A Leslie Marmon Silko Interview», *Op. cit.*, p. 52.

24 La obra hace uso de cinco mapas de Norteamérica. El primero de ellos es completamente oscuro, como si los indios «poseyeran» todo el continente, y en el último las zonas oscuras se han reducido a puntos casi invisibles en el mapa.

siguen de manera estricta las costumbres de sus antepasados, pero ambos sostienen que esta flexibilidad está más cerca del auténtico espíritu Laguna que las posturas rígidas de los tradicionalistas pues, como Betonie le dice a Tayo, «las ceremonias han ido cambiando constantemente... Lo que no varía, se transforma o crece, está muerto».²⁵ Y en otra ocasión Betonie comenta, «en el pasado las ceremonias se mantenían tal cual habían sido siempre y nadie parecía querer otra cosa. Pero después de la llegada del hombre blanco, todos los elementos de nuestro mundo empezaron a cambiar, y se hizo necesario crear nuevas ceremonias».²⁶

La propia historia de Laguna Pueblo explica por qué Silko hace tanto hincapié en estructuras de cambio, metamorfosis e hibridez como principales motores que mantienen la fuerza de sus tradiciones tribales. Sin duda, el área geográfica de Laguna, con sus continuas inmigraciones procedentes no sólo de otros clanes indios, sino también de mejicanos, hispanos y anglo-sajones, es por sí mismo un fenómeno fronterizo. Expertos en el intercambio cultural, el pueblo Laguna ha sido definido por diversos antropólogos como un ámbito abierto a la heteroglosia donde se dan cita acervos y tradiciones de talante muy diverso. La vitalidad de las costumbres y leyendas de este pueblo, y la habilidad de sus gentes para incorporar a ellos motivos o elementos ajenos a sus propias fuentes, son aspectos que aparecen una y otra vez en los relatos y novelas de Silko, especialmente en *The Man to Send Rainclouds* y en *Yellow Woman*. En esta última historia, que aparece reformulada en distintas versiones, Silko incorpora diferentes componentes culturales con el fin de adaptar los cuentos tradicionales del ciclo de *Yellow Woman* a circunstancias actuales.

Yellow Woman es, efectivamente, un viejo mito de los Laguna: la historia de una mujer que es seducida en el río por un espíritu del monte. Tras convivir con él unos meses, vuelve al poblado –en muchas versiones embarazada– donde su madre y amigos la acogen alegres pues su experiencia supone renovación para la tribu y nuevas experiencias. Claro está que el cuento bebe de fuentes mitológicas antiguas –en este sentido diversos autores han señalado las conexiones del ciclo de *Yellow Woman* con los mitos de Proserpina y Ceres–, pero también son evidentes las metamorfosis que efectúa Silko para, aún conservando su sustrato legendario, vincularlo con lo real actual. En las versiones de Silko, el mito de *Yellow Woman* resulta profundamente contemporáneo. Se explora el proceso de cambio de una mujer que, dejando momentáneamente a su marido, madre e hijo, vive una serie de experiencias que le hacen ponerse en contacto con su yo más íntimo. Alejándose temporalmente de su identidad como hija, esposa y madre, la protagonista –una muchacha india en una reserva en la América actual– experimenta una serie de vivencias que traspasan lo

25 Leslie Marmon Silko, *Ceremony* (Nueva York: NAL, 1978), pp. 132-133. Traducción propia.

26 *Ibidem*. Traducción propia.

convencional cotidiano para dentrase en el ámbito del sueño, del deseo, de la fábula o del mito. Puesto que sus vivencias con el espíritu Kachina son semejantes a las que ella oyó contar en su infancia sobre la mítica Yellow Woman, ésta se pregunta si no será ella misma parte de una narrativa, y si la Yellow Woman de las leyendas antiguas no tendría una identidad fuera del mito, al igual que le ocurre a ella. Al adentrarnos en la historia vemos que las fronteras entre realidad y ficción son cada vez menos nítidas –una constante en la obra de Silko–, así como las distinciones entre pasado y presente, como si la literatura y la vida formaran una especie de continuo.

Lo arcaico, lo contemporáneo, lo sagrado y lo profano coexisten bajo la pluma de esta escritora, tan apta para la tarea de vivificar antiguas leyendas o de contar infinitas variedades de un mismo cuento. Nada tiene esto que ver con el principio aristotélico de *integritas* porque las historias no funcionan así en el mundo que ella recrea. Precisamente, su obra se sitúa en el extremo opuesto a las convenciones tradicionales de orden, originalidad, principio, intermedio y conclusión. Sus historias, por el contrario, se confunden unas con otras; sus motivos, personajes y argumentos se repiten y se entremezclan, lo que a su vez provoca la aparición de nuevas historias. Como Silko ha explicado, «el arte de contar historias forma parte del corazón de nuestro pueblo y es absurdo intentar inmovilizarlas en el tiempo. [¿Cuándo contaron esta historia?] o [¿cuándo tuvo lugar esta otra?]. ... Estas preguntas no tienen sentido en la cultura Laguna, porque nuestros relatos se están narrando –y variando– constantemente».²⁷ En *Storyteller*, el narrador cuenta al menos seis versiones de la historia de Yellow Woman, y aunque todas conservan concomitancias y elementos comunes, ninguna es idéntica a la anterior. El resultado es una red compleja de historias dentro de otras historias, y en este entramado de narrativas múltiples –el contar un cuento dentro de otro, así como la idea de que una historia es sólo el principio y germen de otras muchas y de que los relatos nunca concluyen en realidad– radica, según Silko, la contribución más destacada e importante de las literaturas indio-americanas a la lengua inglesa.²⁸

Al hablar de escritores nativos como Leslie Marmon Silko, la crítica ha tendido a ignorar los aspectos biculturales de su obra y a privilegiar, en cambio, uno de sus dos componentes formativos, bien el étnico –en nombre de lo «auténtico», lo «diferencial»–, bien el inglés –en nombre de lo «universal». Así, distintos estudiosos han interpretado *Ceremony* como una derivación del ciclo del Rey Arturo: Tayo representando al héroe universal; el curandero como el mago; y la mujer como una de las numerosas féminas dotadas de poderes sobrenaturales en los romances del Rey Arturo, la justa recompensa

27 Leslie Marmon Silko, «Language and Literature from a Pueblo Indian Perspective», *Critical Fictions. The Politics of Imaginative Writing*, p. 86. Traducción propia.

28 *Ibidem*, p. 84.

a los sinsabores de Tayo.²⁹ Pero como Paula Gunn Allen escribe, «sólo una mente que no sea india puede concebir el conflicto en semejantes términos... dotado de un protagonista, un antagonista y una joven hermosa como premio sexual».³⁰

Ante esta clase de miopía crítica, los investigadores o profesores de literatura que no somos nativos podemos hacernos la siguiente pregunta: ¿es lícito adentrarnos en la interpretación de textos basados en tradiciones orales ajenas a nuestra cultura? O, por el contrario, ¿deberíamos transferir esta tarea a nuestros colegas indios? Esta es la pregunta que se formuló recientemente en un seminario sobre literaturas indio-americanas y la respuesta de uno de los ponentes creo que es digna de traer a colación aquí: «aunque cometamos errores en la práctica, un error mucho mayor sería concluir en principio que la literatura indio-americana sólo es accesible a los miembros de esta etnia. Pues ello supondría asumir la pre-existencia de una etnicidad monolítica y homogénea, cuando ésta es en realidad algo inestable y cambiante, fruto de una compleja amalgama de factores históricos y de procesos culturales, cuyo resultado es una multitud de tradiciones indias diferentes entre sí».³¹ A la respuesta del profesor Peacock simplemente añadir otro aspecto fundamental a la hora de abordar las creaciones de artistas o escritores indios en la América actual: la necesidad de evitar una noción abstracta, ahistórica, de «la identidad nativa» y buscar, en cambio, un conocimiento lo más pleno posible de todas aquellas tradiciones, fuentes, capas de sabiduría y mezcolanzas que integran las culturas indio-americanas, así como sus interacciones y puntos de encuentro con las del mundo occidental. Sólo entonces evitaremos la creación de jerarquías artificiales que conllevan el peligro de relegar a unos pueblos a un estatus inferior –algo que debemos evitar a toda cosa pues es precisamente uno de los fundamentos en los que se basó la conquista y el genocidio de los indios norteamericanos. En este sentido, la pequeña muestra de artistas que he comentado aquí creo que es suficiente para retar las siniestras divisiones del pasado –aún vigentes– y sus ideas configuradas por factores económicos o de prejuicio racial. Como hemos podido comprobar, voces como Kate WalkingStick, Jimmie Durham o Leslie Marmon Silko conforman una pequeña cartografía en donde se subraya el sentido dinámico, metafórico, de la identidad como espacio de mudanza y de conservación. Se trata de dos anclajes fecundos en los debates sobre la representación de la identidad y la diferencia, el yo y el otro. Fecundos porque nos sirven tanto para afir-

29 Alan R. Velie, *Four American Indian Literary Masters: Scot Momaday, James Welch, Leslie Marmon Silko, and Gerald Vizenor* (Norman: University of Oklahoma Press, 1982).

30 Citada por John Peacock, «Writing, Oral Tradition, and the Conquest of America», pág. 22. Ponencia inédita en el seminario «Native-American Literatures». Universidad de Alicante, marzo de 1994. Traducción propia. Agradezco al profesor Peacock su amabilidad al permitirme citar este trabajo.

31 John Peacock, «Writing, Oral Tradition, and the Conquest of America», p. 38. Traducción propia.

mar como para cuestionar la diferencia, para borrar fronteras y sin duda para retar ese concepto de alteridad atrapado en la tradicional relación especular de occidente, en la que lo supuestamente diferente se ignora, se fetichiza o se canibaliza. Conjurando estos peligros, las creaciones de estos artistas nos alejan de estériles territorios monológicos y nos conducen a una geografía de fértil intercambio que evoca esa gran zona dialógica y mestiza a la que canta Gómez Peña, «una gran zona trans e intercontinental en la que no reside el centro y en la que todos son márgenes, significando con ello que no se codifica, ni se suprime al “otro”». ³²

32 Guillermo Gómez Peña, *El tratado de libre cultura*, en Mar Villaespesa, «Citología», Cocido y crudo, p. 25.