

LESLIE MARMON SILKO Y GORDON HENRY: CRUCE DE GÉNEROS EN LA FICCIÓN INDIA ESTADOUNIDENSE

Profa. Márgara Averbach
Doctora en Letras, Universidad de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Resumen: Las literaturas de autores aborígenes estadounidenses tienen una tendencia constante a romper las barreras entre los géneros literarios occidentales o a subvertirlas. Este trabajo trata de analizar esta tendencia en dos autores de tribus diferentes (Leslie Marmon Silko, Laguna Pueblo – *Ceremony*, *Almanac of the Dead* y *Storyteller* – y Gordon Henry, Anishinabe – *The Light People*) con tres objetivos principales: 1, comprender el sentido de estas rupturas en los textos mismos (tres novelas de Leslie Marmon Silko y una de Gordon Henry), 2, analizar sus efectos y 3, entender la relación de este recurso con las visiones del mundo que sustentan las concepciones literarias de estos autores. Como se aclara en el trabajo, hay muchos otros autores que rompen las barreras entre géneros en las literaturas indias y no es intención de este trabajo agotar el tema, apenas empezar a explorarlo.

Resumo: As literaturas de autores aborígenes estadunidenses possuem uma tendência constante de romper as barreiras entre os gêneros literários ocidentais ou de subvertê-las. Este trabalho analisa tal tendência em dois autores de diferentes tribos (Leslie Marmon Silko, Laguna Pueblo – *Ceremony*, *Almanac of the Dead* y *Storyteller* - y Gordon Henry, Anishinabe – *The Light People*), com três objetivos principais: 1) compreender o sentido dessas rupturas nos próprios textos (três romances de Leslie Marmon Silko e um de Gordon Henry), 2) analisar seus efeitos e 3) entender a relação desse recurso com as visões de mundo que sustentam as concepções literárias de ditos autores. Não é intenção deste trabalho esgotar o tema, mas apenas começar a explorá-lo.¹

Tal vez la mejor metáfora del impulso hacia la *diferencia* que mueve a las literaturas de autores aborígenes en los Estados Unidos sea el *trickster*, personaje esencial de la mitología de muchas de estas culturas en América del Norte (incluyendo a Canadá y México). El *trickster* subvierte y borra fronteras muy definidas para las culturas occidentales: es el peor de los malvados y también un héroe sagrado; puede cometer el más horrendo de los crímenes pero ese mismo crimen se convertirá por obra de su magia esencial en parte de la creación de la cultura a la que pertenece; es un ser antisocial pero es indispensable para la sociedad; es animal y persona, viejo y joven, mujer y hombre; es mágico y torpe a la vez. Muere mil veces y mil veces resucita.

Los *tricksters* también son buenas metáforas de la forma en que la mayoría de los autores aborígenes conocidos destruye deliberadamente o simplemente ignora las oposiciones entre los géneros occidentales. Este “borramiento” de fronteras puede

estudiarse en todos los géneros² pero es más evidente en libros que pueden clasificarse como “novelas”³ ya que allí, la mezcla y la diversidad son la regla.

No hay límites para los “géneros” (occidentales) que se combinan en las novelas de autores indios: Leslie Marmon Silko escribe en prosa y poesía, en distintos formatos gráficos y hasta introduce fotografías en *Storyteller*; Gordon Henry cruza teatro, poesía y prosa de distintos tipos en *The Light People*. Cruces semejantes aparecen en otros autores como Nathaniel Scott Momaday, David Seals, Sherman Alexie y otros.

Storyteller (SILKO, 1981) es un buen ejemplo de esta tendencia: desde la forma misma del objeto libro, se trata de una obra muy difícil de clasificar. Algunos la consideran una “novela”, otros (muchos, sobre todo en programas de enseñanza universitaria en los Estados Unidos), una “autobiografía”⁴. Como dice la crítica Laguna Paula Gunn Allen en *The Sacred Hoop*: para los autores indios (que provienen de culturas no occidentales) la división genérica occidental (cuento, novela, poesía, teatro y todos los subgéneros) carece de sentido (GUNN ALLEN, 1986). *Storyteller* está escrita sobre esa indiferencia hacia divisiones que no se corresponden con la cultura Laguna (ni con ninguna cultura india).

Los que consideran a *Storyteller* una autobiografía, hacen girar los estudios de la obra alrededor de las fotografías que contiene el libro (fotos de la autora, de su pueblo, su tierra, el almacén de su familia en la Reservación, la cacería, etcétera) y de las anécdotas familiares sobre ella misma, sus parientes y sus conocidos. Sin embargo, también hay en el texto elementos más relacionados con la “ficción”: mitos de los indios Laguna Pueblo, revisiones de esos mitos, poemas sobre *tricksters*, narraciones contemporáneas que muestran reapariciones de esos *tricksters*, reflexiones sobre el poder de las historias, etcétera. La enumeración es casi interminable.

Es cierto que *Storyteller* cruza autobiografía y novela, pero además, su texto se levanta en el lugar exacto en que se mezclan muchos otros subgéneros y hay un rechazo sistemático de las reglas de la escritura en prosa, que hace pensar en *64, Modelo para armar* de Julio Cortázar, pero con una intención totalmente diferente: los libros de Silko, como los de todos los autores indios estadounidenses, en lugar de fragmentar el mundo, lo narran como un lugar holístico, único.

En *Storyteller*, las fotos no son simples agregados. Es cierto que puede decirse que son el núcleo del texto porque son representaciones del LUGAR y la COMUNIDAD, los únicos dos centros de la acción. Aquí, como en gran parte de la novelística de autor indio, no hay protagonistas individuales en el conjunto del libro, sólo en cada uno de los fragmentos por separado. El único protagonista es la vida en el lugar en el que transcurre la acción. Alrededor de la tierra sagrada de los Laguna Pueblo, como rayos que parten de un centro, se organizan historias expresadas en los siguientes tipos de discurso: prosa de dos columnas; prosa en una sola columna; poemas en estrofas regulares; poemas en estrofas irregulares; poemas sin estrofas. Sin embargo, lo más interesante es que toda esta heterogeneidad –visible ya desde lo gráfico, aún sin lectura- tiene un *centro*. Ese centro pone a *Storyteller* en las antípodas del uso que hacen los autores posmodernos WASP de lo heterogéneo: aquí no se trata de mostrar un mundo fragmentario; al contrario, se está tratando de representar un único mundo en el cual las diferencias existen pero son partes orgánicas de un todo. Se trata de un mundo en el cual, por ejemplo, se puede contar la misma historia dos o tres veces en distintos géneros y estas versiones, en lugar de discutir y competir entre sí tratando de anularse, se complementan.

Leslie Silko siempre escribió por afuera de las barreras entre géneros: su primera novela, *Ceremony* (SILKO, 1978), está enmarcada por poemas y toda la prosa del libro *depende* de estos poemas. En el poema del comienzo, se presenta la relación de la historia personal de Tayo, el soldado enfermo y aparentemente protagonista de la novela, con el resto de las historias de su pueblo y del mundo entero. El poema es el ancla del relato con el planeta porque relata la forma en que *Spider Woman* teje historias y sostiene al mundo con ellas. La novela completa debería leerse como un apéndice del primer poema – una historia entre las muchas que teje *Spider Woman*. Los otros poemas del libro marcan puntos esenciales pero no dentro de la historia de Tayo sino dentro de la historia del mundo y de América, el lugar donde vive Tayo: por ejemplo, el momento de la aparición de los blancos en el Nuevo Continente.

La tercera novela de Silko, *Almanac of the Dead* (SILKO, 1991), es por lo menos tan compleja como *Storyteller* en cuanto a los géneros (si bien no tiene el mismo impacto en lo gráfico). Las innumerables historias que la pueblan están presentadas en poemas,

relatos tradicionales del almanaque de los muertos, relatos tradicionales de la cultura oral, profecías, discursos políticos, diagramas históricos y prosa más ortodoxa. La heterogeneidad es enorme y lo es en muchos otros sentidos. *Almanac* está ambientada en las tres Américas y en África. Los personajes son de muchas razas, ascendencias y nacionalidades. Se tocan todos los temas centrales del siglo XX, desde el marxismo hasta la droga pasando por las armas, la colonia, el poscolonialismo, la pornografía, el SIDA, las guerras de resistencia, la tecnología. Los puntos de vista y los narradores también cambian constantemente.

Sin embargo, nuevamente, por detrás de este caleidoscopio, la novela describe un mundo único poblado de *diferencias*: Silko trabaja la unidad desde la heterogeneidad, todo un tema para un pueblo que lucha por mantener su diferencia dentro de una sociedad que no parece aceptarla. Hay temas y motivos que unen los hilos, historias, géneros y tonos: la ecología, el desierto, el fuego, la sed, la tormenta (como símbolo de la rebelión), el canibalismo (como símbolo de la destrucción que ejercen los poderosos) y la lucha de los defensores de la Tierra contra los destructores. El cruce de géneros es una forma más de marcar una diversidad necesaria en un mundo único.

En *Gardens in the Dunes* (SILKO, 1999), su última novela, Silko simplifica un poco este discurso⁵ pero incluso en ese libro – mucho menos subversivo en cuanto a las formas –, los cruces de géneros siguen estando en el centro. *Garden in the Dunes* apela constantemente a los géneros típicos del siglo XIX, en el que transcurre la historia: las narraciones de viajes, el discurso de las ciencias naturales y los diarios de exploración, es decir, según Mary Louise Pratt, los discursos del Imperio⁶. Aquí, esos discursos son rivales de las palabras e ideas de las dos indias que viajan en dirección contraria a la de los blancos.

Esta oposición es explícita y geográfica: los discursos relacionados con los viajes imperiales van del centro a la periferia y luego vuelven al centro; las dos indias, en cambio, van de la periferia al centro y de vuelta a la periferia, y así la novela termina con el viaje a casa que caracteriza a la ficción india.

Por supuesto, Silko no es la única autora india que apela al borramiento de las fronteras entre los géneros. *The Light People* de Gordon Henry, una novela corta y no tan

conocida, es un ejemplo bastante reciente de una complejidad todavía más extraordinaria que la de *Storyteller* y *Almanac*. El libro de Henry juega no sólo con una estructura difícil y expresiva⁷ sino con el cambio constante de género literario. Como las novelas que acabamos de analizar, muestra una diversidad casi infinita de enfoques, planteos estructurales, puntos de vista, historias y géneros.

The Light People empieza en prosa y después de haber borrado completamente las fronteras entre distintos tonos/historias/géneros termina otra vez en prosa. Este marco parece ubicar al texto en el reino de la “novela”, al menos para un público occidental, pero Henry hace un esfuerzo para que sus historias no permanezcan nunca dentro de los límites de lo que se entiende por “novela”. La verdad es que ni siquiera puede afirmarse que las páginas en prosa sean mayoría.

Ya en el segundo “capítulo”, la prosa se divide en párrafos en letra romana y párrafos en bastardilla y aparecen los poemas, primero dentro de la prosa en bastardilla (que narra una ceremonia de alto voltaje emocional). Así, Henry marca gráficamente, desde el principio, lo que Paula Gunn Allen llama género “ceremonial” como importante. Aquí y en cada una de las oportunidades en que aparecen, los poemas plantean temas esenciales. Estos primeros poemas abren la discusión sobre el tema del canibalismo y el de la repetición ceremonial misma (HENRY, 1994. p. 18).

En todos estos juegos genéricos, Henry se apoya en las expectativas de sus lectores: por ejemplo, cuando ya los tiene acostumbrados a que los poemas aparezcan en los textos en bastardilla, empieza a presentarlos dentro de la letra romana y este intento de variar y de no detenerse nunca se repite una y otra vez. En *The Light People* no hay límite para la porosidad de las fronteras.

Que la poesía sea constante tiene sentido: la rima y el ritmo tienen mucho que ver con el género “ceremonial”. Los poemas forman parte de momentos en los que la comunidad – y algunas pocas veces, algún individuo también – intentan conseguir, entender, resolver o terminar algo importante⁸.

Pero la poesía no es, claro está, la única presente. En la sección número 6⁹, Henry introduce otro género: la cita de un libro apócrifo, cuyo título aparece en negrita, dentro

de una organización gráfica diferente (p. 48). El libro, cuyo autor, Bombarto Rose, se declara mestizo, tiene dos subtítulos que vale la pena analizar con respecto al uso de los géneros: “*Mixed-Blood Musings (...)*” y “*Essays, Poems and Stories*”.

Es interesante analizar estas pocas palabras en bastardillas:

1-los tres géneros enunciados – ensayos, poemas, historias – hacen pensar en una antología, es decir, un libro que no tiene otra unidad interna que el de ser una *colección* de textos. Pero al mismo tiempo, hay un paralelo evidente entre el libro de Bombarto Rose y *The Light People* y *The Light People*, aunque aparentemente, tiene algo de *colección* de ensayos, poemas e historias, es claramente un solo libro, una unidad. Por lo tanto, Henry está diciendo que los tres géneros son uno y borrando otra vez los límites entre ellos.

2-el libro de Bombarto Rose está definido como “*musings*”, reflexiones o pensamientos. La idea de “*muse*” tiene mucho que ver con la forma en que Henry maneja los géneros: los elige según lo que está describiendo en cada momento, sin ningún tipo de delimitación externa. Todos los géneros le sirven para reflexionar sobre el mundo pero ninguno le sirve por sí solo. Antes que un “ensayo”, un “poema” o una serie de “historias”, el libro de Bombarto Rose (y *The Light People*) es un conjunto de “*musings*” sobre la relación entre la cultura blanca y la india. Y el género “*musings*” es demasiado vago para pertenecer a la división occidental.

3-es evidente que la calidad de *mixed-blood* de Rose – aquí como en muchos otros libros de autores indios – es una metáfora de esa posición inter-media de la que habla Gloria Anzaldúa en *La frontera* (1987): La posición especial de los mestizos, por su hibridez, les permite acceder a una visión distinta de las cosas, a una visión que es *mixta*, no divisible, una combinación de cosas. Al mismo tiempo la palabra *mixed* está aludiendo a la “mezcla” en todo sentido (también genérica), y esa mezcla es una metáfora de la visión del mundo india (Anishinabe) que transmite el libro.

4-hay una ausencia notable en la descripción del libro de Bombarto Rose: no se lo llama “novela”. Eso lo diferencia del subtítulo de *The Light People*, que es “*A Novel by Gordon Henry*”. Como el paralelo entre ambos libros es evidente, la sensación que se

tiene es que “novela”, como “antología”, es un género indefinido y amplio que permite abarcarlo todo y que sólo en ese sentido podría definirse a este libro y al de Rose como “novelas”. Como diría Bajtim, en esta definición, “novela” sería otra forma de “antología”, un espacio propicio para el cruce de voces, el diálogo, lo carnavalesco, las identidades cruzadas.

En la sección en que aparece el libro de Rose, también hay poemas. Esta vez no se trata de poemas unitarios y separados gráficamente del resto del texto, sino de poemas que conversan entre sí. Sus títulos son *Father's Prologue, Son's Prologue, The Father's First Response, The Son's First Response*, etc.(p. 52-58). Si se las analiza con algo más de cuidado, se hace evidente que estas páginas pertenecen a un drama en verso, es decir, introducen un nuevo género en el libro.

Tres capítulos más adelante, después de un “ensayo” – declarado como tal desde el subtítulo –, aparece una colección de haikus (otro género poético) con el título de *Haiku and Dream Songs of Elijah Cold Crow* (p. 69-75). Los haikus, como el ensayo, son otra presentación metafórica de los temas del libro, como los poemas de las novelas de Silko, funcionan como elementos aglutinantes de un todo heterogéneo.

En la novela, hay además, dos ensayos (explícitamente definidos como tales). Son completamente diferentes uno de otro, como para marcar las variaciones posibles dentro del género ensayo. El primero se define a sí mismo como un “*autobiographical profile*” (p. 99-100). Se trata de dos carillas más cercanas a la “autobiografía” (se trataría de la autobiografía de Bombarto Rose) que al ensayo aunque debe decirse que aquí, el “perfil autobiográfico” se parece bastante al típico ensayo inglés, con anécdotas personales y reflexiones.

El tema es el de las relaciones entre la gente, la tierra y el planeta, es decir, se trata de una presentación de la visión holística del mundo de los Anishinabe y otras tribus de los Estados Unidos. Se relaciona el nacimiento de Bombarto con un incidente en el que un avión de guerra deja caer una bomba en la Reservación. Bombarto se llama Bomber-too porque él *es también* lo que pasa el día que nace (*he is that too*, dice el libro). Así, Bombarto y todos los personajes de *The Light People* son lo que los rodea, su reservación y su comunidad, y en el caso de Bombarto también su libro y su ensayo. Al

final de ese capítulo, el ensayo introduce el capítulo siguiente, claramente narrativo, con un signo de puntuación explícito: los dos puntos. Con ellos, Henry borra de una forma eficiente y simple a la vez:

1-la frontera entre el ensayo y la narración como género

2-la frontera entre los dos capítulos que separan.

El segundo ensayo, *Essay on Parameters of Residence* (p. 76-79), es completamente distinto aunque su función en el libro sea muy semejante. Ya desde el título se relaciona con el llamado ensayo técnico científico. Aquí no hay ni recuerdos ni experiencias individuales y la lengua está plagada de recursos de impersonalidad. Este lenguaje altamente técnico está aplicado a la consideración del problema de los “Broken Treaties”, los tratados firmados por jefes indios y quebrados sistemáticamente por los Estados Unidos en las guerras de conquista desde la Independencia hasta 1890. Con una ironía apoyada justamente en el género --el uso de palabras de origen latino y la sintaxis nada coloquial y aparentemente neutra en cuanto a “expresión de opiniones”--, el capítulo habla de la forma en que se quiebra una y otra vez la supuesta perdurabilidad eterna de esos documentos (“*the other end of time is ahistorical, referent to the natural world, or natural time “so long as the rivers flow and the grasses grow”*”, p. 76) mediante maniobras y razones que surgen siempre de un solo lado, el de los blancos: “*this behaviour is subject to invalidation at some unkonwn point by some future unknown personality who represents a possible end to the behaviour, “subject to the discretion of the president”*”(p. 77). La conclusión, en el mismo lenguaje impersonal, es que “*it might be said that the parameters of space set forth in the documents evolve into nothing*” (p. 78). El ensayo contrapone esta visión legal del espacio con la visión india, según la cual, el espacio es sagrado y por lo tanto, los documentos (abstractos, complejos y sobre todo *escritos*, no orales) no pueden decidir sobre él ni dominarlo en ningún momento.

La descripción que se ha hecho hasta el momento del uso de ciertos géneros en *The Light People* no agota la variedad genérica del libro. Con sólo leer los subtítulos de los capítulos, queda claro que en la novela de Henry también hay “*notes*”, “*songs*”, “*monologues*” y “*minidramas*”. A medida que avanza el libro, la cantidad de géneros aumenta y se complican los cruces entre ellos. Parte de los subtítulos de tipo genérico

funciona manipulando a los lectores y sorprendiéndolos. *Winter song* (p. 82), que por la palabra “*song*” parece anunciar un texto en verso, está en prosa y en cambio *Old Woman Cold Crow’s Story as Payment to Bombarto Rose* (p. 86) y *Old Woman Cold Crow’s Monologue on the Death of her Son* (p. 83), están en verso. Con este tipo de cruces, Henry demuestra que la narración (*story*) no tiene por qué ser siempre prosa (a pesar del siglo XX occidental) y que una canción puede serlo sin estar escrita en verso.

El primero de los “*minidramas*” se declara escrito para “*Native Dancers*”. Henry une así teatro con danza, en un regreso al origen del teatro. A nivel de la visión Anishinabe del mundo, esta unión se realiza dentro del género “ceremonial”, lo cual une al “*minidrama*” con los poemas del principio del libro. Por otra parte, el tema lo relaciona con el segundo ensayo: el de la propiedad de la tierra. Como queda claro, aquí los cruces son múltiples: se utilizan géneros distintos para tratar el mismo tema y distintos géneros occidentales para volver al género indio llamado “ceremonial”.

Desde la primera escena del drama, hay una oposición entre un bailarín indio que está “*grass dancing*” y un hombre blanco con corbata que anda a caballo y afirma que tiene un documento que prueba que ese lugar es suyo. El diálogo presenta la contradicción entre dos lógicas, la del indio – incluyendo la visión del mundo que convierte a la tierra en sagrada –, y la del blanco – que concibe a la tierra como propiedad vendible, que puede registrarse en documentos escritos.

En realidad, se trata de un diálogo de sordos. Entre la primera y la segunda escenas, hay un interludio de poemas y baile que, a nivel del texto, es pura poesía. Las escenas siguientes mezclan momentos más o menos realistas con representaciones ceremoniales y borran los límites entre los pares binarios muerte-vida, magia-lógica, comicidad-tragedia.

El segundo drama tiene un tono totalmente distinto, alejado de lo ceremonial y mucho más cercano al realismo occidental y a un subgénero cinematográfico estadounidense: el de los “juicios orales”. Empieza en la mitad de un capítulo (*Requiem for a Leg*), con lo cual las barreras y las expectativas vuelven a romperse: no es lo mismo abrir un drama entre los límites claros de los blancos que separan gráficamente a un capítulo de otro

que empezarlo en el medio de un capítulo, sin título, inmediatamente después de un punto aparte en un párrafo en prosa.

A pesar de la diferencia de subgénero dramático, el tema es otra vez el del enfrentamiento entre la lógica de la cultura india y la lógica de la cultura blanca. Esta vez ese choque gira alrededor del campo científico: se trata de la disputa legal entre un museo y una familia por los restos de la pierna de un indio, que se habían perdido en el comienzo del libro. Las disputas entre museos y familiares de seres humanos desenterrados por razones que para los blancos tienen que ver con la ciencia son un punto clave en los muchos debates legales que sacuden a las tribus indias estadounidenses. Por lo tanto, son un lugar simbólico importante para calibrar la distancia entre las concepciones blanca e india del mundo.

En ambos dramas, Henry utiliza al teatro como género de contraste, y aprovecha su evidente calidad “diálogica” para representar la lucha entre dos culturas que viven en el mismo lugar pero cuyo acceso al poder no es el mismo.

El capítulo final del libro es estructuralmente un resumen y un espejo de toda la novela en todo sentido y por lo tanto, es lógico que Henry introduzca allí géneros nuevos: cartas (p. 191), fragmentos de diarios (p. 193), avisos publicitarios (p. 197), folletos de instrucciones (198-9), discursos políticos en verso (208-9). Todos ellos se relacionan con la comunicación, que es el tema principal del último capítulo, en el que se narra un intento de diálogo oral entre un ser humano y un pájaro silvestre (que no es ni cuervo ni loro). Los géneros elegidos por Henry están relacionados con quiebres en la comunicación: los avisos parecen engañosos y luego dan resultado – sorprendiendo una vez más las expectativas de todos: lectores, consumidores del producto y hasta fabricantes –; las cartas no llegan a tiempo (el destinatario muere antes); las instrucciones no se corresponden con el artículo que describen; los discursos políticos resultan incomprensibles para los destinatarios, etc.

En este capítulo, hay una descripción de la estructura genérica y general del libro, descripción que se conecta directamente con la concepción holística del mundo de los Anishinabe. El protagonista del capítulo (los protagonistas se turnan y son muchos, como sucede en la mayoría de las novelas de autor indio) encuentra fragmentos de

diarios, con los que, lentamente, reconstruye un mensaje: “*He pieced the brittle fragments together into whole paragraphs on the table. Then he worked the larger pieces into two-page spreads.*” (p. 193). *The Light People* es el conjunto de esos fragmentos: un rompecabezas heterogéneo que sin embargo, forma una sola imagen cuyas partes (distintas unas de otras) son totalmente interdependientes. Esa imagen es el mundo, un mundo en el que todas las barreras (incluso la que separa en Occidente la ficción de la realidad) son ilusorias y falsas.

Como las otras divisiones occidentales, aquí los géneros son fronteras artificiales y absurdas y, por lo tanto, los personajes y narradores se niegan a respetarlas. Habría que ir más lejos y decir que ni siquiera las ven. No se trata de que Henry (o Silko o Momaday) digan NO a las divisiones genéricas de la literatura occidental (que en cierto modo los contiene porque escriben en inglés): simplemente no las tienen en cuenta, las ignoran. Como las fronteras entre los Estados Unidos y Canadá para los Blackfoot o entre los Estados Unidos y México para los Apache, por ejemplo, ni siquiera las consideran, excepto cuando pueden usarlas como armas de lucha.

Para los lectores occidentales (que leen desde sus propias culturas), esta indiferencia es parte del sentido del libro, otra forma de colocar la literatura en el guión de las palabras *Native-American, Mixed-blood*, como dijo la escritora dominicano-estadounidense Julia Álvarez. Es decir, otra manera de poner al texto en el punto mestizo que es el sitio de la *diferencia*¹⁰.

Referencias:

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera*. San Francisco: Aunt Lote, 1987.
- AVERBACH, Mária. *Reflexiones sobre cultura estadounidense*. Buenos Aires: BM, 2004. p. 120-125.
- AVERBACH, Mária. *The Book of Medicines de Linda Hogan*. Minneapolis: Coffee House, 1993.
- AVERBACH, Mária. *The Book of Medicines de Linda Hogan: Las mujeres curan las heridas del mundo*. In: ESTADOS Unidos y America Latina, Modernismo y Posmodernismo. [s.l.]: Asociación Argentina de Estudios Americanos, 1999. p. 7-14.

AVERBACH, Mária. *The Light People*, de Gordon Henry Jr. Estructura y visión *ojibwa* del mundo. In: COPALBO, Armando; COSTA PICAZO, Rolando (Ed.). *Perspectivas críticas sobre los Estados Unidos*. Buenos Aires: BM, 2003. p. 18-25.

AVERBACH, Mária. *Woven Stone*, de Simon Ortiz. Tucson: University of Arizona, 1992.

DELORIA JR., Vine. *Custer Died for Your Sins*. New York: [s. Ed.], 1970.

DELORIA JR., Vine. *God is Red*. New York: Laurel, 1973.

GUNN ALLEN, Paula. *The Sacred Hoop*. Boston: Beacon, 1986.

HENRY JR., Gordon. *The Light People*. Oklahoma: University of Oklahoma, 1995.

MARDEN, Charles Frederick; MEYER, Gladys. *Minorities in American Society*. New York: [s. Ed.], 1973.

ORTIZ, Simon. *Woven Stone*. Tucson: University of Arizona, 1992.

PRATT, Mary Louise. *Ojos Imperiales, literatura de viajes y transculturación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

RADIN, Paul. *The Trickster, A Story in American Indian Mythology*. New York: Schoken, 1972.

RIBEIRO, Darcy. *Indianidades y Venutopías*. Buenos Aires: Del Sol, 1988.

SCHERZER, Joe (Ed.). *Native American Discourse (Poetics and Rhetoric)*. Cambridge: Cambridge University, 1987.

SCHOLER, Bo (Ed.). *Coyote was Here: Essays on contemporary Native American Literary and Political Mobilization*. [Aarkus]: University of Aarkus, 1984.

SILKO, Leslie Marmon. *Almanac of the Dead*. [London]: Penguin, 1991.

SILKO, Leslie Marmon. *Ceremony*. New York: Signet, 1978.

SILKO, Leslie Marmon. *Gardens in the Dunes*. New York: Simon and Schuster, 1999.

SILKO, Leslie Marmon. *Storyteller*. New York: Arcade, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Madrid: Jucar, 1988.

¹ Tradução de Jorge Luiz do Nascimento.

² Por ejemplo, algunas colecciones de poesía india son un todo único y no una serie de fragmentos desconectados. Ver mi trabajo sobre *The Book of Medicines* de Linda Hogan (1993). Cf. también *Woven Stone*, de Simon Ortiz (1992). Mi trabajo en “*The Book of Medicines* de Linda Hogan: Las mujeres curan las heridas del mundo” (1999).

³ Un género de por sí indefinido y abarcador, por eso más fácilmente adaptable a propuestas diferentes.

⁴ La existencia de una diferencia entre una “novela” y una “autobiografía” ha llenado tomos de teoría.

⁵ Por ejemplo, las historias principales son dos, no muchas y el grupo de personajes es más coherente y pequeño que en las anteriores.

⁶ Silko apela a los mismos discursos imperiales que estudia Marie Louis Pratt en *Ojos Imperiales, literatura de viajes y transculturación* (1997).

⁷ Ver mi trabajo (2003 e 2004) sobre este tema en una reunión anterior de AAEA.

⁸ Es decir, cumplen con la definición que da Paula Gunn Allen del género ceremonial en las culturas indias estadounidenses (GUNN ALLEN, 1986).

⁹ Hay que aclarar que los números no aparecen ya que Henry no quiere fijar el límite fijo de la numeración entre las diferentes historias.

¹⁰ Julia Álvarez dijo: “I am a Dominican, hyphen, American (...) As a fiction writer, I finde that the most exciting things happen in the realm of the hyphen, the place where two worlds collide or blend together”. Stevens, Ilan. *Nation*, 7 de noviembre, 1994. p. 553.