

Los efectos reales del simulacro: *Dark River* de Louis Owens

Prof. Lic. Vicente Costantini

FFyL, UBA

vicente.costantini@gmail.com

Resumen

Dark River (1999), la última novela escrita en vida por el escritor estadounidense Louis Owens –de ascendencia cheroque, choctaw e irlandesa– está considerada como un punto de quiebre en la obra literaria del autor. Este trabajo examina los juegos de disfraces e identidades falsas en la novela para demostrar la forma en que Owens intenta romper con una definición esencialista y anquilosada del indígena, proveniente tanto de la cosmovisión occidental como de un exceso de tradicionalismo, y cómo refleja la tensión entre un punto de vista individualista –de origen occidental y estadounidense– y otro comunitario –de raigambre indígena–. En el desarrollo de este trabajo se analizan las referencias que hace la novela a la tradición filmica y literaria blanca (*mainstream*) y también al diálogo velado que entabla con autores indígenas contemporáneos como Leslie Marmon Silko y Sherman Alexie. En la última sección se traza un estado de la cuestión de las diferentes interpretaciones críticas que suscitó el ambiguo final de la novela, y que permiten establecer claves para su relectura.

Abstract

Dark River (1999), the last novel published by Native American writer Louis Owens – of mixed Cherokee, Choctaw, and Irish ancestry–, is considered a turning point in the author’s literary career. This paper analyzes the novel’s disguises and false identity games with which Owens intends to attack a static, essentialist definition of Native Americanness, derived from Western worldviews and also from an excess of traditionalism. He thus stresses the clash of an individualist, Euramerican vision with a community, Indigenous point of view. The second part of the paper analyzes the novel’s references to the film and literary mainstream, as well as a concealed dialogue his text develops with Native American contemporary writers such as Leslie Marmon Silko and Sherman Alexie. In the final section, the paper offers an overview of different critical interpretations made possible by the novel’s ambiguous ending, which allow new interpretations of the texts.

“I cross boundaries as much as possible, with characters who are of more than one cultural and ethnic heritage and with characters who inhabit more than one kind of reality.”

LOUIS OWENS

Quisiera comenzar este trabajo con una escena del capítulo 5 de la novela *Dark River*, de Louis Owens. Allí, en el lujoso hotel del casino de una reserva apache, el jefe Gold Bird hace de guía para un equipo de la *National Geographic* que está filmando un documental sobre la tribu. Sin embargo, se ven interrumpidos por los comentarios en italiano de Shorty Luke, de quien Gold Bird dice que “solía ser un extra de Hollywood. Tomó sus restos de italiano de otros actores indios. Ahora se roba las historias de todos,

incluyendo las mías”¹ (Owens 1999: 62). Hay, sin embargo, un detalle que el lector sabe y que los documentalistas ignoran: a pesar de su italiano, su camisa a cuadros, sus pantalones de jean y su cabeza rapada, Shorty Luke es de ascendencia totalmente apache (*fullblooded*), mientras que el jefe Gold Bird es, en realidad, Avrum Goldberg, un antropólogo judío del Bronx llegado años atrás a la reserva que termina quedándose con ellos para adoptar lo que él considera el tradicional modo de vida apache. Sin embargo, basta con que Avrum esté vestido de modo tradicional para que los blancos lo identifiquen como un auténtico “indio”. Esta ironía nos da una clave para interpretar las numerosas inversiones y juegos de simulacro que operan a lo largo de la novela, y que problematizan cuestiones centrales a las minorías como la identidad, la relación del individuo con la comunidad y la transmisión de los saberes.

En este trabajo exploraré los recursos con los que la novela de Owens cuestiona y subvierte, simultáneamente, los estereotipos en torno a la literatura indígena estadounidense (*Native American*) y la definición esencialista del indígena en tanto “indio”². Para ello, me ocuparé primero de la relación entre la identidad y los juegos de simulacro; en segundo lugar, buscaré hacer una lectura de *Dark River* como parodia y subversión de la tradición literaria y cinematográfica, y por último reflexionaré acerca de las interpretaciones críticas que ha suscitado el final de la novela.

1. La invención del indio

¿Había llegado un momento en que el antropólogo se había vuelto más indio que la tribu que él había comenzado a estudiar, y en la que había acabado por convertirse? Quizás los antropólogos fueran los verdaderos indios.³ (Owens 1999: 92)

Ésta es la pregunta que se hace Jake Nashoba, el veterano de guerra que protagoniza *Dark River*, después de contemplar la escena descrita al comienzo de este trabajo. Al igual que en otros momentos de la novela, aquí Owens utiliza con destreza la fachada del humor para llevar al lector hacia una reflexión profunda. Owens es de ascendencia choctaw, cheroque e irlandesa; no es casual, entonces, que su obra ficcional, autobiográfica y ensayística plantee una desconfianza por la visión estanca, tradicional y esencialista del indígena en tanto “indio”. Siguiendo a Gerald Vizenor, Owens plantea en más de una ocasión –y también lo ficcionaliza en sus novelas– que el “indio” no es

¹ “He used to be a Hollywood extra. He picked up his scraps of Italian from the other Indian actors. Now he steals everyone’s stories, including mine”. Todas las traducciones del inglés me pertenecen.

² Resulta difícil encontrar el término más adecuado para referirse a los pueblos que habitaban el continente americano antes de la llegada de los europeos, ya que cada elección tiene implicancias históricas e ideológicas, partiendo del famoso equívoco de Colón hasta llegar a nuestros días. En el ámbito hispanohablante, el término o la expresión más aceptada actualmente es “pueblos originarios”, pero tiene el inconveniente de que no puede adjetivarse. A los fines de este trabajo, para trabajar con la oposición entre *Indian* y *Native American* que establece Gerald Vizenor (cit. en LaLonde 2002: 10), traduciré sistemáticamente *Indian* como “indio”, y *Native American* como “indígena”.

³ “Had a moment come when the anthropologist became more Indian than the tribe he had started off studying and ended up becoming? Maybe anthropologists were the real Indians anyway”.

otra cosa que una invención colonial, una negación de la Otridad indígena reemplazada por la imagen especular que la cultura blanca ha creado de sí misma (Owens 2001a: 214 y *ss.*). Desde ese punto de vista, resulta comprensible –y a la vez desopilante– que para atraer turismo, recursos y dinero a la comunidad apache, Avrum intente convencer a sus miembros para que vuelvan al modo de vida tradicional de doscientos años atrás, ya que éste se condice con el lugar en el que la América blanca quiere encasillar al indígena. Una última vuelta de tuerca irónica aparece cuando uno de los miembros del consejo de la tribu sugiere que podrían pagarle a un grupo de hippies para que sean ellos quienes se disfracen y vivan como “indios de antaño”⁴ (Owens 1999: 74). En otras palabras, como los documentalistas de la *National Geographic*, los turistas estarían viendo a otros blancos hacer de “indios”: apenas una máscara, una imagen especular les devolvería sus propios rostros.

Además de la escena con los documentalistas, otro simulacro que pone en tensión las relaciones entre indígenas y blancos es el negocio que desarrolla Jessie, un personaje que tiene una relación filial con Jake –aunque lo llame irónicamente “abuelo”–. Jessie hace del misticismo su negocio, ya que se dedica a vender visiones indias (*vision quests*) a europeos *New Age*, con fines solidarios: un porcentaje de su rédito le sirve para becar a jóvenes de su comunidad y permitirles acceder a la universidad. Aquí vemos representada la figura folklórica del *trickster*, un personaje que no es bueno ni malo, que utiliza con frecuencia el engaño, la risa y hasta la crueldad en sus acciones, pero que en última instancia termina haciéndole un bien a la comunidad. Como lo explica Jessie, su empresa de visiones “es un poco como Disney World, excepto que cuando mis clientes se van sus vidas cambian para bien”⁵ (27). Sin embargo, como veremos más adelante, uno de sus engaños termina de modo trágico.

Si partimos de esta resistencia a ser definido y encasillado por el blanco, podremos entender mejor por qué hay dos escenas distintas de la novela en las que Jake se niega a definirse a sí mismo como “indio”. Primero, en su diálogo con la señora Edwards –matriarca y personaje fundamental para la comunidad apache a nivel político, social y espiritual–, Jake hace énfasis en su propia condición de *outsider*, no sólo por ser choctaw en lugar de apache, sino también por tener un origen mestizo⁶. Sin embargo, la señora Edwards le responde: “¿Quién mide la sangre, a excepción del gobierno blanco?”. Y finalmente concluye que la tribu no sabe quién es él “tal vez porque *tú* no sabes quién eres” (44, 47, énfasis del autor)⁷. No es casual, entonces, que en la reserva

⁴ “Maybe we could hire some hippies to live here [...]. Hippies like to dress and live like old-time Indians.”

⁵ “VQE is kind of like Disney World except when my customers go away their lives are changed for the better”.

⁶ Owens también hace eco del lugar del mestizo en sus escritos autobiográficos y en gran parte de su labor ensayística; por ejemplo, en su análisis de *Ceremony* de Leslie Marmon Silko (Owens 1992: 167-191) y en los comentarios acerca de *Cogewea*, la fundacional novela de 1927 de Mourning Dove (Owens 2001b: 31 y *passim*). En su entrevista con Ray B. Browne, el autor admite: “la herencia mestiza es obviamente central a mi propio ser [...] y un fenómeno sobre el que me he preocupado y he reflexionado [...] y escrito siempre” (“Mixed heritage is obviously central to my own being and just as obviously a phenomenon about which I’ve worried and pondered and wondered and written about forever”) (Browne 2004: 255-256).

⁷ “Who measures blood except the white government?” “They still don’t know who you are [...] maybe because *you* don’t know who you are.”

llamen a Jake “Lone Ranger”, tanto por su cargo de guardabosques como por su elección de no relacionarse con los apaches. Hay, además, un juego irónico con respecto al uso de la máscara para ocultar la identidad, y con la relación que tiene el Llanero Solitario con su compañero indígena, que en la versión original en inglés se llama “Tonto” (sic).

Todo esto demuestra que el conflicto de Jake no se debe tanto a su rechazo hacia el concepto de “indio”, sino al desarraigo que sufre, simultáneamente, por haber perdido contacto con sus raíces, por estar aislado de la comunidad en la que vive y por ser un veterano de guerra de Vietnam con un shock postraumático.

El segundo momento de resistencia aparece en un *flashback* de Stroud, otro veterano de Vietnam, sobre la discusión que había suscitado entre los soldados afroamericanos la negativa de un personaje –sólo más adelante se revelará que se trata de Jake– a definirse como “indio”: “Y el gran hijo de puta no admitía el ser indio. Mantenía su posición intermedia, ni india ni blanca. Llamaban “jefe” a cada indio de Vietnam, menos a ése” (122). Inmediatamente después, todavía como parte de los recuerdos de Stroud, un afroamericano llamado Atkinson también se hace eco de la misma indignación cuando le dice a Stroud: “¿Cómo puede ser que este hijo de puta no sea nada? Tiene que ser algo. Tú eres el jefe, así que dile a este hermano que tiene que ser indio o blanco, tiene que elegir. No puede ser algo intermedio” (123)⁸. Lo interesante aquí es que el lugar del mestizo resulta de una indefinición insoportable tanto para blancos como para negros. A través del discurso de Atkinson, Owens vuelve sobre esta identidad conflictiva que no es equivalente para los afroamericanos y los indígenas: ya que, por un lado “Todos esos blancos hijos de puta [...] van por ahí diciendo que son indios y después otros indios y blancos dicen que no pueden ser indios porque no son suficientemente indios”, y por otro lado “Cualquier hijo de puta lo suficientemente estúpido para decir que es negro es negro, punto” (122)⁹. Esta contradicción se vincula con el concepto de *frontera* tal como lo define Owens: “una cambiante zona de polifacético contacto en la que cada enunciado se desafía y se interroga, y se cuestionan todos los referentes” (Owens 2001b: 26)¹⁰. Oponiéndose a la noción de *territorio*, Owens se apropia e invierte el sentido colonialista de la *frontera*, y es precisamente en esa inestabilidad e indefinición donde elige situarse el protagonista de *Dark River*; aunque, como veremos más adelante, no sin consecuencias.

2. Para leer a Hemingway: parodia y subversión de la tradición *mainstream*

⁸ “And the big sonofabitch wouldn't admit to being Indian. He held his ground in-between, neither Indian nor white. Every Indian in Nam was called "chief," except that one.” “How come this motherfucker ain't got to be nothing? He got to be something. You the man, so you tell the brother he got to be Injun or white, he got to choose. He can't be no in-between.” Para un análisis lingüístico pormenorizado de esta escena, cf. Lalonde 2002: 16-17: “Si el mestizo puede elegir ser estar en el medio, entonces los esfuerzos de inmovilizar al indígena como un Otro se reducen a nada” (“If the mixedblood can choose to be in-between, then the efforts to fix the Native as Other come to nothing”).

⁹ “All these white motherfuckers back home go round bragging they're Injun and then other Injuns and white folks say they can't be Injun cause they ain't Injun enough [...]. Any motherfucker dumbass enough to say he's black is black, period”.

¹⁰ “A shimmering, always changing zone of multifaceted contact within which every utterance is challenged and interrogated, all referents put into question”.

La mayoría de los lectores de *Dark River* seguramente se habrán sorprendido al llegar al capítulo 2, en el que Jake Nashoba está leyendo a Hemingway, un autor conocido por haber suscrito, en cuentos como “Indian Camp”, a la idea del indio como hombre en proceso de desaparición (*vanishing Indian* o *vanishing American*). Jake le dice a su jefe, Sam Baca: “Es más que nada su lenguaje [...]. Su gente está toda jodida, como el resto de nosotros, pero tiene esta sensación de que no está tratando de esconder nada, de que nada va a cambiar y eso no es tan bueno, pero está bien igual” (Owens 1999: 11)¹¹.

La referencia a Hemingway se explica porque Jake se identifica con el trauma de posguerra de sus personajes. Como Nick Adams en las dos partes de “Big Two-Hearted River”, Jake prefiere aislarse en medio de la naturaleza y tratar de resolver sus conflictos por sí solo, sin advertir que, en realidad, el mito blanco de encontrarse a sí mismo en la naturaleza funciona a costa de negar la preexistencia del indígena en ese mismo espacio (Bernardin 2004: 113). Desde el comienzo el narrador nos da indicios de que Jake no podrá contar su propia historia (Owens 1999: 29), y hasta llega a adelantarnos, antes de que el conflicto empiece complicarse, que el personaje morirá: “¿Y cómo iba a saber él, ahora, que se estaba dirigiendo hacia la muerte por la angosta huella a través del espeso bosque de pinos?” (111)¹². Esto se debe a su falta de conexión con la comunidad apache, y también a su negativa a aceptar una ceremonia de curación como la que atraviesa Tayo, el protagonista de *Ceremony*, la primera novela de la autora Laguna Pueblo Leslie Marmon Silko.

Así, *Dark River* se abre con dos referencias literarias que ponen en tensión tanto la tradición blanca acerca del indio como la de aquellos autores indígenas que son funcionales a la misma idea, en lo que parece ser una velada crítica a Sherman Alexie:

Probé con una de esas novelas indias, un *best-seller* supuestamente escrito por un indio real, pero no era más que un grupo de pieles rojas estúpidos bebiendo y golpeándose el uno al otro hasta la muerte y siendo graciosos. Al menos el escritor estaba tratando de ser gracioso. (11)¹³

Pero ésta no es la única referencia con la que juega el autor en *Dark River*. Las referencias a películas son innumerables, comenzando por los siempre inapropiados comentarios de Shorty Luke —uno de los pocos extras indios de Hollywood que es realmente indígena— hasta llegar a Lee Jensen, un psicópata obsesionado con las armas y la guerra que organizará una cacería humana para matar a Jake Nashoba. Así como en novelas anteriores como *Bone Game* y *Nightland* Owens utiliza y tuerce el género del policial y el

¹¹ “It's mostly his language, Sam. [...] His people are all fucked up, just like the rest of us, but there's this sense that he's not trying to hide anything, that nothing's going to change and it's not so great but basically okay”.

¹² “And how was he to know, now, that he was racing toward death along the narrow rutted road through thick pine forest?”. Si dejamos de lado el discurso indirecto libre, esta cita es una de las pocas intervenciones en las que el narrador abandona su aparente objetividad para formular un juicio acerca de lo narrado. La otra intervención es la última frase del capítulo 1: “Eso es lo que dicen” o “Así dicen” (*That's what they say*), y sólo al final de la novela se nos revela que el narrador, según parece, es Shorty Luke. Desde ese punto de vista, las intervenciones recién mencionadas serían, a la vez, marcas de oralidad y guiños al lector para hacerle tomar conciencia de que *alguien* está narrando esta historia. Al respecto, cf. LaLonde 2002: 3-19 y Bernardin 2004: 110-118.

¹³ “I tried one of those Indian novels, a best-seller supposedly written by a real Indian, but it was nothing but a bunch of stupid skins drinking and beating each other to death and being funny about it. At least the writer was trying to be funny about it”.

western,¹⁴ en *Dark River*, en cambio, se aleja de ellos para acercarse al *thriller* y el género de acción. Este viraje en la obra ficcional de Owens se trasluce, por un lado, en el irritado comentario de Avrum (“No leo novelas policiales”), al que Shorty responde: “Sólo me sé esta historia de ahora hasta un punto. Va a hacer falta improvisación” (257, el énfasis es mío)¹⁵. Por otro lado, también aparece en las novelas policiales que lee la señora Edwards, que no bastan para cambiar el desenlace de la historia: ¿debemos entender que, en una especie de puesta en abismo, quizás se hallen entre ellas alguno de los primeros libros del mismo Owens, señalando así su continuidad y su divergencia con *Dark River*? Aunque es imposible contestar a esta pregunta, la repetición de símbolos y de personajes de una narración a otra nos confirma que *Dark River* funciona como una “respuesta” a las primeras cuatro novelas de Owens, “quizás una *summa*” (Owens, cit. en Bernardin 2004: 117)¹⁶.

Tal como ocurre con la identidad, las referencias literarias y filmicas son engañosas e inestables, inscriptas en una zona de *frontera* contraria a las expectativas del lector occidental. Lo que comienza como un caso de corrupción por cacerías ilegales en la reserva apache se complica rápidamente cuando se nos revela que allí también hay un grupo paramilitar que está haciendo simulacros de entrenamiento. Pero eso no es todo: la estructura de la novela está marcada por dos muertes, que también cambian las reglas del juego narrativo. En el capítulo 8, Jessie muere intentando crear una visión ficticia para su clienta con un disfraz, cuando lo confunden con un lobo real y le disparan. Inmediatamente su simulación se vuelve real y lo ficticio se vuelve cierto, ya que se convierte en un *animal helper*, un espíritu en parte lobo y en parte humano que ayudará a Alison y a Sandrine –su clienta– durante el resto de la novela. Tal como lo hace en *Nightland*, aquí Owens no establece diferencias entre el plano de los vivos y el de los muertos: el espíritu dialoga con los personajes e influye sobre la trama “sin cambio alguno en el tono, la textura o la presentación” (Averbach 2000). Lejos de presentar este cruce como fantástico o como un suerte de realismo mágico norteamericano, Owens pretende mostrar al lector parte de “una realidad más amplia” que depende directamente de la cosmovisión desde la que escribe: “El lector cruza o no ese umbral, pero si no lo hace entonces la ficción probablemente no funciona” (Owens, cit. en Browne 2004: 44)¹⁷.

La segunda muerte podría describirse más bien como una larga agonía, porque es la del protagonista, y sorprendentemente comienza hacia la mitad de la novela. En el capítulo 23, el más extenso y el más importante, empieza la cacería humana y le disparan a Jake por la espalda, haciéndolo caer en un pozo y dejándolo vivo pero gravemente herido. A partir de este punto, la novela alternará entre el destino de los demás personajes y las visiones de Jake –que, al igual que las apariciones del espíritu Jessie, no están presentadas como sobrenaturales aunque lo sean para el lector occidental–, hasta llegar al final, del que me ocuparé a continuación.

3. Capítulo 47: última toma

¹⁴ Al respecto, cf. Averbach 2000, Browne 2004 y Helstern 2004.

¹⁵ “I don’t read mystery novels”. “Now this present story I only know up to a point. It’s going to take improvisation”.

¹⁶ “A reply to [his] first four novels, a summa maybe”.

¹⁷ “That’s simply a part of a larger reality that figures in my fiction. Either a reader crosses that threshold or he doesn’t, but if he doesn’t then the fiction probably does not work”.

Los capítulos que siguen al 23 se leen con el ritmo de un *thriller*: ¿podrá salvarse Jake Nashoba? ¿Será castigado Lee Jensen? ¿Qué ocurrirá con los demás personajes? Entretanto, se suceden más muertes y otros personajes –Avrum y Shorty Luke, Sam Baca y Xavier Two-Bears– convergen en el mismo lugar para llevar a la historia hacia su resolución.

Sin embargo, cinco páginas antes del final la novela se quiebra. Como si fuera una de las innumerables películas citadas a lo largo del texto en la que de pronto la cámara enfoca al director, el camarógrafo y el resto del estudio, aquí los personajes se ponen a discutir cuál sería el final más adecuado para esta historia. Cada uno, por supuesto, tiene su favorito: Two-Bears, el presidente del consejo de la tribu, quiere ser el héroe inesperado que llega para matar a Jensen en el momento justo; Jessie propone una intervención sobrenatural en la que él, en forma de lobo, podría matarlo; Alison dice que Jensen debería entregarse; y a su vez, Jensen sugiere un final trágico en el que él asesina a todos. Finalmente, una araña gigante se lleva a Jake, y ante los ojos del lector parece desarrollarse un final alternativo para esta novela: Jessie se convierte definitivamente en un fantasma, deciden llevar a Jensen para entregarlo ante la justicia y es Shorty Luke, el ladrón de historias, quien resulta estar narrando todo lo que hemos leído.

¿Cómo interpretar el final de esta novela? ¿Se trata de un final positivo, que establece que, como dice la última frase, Jake Nashoba “regresó a casa” (286)? ¿O tenemos, por el contrario, que tener en mente la advertencia que le hace la señora Edwards a Tali, la ex esposa de Jake?: “Algunas personas nunca tienen una oportunidad. Están demasiado lejos de donde empezaron, demasiado lejos de sus casas, demasiado lejos de su gente” (254)¹⁸. Aunque queda clara la postura ideológica y política que asume Owens en su obra ensayística y en sus entrevistas, los interrogantes que plantea *Dark River* no son tan sencillos de resolver. Para el lector es muy difícil olvidar que ésta es la última novela de Owens antes de su suicidio, y es además la única en la que el protagonista muere.

La idea de “volver a casa” recuerda inmediatamente el concepto desarrollado por William Bevis en un ya clásico ensayo sobre novelas indígenas fundacionales como *The Death of Jim Loney* o *Ceremony*. Allí el autor sostiene que, mientras uno de los metarrelatos del *mainstream* es el abandono del hogar (*lighting out*), en la literatura indígena el regreso a casa (*homing in*) configura la historia principal y es uno de los modos privilegiados de conocimiento (Bevis 1987: 582).

Este concepto, sin embargo, ha sido discutido numerosas veces por teóricos indígenas y blancos,¹⁹ y además resulta muy difícil aplicarlo sin conflictos a *Dark River*. Helen May Dennis lee el final como “post-modernista” y afirma que la novela entabla “un diálogo engañoso” con *Ceremony*, ya que no lleva a su protagonista a una ceremonia de curación, pero tampoco se resuelve con un callejón sin salida autodestructivo (Dennis 2007: 146-158). LaLonde (2002: 3-19) y Bernardin (2004: 103-118), en cambio, suscriben a la idea de que *Dark River* lleva al personaje de vuelta a casa, aunque de un modo distinto al esperado: no como un retorno físico, sino posicional o discursivo. Lo que queda por decidir es si, como quería Owens, la narrativa indígena contemporánea puede entenderse como una escritura “migrante” o “de diáspora” (Owens 2001b: 26) o

¹⁸ “It is said that Jacob Nashoba went home”. “But some people never have a chance. They're too far from where they began, too far from their homes, too far from their people”.

¹⁹ Para un estado de la cuestión, cf. Dennis 2007.

si, por el contrario, el costo a pagar para aquel que ha crecido en el desarraigo ha de ser demasiado alto.

Bibliografía

Averbach, Margara. “*Nightland* de Louis Owens: una mascula distinta para la policial”. En: Costa Picazo, Rolando; Rosarossa, Alejandra (Eds.), *Estados Unidos y América Latina. Problemática de fin de milenio*. Buenos Aires: Printhergrafika, 2000.

Bernardin, Susan. “Moving in Place: *Dark River* and the “New” Indian Novel”. En: Kilpatrick, Jacquelyn (ed.), *Louis Owens: Literary Reflections on his Life and Work*. Norman: University of Oklahoma Press, 2004.

Bevis, William. “Native American Novels: Homing In”. En Krupat, Arnold; Swann, Brian (eds.), *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Browne, Ray B. *Murder on the Reservation. American Indian Crime Fiction: Aims and Achievements*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

Dennis, Helen May. *Native American Literature. Towards a Spatialized Reading*. New York / London: Routledge, 2007.

Helstern, Linda Lizut. “Re-storying the West: Race, Gender, and Genre in *Nightland*.” En Kilpatrick, Jacquelyn (ed.), *Louis Owens: Literary Reflections on his Life and Work*. Norman: University of Oklahoma Press, 2004.

LaLonde, Chris. *Grave Concerns, Trickster Turns. The Novels of Louis Owens*. Norman: University Of Oklahoma Press, 2002.

Owens, Louis. *Dark River*. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.

_____. *I Hear the Train. Reflections, Inventions, Refractions*. Norman: University of Oklahoma Press, 2001a.

_____. *Mixeblood Messages. Literature, Film, Family, Place*. Norman: Red River Books / University of Oklahoma Press, 2001b.

_____. *Other Destinies. Understanding the American Indian Novel*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.

Silko, Leslie Marmon, *Ceremony*. New York: Penguin, 1986.