

bro: tal característica se encuentra presente en toda la literatura dramática americana, desde el «Emperador Jones» de O'Neill, hasta Willy Loman de «La Muerte de un Viajante», pasando por Alan Squire, en «El Bosque Petrificado» la familia Berger de «Despierta y Canta» de Odets y la Blanche Dubois de Tennessee Williams. Y hay que olvidar que estos nombres son los más altos que encuadran el teatro americano, lo que ha servido para fortalecer la tesis de que el artista americano es un héroe frustrado y derrotado ante el progreso material del país, idea lanzada por Van Wyck Brooks («el Puritanismo y nuestro materialismo han impedido el florecimiento de la vida creativa en América») y ratificada por el propio O'Neill en una entrevista que la revista «Time» realizó en 1936, a raíz de su premio Nobel.

Pero por otra parte, el idealismo, el tratamiento de los temas antiguos y el diálogo en verso, confieren a Anderson otra característica casi única entre los autores de su país: el romanticismo sentimental. La trilogía Tudor («La Reina Isabel», «María de Escocia» y «Ana, la de los mil días») son tres perfectos ejemplos del romanticismo histórico, sin una gran fidelidad a los hechos, pero con sentimiento y «pathos» suficientes para insuflar fuego y vigor al corazón. Claro que como romántico, Anderson está muy lejos de ser para la escena de su país, lo que Schiller fué para Alemania o Hugo para Francia, pero el tono de reprimida pasión, de elevación espiritual y de altura poética, confieren a sus piezas un tratamiento romántico que no tiene paralelo en los Estados Unidos. Aun en obras como «Bajo el Puente», la tortura mental de sus personajes, el amor de los protagonistas y la fatalidad que les rodea, provocan una catarsis sentimental que convierte a un simple melodrama en crimen, castigo y venganza en algo cercano a un romanticismo trágico situado por encima de las convenciones realistas, todo lo que confirma su teoría trágica emanada directamente de la Poética de Aristóteles.

¿Y su poesía teatral? En realidad, Anderson como poeta es efectivo pero falso, lleno de clichés líricos, momentos comunes y sentimentalismo, aunque su literatura parezca fluir con una riqueza ini-



“ENSAYO TEATRAL”
Cuadro de Helen Frank (Museo de Chicago).

gualada desde Rostand en la escena moderna. Joseph Wood Krutch estableciendo un paralelo entre O'Neill y Anderson, afirma que «O'Neill parece extrañamente inarticulado, incapaz de poner sus ideas en palabras con fluidez siquiera ordinaria; Mr Anderson, por el contrario, parece a tiempos sufrir bajo la más penosa inhabilidad de hallar ideas para las palabras que fluyen casi espontáneamente. El uno tiene la imaginación del poeta sin su poder de expresión, el otro cae fácilmente en el verso que los críticos (especialmente cuando lo examinan friamente) encuentran fre-

cuentemente no muy poético sino como algo que suena como tal». El paralelo crítico es útil, porque señala una de las principales demandas de la poesía teatral de Anderson, su continuidad lírica, su mezcla de fantasía y realismo, su verborrea nada excepcional, su conformismo de expresión y sentimiento. Es interesante notar que mientras los dramaturgos poetas han llegado al teatro desde la poesía, Anderson invierte totalmente el esquema y apenas si ha hecho alguna que otra incursión al campo de la poesía libre: su libro «You who have dreams» data de 1925 aproximadamente.

La muerte de Anderson lo toma ya con la fatiga de sus setenta años. Pero él permanece aún como lo que siempre ha sido, un hombre de buena voluntad, un honesto luchador contra todo tipo de tiranía y un ambicioso escritor, que se creó a sí mismo la necesidad de expresar su mundo moderno en poesía teatral. Su «tragedia frustrada» como llama León Miras a «Bajo el Puente» permanecerá mucho tiempo como un ejemplo clásico de forma y contenido, de elevación y fuerza trágicas.

Y no hay que olvidar, que la frustración ideológica de Maxwell Anderson es la frustración de todo el teatro americano...

OBRAS DE ANDERSON

1923: «Desierto Blanco».
1924: «El Precio de la Gloria» (en colaboración con Stallings).
1926: «El Bucanero» (en colaboración con Stallings).
1926: «El Primer Vuelo» (en colaboración con Stallings).
1926: «Mirando afuera» (Basado en el libro de Jim Tully «Mendigos de la Vida»)
1927: «Los Niños del Sábado».

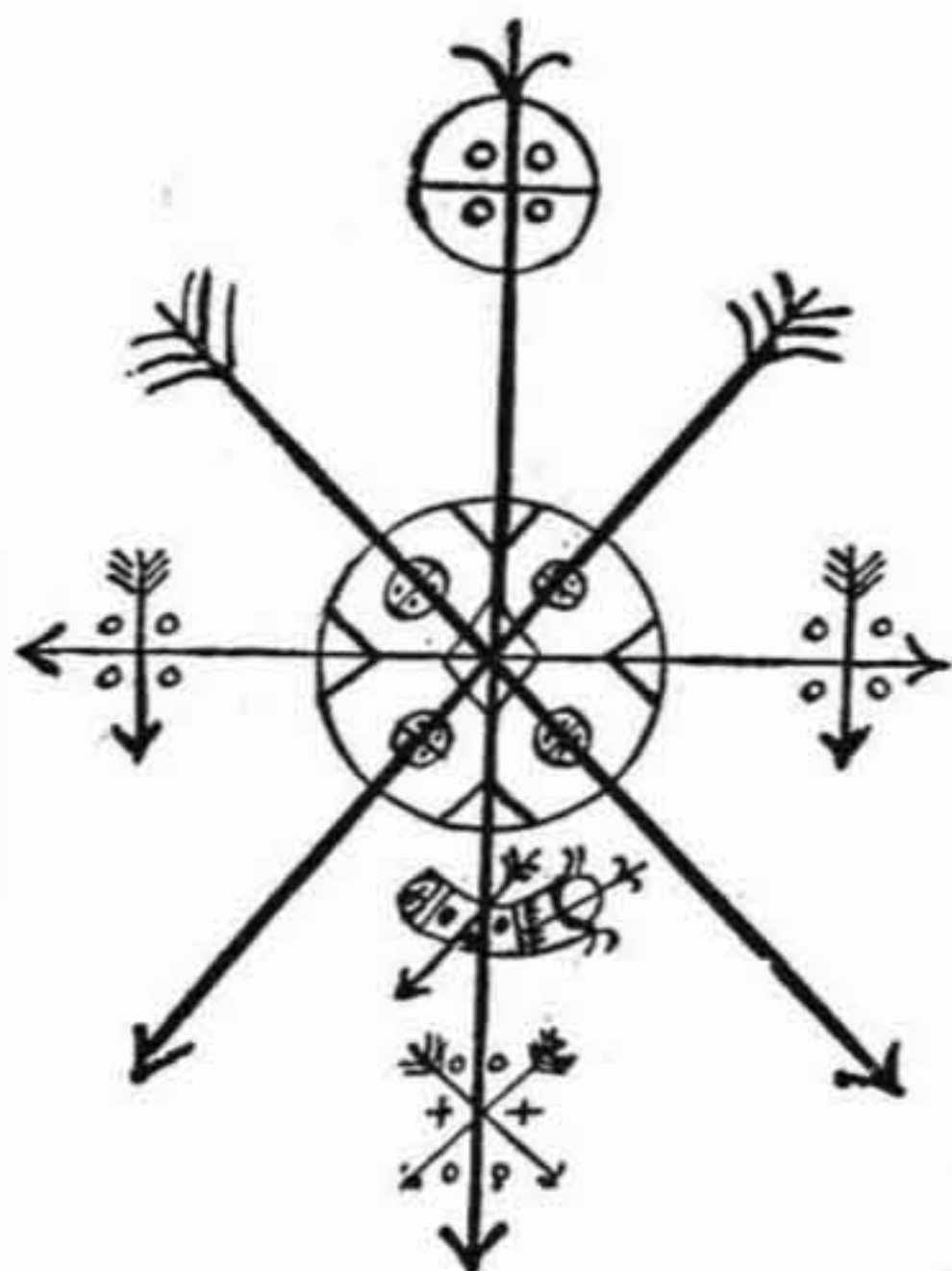
1928: «Dioses del Alba» (en colaboración con Harold Hickerson).
1929: «Gitana».
1930: «La Reina Isabel».
1932: «La Noche sobre Taos».
1932: «La Esposa del Mar».
1933: «Ambas vuestras casas».
1933: «María de Escocia».
1934: «El Valle Forges».
1935: «Bajo el Puente».
1936: «Victoria sin Alas».

1937: «La Alta Torres».
1937: «La Máscara de los Reyes».
1937: «El Vagón de las Estrellas».
1937: «Las Festividades de Kinckerbocker» con música de Kurt Weill).
1938: «Key Largo».
1940: «Viaje a Jerusalem».
1941: «Una Vela al Viento».
1942: «La Víspera de San Marcos».
1944: «Operación Tempestada».
1945: «Café Trucklines».

1946: «Juana de Lorena».
1948: «Ana la de los mil días».
1949: «Perdido en las estrellas» (basado en «Llora mi amado país» de Paton).
1951: «Descalzo en Atenas».
1954: «La Mala Semilla» (basado en la novela de March).
1958: «El día que el dinero se detuvo» (Basado en la novela de Gill).
1959: «Los Seis Dorados».

LOS ÑAÑIGOS, sociedad secreta

Por Lydia CABRERA



— I —

Hace cincuenta y siete años, a propósito de la existencia en Cuba de la Sociedad Abakuá, la de nuestros ñañigos famosos, comentaba el sociólogo español Don Rafael Salillas:

«El ñañiguismo impresionó a las gentes como una mascarada de los negros que exhibían su ceremonial en las calles, como antes lo habían exhibido más localizadamente. Impresionó también en virtud de algunos episodios criminales. Se enlazó el ñañiguismo como algo puramente festivo y sinestramente peligroso».

«La ciencia cubana en el estudio de las cosas cubanas apenas si alcanzó desenvolvimientos iniciales y de aquí que el negro, considerado en su engranaje con los problemas políticos sociales en aquel país, o considerado en el orden de las simples relaciones y de las simples manifestaciones, no lo fué como ejemplar de estudio, de infor-

mación antropológica y étnica».

Sin las obras de Fernando Ortiz, el fecundo y solitario pionero de los estudios africanistas en Cuba, hoy, poco más o menos, podría decirse lo mismo.

La Sociedad de los Ñañigos, delictuosa y peligrosísima por su agresividad, —véase Fernando Ortiz, «Los Negros Brujos», 1906; Israel Castellanos: «La Brujería y el Ñañiguismo en Cuba desde el punto de vista médico social», 1916, el grueso volumen «La policía y sus misterios en Cuba», de Rafael Roche— no ha tentado seriamente en lo que va de siglo la curiosidad de otros estudiosos, exceptuando recientemente a un psiquiatra, el doctor José Angel Bustamante. (1).

Cierto que entre nosotros un complejo de mestizaje difícil de dominar, o los prejuicios de una mentalidad todavía provinciana y mal informada, lejos de estimular el interés de posibles investigadores, lo desvían como de algo vergonzoso, no ya de particular del extraordinario caso ñañigo, sino de cualesquiera de aquellos aspectos en que se hace más patente la importancia del elemento africano en la composición de este país.

Así en Cuba, sin riesgos, se puede ser indianista. No hay indios. Pero sondear en el viejo, incalculablemente rico fondo cultural africano, que los siglos de la trata acumularon aquí, es tarea que muchos tachan de «antipatriótica» y negativa.

Según el juicio, que nos divierte recordar como muy expresivo, de un excelente periodista y universitario, es «cazaprimer» al ne-

gro, estimular la barbarie... Dicho de otro modo, atentar contra la dignidad nacional. Los haitianos de la clase alta, nos cuentan los que han practicado encuestas etnográficas y sociológicas en Haití, como Alfred Métraux, experimentan un gran malestar cuando se les hable de vodú. En algunos de nuestros intelectuales, en muchos de nuestros arios, a veces con abuelas olvidadas por muy tostadas al sol indiscreto del Caribe, se observa que ese malestar acaso es sólo comparable al de los ángeles cuando se les mojan las alas; a las del Pavo Real cuando se mira los pies.

Al revés de lo que ha sucedido en un gran país como el Brasil, todavía en Cuba, país también mestizo, la etnografía no ha logrado disipar a esas sombras, con las limitaciones que implican tales complejos. El término cultura suele no ser tomado aquí en su acepción científica. Aún para la mayoría, significa exclusivamente el grado máximo de instrucción y refinamiento que logra alcanzar un pueblo, no el conjunto de tradiciones sociales.

No puede decirse, mucho menos escribirse, que Cuba es heredera de dos legados culturales: el español y el africano. Y este frecuente malentendido, sino entra en juego el aludido complejo de inferioridad, una incompreensión inconcebible a estas alturas —cuando ya son clásicos los nombres de Tylor, Lang y Frazer, universalmente leídos— amén del curioso concepto de un «patriotismo» enemigo encarnizado de la antropología cultural, como el del atildado escritor a quien nos hemos referido, nos obligaría a volvernos de espaldas a la realidad de las hondas influencias ejercidas por varios



grupos étnicos africanos en la sociedad cubana, demasiado evidentes para que puedan ocultarse y demasiado interesantes como sujeto de estudio para ser rechazados.

En sus extremos la negrofobia puede ser, como creía Lord Olivier, síntoma de debilidad cerebral.

Una prueba más de la resistente solidez de los valores de ese legado africano, nos la da la Sociedad Abakuá, localizada en La Habana, en la capital de la provincia de Matanzas y en la ciudad de Cárdenas, con sus miles de adeptos negros, blancos y mestizos y de la que se avergüenzan mucho más, se explica, que del conocido fenómeno de sincretismo que en el campo religioso ha identificado a las divinidades africanas con los santos de la Iglesia Católica. Bajo el delgado manto de esta sincretismo hoy, el pueblo cubano, sin distinción de razas, rinde abier-

(1) «En sacrificio totémico en el boróko ñañigo».

Resumamos el capítulo de cargos: Martin Heidegger, célebre profesor de la universidad de Friburgo y una de las más importantes cabezas filosóficas de todos los tiempos, resultó electo rector del citado centro de estudios hacia la primavera de 1933 por el voto casi unánime del resto del personal docente, procediendo de inmediato a afiliarse al partido Nazi «únicamente para proteger los intereses de la universidad», según aducía más tarde. Permaneció en el cargo rectoral hasta febrero de 1934 en que dimitió, en señal de protesta por la expulsión de dos profesores antinazis—Mooienhorf y Wolf— a la vez que por la ostensible y creciente precariedad de su propia situación, denostado como estaba en los peores términos por los representantes del grosero biologismo que acudía a Alfred Rosenberg, a la sazón la figura capital del pensamiento oficial nazi (sic). Al gesto de la universidad de Berlín—el más alto centro de estudios de Alemania—, que se apresuró a ofrecerle la misma investidura que abandonaba en Friburgo, respondió con una cordial cuanto firme negativa: sólo se limitaba a continuar su labor profesional en ésta, a cuya cátedra había accedido cinco años antes, cuando su amigo y maestro Husserl hubo arribado a la edad de la jubilación. Hasta aquí la acusación más sustancial.

Restar otros pequeños cargos de circumspectancia que sus detractores personales e ideológicos no han desdenado exagerar hasta el delirio, a saber: su discurso de inauguración rectoral—publicado más tarde con el título de «La reaffirmación de la universidad alemana», su oración fúnebre en elogio de Schlageter—un estudiante friburgués que murió combatiendo la ocupación francesa del Ruhr—y su llamamiento a los estudiantes en el sentido de ratificar el apoyo a Hitler en el plebiscito de noviembre de 1933, cuando Alemania acababa de abandonar abrupamente la Liga de las Naciones.

No se trata tanto de salir en defensa de quien como Heidegger constituye—desapachadamente—, el único pensador viviente de talla especulativa realmente genial, ni de terciar osadamente en una polémica más que periclitada, sino meramente de poner en orden unos cuantos juicios acerca de la posible repercusión política de un arduo conjunto de ideas filosóficas, tan inmeritable cuando frivolamente puestas en circulación, como la ontología fenomenológica tal y como se halla vertida en los textos heideggerianos, publicados hasta el presente.

Entiéndase que no es cosa aquí y ahora de pronunciarlos en relación con la conducta personal del ciudadano Heidegger ante los desastres del bandolerismo político nazi. Con toda la relevancia que ello pueda exhibir, poca o ninguna implicación le cabe en lo que ahora nos importa. Un filósofo—sobre todo un filósofo como Heidegger— puede resultar insignificante, incapaz de prever las consecuencias políticas de su pensamiento sin que ello conspira contra la integridad de éste. Se trata concretamente de discernir hasta qué punto se halla implicada la filosofía de Heidegger en la atmósfera ideológica que precedió a la ascensión de los nazis al poder. Aún más: hasta qué punto la actitud teórica que se deriva de la asunción de esa filosofía conduce inevitablemente a la adopción de un ideario político extremista de filiación nazi o fascista.

Ninguna opinión mínimamente seria se aventuraría jamás a diseñar el pensamiento político de un filósofo en función exclusiva de su posición doctrinal metafísica. Y no pocas veces acontece que una doctrina explícita de la Sociedad y el Estado



HEIDEGGER
Su adhesión al Partido Nazi causó profunda conmoción.

FILOSOFIA Y POLITICA

EL CASO HEIDEGGER

Por Sergio A. Rigol

da jugar a interpretaciones rigurosas y formalmente contradictorias cuando se intenta confrontarla con instancias políticas concretas. Pensamos, como ya se habrá advertido, en el ejemplo clásico de la herencia de Hegel: Karl Marx y Giovanni Gentile atribuyeron a conclusiones sangrientamente excluyentes esgrimiendo el mismo o muy similar instrumento teórico. La política específica que exige planteamientos y resoluciones asimismo específicas. Ni la metafísica—y mucho menos la fenomenológica existencial— puede aportar soluciones prácticas, ni basta rememorar su corriente para desentrañar su intención política.

Pero que el orden de la política reclame un modo de acercamiento peculiar, no significa que configure una región ontológica absolutamente autónoma. Considerar teóricamente las instancias de la vida pública es referiría de modo tácito a un cierto presupuesto de coexistencia y, en última instancia, remite a una determinada concepción de la existencia. De ahí que no resulte excesivo aceptar que una fenomenología existencial prescribe al teórico de la política, a lo menos, una actitud general en relación con el hombre capaz de erigirse libremente muy lejos a su adhesión ideológica. No estamos en condiciones de establecer si la filosofía de Heidegger resulta directa o indirectamente propicia al socialismo, al estado parlamentario, al capitalismo o al

fascismo, pero sí podemos declarar—y de ello se trata aquí y ahora— que ella rechaza inequívocamente aquellos sistemas políticos que implican una actitud humana contraria a la que Heidegger juzga auténtica.

Cierto que este planteamiento brinda a los detractores de Heidegger un flanco por el que ha abundado siempre la irrupción de la crítica. Se ha acusado a Heidegger de falsar desde el principio su perspectiva al esbozar la cuestión de la analítica existencial en función exclusiva de un hombre aislado y solitario para el que las instancias de la vida social y política sólo configuran una modalidad ontológica secundaria e inauténtica. La objeción no resulta rigurosamente justificada, pero no es menos cierto que es capaz de tenerse en pie. Claro que, en teoría, Heidegger podría refulsaria con éxito cuando afirma que la coexistencia («Mitsein») cuando afirma que la coexistencia («Mitsein ser-con») se define como un «existencial», como un punto de referencia estructural de la existencia, pero—de hecho—no sería menos fácil comprobar cuán significativamente poco elaborados y hasta endebles resultan los discernibles en «El ser y el tiempo». Y lo que es aún más grave: las consideraciones de Heidegger sobre el «ser-con» no se articulan en el contexto real de la cuestión, sino en el punto en que el existente individual revisa—por así decir—su relación con el «Otro». La secciones de «El ser y el tiempo» en que se considera la moda-

dad masiva del «Ser (On) suponen con evidencia la superación—por la vía de la autenticidad existencial que nace de la contemplación de la Nada a través de la angustia— de la banalidad cotidiana típica de existencia «caída». Resumiendo: no hay en «El ser y el tiempo» una verdadera fenomenología de la coexistencia auténtica—como no la hay, aunque se anuncie, en la «V Meditación cartesiana» de Husserl—, pero muy reiteradas afirmaciones doctrinales—y la radical inconclusión que preside la obra total de Heidegger—, permiten establecer su posibilidad teórica.

Ahora bien, lo que sí parece incuestionable es el desencuerdo radical, patente y latente entre la noción heideggeriana de historicidad y la concepción totalitaria que percibe en la historia la emancipación arbitraria de una personalidad relevante. Justa la manera del Hegel de la «Filosofía de mas consentida Heidegger en distinguir la Historia Universal—entre sujeto y objeto y la «masa dirigida». La coexistencia auténtica sólo es comprensible desde una instancia óntica como la Libertad, es decir, la distanciacón ontológica de mi existencia con respecto a toda otra existencia y a todo otro ente en general, capaz de permitirme afirmarme como tal, de ser lo que es, radicalmente contrapuesta, por tanto, a la ciega necesidad que preside la precaria vida del animal, condenado ontológicamente a «hacer uso» de lo que encuentra y de ese modo a no «percibir» nada, a no haber «objetos» para él. Para Heidegger—como para el Hegel de la «Fenomenología del Espíritu»— el problema capital de la coexistencia se reduce al establecimiento de la posibilidad de un asentimiento radical del hombre por el hombre. No es éste el momento de discernir las vías concretas que para tal asentimiento, prescribe Heidegger—no sobra a tal efecto consultar la «Carta sobre el Humanismo», pero sí importa sobranamente constatar cuán ostensiblemente se opone esta concepción al burdo pragmatismo fascista y en qué apreciable medida resultaría no sólo posible sino hábil fecundo—como lo ha percibido seguramente Merleau Ponty— un diálogo entre Heidegger y las mejores versiones del marxismo.

Por otra parte, es cosa que mueve a dudar adscribir al ámbito de la teoría política la cuestión del eventual acuerdo entre la filosofía de Heidegger—y cualquier filosofía— y el nazismo, por cuanto éste es antes que nada una cierta actitud en relación con el hombre y por ello tolera la confrontación—siguiera por la vía negativa que hemos escogido— con la obra de tal o cual pensador, aunque jamás se haya ocupado específicamente de filosofía política.

En una colección de ensayos que tituló «L'homme contre les tyrans» (Gallimard, 1947), Raymond Aron indujo sagazmente las líneas constitutivas de la actitud—no nos atrevemos a llamarla «concepción del mundo»— nazi o fascista ante la realidad. Intentemos confrontarla sumariamente con el cuerpo de doctrinas que informa «El ser y el tiempo»—no es cosa de dispersarse utilizando entre el «primero» y el «segundo» Heidegger y ocurrecer innecesariamente lo que quiere ser un trabajo «periódico»— para mostrar en qué medida es lícito hablar de nexos y correlaciones entre ambos. Aron define la raíz y esencia del fenómeno nazi a través de una tríada de elementos, a saber: a) una concepción pesimista de la naturaleza humana—de la que se deriva toda una técnica peculiar para alcanzar y mantener el poder—; b) un método experimental y racionalista aplicado al dominio de la política que conduce al más agresivo relativismo a través de la exaltación exclusiva de la voluntad de poder, y c) una sistemática valoración de la violencia y la acción. Estos elementos no figuran propiamente una doctrina, sino un cierto modo de entender y manipular la realidad que constituye el trasfondo común de todas las pretensas filosofías totalitarias.

El «pesimismo» de que se habla en la primera nota no puede hallarse en contraposición más polar con el que tan a menudo se ha achacado a la concepción heideggeriana del hombre. El pesimismo del teórico fascista consiste en pensar la «naturaleza humana en términos de estu-

El ciudadano Martín Heidegger se inscribió en el Partido Nazi. ¿Significa eso que su filosofía conduce al fascismo?

vicio y debilidad, exactamente como se piensa el triángulo rectángulo en función de hipotenusa y catetos. A compartir esta idea, el hombre debe hacer mal uso de su libertad —presidido como está por la fatal determinación de su malvada naturaleza—, por lo que se trata de administrársela con mucha cautela: la libertad, más que un valor, es el instrumento idóneo para cometer fechorías, por lo que sería absurdo aceptar que todos tenemos derecho a erigir nuestro propio destino personal. El sentido de la existencia, pues, se reduce a encarnar la servidumbre ciega a los designios de un caudillo dotado de previsión y de fuerza, capaz de dirigir con eficacia así el destino colectivo de la nación como los destinos individuales de los ciudadanos.

Heidegger, por su parte, comienza por rechazar formalmente toda especie de determinismo en la esfera de lo humano. Aún más su filosofía se inscribe en la base y los orígenes del movimiento —por demás comúnmente compartido por las mejores voces contemporáneas— que descrea de la errada idea de ver al hombre estrechamente encerrado en los límites de una naturaleza o esencia inmutable que preside dictatorialmente las más mínimas instancias de su vida. No es este lugar ni hora de diseñar el perfil y desarrollar las implicaciones de esta reacción anti-esencialista (anti-eleática, diría Ortega); nada ha compren-

dió de Heidegger quien derive otra conclusión de la lectura de «El ser y el tiempo».

A lo menos dentro de su primera gran etapa creadora Heidegger juzga que la más insigne tarea humana consiste en dotar de sentido a una realidad que no lo ostenta por sí misma. Y esta misión —que también sirve para otorgar sentido a la propia existencia del hombre, o mejor aún en que consiste la propia existencia del hombre— carece ella misma de sentido, porque en definitiva se configura sobre un puro trasfondo de absurdo. La autenticidad consiste justamente en asumir lo precario de tal situación —lo precario de la existencia— y, en consecuencia, evitar ser arrestado por el «fieri» de los intereses y preocupaciones inherentes al vivir, en tanto se erige entre ellas y nosotros una constante e infranqueable distanciamiento que nos permita proteger nuestra mismidad (no se vea en esto un contrasentido: la mismidad aludida no es ninguna «naturaleza» ni configuración esencial, sino un resuelto y renovado acatamiento de nuestra finitud). Nada más irreconciliablemente opuesto a todo ello que la circunstancial «seriedad» del fascista, como lo ha percibido sagazmente Simone de Beauvoir en «Pour une morale de la ambiguïté». El fascista toma infinitamente en serio la nación, el estado, la raza, la guerra. Todas estas instancias —y,

sobre todo, el caudillo que las encarna— son para él «absolutos», realidades de valor incuestionable ante cuya relevancia poco o nada cuenta su destino personal.

La trágica lucidez del que percibe la Nada de su finitud y la inminencia de su muerte contaminando de absurdo todos sus actos está en las antípodas de esa otra actitud —tan fascista y tan «petit-bourgeois»— definida por la fenomenología existencial francesa como «esprit de sérieux». Y también se opone no menos radicalmente a todo «heroísmo» o «voluntad de potencia» o «vivir en riesgo» —al estilo bajamente nietzscheano de las arengas de Mussolini en el balcón del Palazzo Venezia—, porque estando el orden de la acción intrínsecamente viciado de absurdo y limitado por la finitud, todo comportamiento dirigido a instaurar un «absoluto» o la mera ilusión de un absoluto supondría un retorno a la inautenticidad o la colaboración tácita con ésta. Nada justifica que se le imponga a nadie una finalidad determinada: si la lucidez heideggeriana condena la «seriedad» petit-bourgeois del dirigismo masificador nazi, no juzga con menor severidad el «decisionismo» activista de los caudillos totalitarios (incidentalmente: recuérdese cuán contaminada de «decisionismo» a ultranza estaba la vida alemana de los últimos días de Weimar. Klages, Barth, Spengler, Junger y Schmitt, entre otros, aderezaron la atmósfera ideológica en que proliferarían Rosenberg, Kriegg, Bauermerle y otros representantes de la precaria «filosofía» oficial nazi). En más de un pasaje célebre de «El ser y el tiempo», Heidegger estigmatiza casi con la misma ironía por igual la inautenticidad masificada del «Ser», la indiferenciada comunidad del rebaño, la existencia «planificada» en una palabra. Fuese cosa de modular cada uno de los trazos que convienen a esta versión inauténtica del existir: no se encontraría uno que no fuese aplicable literalmente al militante Heidegger se hubiese limitado, tal y como si Heidegger se hubiese limitado a inducirlos a partir de la trágica realidad de su tiempo.

La segunda nota característica señalada por Aron —racionalismo político experimental apoyado en la voluntad de dominio— define magistralmente lo que se halla a la base del pragmatismo dirigista totalitario y deja ver en qué indudable medida se opone a las tesis de Heidegger. El postulado sobre el que reposa ese dirigismo se reduce a sostener que no existen sino «cosas» o «fuerzas cosificables» y esto, a su vez, es una consecuencia de la actitud teórica que clava al hombre en el lecho procreado de sus «determinaciones esenciales» exactamente como se halla un árbol fijado en sus raíces. El correlato inexorable de esta teoría consiste en plantear las relaciones interhumanas —por no hablar de las relaciones políticas en términos de un utilitarismo biológico— racionalista incapaz de percibir otra cosa sino una ciega dinámica de fuerzas en tensión, una especie de devorador evolucionismo capaz de alcanzar pero no de trascender sus determinaciones. Si sólo cabe hablar de «cosas» o «cosificaciones» que ni siquiera gozan de la familiaridad y la mínima distancia óptica que tienen con relación a mí los objetos en conexión con mi experiencia inmediata —los objetos del mundo amañado— si sólo se trata de objetos puros, desprovistos de toda referencia capaz de insertarlos en alguna estructura significativa, nada impide entender la política como una pura técnica de dominación. ¿Cómo concebir que pueda tratarse a hombres —objeto de otro modo que el utilizado en el trato con las fuerzas— objeto del mundo físico, es decir, con vistas a la servidumbre y al lucro?

Ahora bien, quizás la más insigne contribución de la fenomenología existencial —que apunta en Brentano, surge en Husserl y culmina, con desarrollo inusitado, en Heidegger— al pensamiento contemporáneo lo sea el haber puesto en evidencia la diversidad de las esferas del ser, la pluralidad de las regiones ontológicas. Los objetos y fuerzas del mundo físico —y en otra medida los del mundo animal y vegetal— se reducen inflexiblemente a la suma de sus determinaciones, pero en el hombre ocurre, por el contrario, que se define en términos «extáticos» o «transfinitos» si se quiere, o sea, en base a su estar siempre

«deje otro lado» o «más allá» de sí mismo, de tal modo que sus determinaciones devienen puras «direcciones» dinámicas de carácter «campal», para decirlo en términos de física teórica. Correlativamente, la única actitud posible ante lo humano es aquella que tiene como primera nota especial el más riguroso respeto por ese extraño «ser» que «no es lo que es y es lo que no es». Ignorar al hombre en lo que tiene más de tal, cosificarlo, es a la vez engañarse y envilecerse. Lo que importa antes que nada, por tanto, no son las técnicas de dominación, sino —por el contrario— el respeto y acatamiento al «poder ser» que es, a fin de cuentas, el ser del prójimo.

La tercera y última nota característica de la actitud totalitaria que señala Aron no requiere mayor exégesis en vista de una confrontación con el pensamiento de Heidegger. Que el nazismo, en tercer lugar, exalte la voluntad de poder y los valores de acción no es sino una consecuencia previsible de sus dos primeras condiciones esenciales. Ahora bien, exaltar la voluntad de poder y los valores de acción puede entenderse en más de un sentido, y es justamente el peor de ellos el escogido por el caudillo totalitario: afirmar su omnimoda voluntad en relación con un propósito del que están tácitamente excluidos los demás hombres en la medida en que no rebasan la condición de meros instrumentos para tal fin, en la medida en que se procura mantenerlos a oscuras o en penumbra sobre el sentido de tal propósito.

Condenar la filosofía heideggeriana en base exclusiva de un error —por demás ampliamente purgado— o una debilidad circunstancial del ciudadano Martín Heidegger sería, pues, por lo menos tan discutible como achacar al sismógrafo la causa del terremoto, simplemente por que es discernible una cierta coexistencia temporal entre ambos. Quizás una filosofía centrada en el tiempo y la historia como la de Heidegger sea insuficiente (por otra parte, todas las filosofías son insuficientes y todas muestran amplio flanco a un consustancial error, de donde se sigue que toda gran filosofía es un gran error, un enorme e inevitable error), pero no podría tenerse en pie una actitud que la condensase simplemente a causa de un cierto específico error personal de su principal exponente. Para probar filosóficamente su insuficiencia sería menester, por otra parte, que otra filosofía pretensamente suficiente estuviese en condiciones concretas —en la medida en que sea posible traducir sus tesis a términos políticos— de reservar al hombre el lugar cósmico al que jamás ha renunciado ni renunciará a la larga. La importancia de Heidegger reside en haber planteado ésta y colaterales cuestiones con un rigor y una lucidez que sólo pueden encontrarse en aquellos momentos decisivos en que la filosofía se dispone a iniciar nuevas navegaciones y a desplazarse hacia nuevos cuadrantes. Que la actitud política personal del ciudadano Heidegger no haya sido en algún momento todo lo ejemplar que hubiésemos querido quienes nos hemos topado con la gran filosofía de nuestro tiempo en el contexto de su obra, es cosa todo lo lamentable que se quiera, pero no autoriza a segregar la inadmisiblemente estúpida de un cierto «intelectual» del patio que acusó a Heidegger de haber participado en el bombardeo de Guernica. La filosofía de Heidegger es decisivamente importante, no sólo ni principalmente por su ostensible condición de gran filosofía, sino porque inclusive obliga a repensar concretamente las objeciones mismas que pueden hacerse a Heidegger en el plano puramente político. Ese mérito le resta en último término, y no es desdeñable. Al filósofo Heidegger es necesario escucharlo, inclusive y sobre todo cuando no se está de acuerdo con la conducta del ciudadano Heidegger.

ORTEGA

Muerto él, Heidegger es el único filósofo genial que aún vive.



R

JAMES DEAN

Por Edgard MORIN

Tomado de EVERGREEN REVIEW



EL VESTUARIO

Atuendo que se ha convertido en uniforme de los adolescentes norteamericanos.

El héroe mitológico siempre es arrebatado a sus padres o de algún modo separado de ellos. James Dean era un huérfano. Su madre murió cuando él tenía nueve años y fue criado por un tío, campesino en Fairmount.

El héroe mitológico tiene que forjar su propio destino en lucha contra el mundo. James Dean se escapó de la Universidad. Trabajó como rompedor de hielos en un camión de refrigeración, estibador en un remolcador, grumete en un yate, hasta que tomó su lugar bajo los deslumbrantes rayos de nuestro moderno sol mítico. Apareció en los escenarios de Broadway en *See the Juggler*, luego en *El Inmoralista*. Fue a Hollywood e hizo *Al Este del Paraíso*.

El héroe mitológico emprende muchas tareas en las que muestra sus aptitudes y también expresa su aspiración hacia la más rica, más aproximadamente total vida posible. James Dean ordeñó vacas, cuidó pollos, operó un tractor, crió un toro, fue jugador estrella de baloncesto, estudio yoga y clarinete, aprendió algo sobre casi todas

las ramas del saber y finalmente se convirtió en aquello en lo que el mundo moderno encarna el mito de la vida total: un astro cinematográfico. Jamás Dean quería hacerlo todo, probarlo todo, experimentarlo todo. «Si vivo hasta los cien» decía «todavía no tendría tiempo de hacer todo lo que quiero hacer».

El héroe mitológico aspira al absoluto pero no puede realizar este absoluto en el amor de una mujer. James Dean hubiera tenido una vida infeliz con Pier Angeli, la que se casó con Vic Damone. ¿Leyenda o realidad? En todo caso la leyenda está anclada en la realidad. Frente a la iglesia que Pier Angeli abandonó como recién casada James Dean aceleró su motocicleta. El ruido del motor ahogó el sonido de las campanas. Entonces arrancó violentamente y se fue hasta Fairmount, la cuna de su niñez. Aquí redescubrimos el tema del fracaso amoroso, necesario a la consumación heroica y también el tema del maleficio femenino que todo héroe redentor encuentra.

El héroe mitológico se enfrenta más y

más patéticamente con el mundo que el quiere alcanzar completamente. El destino de James Dean se tornó cada vez más sin aliento. Estaba obsesionado por la velocidad: el moderno absoluto sintético. James Dean, al parecer perturbado y febril para algunos, extremadamente sereno para otros, después de terminar «Gigante» se lanzó a 120 kilómetros por hora en medio de la noche y se dirigió en su Porsche de carreras hacia Salinas, donde tenía que estar para participar en una carrera de automóviles.

El héroe mitológico encuentra la muerte en su búsqueda del absoluto. Su muerte significa que ha sido destruido por las fuerzas hostiles del mundo pero al mismo tiempo, en este mismo fracaso, finalmente, logra el absoluto: la inmortalidad. James Dean muere. Es el principio de su victoria sobre la muerte.

La vida «heroica» y el tipo «heroico» de James Dean no son prefabricados por el sistema de las estrellas sino revelados por él. Aún más. Los héroes mueren jóvenes. Los héroes son jóvenes. Nuestros tiempos han producido héroes que transmiten el mensaje nuevo de la adolescencia: en la literatura Rimbaud decisivamente el cine en años más recientes. Desde sus orígenes la audiencia del cine está formada principalmente por adolescentes. Sin embargo sólo recientemente los adolescentes se han hecho conscientes de ellos mismos, de que constituyen una «clase» en particular que se opone a otras «clases» y definiendo sus propios campos imaginarios y sus propios valores culturales. Todo esto está revelado claramente en las novelas de Francois Sagan y Françoise Mallet-Joris y en los films de Marlon Brando o James Dean.

James Dean es un modelo pero este modelo es a su vez la expresión típica (media y pura) de la adolescencia en general y de la adolescencia norteamericana en particular. Su cara corresponde al tipo fisonómicamente predominante: Ojos azules, pelo rubio, rasgos regulares. Es más, la movilidad de sus expresiones traduce admirablemente la doble naturaleza del rostro adolescente, todavía vacilando entre la melancolía infantil y la máscara del adulto. La calidad fotogénica de su rostro, más aún que la de Marlon Brando, es rica en toda la indeterminación de una edad sin edad, alternando el ceño fruncido con el asombro, el candor indefenso y travesura con el rápido endurecimiento, resolución y rigor con colapso. La barbilla hundida en el pecho, inesperadamente sonriente, pestañeando, mezclando ostentación y reserva, ingenuo y bizarro, siempre sincero, el rostro de James Dean es un paisaje que cambia continuamente y en el cual se pueden discernir las contrariedades, inseguridades y entusiasmos del alma adolescente. Es comprensible que su rostro se haya convertido en insignia que ya es imitada, especialmente en sus cualidades más inimitables: el pelo y la mirada.

James Dean también ha definido lo que se podía llamar la panoplia de la adolescencia. Un atuendo en el que está encerrado todo su actitud con respecto a la sociedad. Pantalones de mecánico, grueso sweater, chaqueta de cuero, sin corbata, camisa desabotonada, descuido deliberado, son unos cuantos de los signos ostensibles (con valor de insignias políticas) de una resistencia a las convenciones sociales del mundo de los adultos. Las ropas son una búsqueda de las señales de la virilidad (el atuendo de obreros manuales) y de capricho artístico. James Dean no ha inventado nada. Lo que ha hecho ha sido canonizar y codificar un conjunto de leyes suntuosas que permite a la «clase-edad» reafirmarse y esta «clase-edad» se reafirmará aún más imitando a su héroe.

James Dean, en su doble vida, fuera y dentro de la pantalla, es un héroe puro de la adolescencia. Él expresa sus necesidades y su rebelión en un sólo impulso con los títulos, francés e inglés, de una de sus películas: *La Fureur de Vivre* (Furia de vivir) y *Rebel without a Cause* (Rebelde sin Causa). Estos títulos son dos aspectos de la misma demanda virulenta en la cual la furia rebelde se confrontó con una vida sin causa.

Como héroe de la adolescencia James Dean expresa con una claridad rara al cine norteamericano la rebelión contra los padres en las cintas *Rebel without a Cause* y *East of Eden*. El cine norteamericano tiende a cubrir los conflictos entre el niño y los padres a veces a través del idilio familiar *La familia Hardy* o suprimiendo otras la figura del padre y la madre y transfiriendo la imagen del padre al insensible, cruel o ridículo viejo que constituye el juez-senil o patrón *Al Este del Paraíso* presenta los personajes de un padre incomprendido y una madre en desgracia. *Rebelde sin Causa* presenta el caso de una

madre Incomprendida y un padre en desgracia. En ambos films aparece el tema del combate del adolescente contra su padre, ya tiránico o lastimoso, y el tema de su impotencia al hablar con sentido con su madre. En *Gigante* el conflicto explota. Es un conflicto con una familia que le es ajena y, por extensión, con las normas sociales que acometerá James Dean con feroz odio. En estos tres films aparece el tema de la mujer-hermana que debe ser arrancada de la posesión ajena. En otras palabras el problema sexual está todavía incluido en el amor sororo-maternal y aún no ha roto el cascarón para lanzarse a un universo de pin-ups exterior a la familia y a la «clase-edad». Sobre estos imaginarios amores de película está superpuesto el amor, un tanto místico tal vez, por Pier Angeli con su ingenua cara de hermana-madonna. Más allá de este amor imposible yace el universo de las «aventuras» sexuales.

En otro sentido James Dean expresa en su vida y en sus films las necesidades de la individualidad adolescente que reafirmando se rehúsa aceptar las normas de la aplastante y especializada vida que le espera. La demanda por una vida total, la búsqueda por el absoluto, es la demanda de todo individuo humano cuando se despiende del nido de su infancia y de las cadenas de la familia solamente para ver ante él las nuevas cadenas y las mutilaciones de la vida social. Es entonces cuando los requerimientos más contradictorios entran en fermento. Truffaut lo expresa perfectamente. «La juventud de hoy se descubre a sí mismo en James Dean. No tanto por las razones que usualmente se dan —violencia, sadismo, histeria, pesimismo, crueldad y suciedad— que por otras más simples y comunes: modestia emotiva, continúa vida fantástica, pureza moral, sin relación amorosa diaria, pero mucho más rigurosa, adolescencia eternamente enamorada de la prueba, intoxicación, orgullo y remordimiento al sentirse «fuera» de la sociedad, rehusó y deseo de integrarse y, finalmente, aceptación o reyección del mundo tal y como es».

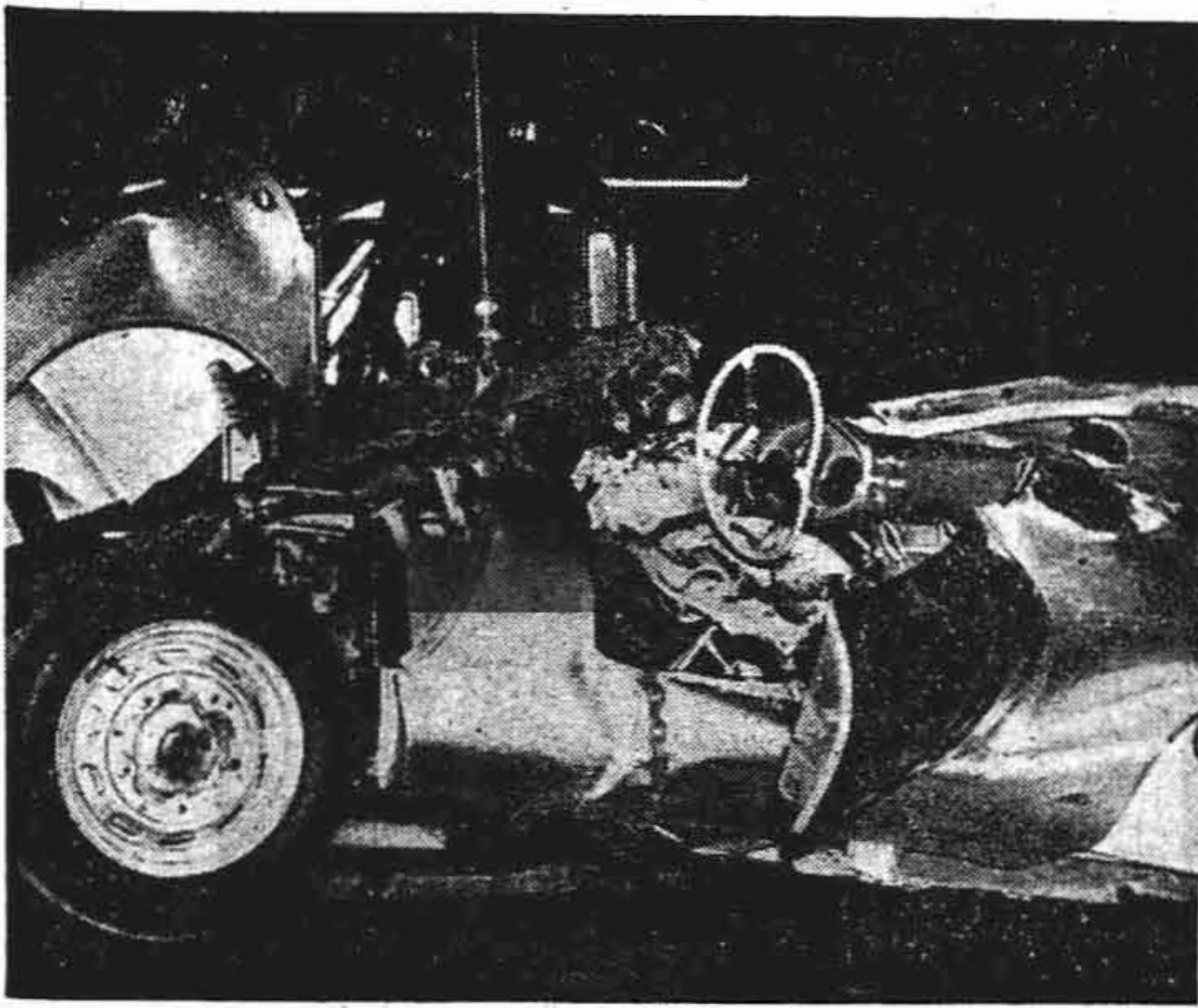
La contradicción esencial es la que ata la más intensa aspiración a una vida total con la mayor posibilidad de muerte. Esta contradicción es el problema de la iniciación viril que es resuelto en las sociedades primitivas por terribles pruebas sólo consiguen rango de institución en la guerra (en vestigio a través del servicio militar). No teniendo guerra ni rebeliones colectivas estas iniciaciones adquieren carácter individual.

Finalmente: el adulto de nuestra clase media es el hombre que acepta vivir solamente un poco para no morir mucho. El secreto de la adolescencia es que el vivir no es más que arriesgar la muerte, que la pasión de vivir no significa otra cosa que la imposibilidad de vivir. James Dean ha vivido esta contradicción y la ha autenticado con su muerte.

Estos temas de la adolescencia aparecen con gran claridad en un período en el cual la adolescencia está de hecho limitada a sus propios recursos ya que la sociedad no le permite ninguna vía de escape a través de la cual pueda comprometerse o siquiera reconocer su causa.

No es por puro azar que James Dean se haya podido convertir en una figura ejemplar en este año del medio siglo. A las fervientes participaciones en la guerra, a las grandes esperanzas de 1944-1946, han sucedido no solamente las retiradas de individuos sino un nihilismo generalizado que es una interrogación radical a toda ideología o sistema de valores oficiales. La mentira ideológica en la que viven las sociedades contemporáneas, pretendiendo ser armoniosas y felices, provoca como reacción este «nihilismo» o este «romanticismo» al cual la adolescencia escapa y descubre la realidad de la vida.

Es en este punto en el Mundo Occidental de clase media donde la aventura, riesgo y muerte participan en la aceleración de una motocicleta o un auto de carrera. Ya los motociclistas de Orfeo dejaron la estela fatal de la muerte tras ellos. Ya Lázlo Benede trazó amarga y tiernamente la imagen del motociclista adolescente en *El Salvaje*. Marlon Brando, arcángel ruidoso, como un Juan Bautista cualquiera sirvió de heraldo al James Dean real porque también era él la expresión imaginaria de miles de adolescentes, cuya única manifestación de furia de vivir como rebeldes sin causa era la pandilla de motociclistas. Velocidad motorizada no es solamente una de las señales de esta moderna búsqueda del absoluto pero corresponde al riesgo y autoafirmación en la vida diaria. Cualquiera



LA RELIQUIA

El auto destruido de James Dean símbolo de su Pasión y Muerte.

Detrás de un timón se siente como un dios en el sentido más bíblico de la palabra, auto-intoxicado, listo a embestir con truenos a otros conductores, aterrorizar a los mortales (transeúntes) y dar la ley en forma de insultos a todos aquellos que no reconocen su absoluta prioridad.

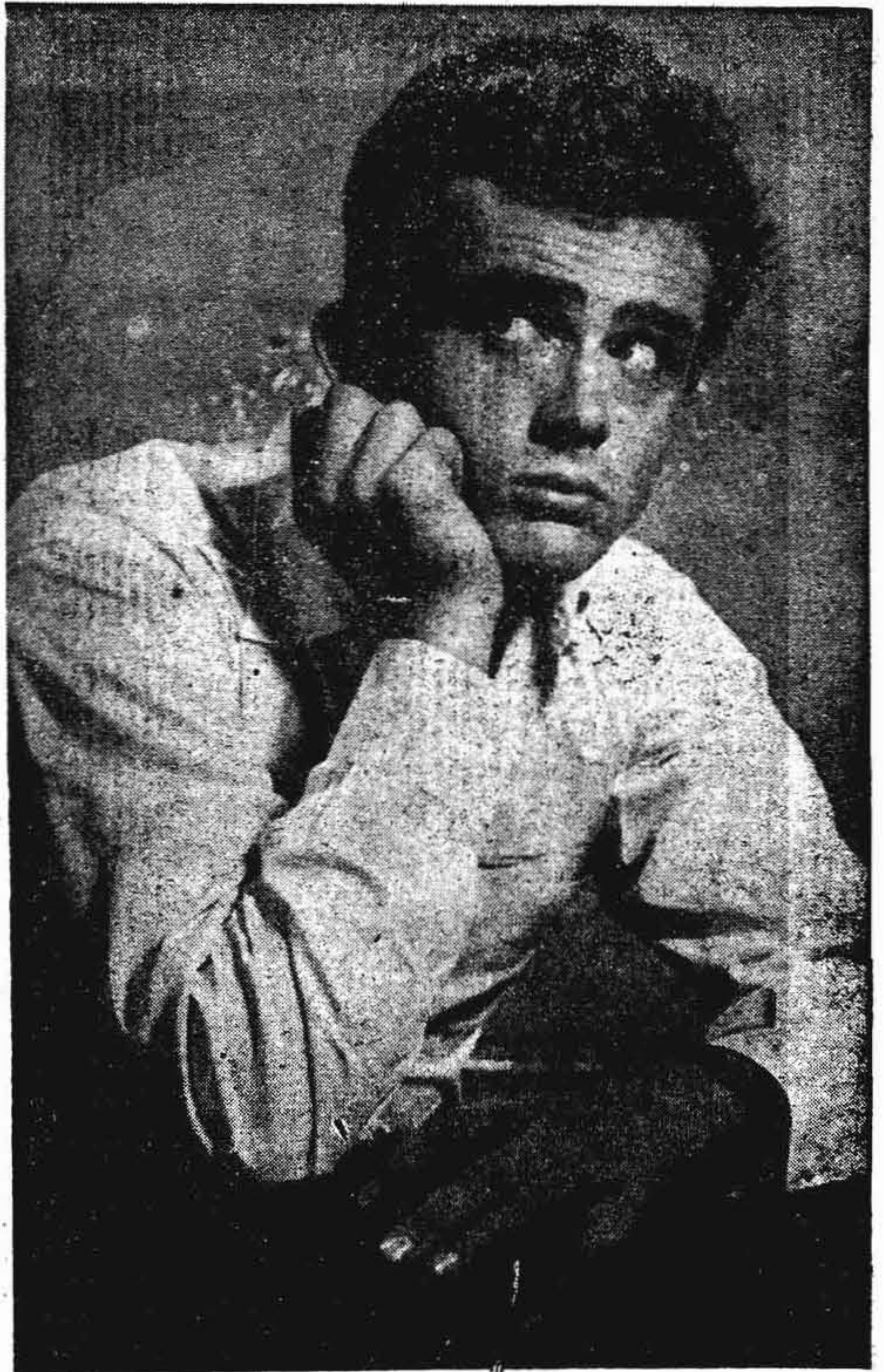
El automóvil es al fin un escape. Las sandalias mágicas del viento que imaginara Rimbaud son reemplazados por el enorme Porsche de carrera de James Dean. Y el escape supremo es la muerte tanto como el absoluto es la muerte tanto como la individualidad suprema es la muerte. James Dean conduce hacia la noche, hacia la muerte de la cual lo protegía temporalmente el contrato para hacer Gigante.

La muerte cumple el destino de todo héroe mitológico haciendo cumplir su doble naturaleza, humana y divina. Llena su profunda humanidad que reside en combatir heroicamente contra el mundo, enfrentarse heroicamente a la muerte que en último caso lo sobrepasa. Al mismo tiempo la muerte llena la naturaleza sobrehumana del héroe. Ella lo diviniza al abrirle las puertas de la inmortalidad. Solamente después de su sacrificio, en el que expía su condición humana, Jesús se convierte en Dios.

Así ampliado el carácter de James Dean están los fenómenos de la divinización que caracterizan, aunque siempre se quedan atrofiados, a las estrellas de cine.

El primero de estos fenómenos, espontáneo e ingenuo, es la no aceptación de la muerte del héroe. La muerte de Napoleón, la de Hitler, la de todo hombre sobrehumano sea bueno o malo, ha sido siempre

audaz y no creída porque sus fieles nunca han creído completamente en su mortalidad. La muerte de James Dean ha sido similarmente dudosa. Existe una leyenda de que milagrosamente sobrevivió su accidente, de que había sido otro el muerto, de que James Dean había quedado desfigurado, irreconocible o tal vez inconsciente, de que ha sido encerrado en un manicomio. Todas las semanas se reciben 2,000 cartas dirigidas a un James Dean vivo. ¿Viendo dónde? En una tierra de nadie entre la vida y la muerte que los modernos han situado en manicomios y sanatorios que nunca han podido ser localizados. Aquí James Dean se ofrece al concepto espiritualista de la muerte. James Dean está entre nosotros, invisible y presente. El Espiritualismo revive la noción primitiva de acuerdo con la cual los muertos que no son otra cosa que espectros corpóreos dotados de invisibilidad y ubicación, viven entre los vivos. He ahí el por qué una joven gritó durante una proyección de Gigante: «Vuelve Jimmy. Yo te amo. Esperamos por ti». Es la viva (espiritualista) presencia de James Dean a la cual se volverán sus fanáticos en sus films. He ahí el por qué de los numerosos intentos espiritistas por entrar en contacto con James Dean. He ahí el por qué la empleada de tienda Joan Collins tomó de boca del propio James Dean —de su espíritu— la extraordinaria confesión espiritualista en la que declara «No estoy muerto. Los que creen que no estoy muerto están en lo cierto» y en la que manifiesta que se ha unido a su madre. He ahí por



EL HEROE

La juventud utiliza a James Dean como héroe e insignia de clase.

qué el libro James Dean Returns de Joan Collins ha vendido más de 50,000 ejemplares.

Así un culto ha sido organizado, como todos los cultos, para establecer contacto entre los mortales y los muertos inmortales. La tumba de James Dean está continuamente cubierta de flores y cerca de 3,000 personas hicieron allí una peregrinación en el primer aniversario de su muerte. Su mascarilla ha sido colocada junto a las de Beethoven, Thackeray y Keats en la Universidad de Princeton. Su busto en yeso se vende hoy por \$30. El auto fatal se ha convertido hoy en una reliquia. Por veinticinco centavos uno puede verlo y por otros veinticinco se puede sentar detrás del timón. Este auto destruido, que simboliza la Pasión de James Dean, su furia de vivir y su furia de morir, ha sido desmembrado. Tuercas, tornillos, pedazos de metal, considerados como reliquias sagradas, son vendidos a precios que comienzan en \$20, dependiendo en el tamaño, y que son llevados como amuletos para impregnar al que lo lleva con la substancia mística del héroe.

En la muerte, a través de la muerte, James Dean ha recobrado el prestigio de las estrellas de cine de la gran época, quienes, más cerca de los dioses que los mortales, producción adoración histórica. Desde otro punto de vista su muerte autentiza una vida que lo señala entre las modernas estrellas de cine, que están al alcance de los mortales. Las estrellas modernas son modelos y ejemplos mientras que las antiguas eran ideales de un sueño. James Dean es un héroe real pero uno que ha pasado también por una divinización análoga a la de las primeras estrellas del cine.

La inmortalidad de James Dean es también el sobrevivir colectivo de mil mimetismos. James Dean es en verdad una estrella perfecta: dios, héroe, modelo. Sin embargo, si esta perfección no ha podido llevarse a cabo sino a través del sistema de las estrellas, deriva de la vida y la muerte del James Dean real y de una exigencia que es suya tanto como de su generación que se cree ver en él, reflejada y transfigurada en espejos gemelos: pantalla y muerte.



EL CULTO

Peregrinos acuden a su tumba como a la de un dios de un culto moderno.

(Versión de Anita Silverio)

EL NEGRO en la LITERATURA NORTEAMERICANA

Tomado de NEW WORLD WRITING

La carrera del negro en la literatura norteamericana incluye no sólo la historia del negro como autor sino también el uso del negro como tema en las letras. Este doble desarrollo, especialmente cuando se le contempla en panorama, es tan dramático y significativo como la historia social a la que corre paralela. Históricamente el negro presenta el fenómeno poco usual de que el más rehusado y aparentemente menos importante sector de la población se convierte, a causa de la contradicción fundamental entre la esclavitud y las instituciones democráticas norteamericanas, en centro de tal inevitable conflicto que envuelve críticamente el destino y bienestar de toda una nación.

En el plano cultural algo similar e igualmente significativo ha ocurrido. Pues la posición del negro en la cultura norteamericana ha venido a significar mucho más que la actividad artística y el progreso cultural de una minoría de color. Nacionalmente unas veces, localmente otras, ha influido en las tendencias y el temperamento de toda la literatura y así ha causado grandes cambios en la orientación de las letras norteamericanas y un ensanchamiento vital de la cultura nacional. Porque, además de los problemas vitales de una democracia intelectual, la existencia de una literatura nativa y representativa de la nación ha estado comprometida.

Del mismo modo que la esclavitud puede ser vista ahora en perspectiva como algo que en principio amenazó nuestras instituciones y luego las forzó a una madurez más consistente el impacto cultural y artístico del negro debe ser reconocido como creador de inimaginables presiones constructivas y generador de un fermento creativo en la cultura artística y literaria de los Estados Unidos. Al cortar completamente la conexión del negro a su cultura ancestral la esclavitud creó una situación sin precedente entre la mayoría anglosajona y la minoría negra. Las condiciones peculiares de la esclavitud en los Estados Unidos disgregaron de tal modo a los africanos de su tradición y cultura tribales que no quedó ni un lenguaje ni una tradición común a toda la minoría. El negro norteamericano no tuvo otra alternativa que adoptar el lenguaje y tradición de la mayoría blanca. De este modo la aspiración del negro no se centró en el usual nativismo con su lógica de separación sino que se orientó, casi sin excepción, hacia una completa asimilación cultural. Las excepciones ocasionales como el movimiento de «vuelta a África» de Marcus Gravey y otros intentos similarmente quijóticos de estado separado y esquemas de «colonización» han sido raros y relativamente inconsecuentes. Mirado en perspectiva esto ha significado que la inutilidad de encerrar la barrera irreal del color en una barrera real como el lenguaje, la fe o la cultura, unida a otras circunstancias históricas, ha hecho necesario resolver el problema entre mayoría blanca y minoría negra dentro del contexto de una cultura común.

La comprensión total de este hecho es esencial a todo conocimiento adecuado de la posición especial del negro dentro de la sociedad y la cultura norteamericanas. Esta comprensión explica por qué, aunque forzado por la actitud de la mayoría de relegarlo y excluirlo a tomar una actitud defensiva en el racismo, el negro norteamericano raramente ha establecido valores culturales propios y mucho menos lealtades divergentes u objetivos políticos distintos. En conjunto el racismo del negro norteamericano ha sido siempre lo que significa históricamente: una forzada actitud protec-

tiva contra lo peor de la proscripción y la discriminación. Consecuentemente el negro se mantiene conformista en cuanto a las actitudes básicas y al mismo tiempo se convierte en más y más inconformista y militante en cuanto a la situación de su raza.

Así, cerrada la posibilidad de la cultura autónoma o la secesión, y una vez que sea completamente destruido el obstáculo de la segregación racial, la solución será la de una incorporación progresiva del negro a la cultura nacional, la única solución real y sana y posible. Este comprometerse a una cultura común es caballo de batalla de todo opositor al negro. Irónicamente es también su Frankenstein. Al mismo tiempo es la esperanza y la seguridad de sus simpatizadores. Para el negro esto significa un emerger del ghetto social y cultural donde estaba sumergido. Para el bien común significa una no premeditada pero inevitable democratización de la cultura nacional.

Después de una resistencia y dilación que ha durado varias generaciones el progreso hacia estas metas parece haber ganado considerable momentum. Este desarrollo se hace obvio en la evolución del negro como tema y participante, en la literatura norteamericana. Los factores cruciales en las relaciones entre grupos son las actitudes sociales y la literatura, reuniéndolos con preferencia hasta el hecho social, se convierte en su medio más revelador. Es a este espejo al que me vuelvo para ver los cambios más salientes en la actitud de la mayoría con respecto al negro e, igualmente importante, para una visión de la actitud del negro con respecto a sí mismo.

El negro ha sido figura en las letras norteamericanas por poco más de siglo y medio. En perspectiva total una gran transformación cumulativa se ha llevado a cabo. Por una parte el crecimiento y desarrollo cultural del negro y por otra una maduración democrática de la mente y la cultura de la mayoría. Sin embargo, mirándolo más de cerca, el cuadro es un lastimoso testimonio del impacto psicológico de la esclavitud. Ella ha contribuido a la formación de estereotipos distorsionadores, ingenuos y deliberados, que han baldado los retratos literarios del negro. El escritor negro ha sido afectado seriamente por el reino público y la tiranía de estos estereotipos, ya que ha sido obligado a servirse de ellos para tener una audiencia o empujado a los peligrosos atisbos del contra-estereotipo. En verdad uno puede decir que, excepción hecha de genios como Melville o Whitman o de estudiado escape por parte de escritores negros como Chestnut y Toomer, solamente durante esta última década se han producido retratos serios del negro o autoretratos completos.

El negro entró en la escena de la Literatura norteamericana como tema ocasionalmente durante el período colonial. Curiosamente sin embargo el primer escritor negro aparece bien temprano, en 1760. En este momento la esclavitud en los Estados Unidos tenía un carácter eminentemente patriarcal y el peso del régimen de plantaciones aún no se había sedimentado sobre la tierra. Aún entonces, aunque algo ingenuamente, la concepción del negro estaba fuera de foco y el «típico» negro de



MUSICO NEGRO
Un infinito amor por la vida.

la tradición norteamericana —grotesco, cómico o sentimentalmente patético— ya estaba establecido. La baja comedia y el melodrama sentimental o burlesco habían ya moldeado los dos estereotipos del negro enteramente «cómico» o el negro enteramente «trágico» que acondicionaron y delimitaron el modo por el cual el negro sería visto y pensado por generaciones venideras. La esclavitud se encargó de eso, cegando a la mayoría con la cruda distensión del prejuicio y nublando la visión de la minoría con la miopía de su interés exhibicionista por su propia lamentación y su triste predicamento. Ha tomado generaciones el levantarse desde este nivel de farsa, bufonada, caricatura y condescendencia hasta la concepción del negro como completo ser humano que se basta a sí mismo.

Esta evolución ha sido necesaria no sólo en interés de la verdad acerca del negro sino también en interés de la integridad artística de la literatura nacional. No es que yo insista aquí acerca de realismo como tal —romanticismo y otros estilos no realistas tienen sus propios medios expresivos— sino que en el pasado la ejecución romántica de caracteres negros ha sido hecha tan superficialmente como para que se note su falta de solidez, honestidad y calidad. No obstante para millones el negro no ha sido jamás otra cosa que «Uncles», «Aunties», Chloes, Sambos, etc. De hecho los sentimentalistas bien intencionados han hecho tanto daño como los detractores deliberados.

Todas estas tendencias han tenido que ser contrarrestadas para que el negro progrese desde este estereotipo a ser humano, de descuidado género y caricatura a tipo seriamente estudiado y cuidadosamente presentado. Una auténtica concepción del negro ha tenido que esperar la liquidación de las iniquidades de la concepción estereotipada por blancos y negros. Que esto ya casi se ha realizado, aún dentro de la literatura regional del sur, y que el escritor negro en vez de ser mirado como un prodigio o portavoz salido del ghetto sea frecuentemente recibido y bienvenido como artista y colaborador, son síntomas de un significativo

adelanto cultural y por lo tanto motivo de una profunda satisfacción humana y artística.

Por el momento un fuerte sentido de la integración se ha apoderado de los escritores negros más jóvenes, y buenas razones. Aunque se reduzca con el tiempo a un modo más manifiesto de expresión racial es apropiado que los artistas negros, al entrar en la corriente cultural norteamericana, obtengan un sentido de solidaridad con los mundos nacional y general del arte. Como ejemplos claros tenemos el éxito de Frank Yerby como novelista que escribe ficción en general. Más significativo y en otro nivel están las carreras de Willard Motley en la novela y de Gwendolyn Brooks en la poesía. Las novelas de Motley «Knock on Any Door» y «We fished all night» mezclan los materiales negros dentro de una sección representativa de la sociedad. Las obras de Miss Brooks combinan temas universales con tonos raciales.

Permítanme que sea humana, que
(sufrir)
No pueda llorar
No que ahora pida limosnas, en
(hueca vergüenza)
Ni que borde la puerta sonora y
(suntuosa)
Admitíame en nuestro estado mutuo
Reservad mi servicio en el banque-
(te humano)
Y dejad que continúe la dicha

Con el mejoramiento de las relaciones raciales una bienvenida relajación de las tensiones emocionales se hará posible un correr más calmado del esfuerzo creativo y una más profunda corriente de la comprensión humana. Con el tiempo debemos esperar la vuelta del escritor negro a los materiales nativos, pero incluidos en un contexto seriamente libre de propaganda y provincialismo. Porque el negro parece al fin cerca a un debido reconocimiento cultural y de aceptación fraternal como colaborador y participante en el arte americano. Si se convierte esto en una meta alcanzada, la historia de la carrera tortuosa y extraña del negro en la literatura norteamericana, también puede convertirse en un merecido triunfo alcanzado por la democracia cultural.

(Traducción: E. B.)

"Our man in Havana"

De Graham Greene

«Debió soñar más, Mr. Wormold. En nuestro siglo la realidad es algo a lo que no se debe dar la cara».

Hasselbacher, un personaje del libro a su protagonista, Wormold

Algo que me preguntaré siempre es ¿por qué un pueblo relativamente tranquilo como era el México de los años cuarenta, cuando lo visitó, suscitó en Graham Greene un libro tan dramático como «El poder y la gloria» y una circunstancia trágica como la cubana, sólo ha concitado en el novelista esta humorada que se llama «Our Man in Havana»? ¿Está la culpa en el autor o en nosotros? ¿O es que Greene se ha aconsejado a sí como Hasselbacher aconsejaba a Wormold y ha preferido soñar este «entertainment» y no enfrentar la terrible realidad cubana? Quizás el hecho de que Greene fue un huésped apacible del hotel Sevilla —sin recordar siquiera que en ese mismo hotel las fuerzas de Batista mataron a un alelado turista el 13 de marzo de 1957— y que sus pocas relaciones cubanas las hizo entre la gente rica y no conoció de nuestra realidad más que la amable periferia de los bares, los prostíbulos y las residencias del Country Club, expliquen su ignorancia. Una ignorancia que lleva al héroe a decir, al final, del capitán Segura —¿Ventura?; en todo caso un retrato apócrifo, pues el policía amable y cortés del libro tiene una cigarrera hecha con piel humana, pero «de un oficial de la policía que torturó a mi padre»— que «he wasn't a bad chap», lo que traducido al español viene a decir más o menos: «Este Ventura (o Segura) no es un mal muchacho, después de todo». Pero Greene, por otra parte, fue el único periodista inglés que se enfrentó al Parlamento y les dijo a los responsables de haber enviado armas a Batista dos o tres cosas muy bien dichas, por bien sabidas y mejor expresadas. ¿Cómo se entiende esto?

Graham Greene ha sido siempre un hombre ambiguo. «Our Man in Havana» (como «El americano tranquilo» es una novela ambigua.

«Our Man» es posiblemente el único libro totalmente humorístico de Greene y se parece mucho a «El tercer hombre» —en el último hay dos o tres toques humorísticos y el primero termina en la mejor tradición de la novela de intrigas inglesas—. En ocasiones (y ésta es una de las cosas más objetables del libro) parece que leemos a Eric Ambler y que la acción sucede en una de esas repúblicas balcánicas o en ese lejano Cercano Oriente que en «El Atad» para Demetrio y en «Jornada de terror» pueblan el aire literario de intrigas, espías y contraespías. Los toques meramente «cubanos» son referencias a calles, al Wonder Bar, al Mamba (sic) Club (hay una teoría de nombres mal deletreados: Seraphina Verdadero, Compostella, Virtudes, hotel Sevilla, etc.) el Vedado, el Malecón (que Greene llama correctamente Avenida de Maceo), el inevitable Sloppy-s Joe y el Nacional. Greene dedica dos o tres párrafos a las mujeres cubanas y dice en una ocasión, en «Cuba las mujeres bellas se producen como en una línea de montaje».

Al tranquilo comercio de Wormold en la calle Lamparilla (vende aspiradoras eléctricas... inglesas), llega un día un personaje extraño: Hawthorne, un buscaespías. Escoge al más improbable candidato: Wormold. Le da las más curiosas instrucciones: use un libro de Lamb como código, cuando no tenga tinta simpática emplee la mierda de pájaro, espíe ciertas instalaciones rebeldes. Los resultados son desastrosos: Wormold se coge el dinero que le envían para sus imaginarios agentes, revolucionarios por igual la colonia comercial europea, —el Country Club y el Shanghaí—, y copia uno de los aspiradores en existencia y lo envía a Londres, convenientemente aumentado. El fraude ofrece una de las ocasiones más cómicas del libro:

«¿Qué dice el Ministro del Aire señor?»

«Están preocupados, muy preocupados. Interesados también, por supuesto».

«¿Y la gente de investigaciones atómicas?»

«No les hemos enseñado los dibujos. Ya usted sabe cómo son esas gentes. Criticarán detallitos, dicen que la cosa no es de fiar, que el tubo está fuera de proporción, que apunta en dirección contraria. No se le puede pedir a un agente que dibuja de memoria que precise cada detalle. Quiero fotografías, Hawthorne».

«Eso es demasiado pedir, señor».

«Tenemos que conseguirlos. A cualquier riesgo. ¿Sabe lo que me dijo Savaje? Sepa que me produjo una buena pesadilla. Me dijo que uno de los dibujos le recordaba una aspiradora eléctrica gigante».

«Una aspiradora! —Hawthorne se inclinó y examinó de nuevo los dibujos y sintió un frío helante».

«¿Escalofriente, ¿verdad?»

«Pero es imposible, señor —sentía que imploraba por su propia carrera—. No puede ser una aspiradora, señor. No una aspiradora».

«Malvado, ¿verdad? —dijo el jefe— La ingeniosidad, la simpleza, la diabólica imaginación de esta gente —se quitó el monóculo y su ojo de vidrio azulino recibió la luz y la rechazó y la reflejó en la pared sobre el radiador—. Mire aquí... seis veces la altura humana. Como una regadera gigante. Y esto... ¿qué le recuerda?»



GRAHAM GREENE

«Hawthorne dijo, sintiéndose infeliz: —Un tubo de doble aspiración».

«¿Qué es, un tubo de doble aspiración?»

«A veces se encuentran en las aspiradoras».

«Aspiradoras de nuevo, Hawthorne, creo que hemos topado con algo tan grande que la bomba H se convertirá en un arma convencional».

«Es eso de desear, señor?»

«Claro que es de desear, Hawthorne. Ya a nadie les preocupa las armas convencionales».

«Las bromas nos tocan a nosotros también y a veces resultan chistes crueles».

«Tienen (aviones), ¿sí?»

«Para localizar a los rebeldes».

«Eso dicen ellos, ¿Pero sabe usted una cosa, Hawthorne? Tengo una coronada».

«¿Sí, señor?»

«Que los rebeldes no existen. Son inventados. Lo que le da al gobierno la excusa necesaria para poner bajo censura el territorio completo».

Es evidente que Greene ridiculiza todo el servicio exterior inglés —desde el diplomático hasta el de inteligencia. Pero nosotros somos el pretexto. Sin embargo, la terrible realidad que vivía el país cuando Greene lo visitó no debe impedirnos ver que su intención no ha sido malvada, sino frívola y que en definitiva ha demostrado ser un escritor míope cuando los intereses ingleses (o europeos, como «En el americano tranquilo») o católicos no están en juego. Bajo su pluma, por debajo de la buena prosa profesional y del humorismo conseguido, corría una vena de tragedia, y de luto. Es lástima que no haya sabido verla.

En última instancia el libro está preparado para el cine, porque Greene, como decía James Agee, «no escribe novelas, sino películas verbales». Listo para hacer una película con Alec Guinness de intérprete y Carol Reed de director. Es más, ya se han terminado los preparativos para filmar una película que se llamará «Our Man in Havana», con Guinness en el papel principal y Reed en la dirección. Graham Greene prácticamente no ha tenido que escribir el guión. Ya estaba escrito.—G. C. I.

Las obras del Padre Guevara

Las obras del padre Guevara fueron publicadas en el siglo XVI. Esta crítica está un poco a destiempo. Pudiéramos remediarlo a través de los mezquinos recursos que emplea la historia literaria para resucitar cadáveres, o hacer lo que intentamos hablar del ayer según lo que hoy nos pudiera interesar, y en este caso en relación a los lectores de un periódico, mejor dicho de un semanario.

«Elogio de aldea»... etc... etc... son conocidas o desconocidas según el grado de familiaridad con la literatura española. Es decir que generalmente permanecen en el anonimato más que a la dirección semiliteraria en 12 y 23 a las dos y media de la madrugada.

Se dirá: son tantos los autores valiosos, grandes y pequeños, que no podemos leerlos a todos. Es un error, sería de locura que leyéramos a un clásico inglés como Pope, o nos apasionásemos por una novela famosa de la literatura indochina del siglo XVII, esa es labor de especialistas y de articulistas que quieren sorprender, no del humilde término medio de lectores.

Tenemos que leer lo más cercano, en el tiempo y en el idioma. Aquí se debieran invertir los términos, primero en el idioma y después en el tiempo. Sucede sin embargo que la literatura española contemporánea no es contemporánea. El resultado es un exceso de obras traducidas y que los escritores jóvenes —esa ave rara— no dominan el idioma. Se olvidan de que la única manera de escribir español es leyendo buen español. Con Hemingway se aprenderá la técnica narrativa, pero el lenguaje imitado será un obstáculo tanto para el lector como para el escritor.

El único remedio es leer obras como estas del padre Guevara, y no temer a un aburrimiento inexistente.

Hay otro motivo por el que convendría leer a los clásicos españoles. Nosotros si somos algo es herencia de la tradición española, la mejor naturalmente. La literatura española es una literatura de circunstancias. A Cervantes no se le pasó por la mente ninguna de las ideas de los cervantistas. El escritor como el poseído de sí mismo, dedicado a su misión es un fenómeno contemporáneo. El gran escritor no se consideró por lo general únicamente un escritor ni se propuso serlo. Se dejó guiar por la vida y no trató de guiarla.

Y todo eso se aprende o no se aprende en las obras del Padre Guevara. Porque son al fin y al cabo literatura, buena literatura.—F. M.

La novela de dos centavos

por BERTOLD BRECHT

La novela de dos centavos de Bertold Brecht es un tema ya conocido pero con una nueva y original interpretación, el de las relaciones humanas en la sociedad capitalista. Para nosotros no es tan cercano, pero a ratos nos damos cuenta de que en este caso la literatura es folklore.

Esta novela de Brecht es paralela en su aparición a la obra de Un Celine, un Miller, un Kafka —más o menos—. Estos autores tienen en común el representar tal y como parece ser la vida en la sociedad capitalista que ya es prácticamente la vida moderna. El capitalismo ha muerto, lo mismo que el comunismo, lo que queda es bastante desagradable y lo estamos sufriendo lo mismo a un lado del mundo que a otro. El estado policia-co acaba con la opinión pública de un modo que sólo difiere en la técnica del estado democrático. La publicidad comercial es idéntica a la política, los fines son los que varían, el resultado es el mismo, la degradación del hombre.

Celine es la sociedad moderna sin esperanza. Miller es el hombre que se divierte. Celine como más tarde Sartre aspira a organizar el caos, a viajar hasta el fin de la noche. Kafka es más complicado. La metafísica es un deporte que en la literatura produce monstruos. El comisionista, el personaje de

la novela realista del siglo XIX, se vuelve un insecto, o espera inútilmente a la puerta de un castillo.

Brecht es sencillamente el indignado. Frente a la sociedad moderna se molesta y usa un arma efectiva, la sátira. Sus descripciones de las transacciones comerciales son exactas por ser exageradas.

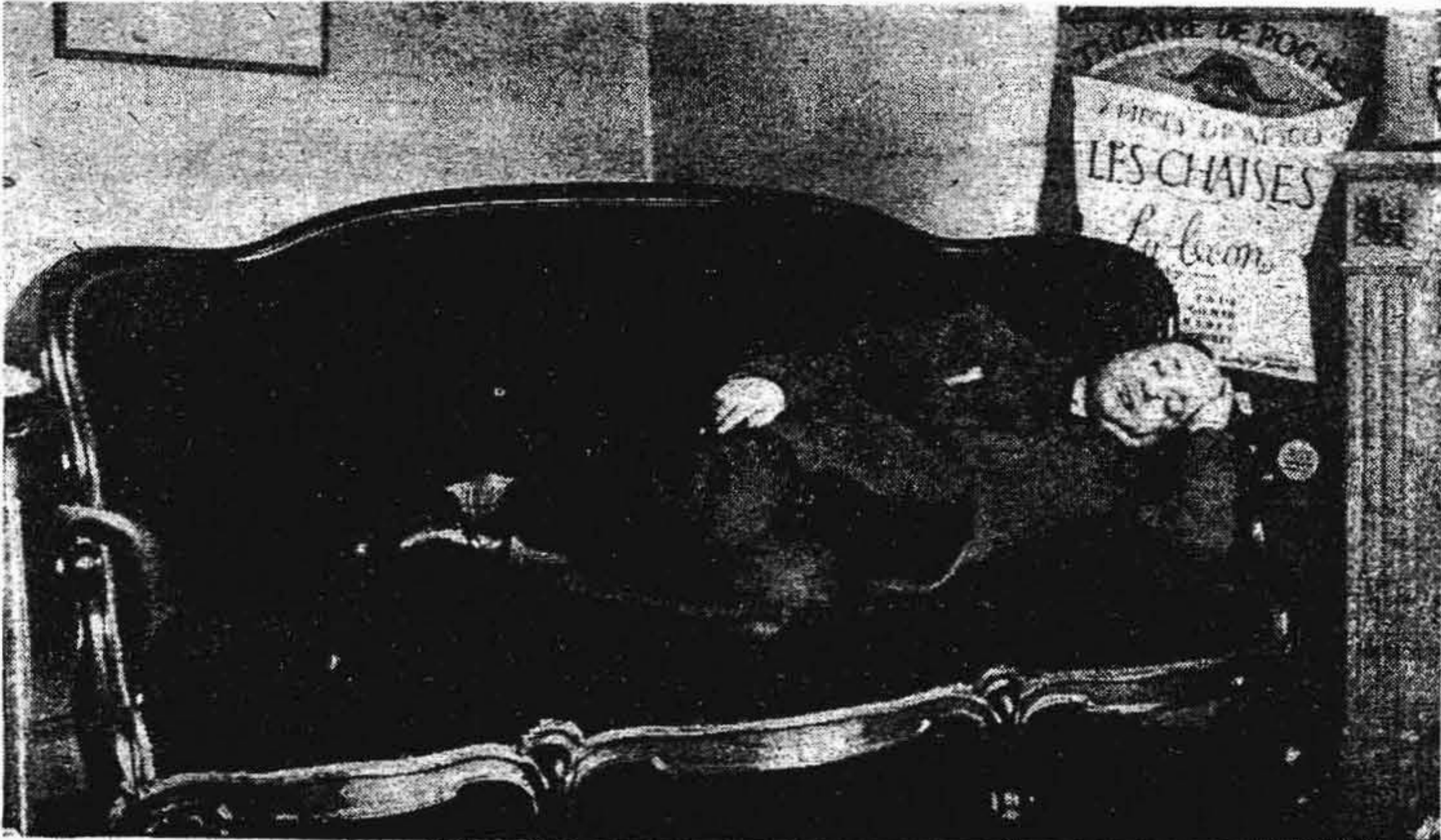
El ambiente de la obra es londinense y es el tema es la lucha entre grupos de comerciantes. Las combinaciones, las transacciones que recuerdan el dicho de que la diferencia entre un comerciante o un político y un delincuente es de medida. Idea que en el cine nos expone Chaplin en «Monsieur Verdoux».

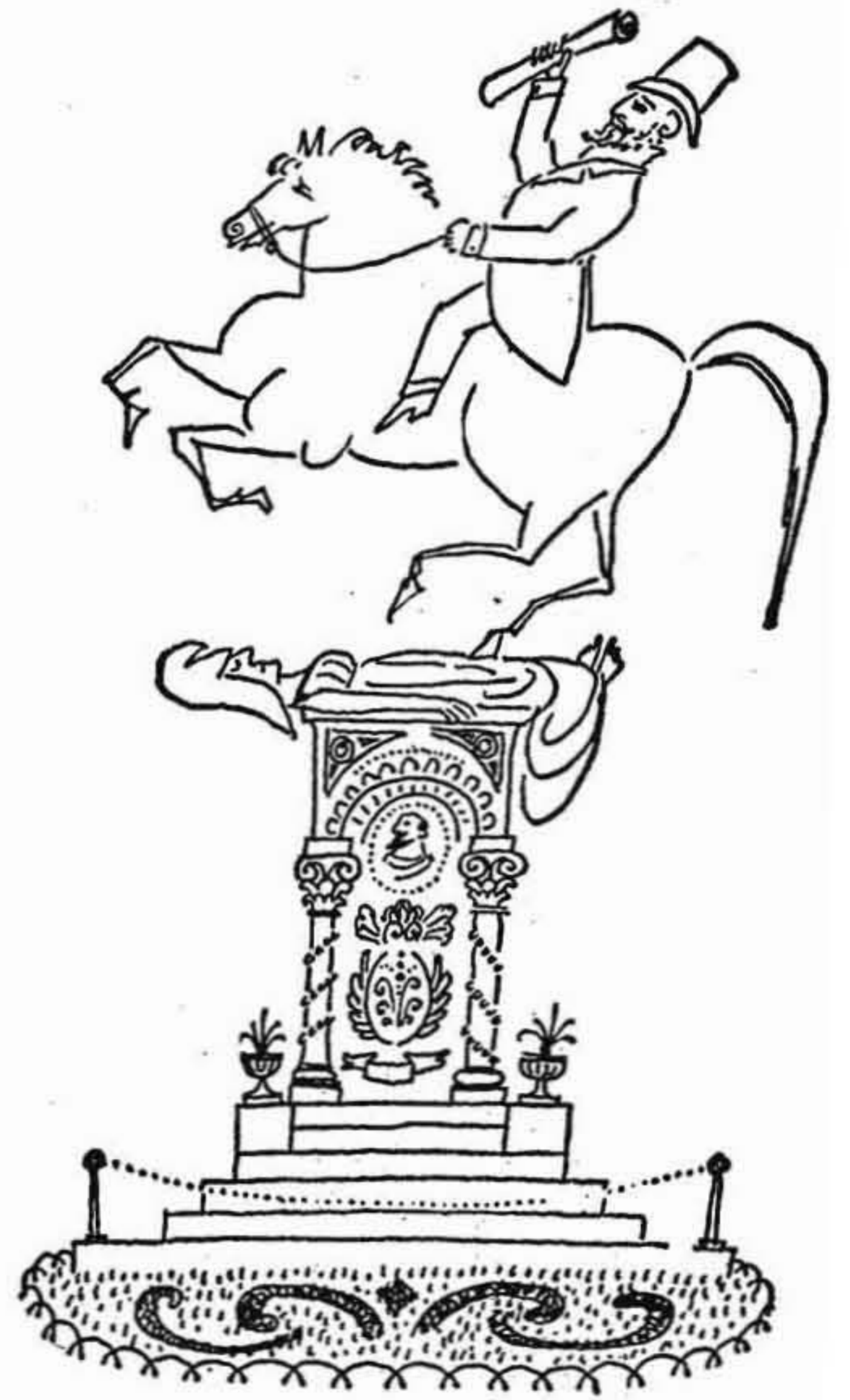
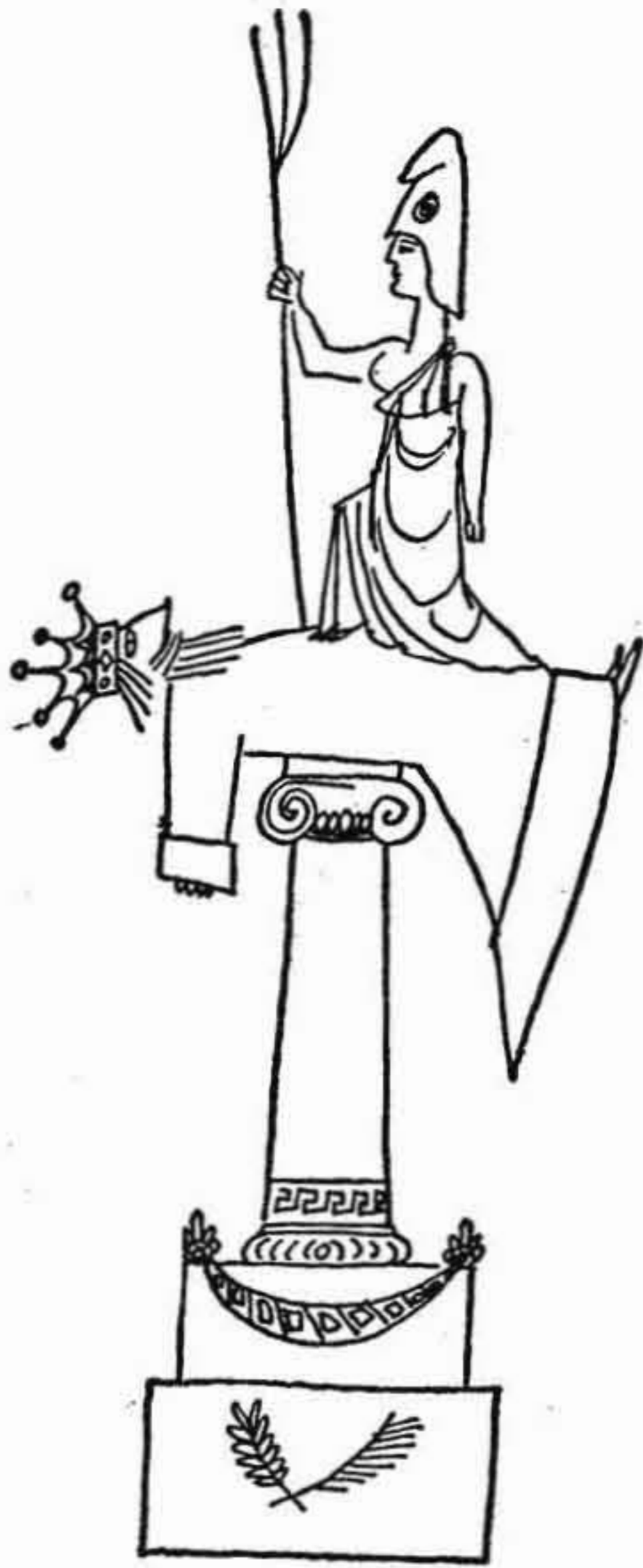
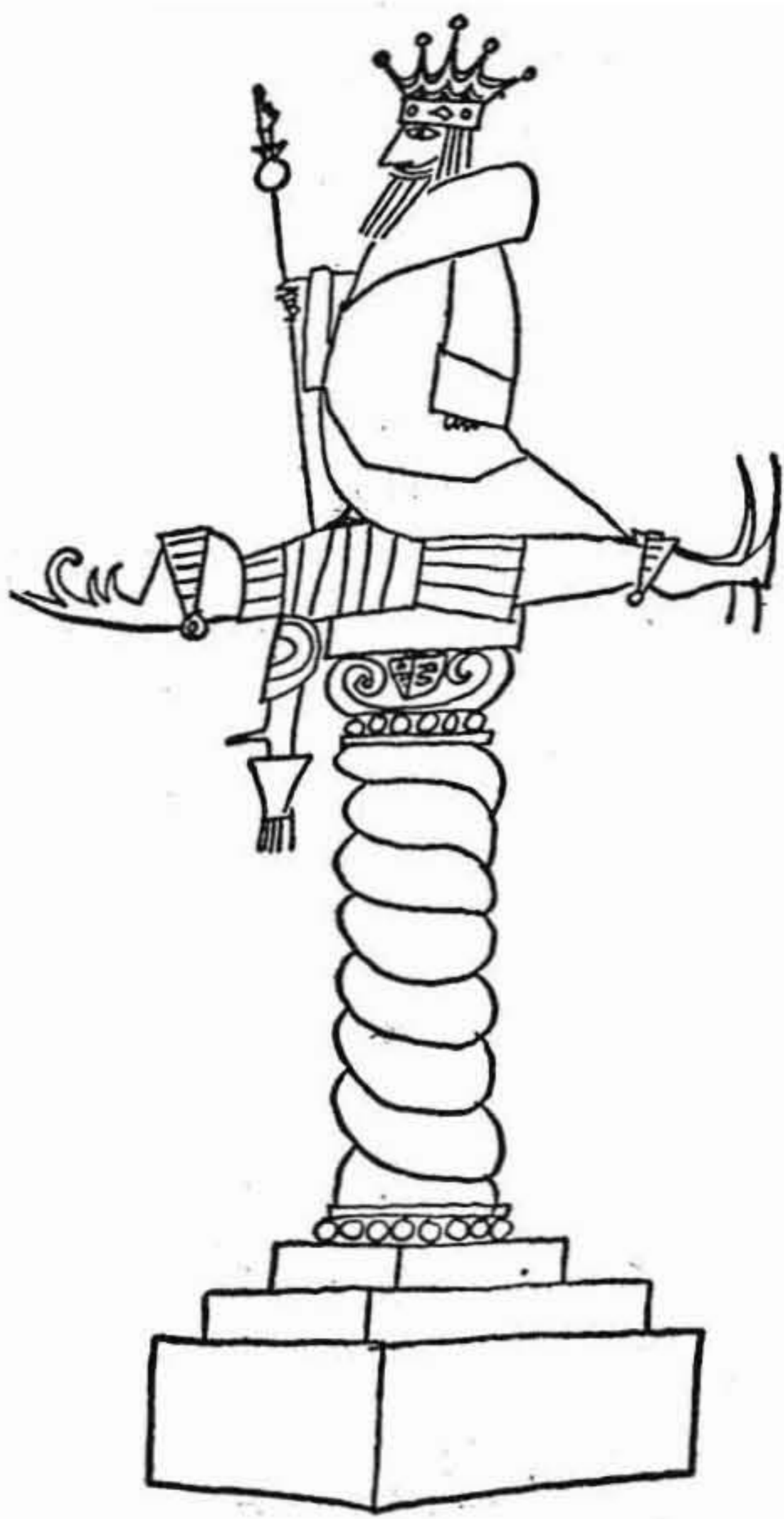
La indignación que late en la obra explica por qué su autor eligió una ideología que buscaba cambiar las relaciones sociales, y por qué también al fin de sus días cayó en desgracia con los que prometen el paraíso del proletariado para nuestros nietos y a nuestra costa, usando un argumento que repetirán dentro de dos generaciones. La novela de dos centavos es una buena novela. Es entretenida, no es un soporífero. Tiene el sentido de la anécdota. Brecht escribe para sus lectores y no para la historia de la literatura. NO es una novela intelectual. Una prueba de que el entretenimiento no se opone a la profundidad, al contrario.—F. M.

EUGENE IONESCO

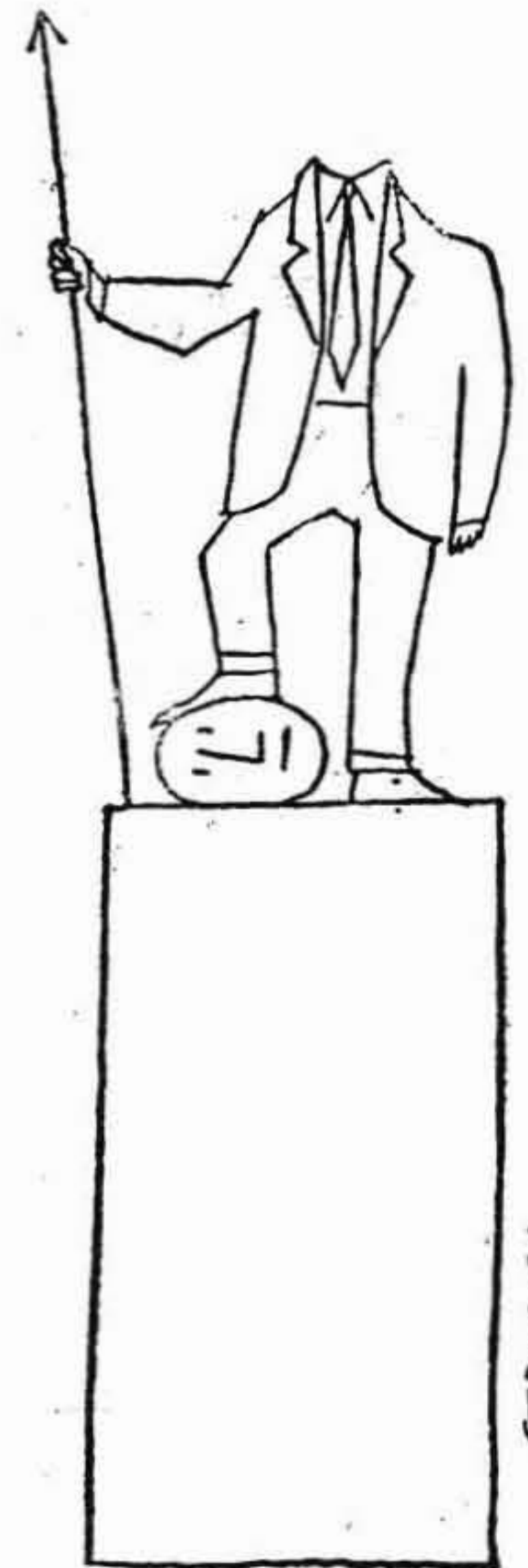
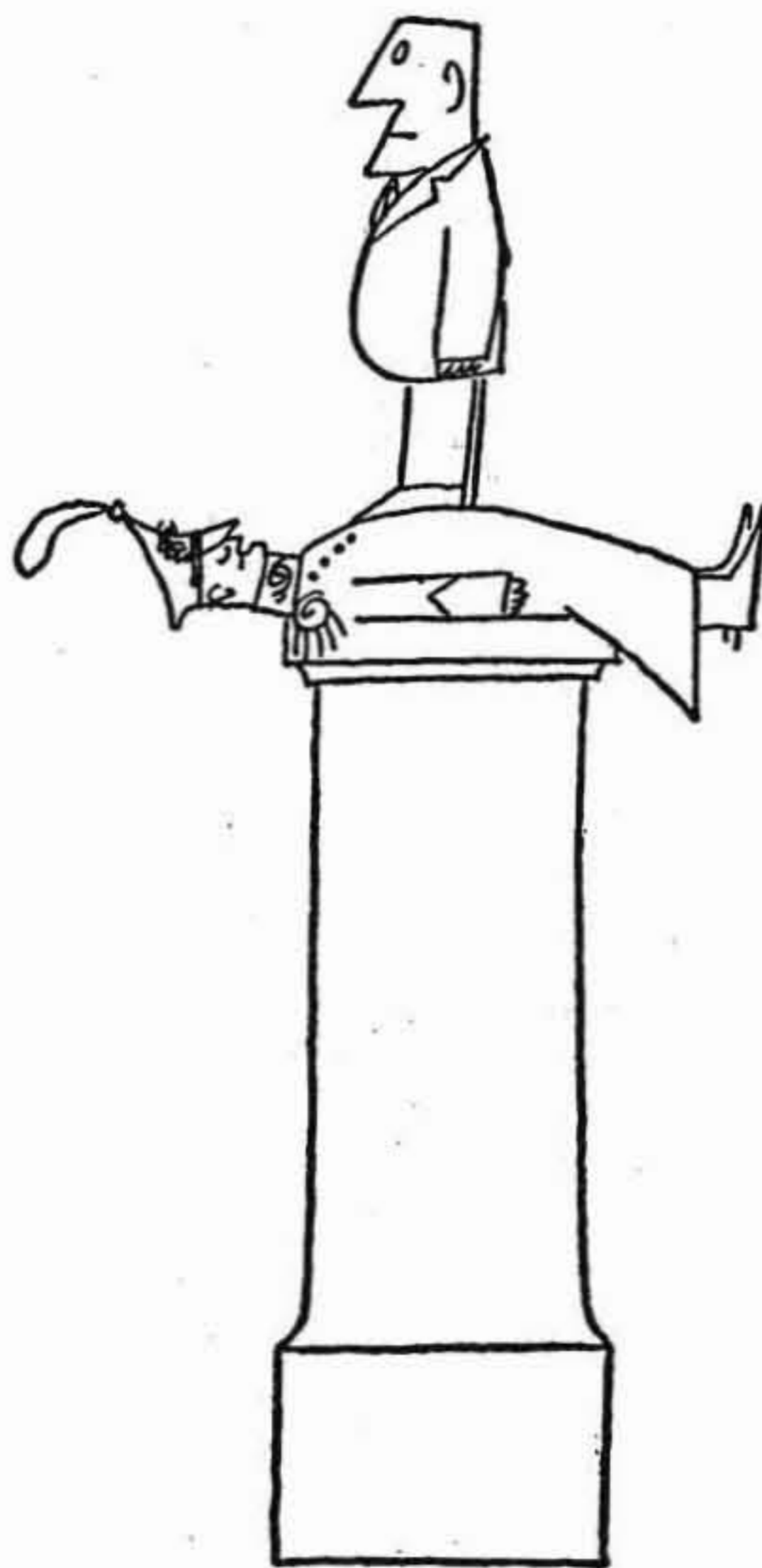
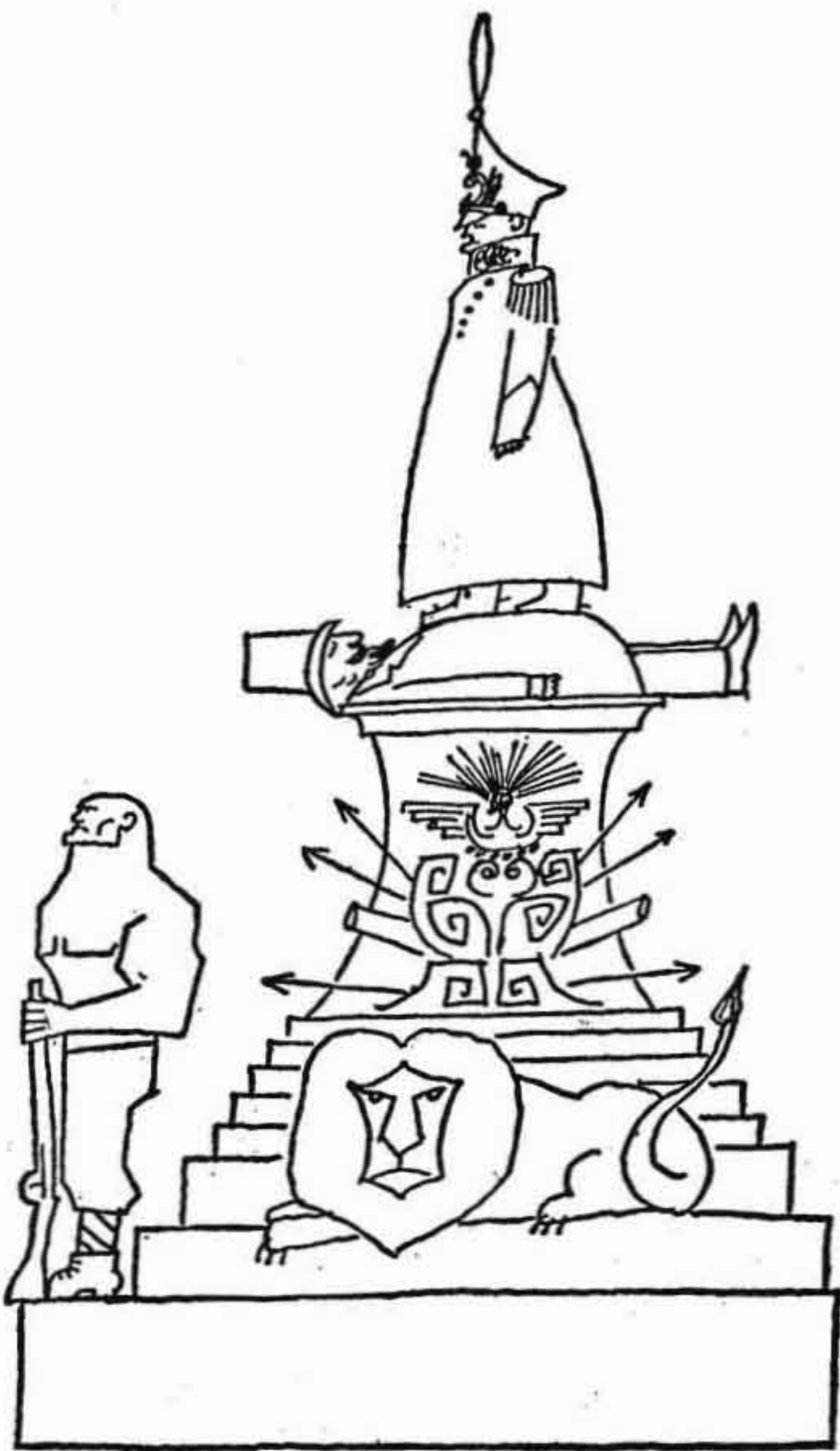
«Lunes de Revolución» dedicará uno de sus próximos números al llamado Teatro del Absurdo. Ensayos sobre Adamov,

Artaud, Samuel Beckett. También la obra de Ionesco «Jacques o la Sumisión» por primera vez en traducción española.





S T E I N B E R G



STEINBERG