

Las minorías en la narrativa de los EEUU

Autor:

Averbach, Margara

Tutor:

1985

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado

TESIS 1-2-15

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS	
N.º 858.975 MESA	
27	27 DE
AÑO 1985	
Agr.	ENTRADAS

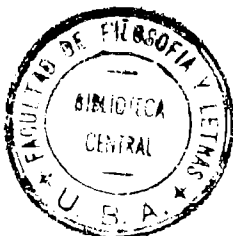
243
A952

LAS MINORIAS

EN LA NARRATIVA DE LOS EEUU

Profesora Margara Averbach

Doctorado
1985



TESIS 1-2-15

- INTRODUCCION

INTRODUCCION

Este trabajo estudia el problema social de tres grupos étnicos de los EEUU, tal como se refleja en la narrativa de algunos autores interesados en el tema. La idea rectora de la investigación ha sido rastrear las ideas relacionadas con el racismo y la relación entre las etnias en las obras elegidas, para comparar luego las distintas formas en que estos problemas se expresan tanto en la literatura de las minorías afectadas como en las obras de los autores de la mayoría. De acuerdo con este plan, hemos dividido el estudio en tres grandes secciones, dedicadas a cada uno de los grupos étnicos mencionados. Las secciones se subdividen en dos partes, la primera de las cuales analiza las obras de los autores de la minoría y la segunda, las de los autores WASP (sigla con la que se designa a los blancos protestantes y anglosajones, que forman la mayoría en los EEUU. El criterio de selección de las novelas y cuentos se basó en parte en el problema práctico de ubicar las obras en el país, y en parte en un rastreo teórico de los nombres que los críticos consideran esenciales para el estudio de la representación literaria de los problemas del racismo en los EEUU.

Las tres secciones del trabajo se dividen según los rasgos temáticos particulares de cada una, pero existen algunos puntos que son comunes a todas y que constituyen el centro de la investigación. El primero de estos puntos es el estudio del estereotipo. La sociedad blanca estadounidense construyó estereotipos aceptados por la mayoría de sus miembros para cada uno de los grupos étnicos minoritarios que se tratan aquí. Tanto los autores blancos como los que pertenecen a las minorías se preocuparon por las causas y consecuencias de este fenómeno. Algunos de ellos fueron incluso formadores de estereotipos, como Cooper para las imágenes del indio en el western.

El fenómeno del estereotipo racial es sumamente complejo y puede estudiarse desde muchos ángulos distintos. En este trabajo, el análisis se centra sobre todo en cuatro puntos fundamentales: la deformación de la realidad que produce la imagen fija en el grupo que la utiliza; sus efectos en la conducta de la minoría que pretende caracterizar; las reacciones defensivas de estos grupos y los rasgos principales de la imagen misma. En general, los autores que pertenecen al mismo grupo étnico suelen coincidir en su análisis de estos problemas, aunque elijan puntos de vista diferentes para examinarlos. Este tipo de coincidencias es sumamente interesante ya que permite llegar a conclusiones iluminadoras sobre el modo en que la literatura de cada uno de estos grupos expresó el problema racial de su comunidad en particular.

El segundo punto común de análisis es el racismo en sí. Para estudiar este tema en profundidad, es necesario manejar ciertas nociones sociológicas elementales. El trabajo define y utiliza conceptos como visibilidad física y visibilidad cultural, sociedad de castas, prejuicio, estereotipo, lugar social, marginación, endogrupo y exogrupo. La aplicación de estas nociones ha sido muy útil a los objetivos de la investigación, ya que todas ellas se adaptan perfectamente bien al estudio de personajes y estructuras sociales dentro de una novela o un cuento.

Tal vez la más importante de estas nociones, además de la de estereotipo, sea la de "visibilidad". La visibilidad es el conjunto de rasgos que, en opinión de la mayoría dominante, diferencia la grupo minoritario de sí misma y hace reconocibles a sus miembros. La

visibilidad puede ser "física" o "cultural", según las características de los rasgos distintivos. Sin visibilidad es muy difícil ejercer una política de segregación o discriminación. Por lo tanto, si el grupo minoritario contra el cual ejerce el racismo no posee visibilidad, la mayoría suele inventarle una. Allport da como ejemplo el caso de los promotores del *Red Scare* de los años 50, que se esforzaban por encontrar características físicas o culturales que permitieran reconocer a un comunista a simple vista. El más conocido de los rasgos que promovieron a rango de definitorio fue la barba.

La mayor parte de los sociólogos actuales considera que en los EEUU el centro del problema racial es la visibilidad física de ciertos grupos. Todo parece pasar por el "color de la piel", es decir por una división de la sociedad en "blanco" y "no-blanco", en la cual el segundo grupo está dominado por el primero y le sirve, muchas veces, de chivo expiatorio. Este trabajo estudia el peso de la visibilidad física en las relaciones entre blancos y negros, blancos y judíos y blancos e indios, tal como ésta se refleja en las obras analizadas. La comparación entre las situaciones de los tres grupos será parte de nuestras conclusiones finales.

La visibilidad cultural tiene una importancia menor en la conformación de la sociedad estadounidense, según los estudios sociológicos. Sin embargo, en el caso de los indios y los judíos por lo menos, el problema de la cultura es el verdadero centro del problema racial de las novelas y cuentos elegidos. Todos ellos son retratos del conflicto entre dos tradiciones opuestas que deben convivir en el mismo espacio geográfico. En general, tanto los autores blancos como los que pertenecen a las minorías hacen comparaciones entre una y otra forma de concebir el universo y las evalúan en cuanto a su sentido moral y utilidad social. Estas comparaciones revelan las estructuras mentales del autor, su endogrupo y el grupo al que éste se opone.

Otro punto de importancia en el estudio que nos proponemos realizar es el problema de la llamada literatura de "denuncia". No pretendo hacer una definición teórica de este término, aunque utilizo alguna de sus características, sobre todo en la sección dedicada a problema negro. Lo que trato de establecer es, más bien, la posición relativa de la literatura de cada uno de los grupos analizados con respecto a la protesta literaria; es decir a la utilización del arte como medio para hacer una denuncia sobre una situación dada. Este análisis se referirá tanto a las obras de los miembros de las minorías, como a las de los autores WASP, en las que el problema racial se utiliza frecuentemente como instrumento para plantear una crítica a la sociedad en general.

El tema central alrededor del cual se organizan estos puntos en las obras que analizamos es el gran tema de la literatura estadounidense: el de la búsqueda de la identidad. En general, el viaje de autodescubrimiento que describen estos autores está enfocado desde un punto de vista que podríamos llamar comunitario, en el cual el papel de la sociedad es esencial para el equilibrio del individuo. El proceso de crecimiento de los protagonistas está estrechamente ligado al de sus grupos sociales: el personaje de estas obras debe descubrir no solo su propio yo sino también la identidad de su endogrupo, si es que desea ser un hombre completo..

La importancia de los problemas sociales en el enfoque de esta investigación encuadra el trabajo en el marco de la llamada crítica sociológica. Este tipo de crítica se desarrolla en dos direcciones fundamentales a partir del hecho artístico: -en primer lugar, analiza la obra en sí misma, tratando, según palabras de Zèraffa(1), de buscar en ella aspectos ocultos o latentes de la vida del grupo humano en el que se gestó; -en segundo lugar, investiga la recepción de la obra de parte del grupo y las modificaciones que ésta pueda operar en él. El estudio de la narrativa de y sobre las minorías raciales estadounidenses tal como lo hemos planteado, utiliza sólo la primera de estas direcciones.

Dadas las características del trabajo, en esta introducción se resumirán solamente aquellos conceptos de la crítica sociológica que han servido de base para los análisis de las obras. Se dejará de lado, por lo tanto, todo el aspecto de la teoría que se refiere a la recepción y el efecto de la obra sobre el público. Por otra parte, no todos los críticos notables de esta tendencia nos interesarán en el mismo grado, ya que algunos de ellos, como puntualiza Delfin Leocadio Garasa(2), explican sus teorías solamente alrededor de autores elegidos especialmente (el caso de Balzac es el más conocido) y resulta muy difícil extraer conclusiones aplicables a otro tipo de obras.

Lukács, Zèraffa y Garasa dedican una parte de sus estudios de crítica sociológica a la paradoja esencial que esta crítica ve en la obra de arte, especialmente en la novela. Esta paradoja consiste en que toda obra de arte traduce una realidad y, sin embargo, no puede ser reducida a ella. Con este razonamiento, la crítica sociológica adulta reconoce la especificidad de la obra de arte, si bien opina que ésta sólo puede analizarse en profundidad si se toma en cuenta la realidad que la produjo.

El arte, para Zèraffa, dice a la sociedad y los hechos sociológicos se expresan a través de la "forma" tanto como a través del "contenido" de las obras de arte. Como ejemplo, Zèraffa toma la estructura temporal de Absalom, Absalom! y la relaciona con la nostalgia de un orden superado y el resentimiento ante la sociedad moderna. Para este tipo de crítica, la novela transmite una realidad social en todos los casos, pero no siempre de la misma manera y los métodos del crítico no pueden ser los mismos si está tratando de leer a Balzac, que si analiza la obra de Joyce o de Beckett.

La novela, aún la novela de autores como Beckett, debe leerse siempre linealmente y es un "acto de sociabilidad" que "instituye la literatura" según decía Barthes(3); pero a pesar de esta característica permanente, pueden diferenciarse dos grandes etapas en la historia de la novela. Esta se formó como modo de conocimiento de la historia social a lo largo de seis siglos. En el S XVIII se la reconoció como género, y, finalmente, fue considerada ante todo un hecho estético, a partir de Flaubert. Este cambio en la consideración de la naturaleza de lo "novelesco" fue fruto de una reacción contra el enfoque sociológico que la novela había tenido hasta ese momento.

Las características esenciales de los dos tipos de novela, tal como las analizan Zèraffa, Garasa y Auerbach(4), se pueden resumir del siguiente modo:

Novela realista (Balzac):

- 1) Explica y ordena la vida.
- 2) Reconforta al lector con una imagen de orden.

1) Zèraffa, Michel. Novela y sociedad, Acorrrentu editores, Buenos Aires, 1973.

2) Garasa, Delfin Leocadio. Literatura y sociología, Troquel, Buenos Aires, 1977.

3) Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture, Paris, 1953.

4) Auerbach, . Mimesis, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

3) Analiza la realidad social y la dimensión de los fenómenos sociales.

Nueva novela (Joyce):

1) Traduce relaciones interpersonales sin orden.

2) Expresa la no-finitud (la inexplicabilidad) de la existencia en el mundo.

3) Analiza el interior del hombre individual.

Estas características son contrastantes. Ambos tipos de novelas dan razón de la identidad social, pero la nueva novela cree que la sociedad es incapaz de proponer al hombre relaciones que le permitan conocerse y conocer al mundo. El personaje de esta novela será siempre un hombre vacilante, inseguro y desubicado. Estos escritores sienten que la realidad social es morfífera para el hombre y para expresar esta idea, utilizan formas ofensivas que denotan un desorden en lugar de un orden establecido.

En la novela, el protagonista es siempre un individuo que padece la sociedad. Pero la relación entre individuo-sociedad se ha transformado en la novela nueva en la oposición yo-mundo. De este modo, el individuo se vuelve simbólico: sus reacciones y su vida reflejan a la sociedad como espejos o por lo contrario, provocan escándalo mientras la sociedad sigue su marcha imperturbable.

El personaje de la novela ejerce, en general, la crítica social, pero también en este sentido los personajes de la novela tipo Balzac se diferencian de los de la novela posterior a Joyce. El héroe del S XIX hace una crítica directa y activa de la vida social de la que forma parte. En cambio, el héroe posterior a Ulises ejerce una crítica en el interior de su conciencia, una crítica de pensamiento que jamás se traduce en acción.

Para la mayoría de los críticos de esta tendencia, de extracción marxista, este tipo de lenguaje interior es producto de la ideología pasiva de una clase dominante, pero esta opinión no es siempre un juicio valorativo de las obras en sí mismas. El personaje de la novela nueva se aliena de la sociedad porque la desprecia y la teme y porque considera a la individualidad el valor más alto. De este modo, la novela refleja en el S XX la desintegración cada vez más grande de una sociedad en la que los canales de comunicación entre los seres humanos van desapareciendo gradualmente.

Tal vez la rama más interesante de la crítica sociológica sea el estructuralismo genético de Lucien Goldmann, desarrollado a partir de los trabajos juveniles de G. Lukács, especialmente la Teoría de la novela(1). Goldmann creó un método propio de análisis de la obra literaria que tuvo mucha importancia dentro de las corrientes de la crítica sociológica.

Para Goldmann, el aporte fundamental del marxismo al estudio de los hechos sociales es su afán totalizador. Los hechos históricos (o sea sociales y humanos) sólo pueden ser comprendidos en su totalidad. El predominio que se dió en general a la economía como factor determinante de los hechos humanos puede ser real, pero eso no significa que se deban dejar de lado los demás factores. El estudio de una obra de arte no puede, por lo tanto, agotarse en lo formal, porque el arte es siempre un hecho histórico y social.

Un crítico que aplique la idea sociológica de la historia a la literatura aceptará que el autor realiza el trabajo intelectual de creación estética de la obra, pero también postulará el hecho de que tanto sus ideas como la forma que les da estaban ya presentes en la historia social y que ésta otorgó al autor los elementos para realizar

1) Lukács, Georg. Teoría de la novela. Grigalbo, México, 1975.

la obra. De este modo, una estructura novelística tendría dos autores: el primero es el complejo histórico, social, psicológico e ideológico en el que vive el novelista y el segundo el autor individual. El escritor no instaura una forma, dice Zèraffa, la revela.

Esta revelación se lleva a cabo a través de un pensamiento mediador: la "visión del mundo", relacionada estrechamente con la clase social a la que pertenece el escritor. Esta visión será el nexo de unión entre la obra en sí y las condiciones que la produjeron. La "visión del mundo", dice Goldmann, es por un lado la extrapolación conceptual, en términos coherentes, de las tendencias reales, afectivas e intelectuales de un grupo, y por otro, el conjunto coherente de problemas y soluciones, expresado a través de la creación de un universo de seres y de cosas. La visión del mundo pertenece a la clase social pero se expresa por dos caminos: a través de la sociedad y a través del individuo. La originalidad de un autor consiste en su estructuración de esta visión, sea ésta consciente o inconsciente.

La obra construida a partir de esa visión del mundo deberá poseer una coherencia interna notable. La coherencia existe en todas las ciencias humanas pero en el arte tiene un valor normativo y es un modo de medir y evaluar la belleza. Para conocer la coherencia interna de las obras filosóficas, literarias de un período dado, y, puesto que el autor sólo revela (no inventa) la forma, deben conocerse las estructuras significativas en la historia social, económica y política del tiempo en que se creó la obra. Goldmann puntualiza que se debe postular una relación entre esas estructuras y la coherencia de la obra y luego tratar de demostrarla. La visión del mundo se expresará así a través de la FORMA de la obra.

Según Goldmann, no es verdad que el arte literario sea pura forma ni tampoco que su valor dependa sólo del contenido estudiado desde el punto de vista de una teoría económica o política. El valor estético de un libro debe surgir de su estructura significativa propia y si esa estructura es valiosa, el libro podrá mantener su vigencia aún después de la desaparición de la visión del mundo que lo originó. Sin embargo, sin una comprensión profunda de esa visión del mundo, es imposible analizar la obra en profundidad.

Para Goldmann, las novelas que se convierten en hechos culturales importantes son aquellas en las que se puede leer un pensamiento sociológico global, en el cual está integrado un mundo de valores. Zèraffa afirma que la novela anterior al S XX se basaba en el contraste entre el "mundo de los valores"(1), es decir la sociedad como "debería ser" desde el punto de vista del protagonista, y la sociedad como es en la realidad. La novela del S XX abandonó este contraste como tema central y se dedicó a denunciar la incompatibilidad total entre relaciones sociales y relaciones humanas individuales. La visión del mundo de una clase social es la base de ambos tipos de novela, pero las diferencias fundamentales entre los dos hacen necesario un enfoque distinto de parte del crítico.

El otro gran aporte de Goldmann a la crítica sociológica es la idea de sujeto transindividual, relacionada, por supuesto, con la visión del mundo. Este sujeto no es ni un individuo ni la "colectividad" en el sentido romántico de la palabra: es un sujeto plural formado por individuos, poseedor de la visión del mundo y co-autor de la obra literaria. El análisis que propone Goldmann tiene, por lo tanto, dos etapas:

1) La comprensión: paso en el que se busca la estructura coherente interna de la obra.

1) Foster, E.M. Aspects of the novel, London, 1927.

2) La explicación: paso en el que se debe integrar esta estructura con una mayor, extratextual, diacrónica y verificable, como la de Zèrffa, que habrá de explicar la génesis de la primera. De este modo, la estructura significativa es la que finalmente determinará la conexión social de la obra y también su originalidad y valor estético.

Algunos de los conceptos de Lukács y Goldmann se aplican perfectamente al trabajo sobre las minorías raciales en la narrativa de los EEUU. Desde mi punto de vista, los conceptos claros y abarcadores de Goldmann salvan a la crítica sociológica de mucho del dogmatismo que posee en las obras de hombres como Flejânov, Droboljûbov, o el mismo Lukács, que entre otras cosas no reconocía el valor estético de la vanguardia occidental.

La relación entre conciencia individual y conciencia colectiva, aplicada no al concepto de clase social sino al de grupo minoritario es uno de los pilares fundamentales de esta investigación, ya que en ella se intenta rastrear en las obras el reflejo de ciertos fenómenos sociales como el prejuicio, los efectos de la visibilidad, la defensa de la identidad amenazada, etc. Muchas de las narraciones que se eligieron para este estudio transmiten una visión del mundo a través de sus estructuras internas: Faulkner es sólo el ejemplo más obvio.

De todos modos, estos conceptos de la crítica sociológica se aplican aquí sin desmedro de la utilización de otro tipo de métodos, como pide el mismo Zèrffa en su obra. Como ejemplo de ese eclecticismo, digamos que no se han seguido aquí los pasos de comprensión y explicación tal como los explicita Goldmann. En cambio, se ha adoptado un método temático para abordar motivos que aparecen repetidas veces en los autores estudiados y luego se ha intentado relacionarlos con el fenómeno sociológico del racismo en los EEUU.

Cabe aclarar, finalmente, que éste es un estudio literario y no sociológico y que, por consiguiente, el centro de interés, como en el caso de la obra de Auerbach, por ejemplo, está en las obras mismas, y no en el fenómeno social que ellas reflejan. En palabras de Goldmann, este estudio busca ver con qué estructuras internas de coherencia expresaron los autores elegidos a la sociedad en la que vivían..

-LOS JUDIOS

LA LITERATURA JUDIA EN LOS EEUU

La literatura judía estadounidense ha experimentado un florecimiento único a partir de la década del cincuenta. Críticos como Allen Guttman y Sheldon Norman Grebstein, entre muchos otros, hablan de la existencia de un "movimiento literario judío" encabezado por tres autores: Bernard Malamud, Saul Bellow y Philip Roth.

La característica más extraordinaria de este "movimiento" está en la repercusión que han tenido los libros de los autores judíos en la sociedad WASP estadounidense. El peso de estos escritores en la llamada "corriente general" de la literatura estadounidense es mucho mayor que el de cualquier otro grupo de autores pertenecientes a minorías raciales.

Este fenómeno puede tener distintas razones. En general, la crítica parece aceptar que el judío se ha transformado en una especie de Everyman, o símbolo del hombre para los EEUU. Esta transformación se da en parte por la historia especial del pueblo judío, cuyo sufrimiento pasó a representar simbólicamente el de la humanidad entera.

Sin embargo, la elección de un significante para representar el dolor humano pudo haber recaído en el negro, el indio, o los pueblos de Asia y América Latina. Existen varios factores que explican la preferencia de los estadounidenses por el judío. En primer lugar, como apunta Grebstein, los escritores judíos de los años cincuenta surgieron a la sombra del Holocausto de la Segunda Guerra Mundial que dio al pueblo judío una estatura moral inmensa a los ojos de una población que intervenía en la guerra desde lejos, sin sufrir sus efectos con demasiada intensidad. Este hecho histórico fue ayudado por factores sociológicos mucho más difíciles de probar.

El judío ha ocupado una posición muy especial en el mosaico de minorías raciales de los EEUU. Leslie Fiedler, en un ensayo llamado Negroes and Jews, opina que la existencia del problema negro puso a los judíos en una situación ventajosa dentro de las fuerzas sociales de los EEUU: una vez que la mayoría WASP eligió al negro como chivo expiatorio, el judío, que había tenido históricamente ese papel en la mayor parte de los países de la Diáspora, pudo desarrollar una existencia comparativamente serena. Por otra parte, el judío tiene muy poca visibilidad, si es que la tiene, y su identidad como "judío" se basa ya sea en su deseo de serlo, conservando sus tradiciones culturales, o en el deseo de parte de la sociedad de segregarlo como elemento nocivo y extraño. La visibilidad del judío es únicamente cultural.

En su estudio sobre las minorías de los EEUU, Marden y Meyer afirman que en este momento de la historia de los EEUU ya casi no se puede calificar a los judíos como un grupo étnico distinto. El grado de asimilación es muy grande, sobre todo entre los judíos secularizados. Si la asimilación total no se produce es porque existen fuerzas históricas, como el Holocausto, que han reforzado los vínculos internos de la comunidad judía y operan contra la mezcla de razas. Probablemente este "status ambiguo" ha facilitado la elección del judío como Everyman: es más fácil identificarse con los grupos que poseen menos visibilidad, es decir menos diferencias notables con el propio.

Sin embargo, existen características esencialmente judías que se pueden encontrar una y otra vez en la narrativa de Roth, Malamud y Bellow. Más allá de la religión y sus ritos, la más importante de estas características es la de la formación de la familia, mucho más unida que la familia anglosajona tipo de los EEUU. Los judíos

mantienen un contacto mayor con sus parientes y los hijos abandonan mucho más tarde a sus padres que los hijos de las familias WASP. De este tipo de vida familiar cerrada y permanente, surge por ejemplo el estereotipo de la "idishe mame", explotado por Roth en toda su obra.

Otra característica cultural básica de la comunidad judía estadounidense es su cohesión. Los sociólogos la consideran el grupo minoritario más altamente organizado de los EEUU. Estos datos sociológicos se reflejan en una idea de "responsabilidad" para con los demás que se repite en todas las obras de autores judíos importantes. El personaje judío que representa, en algunas obras, a la humanidad entera, es siempre un hombre entregado a una comunidad, un amor o una amistad, nunca un individualista exacerbado. La mayor parte de la literatura judía importante de los EEUU, exceptuando tal vez algunas de las novelas de F. Roth, ha sido escrita en contra del individualismo como fuerza positiva principal en la vida del hombre.

El movimiento judío de literatura en los EEUU está formado por un grupo de autores que comparten ciertas preocupaciones, puntos de vista y modos de expresión, aún cuando posiblemente no aceptarían considerarse dentro una misma escuela. El tema esencial de la obra de Bernard Malamud, Saul Bellow y Philip Roth es el de la identidad del hombre. En ese sentido se acercan mucho a la literatura de los autores negros, y a la "corriente general" norteamericana. El esquema que estructura este tema también es semejante al que aparece en las obras de los autores negros: casi siempre se presenta la "maduración" de un personaje a través de la cual éste encuentra una definición, aunque fuera provisoria, del lugar que ocupa en el mundo como ser humano. A pesar de estas coincidencias, existen diferencias abismales entre un grupo de autores y otro, especialmente en cuanto al medio por el cual el protagonista llega al autoconocimiento y en cuanto al tono de las obras en general.

Los autores judíos de los EEUU, tal vez por la posición privilegiada que tienen en la sociedad, han perdido mucho de la preocupación de "denuncia" que aparece en los autores negros. Sus planteamientos sobre la identidad se refieren al hombre en general: a la suerte futura de la humanidad, a la crueldad y esperanza humanas, a la tolerancia, a los afanes materialistas del hombre, a las relaciones familiares. Los problemas que presentan las obras de Malamud, Bellow o Roth son mucho más universales que grupales y el material judío que hay en sus obras es sólo un medio para transmitir su visión sobre ellos y no un fin en sí mismo, como sucede entre los negros y los indios.

1) TRATAMIENTO DE LA TRADICION JUDIA EN LAS OBRAS DE AUTOR JUDIO

La obra de los tres autores principales del "movimiento judío" presenta una simbiosis especial de materiales judíos y estadounidenses. En ese sentido, Clayton hace algunas afirmaciones generales sobre la obra de Bellow que bien podrían aplicarse a los otros dos autores que analizamos. Tanto Bellow como Malamud y Roth toman ciertas ideas básicas de la filosofía y la vida judías y las aplican a un medio netamente estadounidense. Apelan muchas veces a la contraposición deliberada de las dos tradiciones para cuestionar los valores de cada una de ellas. En algunos casos, el conflicto se resuelve a través de una filosofía intermedia que toma de cada una de las otras lo que el autor considera más valioso.

De los tres escritores que tratamos, Bernard Malamud es quien nos ofrece una elaboración más directa de la tradición judía. Guttman afirma en su estudio sobre la literatura judía de los EEUU que parte de la dificultad a la que se enfrenta el crítico que intenta interpretar la obra de Malamud está en que éste es un autor profundamente judío y profundamente norteamericano a la vez. El material judío puede rastrearse fácilmente en su obra: sus personajes más memorables son judíos religiosos o emancipados que se preguntan sobre su identidad étnica y personal. Sin embargo, el uso que hace Malamud del judaísmo es muy ambiguo y ha suscitado distintas interpretaciones de parte de los críticos. La asombrosa profundidad y complejidad de sus obras depende de este uso especial, ya que las líneas argumentales son siempre muy sencillas.

Bellow tiene otro punto de vista con respecto al judaísmo. Sus novelas están teñidas de ideas que provienen de la filosofía judía y algunos de sus personajes se preguntan sobre su judaísmo con frecuencia, pero la elaboración que Bellow hace de ellos los ha alejado mucho de sus modelos de la literatura idische. Su origen judío aparece mucho más claramente a nivel de las ideas que a nivel de los personajes y los hechos que se narran.

Philip Roth, por su parte, utiliza a sus personajes para plantear problemas esencialmente psicológicos, y por esta razón se ocupa especialmente de la familia judía. Sus judíos son, en su mayor parte, descendientes de cierto estereotipo del judío angustiado y torturado mentalmente que trata en vano de encontrar una salida para sus problemas personales.

Para estos autores, la tradición judía es la lente a través de la cual es posible estudiar la crisis de la humanidad en el S XX y, en algunos casos, descubrir caminos para salir de ella. El destinatario de estas obras es siempre el hombre en general y no la comunidad judía estadounidense. Esta última característica los separa de la mayor parte de los autores negros e indios que se analizan en este trabajo.

I-a) EL SCHLEMIEL

Muchos de los personajes de estos autores, especialmente los de Malamud y Bellow, son reelaboraciones de las figuras de escritores idishes como Sholem Aleijem o I. Peretz. La obra principal de los judíos norteamericanos gira en general alrededor del *schlemiel*, un personaje signado por la mala suerte, capaz de arrancar una sonrisa amarga en los que lo observan y de reírse de sí mismo aun en medio de la tragedia más terrible. Su mayor cualidad es su instinto de supervivencia.

Bernard Malamud reelabora la figura del *schlemiel* conservando algunas características esenciales que le interesan particularmente.

El tono agrídulce e irónico de las narraciones judías protagonizadas por este tipo de personaje es constante en su obra. Sus criaturas, como los de S. Aleijem, poseen una conciencia aguda y burlona de sus límites y una gran capacidad para ver sus propios defectos. El *schlemiel* es parte central de la filosofía moral de Malamud y todos sus personajes importantes son *schlemiels* en mayor o menor grado: víctimas del mundo y de sí mismos pero capaces de convertirse en hombres en el mejor sentido de la palabra. Muchas veces, aunque no siempre, su fracaso en el mundo en que viven representa en realidad un triunfo espiritual y por lo tanto una crítica severa a las condiciones de ese mundo.

El tratamiento de esta figura tradicional tiene muchas variantes en la obra de Malamud. Todas ellas se basan en la tradición idiche pero el personaje en sí mismo es casi siempre un estadounidense. Excepto The Fixer, que transcurre en Rusia y God's Grace, su último libro, situado en una isla desconocida, la mayor parte de las obras de Malamud está ambientada en las ciudades de los EEUU o en Europa, donde sus judíos norteamericanos pasan por la experiencia del destierro, a la manera de los "inocentes" de H. James.

Estos personajes se enfrentan, en general, a un mundo que reproduce los rasgos del "american way of life". Este mundo desprecia la torpeza y la honestidad del *schlemiel* y carece del sentido de comunidad que aparece en los cuentos judíos tradicionales. Existe, sin embargo, una diferencia radical entre el modo en que pintan los autores idishes al mundo no-judío y la concepción de Malamud sobre las relaciones con el *goy*(1). Para autores como S. Aleijem, el mundo parece dividirse en dos mitades bastantes definidas: la comunidad judía y la comunidad *goy*, que representa siempre al enemigo. En la obra de Malamud, el *goy* es muchas veces tan vulnerable como el judío y tan capaz como él de comprender, esperar y juzgar al mundo.

En la mayoría de las novelas de Malamud (excepto The Natural y las dos últimas: Dubin's Lives y God's Grace), los personajes judíos viven en una atmósfera agobiante de miseria que puede relacionarse con los tiempos de la Depresión del 29 en los que creció el autor, y al mismo tiempo con un sentimiento de alienación típico de las primeras generaciones de inmigrantes judíos. Malamud describe calles sórdidas y negocios semiabandonados cuyos dueños se mueren de hambre. Algunos de estos personajes son judíos religiosos pero la mayoría ha abandonado la fe en Jehová y este detalle también los marca de un modo especial.

En su estudio sobre la literatura judía de los EEUU, Allen Guttman hace una reflexión sobre el judío revolucionario que puede sernos muy útil para entender parte de la literatura de Malamud. Para Guttman, el judío que ha abandonado su fe y se ha volcado a la política revolucionaria es un doble alienado: de su comunidad, que lo considera un traidor y de la sociedad, que lo ve como elemento peligroso. Lo mismo podría decirse de cualquier judío emancipado. A Malamud le interesa particularmente relatar la historia de este tipo de judíos, porque la suya es una literatura de la alienación. En las dos novelas que tratan más directamente el problema judío, The Assistant y The Fixer, los personajes no pertenecen ni al mundo agresivo y terrible que los rodea ni a la comunidad judía de la que se han alejado por distintas razones. Están solos física y espiritualmente en un medio que les es profundamente hostil.

(1) Palabra idiche, que designa a los no-judíos. La palabra posee generalmente un tono despectivo.

En The Assistant, Malamud utiliza la figura del *schlemiel* para elaborar el personaje de Morris Bober, el almacenero, e incluso el de Frank Alpine, protagonista de la novela y descendiente de italianos. Los estudios críticos sobre el origen tradicional de Morris Bober y Frank Alpine son muy numerosos, de modo que me limitaré a analizar los puntos que creo más importantes para nuestro tema.

Richman(1) estudia el modo en que Malamud utiliza al *schlemiel* para impedir que The Assistant se transforme en una novela sentimentaloides a causa de una línea argumental que podría muy bien caer en los golpes bajos. Richman apunta que sólo la comicidad amarga y la crueldad de la suerte de Morris, ambas características tradicionales de la vida del *schlemiel*, lo salvan de convertirse en un figurín lacrimógeno y ridículo. Malamud no le perdona nada: si la bondad de Morris Bober parece un triunfo a los ojos del lector, el personaje mismo no cuenta con este consuelo. Su último juicio sobre sí mismo es duro: antes de morir, Morris siente que su vida ha sido completamente inútil.

El almacenero es capaz de correr en la nieve para devolver una moneda a una cliente malhumorada y antisemita y de obligar a su hija a pedir perdón por haber tomado una pequeñez de la casa de unos hombres ricos; su bondad es infinita y su capacidad de comprensión lo lleva a perdonar a los que lo utilizan y lo engañan. Sin embargo, su honestidad y su grandeza de espíritu lo vuelven completamente inútil para moverse en un mundo en el que el triunfo depende de la "astucia" que él se niega a aplicar por principio. Morris es un fracasado: por ejemplo, se siente obligado a advertir a todos los posibles compradores de su negocio que éste carece de clientes. Para Morris mismo esto es un fracaso pero para el autor y el lector, él es el único personaje de la novela que puede tomarse como modelo moral, el único que vive según la filosofía a la que habrá de convertirse Frank con el tiempo.

A pesar de su sangre italiana, Frank también es un *schlemiel*. Su triunfo final es una derrota en más de un sentido: está condenado a repetir la historia de Morris, a vivir encerrado en un negocio sórdido, muy lejos de sus primeros sueños de grandeza. Él también vive perseguido por algo que se puede llamar "mala suerte" y también él hace lo que puede para sobrevivir. Su acceso a la categoría de *schlemiel* forma el esqueleto de la novela. Cuando Morris muera, su discípulo estará listo para reemplazarlo.

The Fixer, ganadora del Premio Pulitzer, es en muchos sentidos la continuación y el resumen de toda la obra anterior de Malamud. Se repiten en ella muchos de los temas más conocidos de sus cuentos y novelas, el tratamiento de los personajes, las ideas centrales y la concepción general de la línea argumental. Sin embargo, aún hoy, después de la publicación de God's Grace, la última de sus novelas, The Fixer sigue siendo una obra distinta dentro de la producción de este autor.

En primer lugar, es su única obra basada en un hecho histórico. The Fixer sigue con bastante fidelidad la historia del caso Beiliss, en el que se acusó a un judío de asesinato ritual por última vez. El caso tuvo lugar en la Rusia imperial de alrededores de 1910. La relación de The Fixer con el caso Beiliss es transparente para cualquiera que conozca los hechos y el autor ha cuidado mucho la reconstrucción de la situación social y política de la Rusia de principios de siglo.

El segundo rasgo atípico de la novela es justamente su ubicación espacial y temporal. En general, las novelas de Malamud se sitúan en

(1) Richman, Sidney. Sensad Malamud, Dwayne Publishers, New York, 1966.

un tiempo vagamente contemporáneo y un espacio indefinido de los EEUU. Hay excepciones, claro: Dubin's Lives está claramente ubicada en el estado de New York en tiempos de Richard Nixon y God's Grace en una época futura y una isla indeterminada. Sin embargo, The Fixer es la única de sus novelas que transcurre en un país lejano perfectamente individualizado y en un tiempo pasado histórico al que se pretende retratar con cierto realismo.

El argumento tampoco se acerca demasiado a los argumentos típicos de la obra de Malamud, que suelen relatar pequeños sucesos cotidianos. Incluso en God's Grace, que contiene un hecho tan excepcional como la destrucción de la raza humana a causa de una guerra nuclear, el autor prefiere empezar el relato cuando la guerra en sí ya ha terminado y sólo queda la lucha cotidiana y diminuta del último de los seres humanos por sobrevivir. El protagonista de The Fixer, en cambio, a pesar de ser un hombre común, se ve envuelto en una situación muy especial: un asesinato, la brutalidad de la cárcel, un país conmovido por una crisis política profunda, la mentira organizada, el abuso de poder y un juicio al que asisten miles de personas. Al final de la novela, Yakov Bok se ha convertido en un hombre público; ninguno de los otros personajes de Malamud, excepto Roy Hobbs en The Natural, puede vanagloriarse de lo mismo.

Yakov Bok como Morris Bober en The Assistant, es un hombre capaz de juzgarse con algo semejante a la ecuanimidad pero, al igual que Frank Alpine, tiene mucho que aprender cuando empieza la acción de la novela: para Yakov, la bondad y la filosofía intachables que vimos en Morris serán el fruto de dos años de sufrimientos y humillaciones. Mientras tanto, es un hombre en formación.

Yakov posee muchas de las características típicas del *schlemiel*: su mala suerte, su habilidad para empeorar la más espantosa de las situaciones, y sobre todo su infinita capacidad de supervivencia. Al igual que los personajes negros de Faulkner, lo soporta todo y a pesar de su aparente debilidad, no se quiebra jamás. Las torturas de la cárcel lo van haciendo cada vez más fuerte. Más allá del valor de su lenta búsqueda de una identidad y un sentido para la vida desde los horrores de la prisión rusa, Yakov, uno de los *schlemiels* mejor logrados de Malamud, es un canto al ser humano empeñado en seguir viviendo y mejorando, a pesar del mundo que lo rodea y de lo malo que hay en sí mismo.

Como Malamud, Saul Bellow, según sus propias declaraciones, considera que el objetivo principal de su obra es expresar su fe en el futuro del hombre, pero Bellow tiene un punto de vista distinto y por lo tanto utiliza la filosofía y la figura del *schlemiel* de un modo diferente. Por empezar, sus personajes se acercan mucho más al medio estadounidense. Para lograrlo, Bellow descarta muchas de las características tradicionales del *schlemiel*.

La mayor parte de las críticas sobre la obra de Bellow afirman que sus novelas son "cómicas". Esto es cierto sólo si le damos un sentido intelectual y filosófico a la palabra. Sus obras son cómicas filosóficamente porque la situación del hombre en ellas es esencialmente contradictoria, pero, a diferencia de la de Malamud, la suya no es una comicidad capaz de despertar la risa. Los personajes de Bellow toman ciertas características del *schlemiel* pero no llegan nunca al ridículo, como algunos de sus antecedentes idishes. En su estudio sobre la obra de Bellow, Hoffman afirma que el rasgo esencial de los *schlemiels* de este autor es el de que son hombres en constante peligro. El mundo de las novelas de Bellow, como el de Malamud, es hostil y absurdo. Sus criaturas viven en ciudades inhumanas que los

carcomen lentamente y deben hacer un esfuerzo enorme para sobrevivir a pesar de sus propios defectos y los ataques externos.

De todos los personajes de Bellow el que se acerca más a la impotencia desesperante del *schlemiel* es Tommy Wilhelm, protagonista de la que es tal vez su novela más perfecta: Seize the Day. Tommy es un fracasado. El estado de sus asuntos desciende constantemente en la novela, como el ascensor en el que baja en la primera escena. Sus pretensiones de actor están destruidas para siempre, su vida familiar es un completo desastre, su situación financiera es desesperada, su necesidad de cariño choca permanentemente con la indiferencia de su padre. Vive autocriticándose constantemente. Su fracaso es aún más desesperante porque está en constante contraste con la filosofía triunfalista del mundo en que vive: para los sacerdotes del "american way of life", como su padre, Tommy es un ser despreciable.

Sin embargo, este personaje desdichado está bastante lejos de los *schlemiels* de S. Aleijem y de Peretz. La más notable de las diferencias entre Tommy Wilhelm y sus ancestros es la de la culpa: el fracaso de este personaje no proviene solamente de su falta de capacidad para moverse en el mundo en que vive, sino también de sus problemas psicológicos personales. Estos problemas le otorgan una profundidad de la que carecían los *schlemiels* tradicionales. Por otra parte, la desesperación de Tommy no tiene mucho que ver con la sempiterna capacidad de sobrevivir de los *schlemiels* de los autores idishes o de los personajes de Bernard Malamud. Yakov Bok siente a veces que ya no soporta la humillación de la cárcel, pero en su personalidad hay un centro duro y permanente que no puede quebrarse; el espíritu de Tommy, en cambio, está destrozado aun antes de que empiece la acción de la novela.

En general, todos los personajes de Bellow, excepto tal vez Mr. Sammler, protagonista de Mr. Sammler's Planet, se encuentran en estados psíquicos muy cercanos a la locura. Son hombres inestables, sin peso propio. Están sostenidos por un hilo muy delgado y sólo algunas veces consiguen salir adelante. Asa Leventhal, en The Victim, por ejemplo, vive también en un mundo inhumano, representado por el clima agobiante de New York en verano. La ciudad es un medio hostil que lo va cercandando lentamente a través de la enfermedad de su sobrino y los ataques del antisemita Albee.

En tiempos anteriores a los que se desarrollan en la novela, Asa se ha sentido un fracasado. Su descripción de ese momento de su vida podría ser la caracterización perfecta de un *schlemiel* tradicional: "*He had almost fallen in with that part of humanity of which he was frequently mindful, the part that did not get away with it - the lost, the outcast, the overcome, the effaced, the ruined.*" (1). Sin embargo, al igual que Tommy Wilhelm, Asa carece de la tranquilidad esencial del *schlemiel* clásico. Es un desesperado. En general, a pesar de que posee una conciencia crítica de sus propios problemas y limitaciones y una gran ironía frente al mundo, Asa es un hombre demasiado pasivo para parecerse a las criaturas emprendedoras y desdichadas de los autores idishes. Tal vez, lo que lo relaciona más de cerca con esta literatura es su decisión final de ubicarse en la sociedad, pero esta decisión es el fruto de un largo proceso de crecimiento y no una de las cualidades iniciales del personaje.

A diferencia de Bellow y Malamud, que, si bien adaptan la figura del *schlemiel* a su propia problemática, conservan intactas algunas de sus características, Philip Roth, un autor de intereses completamente distintos, extrae de los autores idishes solamente el planteamiento humorístico de los problemas. La visión que Roth tiene del hombre

1) Bellow, Saul. The Victim, Avon Books, New York, 1975. (pg. 26)

proviene en gran parte del psicoanálisis y por lo tanto la torpeza de algunos de sus personajes para actuar en el mundo moderno no representa en sus obras una descripción del mundo mismo como antagonista casi imbatible contra el cual hay que aguzar el ingenio, sino más bien un síntoma de los problemas básicos de la psiquis de los personajes. Roth toma del *schlemiel* sólo los efectos cómicos de su "mala suerte" pero deja de lado el conflicto básico de ese hombre torpe con el mundo que lo rodea y la característica que convierte a la idea del *schlemiel* judío en una filosofía de vida, es decir la capacidad infinita de este tipo de personaje para seguir adelante pese a todo..

En general, la figura del *schlemiel*, con estas variaciones básicas, ha servido de base a los autores judeo-norteamericanos para presentar su interpretación personal de la problemática de la vida en los EEUU y no para defender a una comunidad determinada. La reelaboración de la tradición judía en estos términos es parte de una tendencia general de la literatura judeo-estadounidense que la lleva a tomar como tema central las preguntas universales sobre el hombre, dejando de lado la protesta social y la lucha por la igualdad de los suyos.

I-b) LENGUA, DIALECTOS

El tema central de la literatura de Bellow, Malamud y Roth es el de la relación del hombre con la sociedad, definida en términos de alienación o adaptación. Los tres, sobre todo Malamud y Roth, utilizan a menudo el tema de la alienación judía y comparten un interés especial por reproducir de algún modo el habla mixta de los inmigrantes judíos y su uso especial del inglés. Los personajes de estos autores suelen hablar en un dialecto propio, que contrasta con el inglés del narrador en las obras escritas en tercera persona.

Los personajes judíos de Bernard Malamud hablan de un modo muy especial. Habría que llevar a cabo un estudio comparativo de las estructuras del idiche y el inglés para comprender en profundidad el método por el cual Malamud logra que sus protagonistas se expresen en el tono idiche de las conversaciones de los inmigrantes. Su idioma es un inglés de orden gramatical anómalo, plagado de palabras en idiche. Morris e Ida Bober en The Assistant, por ejemplo, no son totalmente extranjeros en EEUU, pero tampoco son norteamericanos de origen y el modo en que hablan los separa del resto de la comunidad. Este inglés característicamente idiche puede rastrearse incluso en las últimas novelas de Malamud. En Dubin's Lives, por ejemplo, donde este efecto está mucho más atenuado, Dubin sigue siendo un extranjero a medias, por lo menos en cuanto a alguno de sus giros idiomáticos y Cohn, en God's Grace, tiene el habla de algunos de los primeros personajes del autor.

Philip Roth también hace un uso especial del habla judía en todas sus novelas y cuentos con personajes de ese grupo social. Le interesa particularmente el lado cómico del dialecto de los inmigrantes. En Portnoy's Complaint, por ejemplo, el lenguaje de Sophie Portnoy, la idiche mama, está retratado en un tono que pretende ser al mismo tiempo "realista" y farsesco. Los diálogos del protagonista, Alexander, con su madre están plagados de tiradas como ésta: "*Open your mouth. Why is your throat red? (...) You ate like you were*

nauseous, are you nauseous? Well, you ate like you were nauseous."(1). Roth utiliza muchas veces este tipo de dialecto con repeticiones constantes, conclusiones encabezadas por la palabra "well" y preguntas casi retóricas para las que no se espera respuesta alguna. El otro recurso frecuente en los diálogos de los personajes de Roth es el de la introducción de palabras sueltas en idish. En una de sus protestas por la calidad de la comida que se sirve fuera de su casa, Sophie Portnoy dice a su marido: "*Hamburgers (...) where they can put anything in the world in that they want - and he eats them. Jack, make him promise, before he gives himself a terrible tsura, and it's too late.*"(2).

Saul Bellow, en cambio, utiliza una lengua mucho más alejada del dialecto de inmigración. Sus personajes están más asimilados que los de Malamud o Roth. Sin embargo, en su obra también existen hombres y mujeres que se expresan en una lengua diferenciada, como Mr. Sammler, por ejemplo, o el padre de Herzog en alguno de los recuerdos del protagonista.

En general, el uso de este tipo de lengua parece servir a un mismo propósito en los tres autores: el de destacar una cualidad intrínseca que hace al personaje diferente de los demás. La sensación de que se es distinto, básica para el tema de la alienación, se relaciona estrechamente con el uso del personaje judío como símbolo de una condición de "extrañeza" común a todos los seres humanos. En ese sentido, el judaísmo tiene, dentro del "movimiento literario judío", un sentido tan amplio que se desdibuja como concepto social. El uso de una lengua diferenciada para el personaje judío responde a en parte a este simbolismo básico y en parte a un afán, llamémoslo "realista", de retratar a los miembros de la comunidad a la que cada uno de estos personajes pertenece.

I-c) EL ESTILO FANTASTICO-REALISTA

En su estudio sobre la obra de Bellow, Clayton hace una definición breve y exacta de ciertas características de la tradición judía, aprovechadas tanto por este autor como por otros representantes del "movimiento judío". El judío, dice Clayton, tiene una visión especial del mundo según la cual la vida ideal o espiritual existe dentro de la vida terrenal misma. La Tierra Prometida del judío es esta misma tierra, pero redimida. Martin Buber, citado por Clayton, considera que el Sábado judío es una representación de esta Tierra Prometida, hecha desde la vida diaria como celebración y anticipación de un futuro mejor. Cada acto cotidiano, cada persona humana forman parte de lo sagrado para la religión judía.

Esta aceptación de lo divino a nivel de la vida de todos los días ha hecho que la literatura judía trate muchas veces lo extraordinario como normal. La combinación de lo fantástico con lo "realista" es una de las características más importantes de estilo de los cuentistas tradicionales judíos.

Bernard Malamud empezó su producción como escritor con una novela sobre personajes gentiles, The Natural, en la cual utiliza constantemente la simbología mítica de las leyendas medioevales del Santo Grial. La historia de Roy Hobbs es una reelaboración de estas leyendas. A primera vista la obra posterior de Malamud puede parecer un vuelco total hacia el realismo, pero esa lectura de las novelas y

1) Roth, Philip. Portnoy's Complaint, Bantam Books, New York, 1969. (Pg. 71)

2) *Ibid.*, (pg. 35)

cuentos que se publicaron después de The Natural es errónea. Malamud no abandonó nunca el uso de símbolos: muchas de sus obras cuentan con personajes y situaciones decididamente fantásticos en un marco aparentemente realista.

The Assistant, su segunda novela, está situada en el negocio pobrísimo de un almacenero judío en una gran ciudad de los EEUU. El ambiente tiene la oscuridad y desesperación propios de los tiempos de la Gran Depresión pero no hay determinación exacta del tiempo de la acción. Todos los sucesos que se relatan en la novela son cotidianos y sin embargo, los actos de los personajes tienen siempre un sentido más profundo, casi mágico.

El negocio de Morris Bober, por ejemplo, está calificado varias veces como una tumba, una cárcel, una condena. Para Frank Alpine, esa tumba es el principio de la redención. Todo lo que sucede entre esas cuatro paredes téticas forma parte de la evolución de Frank y tiene un sentido especial, como si los estantes semivacios del negocio dieran otra dimensión a las cosas.

Encerrado en ese almacén oscuro, Frank sueña despierto. Sus recuerdos e ideas sobre San Francisco de Asís ponen otra nota extraña en ese medio pobre y aparentemente estéril. Hay imágenes que cambian por un instante el color apagado de la novela. Son relámpagos de vida que se apagan rápidamente pero cuyo sabor queda flotando en la atmósfera general de la obra como una luz de esperanza. Por ejemplo, una tarde, Helen Bober, hija de Morris, va al encuentro de Frank en el parque y lo descubre rodeado de palomas blancas a las que está alimentando. Malamud impide que la escena se convierta en romántica, apelando a la comicidad de un pájaro gordo que Frank sostiene sobre su cabeza, pero de todos modos la alegría y sobre todo la paz de ese momento se graban para siempre en la memoria de Helen y en la del lector.

Malamud utiliza este tipo de escenas en muchas de sus obras. En Dubin's Lives, por ejemplo, hay una escena extraña que podría ser con facilidad el principio o el final de cualquier cuento fantástico. En una de sus frecuentes excursiones por el campo, el protagonista de la novela ve a un hombre que apunta a los pájaros con los dedos, como un chico jugando a los vaqueros. Bruscamente, uno de los pájaros cae muerto, como golpeado por una bala invisible y silenciosa. La escena en sí misma no tiene nada que ver con el argumento principal de la obra y no se la explica nunca, pero la onda de perturbación que trae a la atmósfera tensa de la vida de Dubin es poderosa e inolvidable.

Los elementos simbólicos y fantásticos que forman gran parte de la trama de The Fixer son indispensables para la economía de la obra, a pesar de la fidelidad con la que el autor sigue en ella los hechos históricos. El protagonista de The Fixer pasa tres cuartos de la novela en la cárcel y en ese tiempo, los hechos reales son muy escasos. Sin embargo, la acción es dinámica. Gran parte de este dinamismo proviene de las descripciones de los sueños del personaje, relatados en un estilo lleno de imágenes, muy apartado del tono seco del resto de la novela. La acción de The Fixer es interna: lo que realmente importa sucede siempre dentro de la mente de Yakov Bok y desde ese punto de vista, los hechos externos que van modificando esa mente tienen un sentido simbólico profundo.

El capítulo tres, el primero de la vida de Yakov como prisionero, empieza con una imagen simbólica que puede servirnos para ejemplificar la característica esencial del estilo de The Fixer. Yakov marcha hacia la cárcel entre dos columnas de jinetes armados. *"He had begged the colonel to tell him walk on the side-walk to lessen his embarrassment, but was forced into the wet center of the street, and*

people on their way to work had stopped to watch."(1). La imagen es, por un lado, completamente realista: en el plano literal describe la primera humillación de Yakov a manos de funcionarios del estado. Pero hay también un plano simbólico en el cual se puede leer la escena como metáfora de la situación de Yakov con respecto a la "historia", como él la llama: Yakov, el oscuro hombre de provincia que no quería saber nada con intervenir en los hechos públicos, camina por el centro de la corriente histórica para que todos lo miren, arrastrado por fuerzas de las que le es imposible escapar.

The Fixer basa gran parte de la fuerza de su alegato moral en el desarrollo paralelo de estos dos niveles de lectura: todas las situaciones en la novela son realistas y simbólicas al mismo tiempo. El tercer plano, fantástico, representado por los sueños de Yakov, puede leerse también como parte del argumento y al mismo tiempo como símbolo del estado espiritual de Yakov.

La habilidad de Malamud para manejar estos dos planos, que son constantes en su obra, varía de una narración a otra. Tal vez no es demasiado satisfactoria en The Natural y en algunos de los primeros cuentos como The Lady of the Lake, por ejemplo, pero en obras como The Fixer, The Assistant, The Magic Barrel o Idiot's First, los dos planos se desarrollan en perfecta armonía y la fuerza de la narración depende en gran medida de la profundidad de sentido que resulta de esta unión.

Malamud llevó lo fantástico al primer plano en dos cuentos de sus primeros libros y en su última novela, God's Grace. En Angel Levine y The Jew Bird, introduce un elemento fantástico dentro de un clima realista, al modo de los cuentos fantásticos. Sin embargo, existe una diferencia esencial entre el modo de presentar el elemento no realista del género fantástico y el que utiliza Malamud. Para un autor de cuentos fantásticos, el elemento no realista debe producir asombro y terror. Este miedo es, según Irene Bessiere(2), el único sentido del cuento: representa lo inexplicable. En los dos cuentos de Malamud, en cambio, la aparición del supuesto ángel negro y del pájaro que habla no produce siquiera un poco de sorpresa. Ambos elementos se aceptan como hechos reales (con un poco más de reticencia en el caso del protagonista de Angel Levine). El autor los describe en un estilo sereno y despreocupado. En realidad, dentro del sentido general del cuento, ni siquiera tiene importancia que estos sean hechos fantásticos, ya que Malamud transmite un mensaje moral que nada tiene que ver con el terror y el absurdo de los cuentos fantásticos.

Saul Bellow y Philip Roth están muy lejos de esta última rama de la literatura de Malamud. Casi no existen elementos fantásticos en sus obras, pero en cambio utilizan muchas veces un estilo aparentemente realista, cargado de sentido simbólico.

Para Bellow, en novelas como The Victim o Hazog, los colores tienen un sentido especial. El amarillo que ve Asa Leventhal en el agua del río en Nueva York está descrito de un modo que no tiene nada que ver con el el tono seco y realista que domina la novela. Tanto ese color como el negro suslen representar lo brutal en las obras de este autor: "The notion brushed Leventhal's mind that the light over them and over the water was akin to the yellow revealed in the slit of the eye of a wild animal, say a lion, something inhuman that didn't care about anything human and yet was implanted in every human being too(...). The Jersey shore, yellow, tawny, and flat, appeared on the right. The Statue of Liberty rose and traveled backward again; in the trembling air, it was black, a twist of black that stood up like smoke."(3).

Otro elemento de valor simbólico muy común en la obra de Bellow

1. Malamud, Bernard. The Fixer. Dell, New York, 1967. (pg. 67)

2. Bessiere, Irene. Le récit Fantastique. Larousse, Canada, 1974.

3. Bellow, Saul. The Victim. 1967. (pgs. 51, 57)

es el clima. Irving Malin realizó una sistematización de siete imágenes que Bellow utiliza constantemente y consideró que la más frecuente e importante es la del peso. The Victim empieza con una consideración sobre el clima de Nueva York en verano. Nueva York, para Asa, es una prisión inmensa. El calor lo agobia y lo reduce a un estado de angustia onírica que tiene su clímax en la noche del intento de suicidio de Allbee. En The Victim, la atmósfera está perturbada por ese calor desesperante y esto se corresponde con el estado psicológico bastante alterado del protagonista. Tommy Wilhelm sufre de los mismos síntomas en Seize the Day: su crisis personal se expresa siempre a través del ahogo y el cansancio.

Herzog también vive en un mundo en el que la distorsión es algo cotidiano. El mismo es un personaje distorsionado y distorsionante. Su costumbre de escribir cartas y no enviarlas nunca está descripta como aparentemente normal. El autor relata su intento de asesinato sin énfasis ni asombro. El observador más perfecto en la obra de Bellow, Mr. Sammler, sufre por la falta de asombro que detecta en el mundo a su alrededor. Sammler siente que el hombre es incapaz de asombrarse ante nada: los jóvenes que conoce carecen de sensibilidad, un viaje a la luna les parece tan natural como un viaje en subte o un asesinato. El tema principal de las observaciones de Sammler es la crueldad enloquecida del S. XX. Su lucidez no tiene poder alguno contra la brutalidad exacerbada del mundo en que vive y esta situación de impotencia se describe con un tono de profunda resignación. Mr. Sammler's Planet es una de las novelas más pesimistas de Saul Bellow, y su protagonista describe las cosas con asombro, pero con el tono melancólico de quien se ha resignado a todo.

Philip Roth, el más joven de los autores que consideramos, dejó de lado el simbolismo en sus obras de interés psicológico pero lo utilizó constantemente en sus novelas satíricas sobre la sociedad estadounidense, como The Great American Novel o Our Gang. Dentro de sus obras con personajes judíos, Roth se acerca a los medios expresivos de Bellow y Malamud sobre todo en su primer libro de cuentos, Goodbye, Columbus, y en una de sus últimas obras, la novela The Ghost Writer. En el cuento Goodbye, Columbus, Roth utiliza una historia de amores de verano para describir las diferencias entre dos modos de vida a los cuales debe enfrentarse Neil, el protagonista. La familia de Brenda, su novia, representa el "american way of life": el afán materialista, el triunfalismo casi infantil, y la permanente necesidad de éxito. Estas características se simbolizan en general a través de una imagen repetitiva en la obra de Roth: la de la comida. Los Patimkin son depredadores: "*He (Mr. Patimkin) was tall, strong, ungrammatical and a ferocious eater. When he attacked his salad (...), his veins swelled under the heavy skin of his forearm*"(1). La comida es siempre tema principal en la obra de este autor: en Portnoy's Complaint la usará para caracterizar la voracidad psicológica de la idische mame o, en The Ghost Writer, el temperamento sanguíneo de un hombre como Abravanel.

Saul Bellow hace uso de la misma imagen en Seize the Day, cuyo tema principal es la religión del dinero y el afán triunfalista de los hombres de Wall Street. Tamkin, el estafador, come constantemente y el contraste con Tommy Wilhelm está marcado en cada uno de los pasajes en que se sientan a una mesa juntos, pero Tommy tampoco está libre de la voracidad de los que tanto critica y esta ambigüedad forma parte de su personalidad dividida y confusa.

En Eli, the Fanatic, último cuento de su primera colección, Roth usa la ropa como símbolo de la personalidad. Eli es muy semejante a

1. Roth, Philip. Goodbye, Columbus. Bantam Books, New York, 1952. (Pg. 15)

The Assistant en muchos sentidos. Este cuento gira alrededor del intercambio de ropa entre un abogado asimilado de una comunidad judía progresista y un judío ortodoxo que se viste de negro. Para Eli, el abogado, el negro de su nueva ropa es lo que era la circuncisión para Frank Alpine: una conversión a la verdad. El cambio de ropa opera así en dos niveles: es un hecho real de la vida de Eli y la de su pueblo y un símbolo de la transformación interna del personaje.

En general, Roth se niega a utilizar elementos fantásticos en sus obras con personajes judíos. Sin embargo, hay una excepción: el capítulo tercero de The Ghost Writer en el que el protagonista desarrolla una explicación evidentemente fantástica de la personalidad de la muchacha que lo impresiona, relacionándola con Ana Frank. La historia en sí es una invención del personaje, pero el sentido que tiene dentro de su crisis de crecimiento es profundamente simbólico. La Ana Frank que inventa Neil es un medio ficticio para seguir siendo lo que desea ser sin sentirse culpable frente a su pueblo y a sus padres, que lo acusan de haber traicionado al judaísmo. Como en el caso de los sueños de Yakov Bok, esta historia es un elemento no realista que modifica y expresa el crecimiento psíquico y emocional del personaje principal.

El uso del simbolismo es una característica común a la mayor parte de los grandes autores occidentales del S XX, y no pretendo hacerlo patrimonio exclusivo del "movimiento judío" de los EEUU. Sin embargo, la relación de estos autores con una tradición que combinaba continuamente fantasía y "realismo" los colocó en una posición ventajosa para aprovechar al máximo el simbolismo del S XX sin renunciar al realismo como marco principal. Clayton afirma que las mejores obras de Bellow son aquellas en las que combina un estilo casi periodístico con otro mucho más metafórico y brillante. El resultado de esta combinación, según este crítico, es el verdadero estilo de Bellow, aquel que expresa más cabalmente sus intenciones. Otro tanto podría decirse de Malamud y Roth. Ninguno de ellos renunció en ningún momento al argumento tradicional pero tampoco despreciaron las técnicas descubiertas y desarrolladas por la vanguardia. Esta combinación de fantasía y hechos cotidianos les permitió formar una síntesis provechosa de las dos grandes corrientes literarias del S XX en los EEUU: la que proviene del realismo del S XIX y la que sigue las huellas del simbolismo poético.

II) LA BUSQUEDA DE LA IDENTIDAD

La mayor parte de las obras de los tres autores judíos que comentamos sigue un esquema similar al que encontramos en las novelas de los autores negros: el del viaje en busca de una identidad. Los personajes de Malamud, Roth y Bellow, como los de Wright, Ellison y Baldwin, empiezan su jornada como seres en formación, adolescentes que tratan de descubrir un camino.

La importancia de la identidad en la obra de estos escritores se relaciona con el jasidismo⁽²⁾, uno de los movimientos de mayor influencia cultural dentro de la tradición religiosa judía. El jasidismo define la relación del hombre con Dios según ciertos principios básicos, de los cuales el más importante es el de la necesidad de encontrarse a sí mismo. El hombre que no sabe quien es, no podrá jamás encontrar a Dios. Uno de los relatos jasídicos citados en un artículo de Aharon Apelfeld (1) expresa la necesidad de descubrir la propia identidad de la siguiente manera: "*Poco antes de su muerte, dijo Rabi Zusia: -Si me*

1) Apelfeld, Aharon. "El Jasidismo", en Merece ser comentado, Buenos Aires, sept-oct, 1983.

2) Según Pablo Link, el jasidismo se originó en el S XVIII como movimiento pietista y fue modificado luego por Baal Shem Tob. Dio un nuevo contenido a la religión, basándose en cuentos y leyendas místicas y no en textos rabínicos como los talmudistas. Sus ideas esenciales son: Dios existe; hay que llegar a El con alegría; no hay que despreciar el pecado sino purificarse a través de él. manual enciclopédico judío, Bs. As., 1950

preguntaran por qué no he sido Moisés, sabría qué contestar. Pero si me preguntan por qué no fui Zusia, no tendré cómo responder."

Este pensamiento es fundamental en la obra de los tres autores que estudiamos. Tanto Bellow y Malamud desde un punto de vista moralista, formado a partir de las ideas del filósofo Martin Buber, como Roth desde el campo freudiano, hacen de la búsqueda de identidad el tema central de la mayor parte de sus cuentos y novelas.

Esta búsqueda se lleva a cabo en un mundo hostil y distorsionado y muchas veces exige un enfrentamiento con los valores que imperan en ese mundo. El final de las historias de Bellow, Malamud y Roth no siempre es un triunfo. Muchas de sus obras terminan con victorias parciales o derrotas completas, pero el intento de encontrar la identidad está siempre allí. El es el principal nexo de unión entre libros tan disímiles como The Assistant y Portnoy's Complaint, por ejemplo.

II-a) EL YO Y EL TU DE MARTIN BUBER; HUMANISMO VERSUS AMERICAN WAY OF LIFE

Casi en el comienzo del proceso de aprendizaje de Frank Alpine en The Assistant, Malamud coloca un resumen en clave de la acción principal de su novela dentro del episodio en que el protagonista comienza a leer ficción por consejo de Helen Bober.

Antes de su encuentro con Helen, Frank prefería leer biografías de personajes históricos, pero acepta leer Madame Bovary, Anna Karenina y Crimen y Castigo porque Helen lo convence de que también allí está la Verdad(1). La búsqueda de la Verdad sobre la vida es parte del tema general de la novela. A Frank le costará mucho empezar seriamente esta búsqueda, como le cuesta empezar a leer los libros que le recomienda Helen. En ambos casos, sigue adelante solamente porque hay algo en la familia Bober que lo fuerza a sentir respeto y cariño por sus miembros.

"As he dragged himself through the first chapters, gradually the reading became easier and he got interested in the people - their lives in one way or another wounded - some to death. Frank read at the start in snatches, then in bursts of strange hunger"(2). La evolución de Frank va de una vida sin sentido y un sueño egoísta e infantil a un interés cada vez más grande en los demás y en el mundo que existe fuera de su propia piel y de sus problemas personales. Este interés es el factor de cambio que Frank necesita. Los libros, como su proceso de crecimiento, le provocan náuseas a veces, pero también una inédita sensación de alivio que nunca había conocido antes. Cuando lee, Frank sabe a su modo que está viviéndose a sí mismo. De las tres obras que le propone Helen, prefiere Crimen y Castigo y la elección no es fortuita: The Assistant es la historia de un crimen, un castigo y una redención.

Esta novela relata un largo proceso de iniciación que termina con la entrada de Frank en una nueva vida, a través de un acto simbólico: su conversión al judaísmo. Muchos críticos han protestado contra este final, que les parece injustificado a nivel argumental. Sin embargo, la decisión de Frank tiene causas verosímiles: si tenemos en cuenta el prejuicio de Ida Buber, madre de Helen, contra los casamientos mixtos, se hace evidente que, si Frank desea acceder a Helen y mantener una relación amistosa con Ida al mismo tiempo, la conversión es la única salida que le queda. Por otra parte, para nosotros, lo verdaderamente importante sería comprender el sentido del "judaísmo" al que se vuelca el personaje.

1) Malamud, Bernard. The Assistant, Dell, New York, 1971. (Pg 127)

2) *Ibid.* (pgs 127, 128)

La novela hace una definición muy particular de lo que significa ser un judío. Esta definición es el tema más importante de las conversaciones entre Morris y Frank y del discurso del rabino en el entierro de Morris. Ser "un buen judío", según Morris y el rabino, es "vivir según la Ley" y la Ley tiene aquí un significado moral, no religioso. La filosofía que forma la base de los conceptos de Morris sobre el judaísmo es la de Martin Buber. Buber relacionaba el ser buen judío con ser buena persona y para este filósofo, ser buena persona es, esencialmente, saber comunicarse de igual a igual con los demás.

Martin Buber clasifica las relaciones entre los seres humanos en dos grupos: relaciones Yo-Eso, en las cuales el yo considera al otro una cosa; y relaciones Yo-Tú, mucho más difíciles de lograr pero mucho más profundas, en las cuales existe una comprensión entre iguales. Morris Bober, judío, comerciante y ya anciano, es intachablemente honesto, capaz de perdonar, comprender y entregarse a pesar de su pobreza. Cuando comienza la novela, él es el único que tiene relaciones Yo-Tú en el mundo cerrado de The Assistant.

Morris es judío, pero sus valores morales aparecen también en la obra en clave cristiana a través de las imágenes relacionadas con San Francisco de Asís. En ese sentido, como bien dice Richman, Frank se convierte a la doctrina del santo católico tanto como al judaísmo. Por otra parte, los personajes de la novela no se dividen en judíos buenos y gentiles malos, como sucede en muchos cuentos judíos tradicionales. Karp y Ward Minogue pertenecen a la misma clase de personaje deshonesto y egoísta a pesar de estar en grupos étnicos diferentes. Incluso dentro de la familia Bober, Ida, la más ortodoxa desde el punto de vista religioso, es un ejemplo de intolerancia en cuanto a Frank. Malamud hace confusas las fronteras morales entre judíos y gentiles, a pesar de la definición de judaísmo que hace Morris y de la conversión final de Frank. Si sólo tenemos en cuenta los valores morales de Morris Bober, y no su sufrimiento y la persecución racial de que fue objeto, la conversión de Frank al judaísmo puede interpretarse como una casualidad.

La vida con Morris Bober enseña a Frank que es posible lograr una comunicación profunda con los demás a pesar de la pobreza y el sufrimiento y que esa comunicación vale la pena. Para poder ejercerla, Frank debe superar muchas cosas. En primer lugar, para amar verdaderamente hace falta saber reconocer la humanidad del ser que se ama. Cuando logre aceptar a Helen como es, con sus defectos y problemas, le faltará todavía recorrer el tramo más difícil de su camino: para convertirse en heredero de Morris, deberá renunciar a sus sueños personales, a su versión particular del "american dream".

The Assistant desarrolla constantemente un contraste entre la filosofía de Bober y los valores del "American dream" representados por los sueños de grandeza de Helen Bober y Frank Alpine, y por algunos personajes secundarios como Karp. Ese EEUU fabuloso y brillante es solamente un sueño en esta novela: la realidad está en la atmósfera agobiante y depresiva del barrio en el que viven los Bober y es esta realidad la que da valor a las normas de vida de Morris. La filosofía del almacenero, como afirma Richman, es demasiado simplista en sí misma para poder constituir el fondo de una novela seria. Su valor proviene sobre todo del hecho de que Morris la practica en un mundo cruel y despiadado que le demuestra constantemente que el único modo de triunfar en él es abandonarla para siempre.

Al igual que Frank, Helen Bober aprende de a poco a desecher sus sueños y a apreciar en el muchacho italiano valores que no tienen nada que ver con estudios universitarios o perspectivas futuras de

progreso material. Ella no quiere resignarse a vivir la vida de sus padres y no valora las virtudes de Morris, tal vez ni siquiera al final, pero al menos su actitud con respecto a Frank y a sí misma va cambiando a lo largo de la novela hacia una visión de la moral como un fin y no como medio para acceder a una vida mejor desde un punto de vista material.

La sensación final que deja la lectura de The Assistant es ambigua. Es evidente que, en cierto sentido, Frank ha triunfado sobre sus propias tendencias hacia el mal. El autor parece insinuar que Helen está empezando a quererlo de nuevo: su pelea con Nick y sus últimos pensamientos son prueba suficiente de su cambio de opinión. Y sin embargo, Frank, al igual que Morris antes que él, no podrá llegar nunca demasiado lejos. La filosofía de Morris llevada a la práctica es una condena al fracaso en el mundo exterior y el lector lo sabe. El comentario final de Breitbart, otro "buen judío", es una verdad innegable: cuando Frank le pregunta cómo le va, su respuesta es "schwer"(1), difícil. La vida en un mundo dominado por el "american way of life" no puede sino ser difícil para los que comparten las ideas de Morris Bober.

The Assistant termina en el momento en que Frank y Helen parecen haber aprendido a ejercer la tolerancia, es decir a aceptar la posibilidad y los riesgos del amor. Este aprendizaje tiene dos maestros principales: el sufrimiento y el ejemplo de Morris Bober. Ya en uno de los primeros diálogos, Morris expresa en una sola frase la idea de la tolerancia que ninguno de los que lo rodean es capaz de aceptar por el momento: "*Because somebody is a stranger don't mean they ain't honest*"(2). Esta frase es el centro ideológico de la novela. Frank, Helen, Ida, necesitan aprender a romper la soledad y llegar al "otro" como Morris hace con Breitbart, aunque ese otro sea un extraño.

The Assistant es una novela cíclica: los últimos actos de Frank repiten los primeros de Morris. Morris ha muerto y ahora su único discípulo ocupa su lugar, se levanta temprano para atender a la mujer polaca, recibe a sus amigos, les sirve té y habla con ellos en idiche y regala el poco dinero que tiene a quienes sabe más desdichados. Según la definición de Morris y el rabino, es un "buen judío", ha aprendido a obedecer la Ley.

Se ha dicho que el tema más importante del escritor del S XX debería ser el hecho de que los buenos no triunfan en este mundo. Ese parece ser el tema de Malamud en The Assistant. En ese sentido, la ambigüedad del final de la novela transmite un mensaje amargo que podría resumirse con los pensamientos de Helen después de las palabras del rabino en el entierro de su padre. El rabino ha ensalzado a Morris como buen judío y ahora que ha terminado, Helen piensa: "*He's overdone it. I said Papa was honest but what was the good of such honesty if he couldn't exist in this world? Yes, he ran after this poor woman to give her back a nickel but he also trusted cheaters who took away what belonged to him. Poor Papa; being naturally honest, he didn't believe that others come by their dishonesty naturally. (...) He was no saint; he was in a way weak, his only true strength in his sweet nature and his understanding. He knew, at least, what was good. And I didn't say he had many friends who admired him. That's the rabbi's invention. People liked him, but who can admire a man passing his life in such a store*"(3). Morris ha vivido su bondad como derrota, porque en el mundo de The Assistant, la bondad es derrota. Como judío, como hombre bueno y honesto, es un marginado y Frank también está condenado a serlo.

1) *Idem*, pp. 236.

2) *Idem*, pp. 41.

3) *Idem*, pp. 227, 278.

A pesar de las diferencias entre The Assistant y The Fixer, Malamud vuelve a utilizar muchos de los esquemas de la historia de Frank Alpine para narrar el caso Beiliss. The Fixer es otra novela de cambio e iniciación. El proceso de crecimiento de Yakov Bok es mucho más largo y doloroso que el de Frank Alpine, y no existe aquí un maestro único y definido. Sin embargo, Yakov, como Frank, debe aprender a enfrentarse con responsabilidades que ha estado evitando desde siempre y el instrumento esencial de este aprendizaje es el sufrimiento.

Al principio de su historia, Yakov es un hombre incompleto. Su falta esencial es la misma que encontramos en la mayoría de los personajes de Malamud: Yakov tampoco ha sabido establecer relaciones con los demás. Es un egoísta. Su rebeldía, tal vez justificada, contra las tradiciones de su pueblo lo vuelve indiferente ante la suerte de la comunidad. No tiene paciencia con los judíos ortodoxos, como su suegro Shmuel, ni conciencia de sus propias culpas en sus relaciones con ellos. No puede tener hijos, tal vez porque nunca ha amado verdaderamente.

Yakov Bok aprende a querer y a comprender a través de su relación con dos elementos completamente ausentes de la historia de Frank: la religión judía ortodoxa y la política en general. Su educación corre por carriles dignos de Bertold Brecht: la esencia de su proceso de aprendizaje es un compromiso cada vez mayor con la suerte de los suyos. Hasta su arresto, Yakov ha creído en una vida de independencia y ha evitado cuidadosamente las relaciones humanas profundas: es huérfano, no tuvo hijos, su mujer lo abandonó, y no tiene buenas relaciones con la comunidad. Cree que es casi invulnerable y que su independencia depende sólo de su propia voluntad, a pesar de lo cual la historia se las arregla para hundirlo en la cárcel por dos años.

El concepto de "historia" es importante en la novela: Malamud la presenta como una fuerza poderosa a la que es imposible resistirse. No se puede ser indiferente a ella, porque ella nos maneja a todos. El remolino que arrastra a Yakov a la ruina existía antes de que él naciera y seguirá existiendo después de su muerte. Cada uno de los hombres que vive en este remolino debe interesarse por él, especialmente los judíos, porque ellos son más vulnerables ante su fuerza.

Al principio de la novela, Yakov define a la aldea judía, el *shtetl*, como una isla o una prisión, rodeada por Rusia(1). El también quiere ser una isla entre los hombres, vivir a solas sin relacionarse con nadie. La lección que aprende en la cárcel es que las islas no existen. Lo único verdadero es Rusia y la historia. Hasta su arresto, Yakov vive con la ilusión de estar en la sombra y ser capaz de hacer lo que realmente desea, y de pronto se encuentra en medio de acontecimientos que no conoce y que no puede controlar. Su vida de isla ha terminado.

Yakov tiene que asumir sus responsabilidades con respecto a su pueblo y con respecto a los individuos de ese pueblo a quienes siempre debió haber amado. Antes de su arresto, este hombre simple carecía de piedad para con todos los suyos: su suegro, su mujer y su pueblo. El autor expresa su egoísmo en parte a través de sus pensamientos y en parte por medio del contraste con la figura de Shmuel, el suegro, una especie de Morris Bober de religión ortodoxa. En la última conversación que mantienen suegro y yerno en el *shtetl*, Shmuel le dice una de las grandes verdades sobre su personalidad: "*Charity you were always short of*"(2). Shmuel quiere a su yerno y se preocupa por él. Cuando mucho después tiene una oportunidad para verlo, utiliza el poco

1) Malamud, Bernard. The Fixer, (op. cit.), (pg. 19)

2) idem, (pg 19)

dinero que posee para sobornar al guardia y comunicarse con él. Yakov, en cambio, es intolerante, grita, se enfurece y aún después de la visita de Shmuel a la cárcel, cuando ya ha pasado un largo tiempo en prisión y ha aprendido mucho, sentirá que lo odia por haber provocado que le pongan cadenas.

El egoísmo de Yakov se desarrolla en dos niveles principales: el campo social y el campo de los sentimientos personales. Su desprecio por su mujer Raisl se corresponde con su negativa a preocuparse por la política. La relación de Yakov con Raisl en el momento en que empieza la novela está marcada por un odio profundo. Como esposo, Yakov no puede perdonarle ni su traición ni su aparente esterilidad y está completamente ciego con respecto a su parte de culpa en la destrucción del matrimonio. A sus propios ojos, él es sólo una víctima. Shmuel, en cambio, si bien es consciente de la culpa de su hija, siente que Yakov no es totalmente inocente y se lo dice: "*So why, if you'll excuse me, did you stop sleeping with her for months? Is that a way to treat a wife?*"(1)

Al principio, Yakov es incapaz de aceptar este punto de vista. Mucho después, en la cárcel, tiene pesadillas en las que Raisl es violada. Muchas veces piensa en ella. La sección sexta del capítulo seis de la novela relata la reconstrucción que hace Yakov de su relación de pareja a partir de una posición ya algo cambiada con respecto a la que había sostenido en el *shtetl*. Cuando Yakov la conoce, Raisl es una mujer ambiciosa e insatisfecha, a la manera de Helen Bober y esto asusta a Yakov. Se miran, se aprecian, pero ambos tienen dudas. Sin embargo, es ella la que le habla de amor. Para Yakov, el amor es peligroso, lo ha borrado de sus planes para el futuro. Raisl piensa, en cambio, que el único matrimonio posible es por amor. "*Why don't you say love?*" she said. "*Who talks about love in the shtetl?*" I asked her. "*What are we, millionaires?*"(2).

Parte de la lección que la cárcel enseña a Yakov es que el amor siempre es posible, no sólo en el *shtetl* sino hasta en prisión y en cadenas. Pero en el momento de su matrimonio, cuando habla de amor a Raisl, está mintiendo y por eso su unión con ella es un fracaso. Ahora, en esta vida de horror bajo una acusación falsa, Yakov recuerda su pasado y empieza a aceptar que también él tiene parte de la culpa: "*Now I look at it like this: she had tied herself to the wrong future*"(3).

Cuando Raisl va a verlo a la cárcel, Yakov ha cambiado mucho. Primero la insulta, pero inmediatamente después siente que ella lo conmueve y su decisión de firmarle un papel reconociendo al hijo ilegítimo como propio es en realidad una declaración de amor. Yakov había deseado un hijo desesperadamente y su capacidad para perdonar a Raisl lo convierte en padre. En su última pesadilla, cuando el zar le pregunte si es padre, tendrá todo el derecho de decir con orgullo que lo es "con todo el corazón"(4). De este modo, Yakov, estéril y egoísta al principio de la novela, se convierte al final en "the fixer", el que soluciona problemas, el padre, el compañero, no sólo de su hijo sino de todo el pueblo judío que llora por él en las calles de Kiev.

El proceso de adquisición de "humanidad" es constante en las obras de Malamud. Cada uno de sus cuentos y novelas presenta este conflicto de un modo distinto y original. La conversión al judaísmo de Frank, y la decisión de actuar políticamente de Yakov, son sólo dos de estas presentaciones. Leo Finkle, protagonista de *The Magic Barrel*, aprende humanidad en el amor y Cohn, en *God's Grace*, en la soledad. La humanidad, para Malamud, es algo que se adquiere a costa del sufrimiento. El pueblo judío ha sufrido más que otros pueblos y

1) *Idem*, (pg. 11)

2) *Idem*, (pg. 277)

3) *Idem*, (pg. 175)

4) *Idem*, (pg. 249)

tal vez por eso Malamud siente que tiene derecho a tomarlo como modelo moral.

Las novelas de Saul Bellow plantean en términos distintos una visión del mundo paralela a la de Malamud. Bellow también es un moralista y la preocupación por la relación del hombre con los demás es una constante en toda su obra. Como han dicho la mayoría de sus críticos, Bellow es un "intelectual" y utiliza el razonamiento lógico en mayor medida que Malamud o Roth.

En las conclusiones de su estudio sobre Bellow, Clayton afirma que los libros de este autor cuentan siempre la misma historia. Esta historia central, desde nuestro punto de vista, más sociológico y menos psicológico que el de Clayton, se parece bastante a la de Malamud. El personaje de Bellow es un hombre incompleto y egoísta que se ha apartado del mundo y de los demás y que bruscamente se encuentra frente a una crisis que lo obliga a cambiar actitudes profundamente enraizadas en él. Necesita encontrarse y encontrar al mundo, para lo cual tiene que renunciar a sus propias máscaras, sueños y autoengaños y atreverse a aceptar su personalidad y la verdad de la vida tal como son. Sólo algunos de los personajes de Bellow consiguen recorrer este camino y sus triunfos son siempre parciales.

Existen, por supuesto, diferencias con la visión de Malamud. Una de estas diferencias, tal vez la principal, es la preocupación de Bellow por combatir ciertas tendencias filosóficas y morales del romanticismo. Bellow escribe novelas de afirmación en contra de dos ideas corrientes en nuestro tiempo que él considera nocivas para el futuro de la humanidad: la sensación de cada ser humano de que está destinado a un futuro de grandeza que lo salvará de la muerte y la idea nihilista de que el hombre puede desaparecer como especie en el transcurso de este siglo. Ambos temas se tocan directamente en sus obras y su análisis forma la base de la educación de los personajes.

En The Victim, Asa Leventhal, el protagonista, ha vivido sin enfrentarse con su verdad ni con la del mundo. Ya desde el primer capítulo, sin embargo, se encuentra en una situación nueva y crítica que le exigirá un cambio interior profundo, aunque no total. Está viviendo sólo y la ausencia de su mujer lo perturba. En ese estado de desequilibrio, deberá hacer frente al ataque del antisemita Allbee y a la enfermedad y muerte de su sobrino Mick.

La educación de Asa gira alrededor de las palabras de Schlossberg, un personaje secundario y excéntrico que enuncia el planteo principal de la novela en una conversación en la que intervienen el protagonista y otro matrimonio amigo, los Harkavy. Schlossberg dice que hay que lograr la medida de la humanidad: "*It's bad to be less than human and it's bad to be more than human*"(1). Ser más que humano es creerse distinto de los demás, casi un dios. Ser menos que humano es ser cruel y no tener sentimientos de respeto y compasión por los otros seres humanos. "*Good acting is what is exactly human*", dice Schlossberg. La frase se parece mucho a las palabras que Morris Rober le dice a Frank sobre los judíos: "*This means to do what is right, to be honest, to be good. This means to other people.*"(2).

Ser exactamente humano es también ser digno. Por eso Schlossberg dice que elegir la humanidad es elegir la "dignidad": "*Choose dignity. Nobody knows enough to turn it down*"(3). La seguridad de Bellow sobre la validez de lo humano se parece a la idea central del discurso que Faulkner pronunció en Estocolmo. Como el sureño, Bellow se niega a creer en el fin de la humanidad y piensa que la gran dignidad del hombre le impedirá destruirse a sí mismo. Sin embargo, al mismo

1) Bellow, Saul, The Victim, (op. cit.), (pp. 103)

2) Malamud, Bernard, The Assistant, (op. cit.), (pp. 150)

3) Bellow, Saul, The Victim, (op. cit.), (pp. 103)

tiempo, también él necesita denunciar con alarma que queda muy poca dignidad en el mundo: la mayor parte de sus personajes, incluyendo a Asa al principio de The Victim, carece de la lucidez de Schlossberg..

El "actuar bien" al que se refiere Schlossberg se relaciona específicamente con el modo de actuar frente a otros seres humanos. Como Yakov Bok o Frank Alpine, Asa debe aprender a dejar de ser una isla. Todo hombre es responsable por los demás. A esto se refiere el primer epígrafe de la novela, extraído de un cuento de Las mil y una noches. No es posible apartarse del mundo y sentarse a observar desde un costado, como pretendía Asa antes de su encuentro con Allbee.

La aceptación de la responsabilidad crece gradualmente en Asa, a través de dos líneas paralelas de acción: la persecución de Allbee y su creciente relación con la familia de su hermano. Allbee, un antisemita desagradable y desesperado lo acusa de haber causado su despido de un trabajo y por lo tanto la ruina material y psicológica en que vive. La reacción de Asa frente a estas acusaciones va cambiando con el tiempo a lo largo de la novela.

La primera vez que Allbee lo acorrala en el parque, Asa sólo siente asombro y niega la acusación en un tono tranquilo, con argumentos llenos de lógica: "*I had nothing to do with your losing that job. It was probably your own fault. You must have given Rudiger a plenty good reason to fire you*"(1). A pesar de esta calma aparente, Asa no está tranquilo. Sigue pensando en el problema y cuando Allbee vuelve a molestarlo, su reacción es mucho más insegura y violenta. Esta vez lo insulta, y hasta lo golpea contra la pared, gritando. El asombro del encargado del edificio donde vive Asa, el señor Nuñez, ante este arranque violento podría aplicarse muy bien al propio Asa, que no puede explicarse sus propios actos.

Desesperado por librarse de lo que es un principio de aceptación de su responsabilidad, Asa pregunta la opinión de sus amigos pero ellos también lo creen culpable. Entonces, empieza a dudar de sí mismo: "*Didn't he know, he himself, that he had never consciously wanted to harm Allbee? Of course he did*"(2).

El punto central del problema es que se puede ser responsable de la suerte de otros sin haber tratado conscientemente de dañarlos y a esto apunta el epígrafe de que hablábamos. A Asa le cuesta mucho aceptar esta posibilidad. Lo hace sólo después de haber recibido el golpe que le causa la acusación de su amigo Willinston: "*So... Leventhal said blankly 'In a way it really seems to be my fault, doesn't it? (...) In a way. Of course I didn't mean to get him in trouble'*"(3).

La aceptación de la responsabilidad por lo que le sucedió a Allbee, no es más que el principio. Ahora Asa debe descubrir qué hacer con ella: es decir qué le debe a Allbee en realidad. Su actitud hacia él ha cambiado: primero le dice que hará lo que pueda por ayudarlo. Con el tiempo, termina por recibirlo en su casa, adquirir sus hábitos y convertirse en algo así como su hermano.

La relación entre los dos llega a tener tintes extraños: "*suddenly he had a strange, close consciousness of Allbee, of his face and body, a feeling of intimate nearness*"(4). De un modo u otro, Asa y Allbee se comunican y se conocen. La noche de pesadilla en la que Allbee intenta suicidarse y Asa lo echa de su casa, interpretada por Guttman como la noche de entrega de dos amantes, marca el momento de mayor intimidad entre los dos. En ese momento, y por primera vez, Asa llega verdaderamente a "tocar" a otro ser humano, y por lo tanto a comprometerse con él. Ahora puede recuperar su equilibrio, lentamente.

La muerte de su sobrino desarrolla un conflicto paralelo durante

1) idem, (pg 38)

2) idem, (pg 90)

3) idem, (pg 109)

4) idem, (pg 144)

el cual Asa pasa de juzgar negativamente la actitud de su hermano a abrazarlo y consolarlo afectuosamente cuando se encuentran después de la muerte del niño. Esta muerte enseña a Asa a creer y reconocer su propio destino futuro. La aceptación de la mortalidad es una etapa que Bellow marca siempre dentro de la educación de sus personajes.

Asa es bastante consciente de lo que está sucediéndole. Aproximadamente en la mitad de la novela, reflexiona así sobre su situación: *"a crisis which would bring an end of his resistance to something he had no right to resist. Illness, madness and death were forcing him to confront his fault. He had used every means, and principally indifference and neglect to avoid acknowledging it and he still did not know what it was. (...) the moment was coming when his strength to resist would be at an end. He was nearly exhausted"*(1). Estas palabras podrían aplicarse a cualquiera de los héroes de Bellow, que siempre acceden a la revelación a través de un cansancio intenso, provocado por la resistencia a la verdad, acentuada por una situación crítica específica.

La última imagen de la novela, en la cual Asa deja que lo conduzcan a su asiento en el teatro, junto a su mujer embarazada, es el símbolo de lo que el personaje había estado buscando sin saberlo: un lugar en el mundo, entre los demás, una identidad fértil, propia pero también socialmente integrada.

Seize the Day y Herzog presentan el mismo esquema en situaciones diferentes. Seize the Day explora sobre todo el contraste de la actitud moral del Yo-Tú con el "American way of life", y Herzog se refiere a la tendencia al aislacionismo y la incomunicación en el hombre moderno.

El mundo de Seize the Day gira alrededor del barrio financiero de Nueva York, donde los hombres están dominados por una filosofía de vida cuyo valor esencial no es tanto el dinero como el éxito. Tommy Wilhelm, el protagonista, es un fracasado y, en ese mundo donde el fracaso es la peor de las culpas, su sentimiento de alienación es enorme.

Tommy ha provocado en gran parte su propio fracaso. Toda su vida ha querido ser más que humano, según la definición de Schlossberg: soñó con convertirse en gran actor y aún sueña con lograr un gran éxito financiero. Sus delirios de grandeza se combinan con sus problemas psíquicos, estudiados en el trabajo de Clayton, por ejemplo. Tommy es un masoquista: como le dice Tamkin, se "ha casado con la pena" y disfruta sufriendo. Seize the Day relata un día crítico de la vida de este hombre a través de dos líneas argumentales entrecruzadas, como en The Victim: la relación del protagonista con su padre y las maniobras de su maestro y verdugo Tamkin en la Bolsa de valores.

El Dr. Adler, padre de Tommy, es el representante del "american way of life": un médico viudo, adinerado y lleno de amistades. El fracaso de su hijo es para él la peor de las condenas. Prefiere mentir sobre la situación de Tommy y es incapaz de profesarle un cariño sincero. En realidad, Tommy lo avergüenza. Por su parte, el protagonista vive dominado por su padre, pero es consciente del papel del éxito y del dinero en la relación que hay entre los dos: *"No, but you hate me. And if I had money you wouldn't. By God, you have to admit it. The money makes the difference"*(2).

En este mundo exitista, todos los personajes están deformados: el Dr. Adler, infrahumano según la clasificación de Schlossberg, es incapaz de querer profundamente; Rappaport, otro inversor en la Bolsa, es un viejo siniestro que utiliza a los demás y se niega a mover un dedo por nadie; Tamkin dice palabras sabias pero es un

1) idea, (pg 142)

2) Bellow, Saul. Seize the Day, Avon Books, New York, 1977. (pg 61)

estafador consumado que inventa historias desmesuradas sobre sí mismo; la mujer de Tommy lo persigue sin piedad para vengarse de su abandono y Tommy, arrastrado por su masoquismo, se dedica concienzudamente a sufrir.

El apocalipsis moral que se refleja en la novela tiene un escenario perfecto en la ciudad de Nueva York. Nueva York es aquí el emblema gigante de la incomunicación humana: *"You had to translate and translate, explain and explain, back and forth, and it was the punishment of hell itself not to understand or be understood, not to know the crazy from the sane, the wise from the fools, the young from the old or the sick from the well. The fathers were no fathers and the sons no sons. You had to talk with yourself in the daytime and reason with yourself at night. Who else was there to talk to in a city like New York?"*(1).

Fracasado en el mundo del éxito y solo entre infrahumanos devorados por la pasión del dinero, Tommy debe encontrar un camino que salve lo que Tamkin llama su "alma verdadera". A pesar de la opinión de la mayor parte de los críticos, Tamkin, en su doble papel de estafador y maestro, me parece un personaje poco verosímil en un mundo totalmente "realista", pero de todos modos sus palabras sobre las dos almas del ser humano, una verdadera y una falsa, son la base principal de las ideas que Bellow desea transmitir en la novela, como los discursos de Schlossberg en The Victim. El alma falsa, según Tamkin, es aquella que es incapaz de amar, la que nos traiciona y nos miente. El alma verdadera paga el precio del ahogo que sufre a manos de la falsa y termina por odiar, matar, traicionar, volverse infrahumana.

El problema principal de Tommy, si lo planteamos en estos términos, es descubrir cuál es su alma verdadera. La respuesta de la novela es la que ya habíamos encontrado en The Victim y en las dos novelas de Malamud: el alma verdadera de todo hombre es la que siente la conexión con el resto de la humanidad. Tommy recuerda que paseando una vez por Times Square, sintió bruscamente que amaba a todos los hombres que veía: *"They were his brothers and sisters. He was imperfect and disfigured himself but what difference did that make if he was united with them by this blaze of love?"*(2). Este es el único camino de salida para la crisis de Tommy y en este momento él lo sabe, pero no parece ser un sentimiento muy duradero en él.

El final de Seize the Day, muy citado y comentado, es profundamente ambiguo. No hay duda de que Tommy logra alcanzar algún tipo de revelación en ese llanto final por un muerto que no conoce. Tal vez alcanza a comprender la responsabilidad de todos los hombres por todos los hombres, el "por quién doblan las campanas" que citaba Hemingway. Tal vez, simplemente, siente por primera vez que su derrota es definitiva. Tal vez, su mente acepta la idea de que siempre había deseado en realidad la muerte de su padre o la suya propia, como sugieren algunos críticos. Tal vez, le sucede todo eso al mismo tiempo. Es muy difícil decir si Tommy retoma al final el camino que había creído ver en Times Square o si su llanto es sólo el símbolo de su derrota, pero lo cierto es que la solución estaba allí, al alcance de su mano. Era la misma solución que encontraron Yakov Bok, Frank Alpine y Asa Leventhal, para sus respectivos problemas: la del reconocimiento del mundo y de la comunidad.

1) *idem*, (pg 91)

2) *idem*, (pg 92)

Bellow vuelve a plantear este tema en su obra más famosa, Herzog. Herzog es una novela sobre la incomunicación. Relata la evolución de un personaje a partir de un estado de aislamiento total hasta otro de profunda identificación con la naturaleza, que puede interpretarse como una promesa de tiempos mejores en los que tal vez pueda lograr relacionarse verdaderamente con el género humano y la sociedad.

Herzog escribe cartas constantemente pero nunca las envía. Ha tenido dos fracasos matrimoniales y siente terror ante el amor: no quiere querer. Su relación con Ramona es una repetición de lo que le sucedió con su amante japonesa antes de su matrimonio con Madeleine. Cada vez que se siente verdaderamente amado, Herzog huye. Durante la mayor parte de la novela, mantiene relaciones sólo con su propia mente.

El protagonista de Herzog recorre el mismo camino que Asa Leventhal: hacia abajo, hasta la aceptación de la bestia en su interior y de la muerte en su futuro y desde ese instante hacia arriba, hacia la verdadera identidad y la adaptación. En ese viaje interior, hay dos momentos claves: la visita a las cortes de justicia y el intento de matar a su ex-mujer Madeleine y a su amante Gersbach, en Chicago.

Herzog ha vivido fuera del mundo. Como Yakov Bok, o Asa Leventhal, se siente más allá de las corrientes históricas y sin embargo cree que lo ha visto todo. Las cortes de justicia le prueban que la realidad es muy diferente de lo que él había creído. Es evidente que los juicios a los que asiste están relacionados con su propia vida: el del homosexual, con sus culpas de infancia, especialmente el ataque del degenerado que sólo es capaz de recordar mucho después, y el de la muerte del niño, con sus culpas por el fracaso de sus relaciones familiares y su papel como padre.

Más allá de esta identificación psicológica con los acusados, estudiada por Clayton y por Read, entre otros, el juicio representa también el contacto de Herzog con el Mal y con el sufrimiento absurdo que la humanidad se produce a sí misma. Herzog sabe que ha estado sentado observando el juicio del homosexual con la compostura de un hombre de mundo. Toda su vida ha creído ser de esa clase de hombres que están más allá de la cárcel, la policía y los crímenes: "*A man who looked so fine and humane would be outside police jurisdiction, immune to lower forms of suffering and punishment*"(1). Esta actitud de Herzog es la de aquellos que Ellison llamaba "soñadores despiertos": es decir, la de los que se niegan a ver la realidad. Pero ahora, Herzog está despertando y además es consciente de ello. Él ha sido siempre uno de esos "*jóvenes judíos, educados con principios morales como damas victorianas*"(2), pero ahora siente que su propósito al venir al juicio ha sido dar una mirada "*at something different*"(3), es decir experimentar un mundo nuevo para él.

Este mundo nuevo le plantea problemas muy serios: "*I fail to understand! thought Herzog(...)I fail to... but this is the difficulty with people who spend their lives in humane studies and therefore imagine once cruelty has been described in books, it is ended*"(4). La desesperación de Herzog ante la muerte absurda del chico, que escucha como relato en el juzgado, está llena de impotencia. Siente que quisiera hacer algo por él, y eso ya denota un cambio profundo en su personalidad. La visión de lo inhumano en el hombre, la bestia que viene Asa en el agua del río, lo ha obligado a enfrentarse con la realidad de la vida. Está empezando a crecer.

La única forma de ser un adulto en el mundo de Bellow es dejarse tocar por los demás. En una de sus meditaciones sobre su vida, Herzog

1) Bellow, Saul, Herzog, London: Secker, New York, 1970. (pg 277)

2) Idem, (pg 278)

3) Idem, (pg 278)

4) Idem, (pg 245)

recuerda el caso de algunos hombres que se sintieron solos en Nueva York y llamaron a la policía: "*Send a squad car, for the love of God! Send someone! Put me in the lock-up with somebody! Save me. Touch me. Come someone-please, come!*"(1). Esta es la situación de Herzog. Sus cartas, en vez de ayudarlo a salir de la soledad, son otra pared que construye a su alrededor. Como Frank Alpine y Yakov Bok, para liberarse de su soledad, Herzog necesita reconocer la humanidad de los demás, incluyendo la de sus enemigos. Su viaje a Chicago, semejante a un descenso a los infiernos, lo lleva a enfrentarse con lo que hay de humano en el hombre y la mujer que más odia: su ex-mujer y Valentine Gersbach.

Herzog viaja a Chicago y recoge la pistola de su padre para matar a Gersbach y a Madeleine. Cree que es capaz de matar, pero cuando ve a su hijita jugando en el baño con Valentine, se da cuenta de lo ridículo de su idea: "*To shoot him! - an absurd thought. As soon as Herzog saw the actual person giving an actual bath, the reality of it, the tenderness of such a buffoon to a little child, his intended violence turned into theatre, into something ludicrous*"(2).

Esta visión de la "humanidad" de Valentine hace de Herzog un hombre mejor. En su visita a la mujer de Valentine, Phoebe, es amable con ella y le pide disculpas por sus primeras palabras hirientes, a pesar de que ella no se muestra dispuesta a ayudarlo. Por primera vez, es capaz de ver un problema desde el punto de vista de otro y comprender realmente. Más adelante, en casa de Lucas Asphalter, un viejo amigo, hace algo que no lo habíamos visto hacer muy a menudo: escucha los asuntos del otro con sentimiento, en lugar de sentarse a discutir los suyos propios. Esta nueva comunicación con los demás le permite incluso enfrentarse con Madeleine en la estación de policía sin perder la cabeza por completo.

La conversación con Lucas es importante en varios sentidos. Lucas y Herzog hablan de la muerte, a la que es necesario aceptar para ser "*exactly human*", como pedía Schlossberg. Pero la aceptación de la muerte, a pesar de su importancia, no es la clave principal de la adquisición de humanidad en Herzog. La clave está en la doctrina de Buber. Las palabras con que el protagonista de la novela la define son muy semejantes en cuanto al sentido a las de Morris Buber en *The Assistant*, las de Schlossberg en *The Victim*, o las de Tamkin y Tommy en *Seize the Day*: "*I really believe that brotherhood is what makes a man human (...). The real and essential question is one of our employment by other human beings and their employment by us. Without this true employment you never dread death, you cultivate it*"(3).

Si tomamos en cuenta la mayor parte de la obra de Malamud y Bellow, veremos que, tanto uno como el otro, presentan una visión semejante de los problemas del hombre del S XX, y específicamente los del hombre de los EEUU. Esta visión, de corte humanista, tiene su base en ideas comunes a muchos autores contemporáneos judíos y no judíos, pero en estos dos autores se expresa según las líneas del pensamiento del filósofo judío Martin Buber, a quien Bellow nombra directamente en más de una oportunidad. La filosofía de Buber enfatiza la importancia de las relaciones del hombre con la comunidad a la que pertenece, aspecto que fue siempre central en el pensamiento judío.

Tal vez por la razón de esa tradición, Malamud y Bellow, como Bellow, Malamud e incluso Roth en algunas de sus obras, se apartan de la visión apocalíptica del mundo, tan común en el S XX y reaccionan contra la alienación como filosofía de vida. Todos ellos escriben afirmativamente sobre el hombre y promueven una actitud de

1) *Idea*, pp 210

2) *Idea*, pp 245

3) *Idea*, pp 280

participación social, opuesta a la soledad casi metafísica de los personajes de algunas de las corrientes vanguardistas de nuestro tiempo.

Ni Bellow ni Malamud tienen preocupaciones sociales directamente relacionadas con su comunidad, como las que se pueden rastrear en los escritores negros, pero sus obras poseen una dimensión social muy particular, puesto que la clave de la verdadera humanidad en ellas está en el modo en que los hombres se relacionan con los demás.

En este sentido, la obra de Philip Roth puede dividirse en dos grandes grupos. En la mayor parte de sus libros, su interés principal es psicológico y su tema central es el de la autoafirmación individual. Roth volcó sus preocupaciones políticas y sociológicas en sus novelas negras, como Our Gang, sobre el gobierno de R. Nixon, o The Great American Novel, sobre la vida de los estadounidenses en general. En estas novelas, Roth hace sátira política, utilizando la hipérbole, la ironía y la deformación para retratar un mundo lanzado al consumismo y la adoración por el dinero.

De todos modos, aún en sus novelas políticas y a diferencia de lo que puede verse en las obras de Malamud y Bellow, Roth no encuentra las respuestas a los problemas de sus personajes en la filosofía de Buber sino más bien en la autodeterminación individual y en una especie de libertad personal que cada uno debe descubrir en sí mismo.

II-b) EL SUFRIMIENTO COMO VIA DE ACCESO A LA IDENTIDAD

El siglo XX ha puesto al hombre frente a una cuota de sufrimiento que parece mayor que la de los siglos anteriores, tal vez porque en estos tiempos de avances técnicos y científicos, ese sufrimiento es todavía más absurdo. El escritor judío de los EEUU ha aprovechado la tradición de un pueblo perseguido desde siempre y asesinado en masa durante la Segunda Guerra Mundial para estudiar el dilema del hombre moderno frente al sufrimiento.

El sufrimiento, absurdo o no, es una realidad en nuestro tiempo. Una vez que se lo acepta como tal, el autor judeo estadounidense cree que hay que aprender a usarlo como instrumento para mejorar el mundo. Esto no es fácil. Los protagonistas de las obras de Malamud, Roth y la primera época de Bellow son, como ya dijimos, hombres en formación. Crecer es para ellos aprender a saber como utilizar positivamente el sufrimiento. Cada uno de estos autores tiene una respuesta distinta ante el dolor humano pero todos ellos lo consideran un instrumento en la descripción de la evolución de sus personajes.

Los obstáculos más importantes que deben enfrentar los personajes de Philip Roth para alcanzar una definición de su propia identidad son de carácter psicológico. La evolución que sufren se precipita siempre a raíz de una crisis que incluye el sufrimiento.

En The Conversion of the Jews, uno de los cuentos de la primera colección de Roth, Ozzie Freedman aprende el sentimiento del poder y el valor de la tolerancia a través de una crisis profunda en la que se rebela contra el sufrimiento inútil. El cuento fue muy criticado en medios judíos, donde se lo tachó de antisemita. La historia relata las experiencias de un niño que descubre la injusticia y se resiste a ella. La lucha de Ozzie no es una rebelión en contra de los dogmas de la religión judía sino un alegato emocionado y casi instintivo en favor de una relación más profunda y comprensiva entre los seres humanos.

No hay duda de que Ozzie sufre por las agresiones de su madre y el rabino. Lo que más lo angustia es el sentimiento de que esas agresiones no tienen sentido: sabe que lo están haciendo sufrir sin razón. Sus preguntas sobre Dios (por qué Dios no pudo haber hecho nacer un niño de una virgen si Él había creado el mundo en seis días?; por qué los judíos se hacen llamar el Pueblo Elegido si la Constitución de los EEUU dice que todos son iguales ante la ley?) provocan reacciones adversas en el rabino y después en su madre. El rabino le habla en "*that voice like a statue*"(1) y le ordena traer a su madre a gritos; y su madre, a quien él ama profundamente, le pega por primera vez en la vida.

Ozzie sufre. El sufrimiento le enseña lo mismo que aprenda Yakov Bok después de dos años de cárcel: "*What suffering has taught me is the uselessness of suffering*". Aprende así a pelear por esa nueva idea. Al principio no tiene armas, se rebela simplemente. Parado detrás del rabino que lo ha agredido muchas veces, le grita la conclusión a la que ha llegado: alguien que hace sufrir a otro sin motivo no sabe nada sobre Dios. El rabino está pintado como un dictador: la palabra se le aplica directamente y su apellido, Binder, significa "el que ata" en inglés. La rebelión de Ozzie es en contra de esa tiranía y no en contra de la religión en sí.

La actitud del rabino va cambiando a lo largo del cuento y éste es el mayor triunfo de Ozzie. Al principio, cuando el niño se refugia en el techo del templo, el sacerdote le ordena bajar con una voz cortante, finalmente deberá resignarse a pedirselo de rodillas. Mrs. Freedman, en vez de pegarle, se arrodilla también ante él. Ozzie sabe que ahora tiene poder sobre ellos, pero lo que aprendió sobre el poder le ha costado mucho. Al final del cuento, cuando explica desde el techo la razón por la que se ha rebelado, su voz está quebrada por el cansancio y la tensión nerviosa: "*Mamma, don't you see - you shouldn't hit me. He shouldn't hit me. You shouldn't hit me about God, Mamma. You should never hit anybody about God*"(2).

Esta idea según la cual el sufrimiento es un arma para aprender a luchar contra el sufrimiento mismo es constante en las obras de los autores que estudiamos. Philip Roth la desarrolla en un sentido social sólo en este cuento, en el que Ozzie pelea por todos, no sólo por sí mismo. En el resto de sus obras, su interés en el sufrimiento es de carácter individual y psicológico.

En Portnoy's Complaint, por ejemplo, el protagonista se desgarraba relatando su dolor y su vida frente al psiquiatra. Su crisis, si bien refleja problemas muy comunes en la familia judeo-estadounidense, es absolutamente personal. Alexander Portnoy sufre. Su ironía, su agresividad y su cinismo provienen del sufrimiento y ese sufrimiento tiene valor en la formación de su personalidad enferma. Como personaje, no logra salir del pozo depresivo en que se encuentra, pero la forma de la novela parece insinuar que su única salida es aprender a saber qué hacer con el dolor.

Los héroes de las novelas de Bellow recorren más o menos el mismo camino: la crisis de identidad a la que se enfrentan está caracterizada por el dolor y todos ellos necesitan aprender a manejarlo de alguna forma. Bellow es un escritor muy versátil: cada uno de sus protagonistas presenta este mismo problema en una versión diferente. En cada uno de los extremos de la gama de reacciones frente al dolor que pueden encontrarse en su obra están sus dos novelas Seize the Day y Mr. Sammler Planet.

1) Roth, Portnoy, Complaint, Columbia, (cc. cit.), (pp. 102)

2) idem, (p. 117)

En Seize the Day, Tommy Wilhelm, el protagonista, está acosado por el dolor pero, a diferencia de muchos otros personajes de Bellow, no hace demasiado por defenderse. Necesita sufrir. Su actitud puede resumirse con las líneas de uno de los poemas que el personaje recuerda en la novela: "*Sweetest sorrow!//Like an own babe I nurse thee on my breast!*" (1).

Tommy, a diferencia de los que lo rodean, no está demasiado contaminado por el "american way of life". Es capaz de comprender la naturaleza de sus propios errores y el peso del dinero en las relaciones entre los hombres. Sabe que ha hecho mal en desear ser más que humano, pero en vez de corregirse, se dedica a repetir las mismas actitudes una y otra vez. Le parece que necesita sufrir y equivocarse para estar vivo. Cree que la misión de su vida es tolerar el sufrimiento.

Bellow critica estas ideas fatalistas, muy semejantes en el fondo a la convicción de parte de la sociedad de los EEUU de que la humanidad está condenada a la destrucción a corto plazo. Bellow sostiene en toda su obra que no se debe hacer una religión del dolor y del apocalipsis. El dolor existe pero, para lograr la madurez, es necesario convertirlo en fuerza positiva.

Esta es, en parte, la actitud de Mr. Sammler frente a la vida. Sammler, un personaje casi completamente opuesto al de Tommy, es un sobreviviente. Ha pasado por los campos de concentración nazis, ha matado a un hombre cara a cara, ha sobrevivido a la soledad y a la guerra. No tiene esperanzas para el futuro. Y sin embargo, toma al dolor como una plataforma desde la cual puede observar al mundo moderno. Sammler está de vuelta de casi todo, como lo está el pueblo judío después de la Segunda Guerra Mundial, pero todavía es capaz de comprender, perdonar y llorar por los demás. Su interés por el negro carterista, por ejemplo, es genuino y profundamente piadoso: a pesar de lo que éste le hace, trata de impedir que lo golpeen y se horroriza cuando fracasa. Llora la muerte de Elya Gruner con sentimiento, a pesar de que conoce sus defectos y su falta de humanidad. El sufrimiento sigue produciéndole una terrible indignación; en ese sentido, es joven todavía.

De los personajes de Bellow, Mr. Sammler es el que mejor encarna la idea de que el dolor debe servir para combatir al dolor. Tal vez justamente porque está de vuelta de todo y sabe lo que significa sufrir, Sammler comprende la inutilidad del sufrimiento en sí mismo, a la manera de Tommy Wilhelm y la necesidad de combatirlo. Su desesperanza proviene, sobre todo, de la comprobación diaria de que el mundo no parece darse cuenta de la gravedad de la situación.

Los cuentos y novelas de Bernard Malamud giran constantemente alrededor de esta misma idea. Malamud enuncia la teoría de la utilidad e inutilidad del sufrimiento más detalladamente que Bellow y Roth y la convierte en el centro de la evolución de sus personajes.

Se puede medir el grado de triunfo o fracaso moral de sus protagonistas a partir de lo que cada uno de ellos ha hecho con su sufrimiento. Harry Lesser, personaje principal de The Tenants, es un fracasado porque convierte el dolor en agresión y en desprecio hacia los demás. Leo Finkle, en cambio, intratadamente orgulloso al comienzo de The Magic Barrel, aprende a aceptar su debilidad y la de su amada a través de una crisis profunda que le produce dolor.

The Assistant es la historia de un triunfo moral. La novela termina con la conversión del protagonista al judaísmo de Morris Bober. A pesar de la semejanza entre las nociones morales de este "judaísmo" y las del cristianismo de San Francisco de Asís de las que

1) Bellow, Saul. Seize the Day, (op. cit.), (pg. 97)

ya hemos hablado, la novela está construida de modo que Morris sólo puede ser un judío y por lo tanto, la conversión de Frank tiene sentido sólo si es al judaísmo. Si bien la moral que predica Morris es universal, la definición de "judaísmo" sobre la que se basa la acción contiene otros elementos específicamente judíos: el sufrimiento y la persecución antisemita.

La primera definición que formula Frank sobre los judíos se relaciona con el sufrimiento: "*That's what they live for, Frank thought, to suffer*"(1). En toda la obra de Malamud, el judío es un símbolo del sufrimiento humano. En cierto modo, los judíos de este autor, como los negros de Faulkner, representan la capacidad de ser, de seguir viviendo a pesar de todo, pero Malamud les pide un poco más: sobrevivir no es suficiente, hace falta tomar el sufrimiento como arma para construirse por dentro.

La base de la transformación que sobre Frank está en lo que aprende a hacer con el sufrimiento. Frank siempre ha sufrido, pero al menos hasta que comete el robo en el negocio de Morris, el sufrimiento lo ha manejado a sus anchas, convirtiéndolo en un vagabundo inútil, hambriento y desesperado. Morris le enseña otro modo de tomar la vida. Para Morris, sufrir es, entre otras cosas, parte de la bondad: el almacenero no se agota en una estéril lástima de sí mismo, sufre por el mundo entero. "*He felt every schmerz*"(2). Su negocio es una tumba, pero él es capaz de dar y de darse a pesar del negocio y de la vida que lleva. Viendo sufrir a Morris, Frank aprende que el dolor también puede ser fortaleza.

Todas las obras de Malamud se refieren a esto de un modo u otro, pero la que refleja el tema más detalladamente es su novela sobre la injusticia y el racismo: The Fixer. The Fixer es un libro sobre la humanidad y la inhumanidad. La Rusia de principios de siglo representa también el mundo del S XX. La relación de este reino de brutalidad y pobreza con los EEUU se hace evidente en las palabras que pronuncia Bibikov, el único funcionario honrado de novela, sobre el tema de la esclavitud: "*There is something cursed, it seems to me, about a country where men have owned men as property. The stink of that corruption never escapes the soul, and it is the stink of future evil*"(3). Malamud escribió su novela sobre el caso Beiliss para defender la idea de que la única posición honesta frente a la esclavitud o la injusticia es el compromiso.

Como dijimos, Yakov Bok no es un hombre comprometido desde el principio. Por el contrario, el libro comienza cuando está tratando de huir de su condición de judío y de esquivar sus responsabilidades familiares. Yakov no se juega más que por sí mismo. Su entrega gradual a la causa de los judíos está provocada directamente por el sufrimiento absurdo que padece en la cárcel.

Yakov es inocente, pero su inocencia no vale nada en la Rusia de 1910. Los carceleros lo acosan para que admita su culpabilidad, pero el sufrimiento, en vez de vencerlo, lo fortalece. En The Fixer, Malamud pone a un hombre pequeño, hasta mezquino en algunas actitudes, frente al horror de la injusticia y deja que ese horror le enseñe humanidad. El mensaje es claramente el mismo que leemos en los libros de Bellow y en el cuento de Roth sobre Ozzie: frente al espectáculo absurdo de un ser humano haciendo sufrir a otro sin razón, el único camino moralmente válido es el de la protesta y la lucha en contra de esa situación.

Para ser un hombre, en el sentido cabal de la palabra, hay que asumir esa lucha y cuando se ha logrado ser hombre, Dios ya no es necesario. Malamud, como Giradoux en Anfitrión 39, afirma en la historia de Yakov Bok que Dios es Dios porque tal vez no pueda ser

1) Malamud, Bernard. The Assistant, (op. cit.), (pp 105)

2) *Idem*, (p 5)

3) Malamud, Bernard. The Fixer, (op. cit.), (pp 142)

hombre: "God tried to sound, maybe out of envy, like a human being"(1). Si el hombre siente la falta de humanidad de Dios, es su obligación ejercerla por sí mismo, para compensar este vacío: "If God is not a man, he (el hombre) has to be"(2). El sufrimiento es inútil a menos que se construya con él la valentía necesaria para pelear contra la injusticia, para ejercer la humanidad, para ser hombre.

II-c) EL PASADO Y LA COMUNIDAD EN LA BUSQUEDA DE IDENTIDAD DEL PERSONAJE JUDIO

La relación del escritor judeo-estadounidense con el pasado de su pueblo es ambigua y paradójica. Los grandes escritores judíos de los EEUU escriben en general sobre personajes cuyo "judaísmo" se ha ido desgastando en la convivencia con la sociedad y la tradición estadounidenses. Guttman, en su estudio sobre la literatura judía de los EEUU, afirma que la gran aceptación de público de la literatura judía se debe en parte a esta asimilación.

Guttman señala dos corrientes principales en la literatura judeo-estadounidense: la de los escritores que se separaron de su comunidad y la de los que mantuvieron su relación con ella. Un autor como Norman Mailer, por ejemplo, se desentiende casi completamente del problema judío; en cambio, la obra de Malamud utiliza constantemente una base tradicional judía sin la cual no tendría sentido alguno. De estas dos actitudes frente al pasado y a la tradición, la que resulta más interesante para nuestro trabajo es evidentemente la segunda y dentro de ésta, la de los escritores que utilizaron el pasado judío para estudiar a través de él, la realidad de los EEUU.

En The Fixer, el antisemitismo de los carceleros actúa como fuerza impulsora de la evolución de Yakov con respecto a su relación con la comunidad judía. El antisemitismo de la Rusia oficial de The Fixer parece eterno. Nada lo desalienta. En cambio, la relación de Yakov con el judaísmo sufre una evolución notable desde su partida del shtetl hasta el día de su juicio en Kiev.

En cierto sentido, podríamos comparar la evolución de Yakov con la de Joe Christmas en Light in August. Como judío emancipado, Yakov es un doble marginado y un huérfano. No sabe a qué grupo humano pertenece y tiene el vicio de la independencia absoluta. La prisión hace por él lo que hace el peligro de linchamiento por el personaje principal de la novela de William Faulkner: lo acorrala en una posición comprometida de la cual la única salida honesta posible es la afirmación de una identidad étnica minoritaria. Cuando termina la novela, Yakov es mucho más judío que cuando abandona su shtetl.

Al comienzo de The Fixer, Yakov resiente la estrechez de la vida en la aldea. Está cansado de hacer siempre lo mismo, de no tener mejores oportunidades, de mantenerse en el espacio estrecho de la isla judía rodeada de enemigos. Cuando toma la decisión de irse, su objetivo principal es escapar de todo eso y le llevará bastante tiempo comprender que no es posible huir de la situación histórica en que se vive.

A lo largo de su viaje a Kiev, Yakov se va despojando poco a poco de su judaísmo. El caballo de su suegro Shmuel, identificado con la vida judía en la mayoría de las imágenes que lo describen, como apunta Friedman en su estudio sobre esta obra(3), desaparece de su vida antes de cruzar el río que lo separe de Kiev. Yakov lo odia y lo maltrata y su trato con el barquero condena al caballo a muerte. Mucho después en la cárcel, soñará que el caballo lo acusa, gritándole asesino. En

(1) *Ibid.*, (pg 187)

(2) *Ibid.*, (pg 227)

(3) Friedman, Allan Warren, The Hero as Schooled, in J. Malamud and the Critics, New York, 1970.

realidad, la razón profunda por la que Yakov vende su caballo y deja caer su libro de plegarias al río es su íntimo deseo de no arrastrar el peso del judaísmo en su viaje a la ciudad.

En Kiev, trabaja para Lebedev, miembro de una sociedad antisemita, en un barrio prohibido para los judíos. Lo hace porque siente que *"entre los goys su suerte podría mejorar"*(1), pero sabe vagamente que está portándose como un traidor y que eso lo hace vulnerable. *"Yakov was now somewhat sorry he hadn't at once identified himself as a Jew by birth. If that had killed off the reward, at least there would be no self-contempt"*(2).

La cárcel va cambiando lentamente a Yakov. Pasa de esta actitud egoísta y estéril a una entrega total a la causa de la tolerancia y la justicia. Esta evolución se expresa sobre todo en su paso gradual de un desinterés total por las actividades políticas a la aceptación de su rol como líder de la rebeldía contra el racismo ruso.

En su primera conversación con Yakov, Bibikov, el funcionario, habla con él de igual a igual sobre la libertad y las ideas de Spinoza. El ruso es un hombre inteligente y apunta graves incongruencias en la filosofía del prisionero. Yakov le habla de la necesidad de lograr una vida mejor, pero reniega de la política, única forma posible de conseguirla a nivel social. No es capaz de resolver todavía la contradicción esencial de sus ideas y Bibikov se da cuenta de ello. *"You must read and reflect further"*(3), le dice al despedirse.

La cárcel obliga a Yakov a reflexionar. Ahora que está preso, tiene que tomar partido. En esa primera conversación con Bibikov, habla de su lealtad hacia el zar; al final de la novela, el zar se habrá convertido en su peor enemigo. Cuando lo toman prisionero, Yakov se siente judío sólo en parte. Bibikov nota su reticencia y Yakov le aclara entonces que se sabe judío por sangre pero que no lo es por religión. El problema es que para la ley racista del país en que vive, las reticencias no existen: para Rusia, él es un judío y eso basta. Como Joe en el final de *Light in August*, Yakov no tiene más que una opción moralmente correcta y terminará por aceptarla.

Su vida en la cárcel le hace consciente de los demás. Cuando Grubeshov le ofrece la libertad a cambio de una acusación general contra el pueblo judío, Yakov se negará. Su decisión de seguir viviendo es primera personal, sólo una reacción instintiva, pero después de la visita de Raisel, se convierte en una decisión política tomada con consciencia de su repercusión en el mundo exterior. Cuando después de la muerte de Bibikov, Yakov reza en su celda, su plegaria describe el sufrimiento de un hombre acosado por la injusticia, que pasa de la desesperación y la apatía a la persecución de sus enemigos. Yakov se encuentra justamente en la misma situación, con la diferencia de que él no tiene un Dios al que recurrir.

Además de entregarse a su pueblo, Yakov aprende a odiar: al zar, a los antisemitas, a los cristianos fanáticos. Cuando el cura que lo visita en la celda le pide que perdone a los cristianos por lo que están haciéndole, su respuesta es *"I forgive no one"*(4). Lentamente su odio se hace más poderoso que su miedo: en las primeras entrevistas con Grubeshov, Yakov tiembla de espanto, en las últimas, de rabia.

Sin embargo, aún no tiene una consciencia clara de la necesidad de la rebeldía. Su primer sueño sobre el zar Nicolás, a pesar de que Grubeshov ya le ha dicho que éste lo considera culpable, es una conversación en la que el prisionero trata de convencer al monarca de que es leal y no le interesa la política. Yakov asegura al zar que es inocente a nivel individual, sin discutir la posición de las autoridades rusas sobre la peligrosidad de todo el pueblo judío. El

1. *Ibid.*, cap. 10'

2. *Ibid.*, cap. 10'

3. *Ibid.*, cap. 10'

4. *Ibid.*, cap. 10'

zar lo rechaza, tal vez porque en esta novela la súplica y el egoísmo no son buenos caminos hacia la libertad.

Cuando despide a la familia de Schmel, cuando las nodrizas lo torturan día y noche, Yakov se rebela. Un día entre tantos otros, decide morir, pero no por su propia mano. Quiere que su muerte arruine a sus carceleros: "*I'll make it unnatural causes. I'll make it by their hands. I'll provoke them to kill me*"(1). Esta es la primera decisión política de Yakov. Es un plan con una meta fija y concreta: "*...then the officials would have to explain his death, and whatever they said, they could never say they had proved his guilt. Who would believe them? It might even create a tumult on the outside*"(2). La decisión en sí misma es un error, pero ésta es la primera vez que Yakov decide por razones que van más allá de las propias. Cuando más adelante, decida vivir, lo hará por Schmel, por los otros judíos, no por su propio futuro: "*So what can Yakov do about it? All he can do is not make things worse. He's half a Jew himself, yet enough of one to protect them. After all, he knows the people; and he believes in their right to be Jews and live in the world like men. He is against those who are against them. He will protect them to the extent he can. This is his covenant with himself*"(3).

Esta decisión quiebra la soledad de Yakov. Ahora es un hombre completo y puede enfrentar lo que le queda de cárcel y humillación, rechazar el perdón porque no afirma su inocencia y llegar a su juicio a pesar de las provocaciones. "*I'm not the same man I was. I fear less and hate more*"(4). Ha sufrido enormemente y sabe ahora que el sufrimiento no vale la pena, pero es consciente del valor del conocimiento que ese dolor le ha otorgado: "*Or have I only learnt to know what my condition is - that the ocean is salty as you are drowning, and though you know it you are drowned? Still, it was better than not knowing. A man had to learn, it was his nature*"(5).

El último sueño de Yakov sobre el zar es el resultado final del cambio que se ha operado en él. Ya no pide piedad ni asegura su lealtad. Simplemente le dispara un sólo tiro certero y lo ve caer sobre la mesa, sin arrepentimiento: "*As for history, Yakov thought, there are ways to reverse it. What the Tsar deserves is a bullet in the gut. Better him than us*"(6). Yakov sabe ahora que en vez de dejarse arrastrar por la historia, hay que actuar para cambiarla, asumiendo la responsabilidad de la lucha, especialmente si se es un judío en la Rusia zarista de 1910.

Al comienzo de su vida en prisión, Bibikov le había hablado de esta responsabilidad con sabiduría: "*if your life is without value, so is mine. If the Law does not protect you, it will not, in the end, protect me. Therefore I dare not fail you*"(7). Cuando Yakov marcha hacia el juicio en la escena final de la novela, ha aprendido la verdad profunda de esas palabras: no se puede ser neutral en este mundo. Los hombres que lloran por él y gritan su nombre en el camino lo reconocen como mártir de los oprimidos, y Yakov está dispuesto ahora a aceptar ese papel, a pesar del dolor que éste le ha causado.

El cuento The Lady of the Lake presenta el mismo problema desde otra perspectiva. El protagonista decide ocultar su identidad de judío porque cree que si la acepta, perderá a la mujer de sus sueños. La historia es profundamente irónica, porque la mujer es judía y termina por rechazarlo a raíz de su actitud.

El tema de la relación del judío con el pasado y la tradición de su comunidad aparece de un modo u otro en toda la obra de Malamud, excepto en su primer novela The Natural. En su último libro, God's Grace, el tema es nuevamente central y el sentido de la novela es un poco el mismo que el de The Fixer. Malamud escribió siempre en contra

1) *Ibid.*, pp. 218

2) *Ibid.*, pp. 219

3) *Ibid.*, pp. 227

4) *Ibid.*, pp. 259

5) *Ibid.*, pp. 259

6) *Ibid.*, pp. 274

7) *Ibid.*, pp. 145

de la intolerancia y a favor de un mundo que acepte y respete las diferencias entre distintos grupos de seres humanos. Aceptar que se es un judío en una sociedad antisemita es, sobre todo, jugarse por una comunidad en la que se pueda serlo sin precisiones.

El planteamiento que hace Philip Roth de este tema es mucho más ambiguo y problemático que el de Malamud y está inscripto, como casi todo lo que interesa a Roth, en un nivel más personal que social. Muchos de los personajes judíos de Roth están frente a un dilema esencial: qué hacer con el pasado de su pueblo. Todos ellos, desde Nathan Marx en Defender of the Faith, de 1959, hasta Nathan Zuckerman en The Ghost Writer, de 1980, tienen que decidir qué le deben a su pueblo y qué a sus propias ideas y a sus libertades. En la obra de Roth, este conflicto no es más que una de las derivaciones del tema central de todas sus novelas y cuentos: la lucha interna entre las fuerzas del instinto y la personalidad y las restricciones sociales, familiares y culturales que ejerce el medio sobre cada individuo.

En su primera colección de cuentos, por ejemplo, la posición de Roth frente a la herencia cultural judía parece inclinarse hacia un lado en The Conversion of the Jews y Epstein, y hacia otro completamente opuesto en Eli, the Fanatic. En los primeros dos cuentos, la tradición judía es parte de una fuerza restrictiva que condena al personaje a la anulación de su identidad. Dizzie y Epstein se rebelan contra esta tradición, representada en el primer caso por la doctrina religiosa y el rabino y en el segundo por las nociones de vida familiar entre los judíos. Esta rebelión es una fuerza que el autor juzga positiva. Sin embargo, la crítica de Roth no va en contra de la tradición judía sino en tanto se la ejerza como poder para restringir las tendencias individuales. En Eli, the Fanatic, donde la identidad verdadera de Eli Peck lo lleva a ejercer la religión judía, el autor pone las fuerzas negativas del lado de la comunidad asimilada que rechaza la ortodoxia.

Eli, the Fanatic es otra versión del descubrimiento de la necesidad del compromiso, pero, a diferencia de lo que vimos en The Fixer, aquí el acento está sobre todo en el compromiso con la verdad interior de cada uno. Eli Peck, abogado respetable de una comunidad judía integrada en la ciudad de Woodenton, se enfrenta al dilema clásico de las obras de Roth: sus sentimientos y sus ideas le dictan una acción que desafía las reglas de la sociedad en la que vive; debe decidir si se dejará llevar por ellos o preferirá obedecer las normas sociales. En el fondo es el mismo conflicto que debe enfrentar Huck Finn. Uno de los caminos lo lleva a la soledad y al otro a la insatisfacción personal.

La comunidad asimilada de Woodenton se siente amenazada por las prácticas ortodoxas de un grupo de refugiados de la guerra que enseñan religión y se pasean por las calles en ropas tradicionales. Las razones de la comunidad son aparentemente lógicas y comprensibles: la convivencia con los gentiles les ha impuesto ciertas actitudes y ellos desean preservar esta convivencia. Eli lo explica claramente en la carta que envía al director de la "escuela" de Yeshivah, Mr. Tzurof: "*both Jews and Gentiles alike have had to give up some of their more extreme practices in order not to threaten or offend the other*"(1).

A pesar de que Eli cree en estas razones, Mr. Tzurof y el hombre que usa las ropas negras tradicionales sacuden algo profundo en su interior, algo que había tratado de negar durante muchos años. Tzurof habla del sentimiento del pasado de un pueblo, de los sufrimientos que no es posible olvidar. Y Eli, a su pesar, empieza a comprender. Su

(1) Roth, Philip, Selected Collected, (ed. cit.), (p. 189)

identificación con el pueblo asimilado de Woodenton se va diluyendo.

En su segunda conversación con Tzoref, la definición que da de sí mismo va cambiando rápidamente. Primero, afirma que él, Eli, es el pueblo de Woodenton. Tzoref, en cambio, cree que Eli es el pueblo judío en general, el pueblo de los niños refugiados, el del hombre del traje negro. Eli entonces se decide por una solución intermedia, que tampoco es la verdadera: "I am me. They (Woodenton) are they. You are you"(1).

Para llegar a reconocer su relación íntima con los judíos ortodoxos, Eli debe dejar de lado todas las normas de su comunidad y resignarse a ser un paria. Es una decisión muy difícil de tomar pero él sabe que debe hacerlo. Primero llora con el hombre del traje negro en medio de la noche y luego cambia sus ropas del S XX por las tradicionales que tanto había luchado por eliminar de Woodenton.

La indumentaria negra de Eli significa distintas cosas para los que lo observan: los niños refugiados, que habían huido de él cuando iba a ver a Tzoref vestido de S XX, lo reciben con alegría y le permiten acercarse; en cambio, sus vecinos, que lo saludaban con respeto, lo miran ahora con el espanto de quien ve un fantasma. Al cambiar de traje, Eli cambia de mundo. Ha elegido el de los parias, el de Tzoref, y siente que ha elegido bien. Ya no necesita el reconocimiento de los suyos, lo único que realmente desea es una mirada, una palabra del hombre al que ha perseguido por usar las ropas que ahora él está usando. Este es el sentido de su última visita a la casa de Tzoref y de sus ruegos al viejo de la barba para que le hable y lo mire: "Please, just look at me"(2).

Para ser visto, es decir reconocido por su propio pueblo, Eli tiene que jugarse por él: el hombre le exige que camine por las calles del pueblo convertido en ese pasado que tanto había despreciado al comienzo. Para sus vecinos y amigos, este comportamiento sólo puede calificarse de locura. Para Eli, es una actitud lógica y valiente, un acto de honestidad para con su primer hijo al que va a ver vestido de negro al hospital. El cuento termina con una nota de triunfo: el calmante que le inyectan no puede eliminar su nueva identidad, nada puede hacerlo. Eli es "el fanático", para siempre. La intolerancia de Woodenton puede tal vez controlar las apariencias, pero no las mentes de hombres como Eli.

La crisis que provoca la relación con el pasado en los personajes de Roth se describe con mayor detalle aún en The Ghost Writer, una novela que une varios de los temas preferidos del autor, incluyendo el de la relación del arte con la vida.

The Ghost Writer es una novela de iniciación en la que el protagonista, Nathan Zuckerman, trata de conseguir la aprobación y el cariño de E.L.Lonoff, escritor judío reconocido. La relación de Nathan con Lonoff tiene una profundidad mucho mayor que la de un discípulo y un maestro: para Nathan, Lonoff es también el padre sustituto que necesita.

En esta novela, Roth presenta la relación de Nathan con su verdadero padre casi exclusivamente a través de discusiones que ambos mantienen sobre el pasado judío y su significado para los hombres del presente. Nathan ha crecido en una familia judeo-estadounidense que posee algunas de las características típicas de las familias que describe Roth: padres relativamente sobreprotectores, hijos entregados, una relación estrecha entre los miembros, que se mantiene incluso después de la independización de los hijos y un gran sentido de lo que significa la vida en comunidad. Sin embargo, la familia de Nathan es bastante distinta de las de Goodbye, Columbus o Sartan's Complaint. Los padres de Nathan son mucho más comprensivos y menos

1) Roth, pp. 197.

2) Roth, pp. 216.

castradores que los otros padres judíos de Roth. Se alegran del triunfo de Nathan como escritor y se enorgullecen de él como persona.

Esa comprensión, sin embargo, tiene un límite y cuando Nathan escribe un cuento sobre ciertas peleas familiares por una herencia, su padre se horroriza. La diferencia de opiniones entre Mr. Zuckerman y su hijo plantea el tema principal de la novela, que puede expresarse con una pregunta: ¿qué debe hacer el artista judío con el pasado y la vida de su propio pueblo? Nathan Zuckerman cree que hay que decir la verdad, aunque esa verdad sea dolorosa. La posición del padre es completamente opuesta. Ha conocido el antisemitismo y teme al poder de los estereotipos entre los gentiles. El cuento de Nathan le parece un acto apresurado, incluso una traición: "*Nathan, your story, as far as Gentiles are concerned, is about one thing and one thing only. Listen to me, before you go. It is about kikes. Kikes and their love of money. That is all our good Christian friends will see, I guarantee you*"(1). Para el padre de Nathan el cuento parece obra de un antisemita: si la verdad se acerca en algo al estereotipo del "kike" (cruel, astuto, avaro, lleno de reacciones inesperadas), un judío debe ocultarla.

El problema de Nathan es que él tampoco está muy seguro de lo que está haciendo. Su padre, como todos los padres de Philip Roth, tiene poder para despertar su sentido de culpa, al menos hasta el momento en que habla con el juez. La carta del juez Wapter es un resumen de la posición de Mr. Zuckerman, pero desde un punto de vista mucho más exagerado e intransigente. El juez representa el mismo tipo de judío que la esposa de Morris Bobor en *The Assistant*: el judío intolerante para el cual el mundo se divide en judíos buenos y gentiles malos. Las diez preguntas del matrimonio Wapter sobre el cuento de Nathan denotan una profunda incomprensión de lo que es el arte y una subordinación de toda actitud vital a la división de que hablábamos anteriormente. Para los Wapter, un judío escritor se debe a la glorificación de su raza.

Las actitudes del juez Wapters son esquemas defensivos. Para Roth, criticado muchas veces con los mismos argumentos por sus obras, este tipo de comportamiento es contraproducente. La verdad del artista no debe tener trabas y la aplicación de las ideas del juez sólo puede lograr en el fondo más odio y más desconfianza de parte de los gentiles.

La discusión con su padre parece poner a Nathan frente a una disyuntiva: su arte o su gente. Esta sensación es falsa, en realidad. El verdadero problema de Nathan es que no desea renunciar a ninguna de las dos cosas y todavía no sabe cómo hacer para responder a ellas simultáneamente. Como lo expresa el mismo juez en su carta, Nathan siente que tiene una obligación para con los suyos, sólo que no interpreta esta obligación del mismo modo que el juez.

El protagonista de *The Ghost Writer* es capaz de comprender y sentir profundamente los días del pasado y las sufrimientos de su pueblo. Su historia sobre Amy Belette, la protegida de Lenoff, concebida en una noche de insomnio en el casa del maestro, describe con una economía y exactitud asombrosas los posibles sentimientos de una judía que ha pasado por los campos de concentración.

La Anne Frank que inventa Nathan pasa por tres estadios diferentes en su relación con el pasado. Al principio, al releer su propio diario publicado por su padre, Amy-Anne cree que lo que ha escrito es una lección de humanidad para el mundo y que debe permanecer muerta porque la lección sólo tendrá valor de ese modo: "*Here Het Achterhuis known to be the work of a living writer, it would never be more than it was: a young teenager's diary of her trying*

(1) Roth, Philip, *The Ghost Writer*, Random House, New York, 1963. P. 119.

years in hiding during the German occupation of Holland"(1). Permanecer muerta para el mundo representa un sacrificio para Anne: significa renunciar a advertir a su padre que está viva; pero ella decide hacerlo de todos modos, porque siente que tiene una responsabilidad para con su pueblo.

La segunda actitud surge después de una revelación sobre el verdadero valor de su diario para los demás: bruscamente comprende que aunque la gente lea el diario y vea la crueldad de que fue objeto el pueblo judío, nada cambiará en la realidad. El mundo es algo estático. Un pequeño libro no puede transformarlo tan rápidamente. Anne interpreta entonces su responsabilidad de otro modo: "*Her responsibility was to the dead, if to anyone - to her sister, to her mother, to all the slaughtered schoolchildren who had been her friends. There was her diary's purpose, there was her ordained mission: to restore in print their status as flesh and blood*"(2). Ahora, Anne siente que en lugar de cambiar el mundo, quiere vengarse de él, "asesinar" con su diario a los que asesinaron y para eso también debe permanecer muerta.

Cualquiera de estas dos decisiones obliga a Anne a ser otra persona. En el fondo, como su creador, Nathan, está condenando su verdadera personalidad para adaptarse a lo que cree que es su deber para con otros, vivos o muertos. Se está destruyendo en aras de algo que no le es propio y terminará por comprenderlo: "*Amy was not somebody else. The Amy who had rescued her from her memories and restored her to life (...) was herself. Who she had every right to be! Responsibility for the dead? Rhetoric for the pious! There was nothing to give the dead - they were dead*"(3). Sin embargo, su decisión de ser ella misma, buscar a su padre y empezar de nuevo, llega demasiado tarde: Anne Frank ya no puede volver a la vida, se ha convertido en santa.

La historia de Amy Belette es, claro está, un producto de la mente de Nathan que se debate en una situación similar. Pero es más que eso: es, sobre todo, una prueba de la capacidad de Nathan para comprender los sentimientos de hombres como su padre, para quienes la guerra fue un hecho real y la supervivencia un regalo que puede desaparecer en cualquier momento. Amy es la justificación de Nathan porque ella ha pasado por la etapa en que se encuentra Mr. Zuckerman y a pesar de sus horribles recuerdos la ha superado.

La descripción que hace Amy de sus deseos de venganza es quizás el fragmento más conmovedor de *The Ghost Writer* y la mejor muestra de la comprensión de Nathan: "*I was hiding from hatred, from hating people the way people hate spiders and rats. (...) I felt as though the skin had been peeled away from half my body. Half my face had been peeled away and everybody would stare in horror for the rest of my life. Or they would stare at the other half, at the half still intact; I could see them smiling, pretending that the flayed half wasn't there, and talking to the half that was (...) Whatever side they looked at, I would always be screaming 'Look at the other! Why don't you look at the other!'*"(4). Amy siente que desea que se compadezcan de ella, que la amen sin término y sin piedad, veinte millones llorando por ella, y luego diez veces veinte millones.

Esa es la actitud del juez Wapters y de Mr. Zuckerman: ellos quieren que el mundo ame y compadezca al pueblo judío, pero amar y compadecer no es conocer. La actitud de los padres de Nathan no permite un acercamiento verdadero entre los judíos y los gentiles y Nathan lo sabe, pero, a pesar de este conocimiento, comprende que la cercanía entre los dos pueblos puede parecer peligrosa a hombres que han sido desgarrados y deformados por una catástrofe como la Segunda

1. Ibid., pp. 187.

2. Ibid., pp. 187.

3. Ibid., pp. 188.

4. Ibid., pp. 188.

Guerra Mundial.

Lo que Nathan desea para sí mismo es la última decisión de Anne-Amy: desea ser un judío pero también desea ser Nathan Zuckerman, escritor libre. La solución de su problema está en la vida de Lenoff que, a pesar de todos sus defectos, es un escritor judío y al mismo tiempo un hombre independiente: vive en el campo y no en la ciudad como la mayor parte de los judíos, está casado con una mujer gentil y, sobre todo, utiliza el pasado de su pueblo para expresar verdades personales y universales.

Al final de la novela, Lenoff, a quien Nathan ha elegido como padre, se despide del muchacho con una fórmula iniciática: "*I'll be curious to see how we all come out someday. It could be an interesting story. You're not so nice and polite in your fiction*", he said. "*You're a different person*"(1).

La situación en que Lenoff dice estas palabras se parece bastante a la que reinaba en casa de Nathan cuando éste discutió con su padre: hay una reyerta familiar y un testigo-escritor que tal vez decida utilizarla para un cuento. La reacción de los padres de Nathan es de rechazo a la idea de la creación de ese cuento. Lenoff, en cambio, le ofrece papel para que tome notas y no olvide detalle de lo que ha visto. De este modo, le está ofreciendo una salida para su problema y lo está iniciando como escritor. Como lo expresan Paterson Jones y Nance(2) en su estudio sobre Roth, el único camino posible para un escritor judío joven en los EEUU es el de comprender que la separación entre padres e hijos se produce porque el hijo es diferente de los padres, no porque esté rechazando el pasado comunal. La novela sobre la iniciación de Nathan termina con una puerta abierta hacia el futuro. Nathan ha sido armado caballero y está listo para la lucha. Su relación con el pasado judío, que al principio era una prisión para él, ha pasado a ser su mejor arma, su Tierra Prometida.

II-d) RESTRICCIÓN SOCIAL VERSUS DESEOS PERSONALES. LA IDENTIDAD DE LOS PERSONAJES DE PHILIP ROTH.

La búsqueda de identidad de los personajes de Roth corre por carriles diferentes de los que encontramos en la literatura de Bellow y de Malamud. El interés principal de Roth, como ya dijimos, está en el problema del equilibrio entre las restricciones sociales, familiares o grupales, y los deseos e instintos de cada individuo. El dilema de la mayor parte de los protagonistas de Roth se resume con esta frase de Portnoy's Complaint: "*what causes me to be living in this predicament, torn by desires that are repugnant to my conscience and a conscience repugnant to my desires*"(3).

Con frecuencia, las obras de Roth terminan sin que sus personajes hayan resuelto este dilema. Este es el caso de su novela más famosa, Portnoy's Complaint. Alexander Portnoy vive atormentado por las restricciones tremendas que le impone su padre y sus deseos e instintos sexuales. Siente que el juicio de su madre lo ha condenado, marcándolo para siempre con sus leyes religiosas, su prohibición de unirse a mujeres goy, su vigilancia constante y su sobreprotección.

La rebeldía no le sirve como camino, tal vez porque nunca se rebela del todo: su descubrimiento fabuloso de que para quebrar una ley como no comer langosta, sólo hay que atreverse a hacerlo no lo lleva demasiado lejos, porque no puede rebelarse abiertamente. Come langosta pero no lo confiesa nunca, se acostaba con The Monkey, una acróbata sexual, además de goy, pero apenas siente que ella pone en

1) Roth, (op. cit.)

2) Paterson Jones, Judith S. Nance, Guinevere, Philip Roth, New York, 1961.

3) Roth, Philip, Portnoy's Complaint, (op. cit.), (pg. 148)

peligro su respetabilidad de trabajador estatal, la abandona.

Quando la novela termina, el protagonista ha acabado de contar su vida al psiquiatra. Está en un callejón sin salida, tal vez para siempre. Es un rebelde a medias. Si hace lo que realmente desea, se siente culpable y si no lo hace, es profundamente desdichado. No ha sabido encontrar un equilibrio entre sus deseos y sus obligaciones.

Epstein, uno de los primeros cuentos de Roth, presenta un caso similar. El protagonista es un hombre de familia, tiene hijos y esposa, trabaja y es fiel a sus principios burgueses y judíos. Pero se siente robado: nunca ha hecho lo que realmente deseaba, no ha vivido jamás. El cuento narra su primer y último intento por olvidar las convenciones sociales y las obligaciones familiares y ser verdaderamente él mismo. Sus relaciones sexuales con Ida Kaufman le producen un intenso placer y una inquietante sensación de juventud. Pero también se siente culpable y lo demuestra con el sarpullido que le brota en la piel y que equivale a una confesión frente a su mujer. Epstein elige la rebelión, pero su cuerpo, su moral y sus sentimientos no le responden: su infarto lo condena nuevamente a la prisión familiar y su esposa se compromete a borrarle la culpa, es decir el deseo, para siempre.

En los dos casos que relatamos, la restricción social se relaciona directamente con la tradición judía. Sophie Portnoy es una idische mama típica y muchas de las normas que impone en su hogar provienen de la religión judía. La vida familiar de Epstein está trazada por las reglas de fidelidad, paternidad y unión de la comunidad judía. Sin embargo, Roth utiliza muchas veces el camino contrario para desarrollar el mismo tema: en Eli, the Fanatic, la restricción está en la comunidad asimilada y la rebelión de Eli es a favor de la tradición y la religión ortodoxas. Su triunfo es el de la identidad personal y el de la rebeldía. Es un triunfo ahogado por la derrota del calmante que le administran sus vecinos, pero es de todos modos un triunfo permanente: "*The drug calmed his soul, but did not touch it down where the blackness had reached*"(1).

La obra de Roth que plantea más afirmativamente el camino del equilibrio entre estos dos polos es The Ghost Writer. En esta novela, Nathan Zuckerman se debate entre la rebeldía del escritor judío Abravanel, que vive con amantes y dedicado constantemente a los excesos de la bebida, y la meticulosidad obsesiva de Lonoff. Ninguno de los dos maestros es perfecto: Abravanel está descrito con ironía como un hombre dado al placer, orgulloso, pedante y olímpico. Nathan va a verlo deslumbrado pero es obvio que ese tipo de vida no es para él y tal vez por eso, el gran escritor lo rechaza.

Quando llega por primera vez a casa de los Lonoff y examina los estantes de la biblioteca, la vista de la ventana y los salones tranquilos, Nathan se dice apasionadamente que así es como le gustaría vivir, pero la vida de Lonoff tampoco es el paraíso. El maestro es, en muchos sentidos, un hombre reprimido y represor. Es una Sophie Portnoy masculina y sofisticada: tiene rutinas rigidamente establecidas, es incapaz de tolerar el tiempo libre, es meticuloso y ordenado, condena a su mujer a la planificación perpetua y a la soledad y es incapaz de ceder ante sus propios deseos. Las peleas de Lonoff con su mujer se desarrollan en un clima de violencia reprimida. Hope es una dominada y lo sabe pero es incapaz de liberarse. Ambos viven en un odio recíproco que algunas veces se tixe de cariño, a la manera de George y Martha en Who's Afraid of Virginia Woolf?, de Albee.

Sin embargo, Lonoff, a diferencia de Abravanel, es capaz de aceptar sus propios defectos. El escritor es perfectamente consciente

(1) Roth, Philip, Epstein, (New York, 1957), p. 518.

de que su vida no debe tomarse como modelo y hasta acepta que Nathan use sus peleas familiares como material para un futuro cuento. Aconseja a Nathan que no reprima sus deseos como él lo ha hecho: "I was only suggesting (...) that an unruly personal life will probably better serve a writer like Nathan than walking, in the wood and startling the deer. His work has turbulence - that should be nourished, and not in the woods"(1).

Lo que Nathan consigue al final de The Ghost Writer es lo que buscaron en vano Epstein, Alexander Portnoy o incluso Lonoff: aprende a seguir su propio camino, tomando de los que considera sus maestros sólo aquello que le conviene. Con esta obra, Roth, que se había caracterizado por su virulencia en contra de las represiones sociales y a favor de la rebeldía individual, parece haber llegado a la conclusión de que la verdadera identidad está en el equilibrio que cada individuo pueda encontrar entre sus deseos y las inhibiciones sociales que lo rodean..

III RELACIONES ENTRE JUDIOS Y NO-JUDIOS: ESTEREOTIPOS Y PREJUICIOS

III-a) EL ANTISEMITISMO Y LA VISIBILIDAD DEL JUDIO

En general, los escritores judíos de los EEUU se preocupan menos por las relaciones entre judíos y gentiles que por los problemas de identidad de sus personajes. Las escasas ocasiones en que sus obras tocan el tema de la Segunda Guerra Mundial, lo hacen de modo indirecto. La guerra forma parte de los recuerdos de los personajes como en Mr. Sampson's Planet, de sus sueños, como en The Ghost Writer, o de sus pesadillas como en The Fixer. El tema de la Guerra en sí fue tratado por escritores que pertenecen a lo que Fiedler llama el "middlebrow", como Herman Wouk, pero los grandes autores judíos lo dejaron de lado. En su libro sobre la literatura judía estadounidense, Allen Guttman(2) afirma que los judíos de los EEUU han abandonado la literatura "de protesta" en favor de temas más universales y filosóficos. Las razones son obvias: a diferencia de los negros, los judíos no han tenido demasiados problemas raciales en Norteamérica.

Saul Bellow organiza su novela The Victim alrededor del tema del antisemitismo. Hoffman(3) y Freeman(4) sugieren que esta obra es fruto de la preocupación del autor por el racismo antisemita y al mismo tiempo por la tendencia inconsciente del judío a ser cómplice de ese sentimiento.

Allbee es, sin lugar a dudas, un antisemita típico. Sus argumentos son los más conocidos de todos: los judíos tienen más prejuicios contra los gentiles que estos en contra de ellos; los judíos son peligrosos porque son demasiados y están convirtiendo a Nueva York en su reino; los judíos son intolerantes y orgullosos: "You people can only tolerate feelings like your own"(5).

A pesar de que no podemos dudar de la existencia del antisemitismo en Allbee, Asa, por su parte, es un hombre demasiado susceptible. Sabe que el antisemitismo es un sentimiento muy difundido entre los cristianos y eso lo vuelve desconfiado. Su desconfianza llega a veces a tener un tinte enfermizo. Reconoce los prejuicios de Allbee pero también acusa de ellos a todos que lo rodean. Sus ideas sobre la madre de Elena, esposa de su hermano, son una prueba. Elena es descendiente de italianos y su madre se casó a su nacimiento con un judío. Estos son los hechos. Pero las sospechas de Asa van mucho

(1) Roth, Philip, The Ghost Writer, (op. cit.), pp. 45.

(2) Guttman, Allen, The Jewish Writer in America: Assimilation and the Crisis of Identity, Oxford University, 1971.

(3) Hoffman, S.J. "El tema de la discriminación en la literatura norteamericana contemporánea", pp. 40-197.

(4) Freeman, John, "The Jewish Writer in America", en S. Bellow and his Critics, ed. Fredson Bowers, pp. 107-197.

(5) Roth, Philip, The Ghost Writer, (op. cit.), pp. 45.

por ejemplo, se considera que el "crisol de razas" ha quedado definitivamente superado como ideología en el país y que la única salida posible es la convivencia pacífica de grupos diferentes. Gran parte de esta transformación partió de las minorías mismas que se negaron en general a perder su identidad cultural. Esta actitud se refleja en las obras que produjeron. Este cuento de Roth, publicado en 1957, es una protesta contra la idea de la eliminación de las diferencias como paso previo a toda convivencia pacífica.

El tema se repite en el capítulo de The Ghost Writer que se refiere a Anne Frank. En este cuento dentro del cuento, Roth define la intolerancia como la incapacidad de los hombres para soportar diferencias. El valor del diario de Anne Frank, razona su supuesta autora, está en que describe a una familia asimilada. Sólo por eso resulta conmovedor y aleccionador para el lector cristiano. "To expect the great callous and indifferent world to care about the child of a pious, bearded father living under the sway of rabbis and the rituals - that was pure folly. To the ordinary person with no great gift for tolerating even the smallest of differences, the plight of such a family wouldn't mean a thing (...). But the family of Otto Frank, that would be another matter!"(1).

Para Roth, cuya preocupación principal fue siempre la del desarrollo de la personalidad individual cercada por las imposiciones, tabúes y costumbres de la sociedad, el problema del antisemitismo es sobre todo el que enfrenta Eli: el de una fuerza que pretende hacer desaparecer las diferencias entre los hombres. Su protesta va dirigida en especial contra la presión psicológica de una actitud intolerante como la del pueblo de Woodenton.

Bernard Malamud, en cambio, hace un planteamiento más político del problema, sobre todo en The Fixer. Malamud es el más "judío" de los tres autores que estudiamos y el antisemitismo está siempre presente en su obra, desde The Assistant hasta God's Grace, su última novela, en la que Cohn, el protagonista, sufre el antisemitismo de su hijo adoptivo, un chimpancé educado por un científico católico.

Malamud utiliza constantemente elementos de los ritos de iniciación en sus novelas y cuentos. The Natural, su primera novela, es en realidad un cuento maravilloso ambientado en el S XX y en los EEUU. En The Assistant, Frank Alpine recibe las lecciones de Morris Bober a lo largo de dos años en los que trabaja en su almacén. Para ser digno de la vida moralmente intachable de Morris, Frank debe pasar por ciertas pruebas de iniciación de las cuales la más importante es la superación de su antisemitismo. El proceso que lleva al muchacho de antisemita a judío se describe minuciosamente en la novela y es parte capital del desarrollo del personaje.

Cuando Frank aparece por primera vez en el negocio de Morris Bober como ayudante, el proceso ya está en marcha. Conocemos al Frank anterior sólo a través de sus propios pensamientos y recuerdos, desarrollados en largos monólogos mientras atiende el mostrador solitario del almacén de Morris. En el momento en que asalta a los Bober, Frank es una "buena persona" en más de un sentido, pero es un antisemita completo: calma su conciencia diciéndose que, al fin y al cabo, la víctima del robo es sólo un judío. Como su amigo Ward Minogue, cree que "A Jew is a Jew"(2). Si consideramos, como Richman, que Ward es el doble de Frank, la distancia creciente que hay entre los sentimientos antisemitas de uno y otro es una marca para medir el avance de Frank en su educación. Durante el robo, Ward utiliza insultos racistas contra Morris y lo golpea. Frank, en cambio, siente piedad. Esta piedad es la base de su evolución, sobre todo

1) Roth, Philip. The Ghost Writer, (op. cit.), pp. 177.

2) Malamud, Bernard. The Assistant, (op. cit.), pp. 87.

porque, a diferencia de Ward, él es capaz de sentirla "incluso" hacia un judío.

Frank y Morris se comprenden más de lo que ellos mismos suponen. En el fondo, son muy semejantes: *"I am sixty and he talks like me"*, piensa Morris en la primera de sus conversaciones. El problema de las diferencias étnicas los preocupa a los dos. Una de las primeras preguntas de Morris es por el origen del nombre de Frank y poco después, Frank, aunque lo sabía, le pregunta si es judío.

De todos modos, los sentimientos de Frank sobre los judíos no cambian de un día para el otro. En los tiempos en que atiende el negocio bajo la mirada desconfiada de Ida, aún piensa en Morris como en "el judío". Todavía es un extraño para los Bober. La distancia entre ellos puede medirse en un episodio en que Ida le corta un poco de jamón para hacerle un sandwich: *"Her expression as he dipped in among the soggy beans pieces of ham from a butt she had cut up caught his eye and he felt for her repugnance for having to touch the ham, and some for himself because he had never lived this close to Jews before"*(1). En este momento, Frank ve a Ida como judía a través de la visibilidad cultural y siente repugnancia. Aún tiene ideas antisemitas y se odia a sí mismo por haber aceptado y hasta buscado una convivencia tan estrecha con los que todavía desprecia.

El tema de la visibilidad física se toca sólo una vez en esta novela, y es con respecto a Helen Bober. El resto de los choques de Frank con los judíos se da siempre a nivel cultural. El amor por Helen Bober es otro paso adelante en el cambio de vida de Frank. Los críticos parecen creer, en general, que el cariño de Frank es el principal causante de su evolución y que es anterior a ella. Esto es completamente incorrecto. En *The Assistant* no hay lugar para el amor a primera vista. Al principio, Frank se siente atraído por Helen, pero no quiere "líos" y los "líos" en que está pensando se relacionan directamente con el hecho de que ella es judía: *"he had heard that these Jewish babes could be troublemakers and he was not looking for any of that now"*(2). A medida que la atracción crece, Frank, preocupado todavía por el origen de Helen, necesita justificar sus sensaciones y sus deseos ante sí mismo y lo hace descartando la visibilidad física: *"He thought she didn't look Jewish, which was all to the good"*(3). Tal vez la posibilidad de la visibilidad física de Helen sea el peor de los impedimentos para Frank, porque después de consolarse con este pensamiento tranquilizador, empieza a buscar modos de acercarse a ella.

En estos primeros tiempos, Frank es consciente de que está cambiando y eso lo preocupa. No comprende el por qué de sus propias reacciones, le cuesta reconocerse: *"I held him up because he was a Jew. What the hell are we, do we so that I gave them credit for it?"*(4). Sin saber por qué, Frank se ve impulsado a defender a Morris frente a Ward en la conversación que tienen en el bar y por lo tanto a despreciar cada vez más la parte de sí mismo que representa Ward. El antisemitismo de Ward, como todo prejuicio hacia un grupo étnico determinado, excluye la curiosidad. Ward cree que sabe todo lo que hay que saber sobre los judíos. No se interesa por ellos. Frank sí. Es evidente, incluso para él mismo, que los esquemas de definición del judaísmo con los que se había manejado hasta el momento ya no le sirven. Necesita esquemas nuevos, basados en la realidad que conoce.

Al principio, las nuevas definiciones de Frank sobre el judaísmo son tentativas y se relacionan directamente con Morris Bober y los hombres que vienen regularmente a su almacén. El suceso sólo ve un punto en común en las vidas de Al Marcus, Braitbert y Morris: el sufrimiento. *"That's what they (los judíos) live for, to suffer. And*

1) *ibid.*, pp. 69
 2) *ibid.*, pp. 71
 3) *ibid.*, pp. 71
 4) *ibid.*, pp. 81

the one that has got the biggest pain in the gut and can hold onto it the longest without running to the toilet is the best Jew. No wonder they got on his nerves"(1).

A pesar de la parcialidad de esta visión (hay mucho más que mero sufrimiento en las vidas de los tres judíos), Frank no puede dejar de sentir que la relación entre los dos semivagabundos y Morris encierra una bondad y un valor heroicos. Morris, un comerciante casi quebrado, se las arregla para seguir comprándoles algo, conversan amistosamente, toman café y té juntos y no se quejan demasiado de su suerte.

Antes de aceptar esta lección de vida completamente, Frank debe renunciar a su antisemitismo: no se puede sentir un prejuicio hacia un grupo de seres humanos que se ha llegado a admirar. Por el momento, Frank apela a un recurso muy común para solucionar esta contradicción en sus sentimientos: individualiza sus experiencias. Los judíos son sólo judíos, es cierto, pero ahora se acepta una excepción a la regla general: Morris Bobber. "He wasn't really sorry they had stuck up a Jew but he hadn't expected to be sorry that they had picked on this particular one, Bobber; yet, now he was"(2). Esta individualización representa un paso adelante para quien antes pensaba que todos los judíos eran sólo judíos y que no había nada verdaderamente malo en robarle a uno de ellos un poco de su dinero.

A medida que conoce más profundamente a los Bobber, Frank relaciona cada vez más al judaísmo consigo mismo. Cuando lee Crimea y Castigo, se identifica con Raskolnikov y al mismo tiempo siente que ese personaje debería ser un judío y se asombra cuando descubre que no lo es. Todavía reacciona rechazando al judaísmo cuando Helen lo desprecia, pero al mismo tiempo está reconociendo que le gustaría casarse con ella y cuando Helen le pide que recuerde que ella es una judía, su respuesta es instantánea: "So what?"(3).

Este proceso de superación del antisemitismo se completa en la conversación en la que Morris le explica qué es ser un judío para él: "This means to do what is right, to be honest, to be good. This means to other people. Our life is hard enough. Why should we hurt someone else?"(4). En esa oportunidad, Frank confiesa sus sentimientos anteriores hacia los judíos. Esta vez no recurre a la individualización: "But that was long ago before I got to know what they were like. I don't think I understood much about them"(5). Frank transpira mientras dice estas palabras, le cuesta decirlos, pero son palabras verdaderas: gran parte de los prejuicios raciales está basada en la ignorancia. Morris también lo sabe: "Happens like this many times"(6), le dice a Frank, con resignación.

Esta confesión marca el final del primer período de Frank en el negocio de Morris. Morris lo perdona cuando ve que roba y poco después Helen empieza a amarlo. Es su primera oportunidad de redimirse y la pierde porque en el fondo, Ward Mingoque aún no está muerto en su interior. La evolución de Frank pasa también por otros factores pero si la meta de esta evolución es lograr una relación Yo-Tú con otros seres humanos, la superación del antisemitismo no puede dejar de ser clave. El desprecio y la intolerancia son los dos grandes enemigos de la bondad en la literatura de Malamud.

La novela en la que Malamud trata más profundamente el tema del antisemitismo es The Fixer, escrita según la interpretación de Altan, como homenaje a los muertos de la Segunda Guerra Mundial. La historia de Yakov Bok es en parte una metáfora de los horrores e injusticias de tiempos de Hitler. El antisemitismo, a diferencia de lo que vimos en The Assistant, es aquí una de las fuerzas externas que llevan a Yakov a una toma de conciencia en cuanto a su actitud frente a la vida y frente a los demás.

1. Idem, pp. 150
 2. Idem, pp. 150
 3. Idem, pp. 150
 4. Idem, pp. 150
 5. Idem, pp. 150
 6. Idem, pp. 150

La relación del antisemitismo que se refleja en la novela con el holocausto de la Segunda Guerra Mundial se hace evidente en las conversaciones de Yakov con Grubeshov, el fiscal y en la escena en que el protagonista cruza el río que lo separa de Kiev, abandonando el *shtetl* y el judaísmo al mismo tiempo. El barquero que lo lleva aboga por la destrucción total de los judíos, y en cierto modo la lleva a cabo metafóricamente al decidir la muerte del caballo de Yakov, que representa la vida miserable de los judíos en Rusia. "*And when we've slaughtered the whole cursed tribe of them - and the same is done in every province throughout Russia, wherever we can smoke them out - though we've got most of them nice and bunched up in the Pale - we'll pile the corpses up and soak them with benzine and light fires that people will enjoy all over the world. Then, when that's done we hose the stinking ashes away and divide the rubles and jewels and silver and furs and the other loot they stole, or give it back to the poor who it rightfully belongs to anyway*"(1).

El antisemitismo de la Rusia de The Fixer está nutrido de una profunda ignorancia. Hay largos párrafos que relatan atroces ritos judíos para obtener sangre de cristianos inocentes. Las diversas versiones de las ceremonias religiosas judías, según Marfa Golov, madre del niño asesinado, el Padre Anastasy, experto en "cuestiones judías", los guardias, Grubeshov, y Lebedev resultan grotescas para quien tenga un ínfimo conocimiento del Viejo Testamento, pero son también muy peligrosas en el contexto general de la novela, porque los hombres que mantienen a Yakov prisionero creen en ellas realmente o afirman que son ciertas por intereses personales y políticos.

Al igual que Native Son, otra novela basada en un hecho real, la ignorancia y la propaganda imponen estas versiones a la mayor parte de un pueblo descontento y miserable. En la Rusia de 1910, hace falta descargar la culpa de la situación en una buena víctima expiatoria y los judíos son siempre una buena elección. Los discursos de los antisemitas son tan absurdos y tan eficaces en esta novela como los ideas del fiscal de Native Son sobre los negros.

El problema esencial del antisemita ruso en esta novela parece ser la visibilidad del judío. El grupo étnico judío no tiene visibilidad propia y la visibilidad cultural no es siempre segura: es necesario sacar a los judíos de algún modo efectivo. Hay dos soluciones posibles; limitar los lugares en que pueden establecerse los miembros del grupo que se desprecia y tratar de imponerles una visibilidad física cualquiera. Hay ejemplos de las dos actitudes en The Fixer.

El único crimen de Yakov en Kiev es residir en un sector prohibido para los judíos. El drama de la vivienda en las ciudades que ejercen el *apartheid* en cualquiera de sus formas es el mismo en The Fixer que en Native Son, Invisible Man o Light in August. El ghetto judío se describe así en la historia de Yakov: "*The Jewish quarter, unchanged in ages, swarmed and smelled. Its worldly goods were spiritual goods; all that was lacking was prosperity*"(2). Para Yakov Bok, el ghetto es otra prisión. Sabe que si escapa, tendrá más oportunidades.

Desde el punto de vista social, la metáfora de la vida en prisión, común a casi todas las obras de Malamud, tiene mayor sentido en The Fixer que en ninguna otra de sus novelas. Los sistemas de lugares restringidos de vivienda en las sociedades de pensamiento racista condenan a los grupos despreciados a una cárcel de límites muy estrechos. Si el grupo minoritario está concentrado en una zona determinada, como dice el barquero, el grupo mayoritario pueda convertir ese lugar en una trampa fácilmente. Para poder organizar un

(1) Malamud, Bernard, The Fixer, (op. cit.), pp. 29.
 (2) ibid., (op. cit.)

pogrom, hay que saber dónde buscar a las víctimas. Es la misma situación que viven las ciudades con ghettos negros en los EEUU.

La única manera de escapar del ghetto, es confiar en la poca visibilidad del judío. A pesar de que Marden y Meyer sostienen que tal visibilidad es nula, hay una serie de rasgos físicos que forman la base de los insultos raciales más comunes. Para atreverse a huir del ghetto y del *shtetl*, Yakov necesita sentirse seguro de que no posee esos rasgos: "*Having been told he did not look Jewish he now believed it*"(1).

Es evidente que Yakov no tiene apariencia de judío. Labadev, un antisemita confeso y militante, no sospecha de él, a pesar de que la actitud de Yakov es decididamente sospechosa. Su hija Zinaida, a la que ha rechazado porque estaba en su período menstrual, le escribe cartas pidiéndole otra oportunidad, cosa que no haría si tuviera la más mínima sospecha.

Para los carceleros de Yakov, que desean acusar a toda la comunidad judía por la muerte del niño Golof, la poca visibilidad de Yakov es un problema. Necesitan que parezca judío. Para lograrlo, apelan al segundo de los trucos de que hablábamos hace un momento: intentan imponerle un aspecto determinado, que es en realidad más cultural que físico. Tratan de convertirlo en un judío ortodoxo: no dejan que se corte el pelo ni la barba y lo inducen a rezar y a vestirse como un judío creyente. Yakov es perfectamente consciente de sus intenciones. Cuando, muchas meses después de su arresto, Raisl lo visita en la cárcel y se asombra de verlo con barba y largos rulos en el cabello, él le dice con amargura que ésa es la evidencia de sus acusadores contra él(2).

La afirmación de Yakov tiene mucha profundidad. En primer lugar, las pruebas de Grubeshov contra Yakov son sólo de naturaleza racial. Grubeshov mismo lo acepta: "*He suspected a Jew at once because a Russian couldn't possibly commit that kind of crime*"(3). Por otra parte, la evidencia de Grubeshov y los que lo apoyan es falsa: le han dejado crecer la barba y el pelo para aumentar las diferencias entre él y cualquier gentil, hacen monografías sobre las narices de los judíos, tratando de clasificarlas y fomentan creencias sanguinarias y absurdas sobre la religión judía, pero lo cierto es que las diferencias son muy, muy leves, si es que existen.

Yakov reacciona rápidamente contra la colección de narices de Grubeshov en una escena cómica memorable: "*He flipped open a notebook to a page of pen-and-ink sketches, turning the book so that Yakov could read the printing at the top of the page:*

'Jewish noses. Here, for instance, is yours.' Grubeshov pointed to a thin high bridged nose with slender nostrils.

'And this is yours', Yakov said hoarsely, pointing to a short, fleshy, broad-winged nose"(4). El significado de este episodio es bien claro: la clasificación de narices es un fracaso. Todas las narices del mundo pueden ser judías, desde una alta y delgada a una achatada y corta, desde la de Yakov hasta la de su peor enemigo.

Malamud repite este mensaje de igualdad varias veces en esta novela. En uno de los últimos sueños de Yakov, por ejemplo, aparecen una serie de prisioneros rusos, a los que éste confunde con judíos. Pero de los muchos fragmentos de la novela que se refieren a la hermandad de todos los hombres, el más serio y emotivo es la declaración de Bibikov durante su última conversación con Yakov. Bibikov, ruso, lleva a cabo una investigación de los antecedentes judiciales de las acusaciones por muerte ritual y descubre, entre otras cosas, que los paganos del S I BC utilizaron la misma acusación para justificar la persecución y eliminación de los cristianos. Hay

1. *Idem*, pp. 207.

2. *Idem*, pp. 210.

3. *Idem*, pp. 211.

4. *Idem*, pp. 118-119.

más semejanza entre judíos y gentiles de la que ambos quieren reconocer.

El prejuicio de los rusos contra los judíos tiene características propias. Se puede hacer un estudio de las imágenes estereotipadas relacionadas con él a través de las declaraciones de los distintos personajes que desfilan por la celosa de Yakov. La acusación principal contra el pueblo judío es semejante a la que utilizaron los nazis: los judíos son peligrosos porque intentan dominar la sociedad en que viven a través de complots muy difíciles de descubrir y eliminar. "*The Jews dominate the world and we feel ourselves under their yoke. I personally consider myself under the power of the Jews; under the power of the Jewish thought, under the power of the Jewish press*"(1). El pueblo ruso, aterrizado por el hambre y la opresión, necesita una descarga y la defensa contra el supuesto complot judío es una buena manera de desviar su atención de los verdaderos problemas del país.

Los insultos constantes que recibe Yakov conforman una imagen estereotipada del judío a la cual se remiten todas las ideas de los antisemitas del libro. El judío de esta imagen es astuto, ladrón, inteligente para lo que le conviene, fanático religioso o fanático revolucionario, cobarde, avaro, lleno de odio contra los rusos en general, bebedor de sangre y mago. El resultado de una combinación como ésta no puede sino causar miedo y odio. El prejuicio contra las relaciones sexuales entre miembros de las dos razas en conflicto también está presente en la novela: una de las autoridades de la policía que detiene a Yakov afirma en una reunión con Grubeshov y Bibikov que cualquier judío que se acerque a una mujer rusa debería ser estrangulado(2).

La conclusión de la novela de Malamud es que es necesario pelear contra este tipo de sentimientos. Yakov descubre que el único modo en que puede ser moralmente un hombre es asumiendo un compromiso con la causa judía contra la intolerancia antisemita y lo único que puede hacer por esa causa en la situación en que está es tratar de llegar a juicio vivo. Esta afirmación de Malamud sobre el compromiso es la más comunitaria de las consideraciones de los tres autores judíos que estudiamos sobre el antisemitismo. No es una afirmación parcial. Para Malamud, la tolerancia es un sentimiento con dos puntas y gran parte de su literatura está dirigida también contra las actitudes de prejuicio dentro de la comunidad judía misma.

III-5) PREJUICIOS ANTI-BOY ENTRE LOS JUDÍOS

Una de las características sociales más marcadas de la comunidad judía reside en el hecho de que es un grupo cerrado. En general, al menos hasta hace muy poco tiempo, los judíos tenían una gran desconfianza frente a los miembros de otras comunidades sociales. Estos sentimientos se expresan sobre todo en las reacciones contra los matrimonios mixtos. Las investigaciones de Mandel y Meyer marcan una flexibilización en ese sentido. En las últimas encuestas, los padres judeo-norteamericanos parecen preferir un casamiento dentro de la comunidad pero no se horrorizan ante la otra perspectiva.

El tema de la pareja mixta aparece constantemente en las obras de Bellow, Roth y Malamud, a veces sólo como mención pasajera, otras como tema central en novelas como The Assistant y Portney's Complaint.

En la literatura de Saul Bellow, la pareja mixta es una nota permanente. Bellow no analiza a fondo los problemas del matrimonio mixto, pero habla de este tipo de pareja como un factor de la realidad de la vida de los judíos en los EEUU.

En The Victim, Max, hermano de Asa Leventhal, se ha casado con

Elena, descendiente de italianos católicos. Son una pareja con problemas y se habla de ellos en términos de pareja mixta desde la primera página del libro, en la que Asa aleja el teléfono de su cara para protegerse del griterío "italiano" de su cuñada.

Max y Elena se han casado en contra de las opiniones de los padres de Elena, pero ella no ha abandonado nunca su catolicismo: al final de la novela, hace velar a su hijo muerto en una capilla católica. Asa va a este funeral sintiéndose robado: el muchacho era un Leventhal, piensa, y es extraño y desagradable que lo entierren según el rito católico.

Asa no aprueba del todo el matrimonio de su hermano, tal vez porque es hipersensible a los insultos y prejuicios de los goys. Está dominado por un temor constante a descubrir actitudes antisemitas en Elena, su madre, el cura o cualquiera de los amigos de Max. Mientras se aleja de la tumba de su sobrino, piensa en su padre y siente que al viejo le hubiera dolido ver a su nieto enterrado en un cementerio católico. Su miedo es, en parte, injustificado. Teme mucho a las reacciones de Elena y su madre pero Max, que las conoce más dice que ambas son inofensivas. La conversación entre los dos hermanos representa un paso adelante en la evolución de Asa porque es allí donde comprende que necesita abrirse a los demás, confiar en ellos, aunque esos otros sean goys y el antisemitismo sea una realidad.

Herzog, protagonista de la novela más conocida de Bellow, tiene otro tipo de problemas en su matrimonio con Madeleine. Madeleine es judía pero cuando conoce a Herzog está pasando por una fase de conversión al catolicismo. El protagonista de la novela es un hombre de mente abierta y además, en ese tiempo ama a Madeleine, pero aún así siente dudas.

Sabe que necesita comprender mejor a la que será su mujer y apela a un psiquiatra, Edvig, para ayudarlo. Las conversaciones con el analista están plagadas de consideraciones religiosas. Madeleine siente que Herzog es un fariseo y a Herzog le parece que tales pensamientos son anticuados y degradantes y que están destruyendo lo que hay entre los dos. Herzog recuerda haber ido a la iglesia varias veces con Madeleine en los tiempos en que ella era su amante y él todavía estaba casado con Wanda. Sus reflexiones mientras la espera en uno de los templos en que ella se ha detenido a rezar plantean el problema general de los casamientos mixtos desde el punto de vista de un judío emancipado y liberal con una claridad y economía admirables: "*What was he doing here? He was a husband, a father. He was married, he was a Jew. Why was he in church?*" (1).

Esta es la sensación más frecuente en hombres como Herzog frente al matrimonio mixto. A pesar de ser intelectuales, abiertos, desprejuiciados, están condicionados por una serie de valores que provienen de su judaísmo y que Philip Roth se dedicó a estudiar conscientemente en cuentos como Spatein o novelas como Portnoy's Complaint. Los valores familiares judíos exigen fidelidad, una paternidad responsable y relaciones cercanas sólo con miembros del mismo grupo étnico. En el momento en que separa a Madeleine en la iglesia, Herzog está violando todas estas normas de una sola vez y eso lo hace sentirse inseguro. Su sensación más marcada es la de estar desubicado: su lugar no está en una iglesia. El catolicismo de Madeleine lo incomoda como incomodaba a Asa el funeral de su sobrino Mick.

Bellow no ofrece una respuesta explícita a las preguntas de Herzog en la iglesia, pero existe una salida para su problema en sus relaciones con Ramona. Ramona tampoco es judía y sin embargo, Herzog se relaciona con ella sin remordimientos. Sus dudas provienen de otros

¹ Bellow, Saul, Spatein, pp. 111. (p. 19)

campos: fundamentalmente, su miedo y su "independencia", pero el temor a las consecuencias de la pareja mixta está significativamente ausente en los diálogos entre la argentina y el profesor judío-estadounidense. Su pareja con Sono, también mixta, le había traído algunas resistencias pero nunca en el grado en que las siente con Madeleine. Las razones son obvias: el tabú de las relaciones mixtas desaparece frente a ese tipo de comunicación humana que Eber llama *Yo-Tú*. La bondad de Sono y la inteligencia y paciencia de Ramona transmiten una seguridad y una entrega que Madeleine convertía en culpa y rencor. Pero Herzog, al principio de la novela, aún tiene que aprender a valorar este tipo de cariños.

La pareja mixta y los prejuicios de los judíos forman parte central de la evolución de otros de los personajes que estudiamos: el italiano Frank Alpine en The Assistant. Su anticomunismo lo resulta todavía más difícil de superar porque se enfrenta al prejuicio de Ida Eber y hasta de Helen contra los *goy*. La presentación de este tipo de prejuicios tiene mucha importancia en la novela, porque las enseñanzas de Morris Eber se basan en la tolerancia y la tesis de Malamud parece ser que tanto judíos como gentiles necesitan lecciones al respecto.

El sentimiento prejuicioso de Ida se manifiesta sobre todo en cuanto a los matrimonios mixtos, tema que recorre la obra de principio a fin como una nota constante que refleja la desconfianza entre dos grupos humanos diferentes.

Lo primero que dice Ida sobre Frank en The Assistant está relacionado con sus prejuicios étnicos. Apenas descubre la presencia del ayudante en el almacén, pregunta a Morris "*Who is this goy?*"(1). Ida siente que un *goy* en el negocio significa problemas y después del episodio en que Frank vive en el sótano y roba el pan y la leche de los Eber, ella sueña que el muchacho los deja sin nada y que espía a su hija por el ojo de la cerradura. Ninguna de esas dos ideas es absolutamente incorrecta: Frank es muy capaz de robar y de espionar a Helen, pero el problema es que Ida sostiene que lo hará simplemente porque Frank es un *goy*, del mismo modo que Frank sostenía antes que los judíos eran sólo judíos y que no era moralmente incorrecto robarles.

Para Ida, Frank es un peligro latente: "*I don't want his hand on account of Helen. I don't like the way he looks on her*"(2). El casamiento de su única hija vive con un *goy* sería una tragedia para Ida. Su actitud para con Frank es, por supuesto, contraproducente: es ella la que atrae la atención de Helen hacia el ayudante por primera vez.

Ida, como Ward Minogue, es incapaz de evolucionar. Incluso después de la muerte de Morris, cuando tanto ella como Helen dependen del trabajo de Frank, le advertirá que su hija no es para él y lo hará para prevenir un peligro que, aún entonces, considerara peor que la muerte.

Helen comparte las ideas de su madre con respecto al matrimonio, al menos al principio. También para ella, Frank es un extraño, un *goy*. Sus primeros regalos la conmueven mucho pero siente que no puede aceptarles, no porque él pueda ser un ladrón, como piensa su madre, sino específicamente porque no es judío: "*she knew she mustn't become seriously attracted to him because there would be trouble in pockets*"(3). Más adelante, en el primer encuentro en la plaza, cuando es de cuenta de que lo está empujando a querer, Helen se defiende de sus propios sentimientos con la mejor de las armas: "*Don't forget I'm Jewish*"(4). En realidad, no está diciéndoselo a Frank sino

1) Malamud, Bernard, The Assistant, (ed. citada), pp. 41

2) *Ibid.*, pp. 57

3) *Ibid.*, pp. 131

4) *Ibid.*, pp. 140

recordándose a sí misma que no debe olvidar que él es un goy.

Sin embargo, en la personalidad de Helen, el amor pesa más que el prejuicio y cuando Frank le besa por primera vez, trata de sentir el peligro tradicional ante las efusiones de cariño de un goy pero no puede: "*He wasn't, for instance, Jewish. Not long ago this was the greatest barrier, her protection against ever taking him seriously; now it no longer seemed such an urgently important thing - how could it in times like these? How could anything be important but love and fulfillment?*"(1). Helen tiene muchas formas de justificarse ante sí misma el casamiento con un goy: la igualdad entre los hombres, el amor, la importancia de tener ideales en común, el deseo de mejorar apoyándose en el otro. Y sin embargo, nunca se convence del todo: todavía siente que querría que sus hijos se casaran con judíos. Esta sensación de que existen diferencias esenciales entre Frank y ella reaparecerá cuando él le haga el amor en el parque. Las palabras con que lo insulta en esa oportunidad son esencialmente racistas: "*Dog, uncircumcised dog!*"(2).

Helen sólo evolucionará hacia la tolerancia verdadera al final de la novela, cuando aprenda a perdonar y a reconocer el cambio en otra persona. En sus últimos pensamientos sobre Frank, ya no quedan huellas de sus antiguos prejuicios: el italiano le parece ahora un hombre capaz de dar y de ser querido. Las diferencias falsas han desaparecido de sus ideas para siempre. Y sin embargo, Malamud resuelve el problema del prejuicio anti-goy a través de la conversión de Frank al judaísmo y no a través de un acto de Helen o de Ida que refleje la superación de los sentimientos racistas de ambas. De los cuatro personajes intolerantes del comienzo de la novela, Ida, Helen, Frank y Ward, el único que alcanza verdaderamente la filosofía de Morris, el único capaz de levantarse a las cinco de la mañana por una mujer que desprecia, es Frank Alpine.

Philip Roth toma el tema de los prejuicios judíos desde un punto de vista completamente distinto. Constantemente interesado en el problema de las restricciones sociales, Roth estudia el efecto de los tabúes judíos con respecto a las relaciones mixtas como un ejemplo más de una educación castradora. Su crítica a lo que hay de impuesto y limitador en la educación judía es mucho más irónica y feroz que la de Malamud en The Assistant y la razón de ser esta crítica no es tanto la prédica de la tolerancia como la de la necesidad de luchar por una formación tan libre como sea posible de la personalidad del ser humano.

Todos las madres judías de Roth sienten horror ante la posibilidad de que sus hijos se casen con *chiksas*, o sea mujeres no-judías. Se habla de este tema en The Ghost Writer y Goodbye, Columbus, por ejemplo. Sin embargo, la novela en que el tema se encuentra más desarrollado es Portnoy's Complaint.

Portnoy's Complaint es una novela especial dentro de la carrera de Roth. Discutida y muy famosa, se convirtió en best-seller. Roth utiliza en ella técnicas y temas extraídos de la literatura pornográfica para transmitir un mensaje muy semejante al que podemos leer en The Ghost Writer o en los cuentos de la primera colección, pero en un tono completamente distinto, que lo acerca sobre todo a sus libros de sátira política, como The Great American Novel, por ejemplo.

La familia de Alexander Portnoy es profundamente judía y cree que cualquier contacto con goys es peligroso. La historia del primo Hacht, que ocupa apenas ocho páginas de un libro de trescientas, es una especie de resumen de la intolerancia judía en el tono feroz y característico de toda la novela.

1) *ibid.*, p. 159

2) *ibid.*, p. 207

Heshie es, claro está, la niña de los ojos de sus padres, pero se enoja de una *shikse*, Alice Dombosky. "*That Alice was so blatantly a shikse, caused no end of grief in Heshie's household, and even in my own*"(1). La raíz de esta pena está en algo que Alexander Portnoy llama el sentimiento de superioridad de los judíos. Los judíos de esta novela están seguros de que la agresión de los gentiles surge de su convencimiento íntimo de que los judíos son superiores, lo cual les produce envidia y odio. Desde este punto de vista, una relación mixta significa una entrega y una degradación. Los padres de Heshie y el rabino tratan de convencerlo de que no tome su vida y "*turn it over to his own worst enemy*"(2).

Ante el empecinamiento de Heshie, su padre habla con Alice, le ofrece dinero, la asusta con una supuesta enfermedad de su hijo y consigue que ella lo rechace. La restricción ha triunfado, pero la historia no termina allí: "*When Heshie was killed in the war, the only thing people could think to say to my Aunt Clara and my Uncle Hyman, to somehow mitigate the horror, to somehow console them in their grief was: 'At least he didn't leave you with a shikse wife. At least, he didn't leave you with goyische children'*"(3).

Esta ácida crítica al racismo judío se repite constantemente en la novela a través de las relaciones del protagonista con las *shiksés*. Como en el caso de Helen Bober, la represión contra ese tipo de relaciones sólo consigue hacerlas más deseables a los ojos de Alexander. Al final de su infancia, ya corre tras las muchachas *goy* que patinan en el hielo. Las desea con desesperación, no sólo porque están prohibidas, sino también porque ellas pertenecen a la sociedad de un modo totalmente inalcanzable para un judío: "*Their fathers are men with white hair and deep voices who never use double negatives and their mothers the ladies with the kindly smile and the wonderful manners (...)* *These people are the Americans, Doctor*"(4).

Como todo judío, Alexander tiene sentimientos contradictorios sobre los *goys*. Los desprecia porque le han enseñado que son "inferiores" pero sabe que en la sociedad son los judíos los que están del lado de afuera. La descripción de estas emociones contrapuestas y angustiosas hace de esta novela de Roth el estudio más completo de los prejuicios judíos. A pesar de sus sentimientos de superioridad, cuidadosamente inculcados por sus padres, Alexander Portnoy tiene que aceptar que la realidad de la sociedad en que vive no concuerda con el hecho de que los judíos son el Pueblo Elegido: "*don't tell me we're as good as anybody else, don't tell me we're Americans just like they are. No, no, these blond-haired Christians are the legitimate residents and owners of this place*"(5).

Las relaciones de Alexander con mujeres *goy* ha sido interpretada como un intento para conquistar EEUU a través del sexo: "*O America! America! it may have been gold in the streets to my grandparents, it may have been a chicken in every pot to my father and mother but to me (...)* *America is a shikse nestling under your arm whispering love love love love love love!*"(6). Es indudable que para el protagonista de Portnoy's Complaint las mujeres se dividen en *shiksés* y judías y que las *shiksés* poseen la atracción de lo prohibido. Alexander parece desear fervientemente la asimilación, quiere ser un estadounidense más, como los hermanos y los padres de las chicas rubias que patinaban en el hielo. Este deseo se contrapone con los ideales separatistas del pueblo judío y con la moral de sus padres y para cuando Alexander intenta volver a sus raíces y acercarse a una mujer de Israel, es demasiado tarde: los brazos de la israelita le enseñan que es impotente cuando se trata de su propio pueblo.

Si recordamos el tema central de la literatura de Roth, se hace

1) Roth, 1971a. Portnoy's Complaint, 1er. edic., (pg 40)

2) *ibid.*, (pg 40)

3) *ibid.*, (pg 40)

4) *ibid.*, (pg 163)

5) *ibid.*, (pg 165)

6) *ibid.*, (pg 165)

evidente que su visión del prejuicio antigoy es semejante a la que tiene sobre todas las imposiciones ficticias en su obra. La prohibición de amar a un goy es sólo otra restricción absurda que provoca conflictos y angustias innecesarios.

Los grandes escritores judíos de los EEUU han tratado en forma pareja los prejuicios blancos y judíos pero, a diferencia de los negros y los indios, no los han tomado casi nunca como tema central. La diferencia entre la situación de negros e indios por un lado y judíos por otro ayuda a explicar esta distancia entre los intereses que refleja el arte de unos y otros. Existe también una consecuencia: la posición central de los judíos en la literatura de los EEUU, con un Premio Nobel e infinidad de Pulitzers y estudios críticos. La dedicación de los escritores judíos a los temas universales los ha hecho aceptables para el público en general y les ha asegurado un éxito mayor del que goza la literatura negra.

IV) LA FAMILIA JUDIA

Todos los estudios sociológicos estadounidenses sobre los judíos se interesan particularmente por el tema de la familia, tal vez porque existen diferencias marcadas entre las ideas sobre convivencia familiar mantenidas por el grupo mayoritario y por la comunidad judía. La familia judía se mantiene unida por un tiempo más prolongado que la familia WASP y los conceptos de fidelidad, paternidad y obligaciones hacia los padres son mucho más firmes y estrictos entre los judíos. Estas características generales se reflejan constantemente en la literatura de los autores de esta comunidad, aún en aquellos que no tratan el tema en profundidad.

Saul Bellow se preocupa poco por los problemas familiares en sí mismos. Su interés está dirigido más bien hacia las relaciones entre pares de hombres, sean hermanos, amigos, o padre e hijo. Sin embargo, el peso de las ideas judías sobre la familia en sus personajes es constante.

Estas ideas suelen generar culpabilidad. Tommy Wilhelm ha fracasado como marido y como padre y ése es tal vez el mayor de sus fracasos. Para un judío, el fracaso familiar es imperdonable y el Dr. Adler no deja que su hijo lo olvide. Desde el punto de vista de su padre, Tommy es indeseable por muchas razones, y su abandono del hogar es una de las más graves. Para Tommy mismo, perseguido por una personalidad que lo impulsa a acusarse constantemente, la relación con sus hijos y su esposa es una mancha profunda en su vida.

Herzog es un caso similar: su vida también está en directa contradicción con los valores familiares de su comunidad. Ha fracasado dos veces, con dos mujeres y dos hijos. Moralmente, la separación parece ser mucho más grave y perjudicial para un judío que para un anglosajón estadounidense de mediados del S XX, y Herzog es un judío en cuanto a esto. La culpa de su infidelidad lo persigue constantemente.

Asa Leventhal, en cambio, miembro de un matrimonio que florece, se erige en juez de su hermano y queda de ese modo del otro lado del problema. Asa juzga severamente a Max porque éste no responde a las leyes de convivencia familiar judías. Max no está presente durante la enfermedad de su hijo menor y es capaz de negarse a venir a pesar de su gravedad. Asa considera que esa actitud es profundamente egoísta y siente rabia cuando piensa en ella. Parte de su evolución como ser

humano puede medirse por sus actitudes hacia Max: cuando éste vuelve a la ciudad, Asa ha cambiado lo suficiente como para dejar de juzgarlo y acercarse a él como ser humano.

Todas las obras de Saul Bellow presentan algún problema familiar semejante a los que hemos descrito. El tema no es central en ninguna de sus novelas, pero está presente de un modo u otro. Para Bellow parece haber algún tipo de falla en las normas familiares judías: a pesar de ser generadoras de culpa, no pueden impedir la separación y la angustia en los miembros del grupo al que pretenden proteger.

Parte de la culpa de Yakov Bok en The Fixer se relaciona también con este problema. En cuanto a su matrimonio, Yakov es un fracasado. Incapaz de comprender a su mujer y de ser padre, es decir de cumplir con una de sus funciones en el mundo, empuja a Raisl a la infidelidad. Para crecer como ser humano, tiene que aceptar su parte de la responsabilidad en la destrucción de la pareja pero ese tipo de culpas es tan grave para un judío que Yakov se niega a verse involucrado. Prefiere sentir que es sólo una pobre víctima de la maldad de Raisl. Sólo sus dos años de sufrimiento en la cárcel lo harán digno de recuperar su lugar en la comunidad y en la familia.

Ni Bellow ni Malamud se ocupan de estos problemas especialmente; los intereses psicológicos de Philip Roth, por el contrario, lo han llevado a realizar un estudio concienzudo y completo de las relaciones familiares judías. Friedman lo considera el autor judío que más se preocupó por utilizar y explicar el estereotipo de la idische mame que se generalizó en la década del sesenta.

En su estudio sobre las madres y los hijos judíos de la literatura, Friedman detecta una evolución en los tipos de madres de la narrativa judía: a partir de la madre sacrificada que enseña el valor de la vida a su hijo en una novela como Call it Sleep de Henry Roth, pasando por un tipo intermedio en el libro de Romain Gary Promise at Dawn, hasta la madre sofisticada y castradora de Portnoy's Complaint. Este último tipo de madre fue el que se popularizó luego en los chistes y comedias sobre los judíos.

Si bien el tema de la madre es el más importante en el esquema familiar de los libros de Roth, es necesario aclarar que este autor se interesa también por las relaciones de pareja dentro de la familia. En Epstein, uno de los cuentos de Goodbye, Columbus, el protagonista es esposo y padre, ha cumplido con todas las normas de la convivencia judía y debería sentirse feliz, pero sabe que no lo es. En realidad, no ha vivido. Ha subordinado sus deseos, instintos y sueños a las leyes severas de la comunidad en que creció y bruscamente siente que tiene que hacer algo nuevo. Sus relaciones extramatrimoniales le proporcionan cierto alivio pero también un profundo sentimiento de culpa, simbolizado por el sarpullido que lo pone en evidencia frente a su esposa. La culpa proviene, en gran parte, de la restricción que imponen las normas morales de su comunidad a la vida en familia.

En toda la obra de Roth, el personaje que representa más enteramente esas normas es Sophie Portnoy, madre del protagonista de Portnoy's Complaint. Sophie Portnoy es un personaje estereotipado pero al mismo tiempo profundo y complejo que aparece frente al lector a través de la mirada distorsionante de su hijo. Ella es la típica madre judía de los años sesenta: sofisticada, relativamente acomodada económicamente, sumamente ambiciosa para su hijo, a quien desea hacer famoso, poseedora de miles de técnicas generadoras de culpa, y de una imagen de sí misma como mártir y heroína, incomprendida por el mundo y abandonada por los suyos.. Sophie es dueña de su hogar. Su marido es

apenas un peleele en sus manos expertas. Ejerce una autoridad restrictiva sobre todos los que se acercan a ella, especialmente sobre su hijo, pero no utiliza ni la amenaza ni el castigo, sino un método mucho más sutil de generación de culpas. Condena a Alexander a tener que recurrir al psicólogo.

Una de las características más notables de esta mujer especial es su permanente exigencia. Su hijo debe ser perfecto: "*All they (los padres) have sacrificed for me and done for me and how they boast about me and are the best public relations firm (so they tell me) any child could have, and it turns out that I still won't be perfect. Did you ever hear of such a thing in your life? I just refuse to be perfect. What a prickly kid*"(1). Para que Alexander sea perfecto, además de una carrera y cierta fama, Sophie necesita que se case con una muchacha judía y le dé nietos. Sólo la vida familiar hace completo a un judío y una de las mayores culpas de Alexander es la de no haber formado una familia propia: "*Only why should it (se refiere a las relaciones pasajeras con mujeres) end? To please a mother and a father? To conform to the norm? Why on earth should I be so defensive about being what was honorably called some years ago, a bachelor?*"(2), protesta ante el psiquiatra.

El estereotipo del judío como padre y esposo fiel está tan generalizado entre los judíos como entre las *shiksés* de Portnoy's Complaint. The Monkey, la última de las mujeres yanquis de Alexander, ha soñado con él justamente porque es un judío: "*the figure who had dwelled these many years at the heart of her dreams (...) a man who would be good to a wife and to children...a Jew*"(3).

Philip Roth parece creer que la vida familiar judía sentida como una obligación casi religiosa es un error de enormes consecuencias psicológicas. Bernard Malamud, en cambio, habla de ella con admiración aunque reconoce que puede hacer surgir angustias y culpas. En su novela sobre la infidelidad, Dubin's Lives, el protagonista termina por recobrar una especie de equilibrio irónico conservando dos mujeres al mismo tiempo. Saul Bellow plantea que el concepto de la vida familiar judía es generador de culpa y sin embargo insuficiente para mantener realmente unidos a los miembros de un grupo familiar del S XX en los EEUU. Estas variaciones de planteamiento giran alrededor del reconocimiento de que las tendencias familiares de los judíos son distintas de las de la mayoría anglosajona y necesitan ser estudiadas con detenimiento. Sin embargo, las preguntas que plantean las obras de estos tres escritores a partir de este tema específicamente judío se relacionan con los problemas fundamentales del ser humano en general: cómo debe comunicarse el hombre con sus semejantes?, qué conviene a la sociedad civilizada y justa, los instintos, las restricciones o el equilibrio entre las dos fuerzas?, cómo se logra este equilibrio?, y sobre todo, cómo se alcanza una identidad propia y sentida sin perder nuestro lugar en la sociedad? Como en otros temas que hemos analizado, Bellow, Malamud y Roth utilizan en este caso material judío para expresar sus opiniones sobre problemas de importancia general para el hombre de occidente. La figura del judío vuelve a ser Everyman..

1) *idem*, (pg 190)

2) *idem*, (pg 115)

3) *idem*, (pg 182)

V) EL JUDIO COMO SIMBOLO DEL HOMBRE-Conclusiones

El judío de autores como Bellow, Roth y Malamud representa siempre algo más que una minoría social y ese "algo más" explica en parte la aceptación de la literatura judía por la mayoría anglosajona de los EEUU. Leslie Fiedler, en un artículo sobre la literatura judía, habla de una lenta mitificación del judío y el sureño, que los llevó a convertirse en símbolos de los EEUU en general. Esta idea está llena de sugerencias: para el estadounidense, estas dos porciones de la población de su país están formadas por pueblos con un sentido profundo del aislamiento, la soledad y la desesperación. Son pueblos derrotados y perseguidos y, en un momento histórico en que la primacía y la confianza del grupo WASP se resquebrajan, estos grupos minoritarios parecen tener mucho que enseñarle a la mayoría.

En The Assistant, por ejemplo, el judaísmo es una metáfora muy abarcadora. Ser "un buen judío" en esta novela es "ser bueno, honesto y hacer lo correcto" pero también es ser un marginado social y sufrir por ello; es tener la capacidad de sobrevivir en una sociedad hostil y en medio del abatimiento y la derrota, y también es recibir el desprecio de los que tienen éxito; es saber comunicarse con los demás, y también es ser un fracasado a nivel material. A ese judaísmo complejo y ambiguo se convierte Frank Alpine en primavera. La conversión es, sobre todo, un renacimiento. El hecho de que, en cierto sentido, pueda confundirse con una condena no opaca el triunfo del personaje, simplemente reitera la crítica al mundo en el cual Frank deberá seguir viviendo.

Malamud es el más explícito de los escritores judíos en cuanto al uso de este tipo de metáfora, pero la idea del judío como Everyman se repite en novelas como Herzog, The Ghost Writer o incluso The Adventures of Augie March. En el mundo del S XX, en el que "alienación" es una palabra profundamente sentida, el judío es el símbolo ideal del hombre enfrentado al dilema de la soledad y la vida en una sociedad corrupta y desesperada. El ser humano ha visto el sufrimiento con ojos nuevos en este siglo y el pueblo judío lo ha sentido en carne propia; nadie más capacitado que él para mostrarnos qué hacer con ese dolor. El dilema de ser judío ha pasado a ser útil para entender el dilema de ser hombre.

Los escritores judíos comparten además un interés especial por la defensa del Yo que los diferencia de la literatura de la negación, representada en Europa por hombres como Beckett o Ionesco, y en EEUU por John Barth, Allen Ginsberg, W. Burroughs. Los personajes de Bellow, Malamud e incluso Roth, exceptuando tal vez sus novelas de sátira política, todavía son personas.

Tanto Bellow como Malamud han defendido abiertamente el sentido del Yo en conferencias y reportajes. En un ensayo de Bellow, titulado Recent American Fiction, el Premio Nobel protesta contra el abandono del Yo en la literatura actual y propone un Yo diferente y renovado para reemplazar al Yo romántico del S XIX. "*This is no longer the sovereign Self of the Romantics, but the decent Self of Kipling, whose great satisfaction is to recognize the existence of a great number of others. These numerous others reduce personal significance, and both realism and dignity require us to accept this reduction*"(1).

Bellow utiliza aquí dos ideas relacionadas con el judaísmo: el humanismo implícito esencial de la tradición judía, y la idea de Buber sobre las relaciones con los demás. El judío cree profundamente en la

1) Bellow, Saul "Recent American Fiction", in American Studies International, Spring 1977, Number 3. (P; 15)

persona humana. La idea de que en todo momento existe sobre la Tierra un número muy reducido de hombres o mujeres por los cuales Jehová salva al mundo de la destrucción impone un respeto básico para todos los seres humanos y ese respeto es también el fundamento de la unidad de la comunidad judía.

Bellow, Malamud o Roth rechazan la idea romántica del Yo sin rechazar el Yo. Buscan una nueva función para el hombre, función que, al menos para Bellow y Malamud, ha de ser comunitaria, con lo cual volvemos a la idea del Yo-Tú enunciada por Martin Buber.

El interés por el destino del ser humano aleja a los escritores judíos de las técnicas llamadas vanguardistas del S XX. En todas las novelas y cuentos de Bellow, Malamud y Roth, hay un argumento y personajes reconocibles. Es la historia la que transmite el mensaje y ese mensaje es esencialmente afirmativo. Tal vez esta voluntad de decir sí, de dar esperanzas, sea lo más característico de la literatura judía de los EEUU. En la última novela de Malamud, God's Grace, la época terrible que sigue a un apocalipsis nuclear está recorrida por un pequeño rayito de esperanza; incluso la muerte final del protagonista, que deja al mundo de los monos desamparado, siembra el fruto futuro de algún tipo de comprensión con la voz del gorila George que entona la plegaria de los muertos, haciendo uso de la palabra por primera vez..

LOS JUDIOS EN LA LITERATURA BLANCA

El hecho de que la minoría judía no tuviera problemas verdaderamente graves para ser admitida en la sociedad estadounidense hace bastante difícil encontrar personajes judíos tratados como tales en la literatura de los blancos, al menos en los grandes autores, que marcaron rumbos dentro de la llamada "corriente general". El autor blanco no se interesó por el judío en la medida en que lo hizo por el negro y por el indio. No hay un cuerpo literario amplio sobre la asimilación judía ni muchas obras narrativas dedicadas exclusivamente al problema, si bien existen personajes aislados que pueden analizarse para rastrear la influencia de los estereotipos.

En este capítulo breve sobre la minoría judía en las obras de autor blanco, se analizarán solamente los personajes judíos de dos novelas que, a primera vista, podrían parecer dos extremos opuestos en la infinidad de posiciones que puede tomar el autor blanco frente al personaje judío. Estas novelas son The Sun Also Rises (Fiesta) de Ernest Hemingway, y Look Homeward, Angel de Thomas Wolfe. En la primera de ellas el protagonista y narrador juzga negativamente al personaje judío. En la segunda, aparecen retratos cortos y profundamente conmovedores de la vida de los judíos en una ciudad sureña.

The Sun Also Rises, primer novela de Hemingway, está estructurada sobre el contraste entre los personajes que podríamos llamar "sanos" o "viriles" y los "neuróticos", los que no saben vivir. Robert Cohn, el judío, pertenece al segundo grupo.

La novela está narrada en primera persona por Jakes Barnes, uno de los "hombres verdaderos", como los califica Baker en su crítica sobre la novela. Las observaciones de Jakes, y luego de su amigo Bill, sobre Robert Cohn pueden dividirse en dos grandes grupos: observaciones estrictamente personales y generalmente justas, desde el punto de vista de la moral que manejan Jakes y los suyos, y generalizaciones que hacen de la ascendencia judía de Cohn la causa de su mal carácter y de su cobardía.

Al comienzo del libro, el rechazo racista que sufre Cohn por ser judío se utiliza para justificar psicológicamente la elección de su carrera como boxeador: *"He cared nothing for boxing, in fact he disliked it, but he learned it painfully and thoroughly to counteract the feeling of inferiority and shyness he had felt on being treated as a Jew at Princeton"*(1).

Cohn proviene de una familia judía distinguida y rica. Jakes nos relata la historia de su vida haciendo hincapié sólo en el aspecto racial de la misma. Hasta su llegada a Princeton, nadie había molestado a Cohn por ser judío: *"No one had ever made him feel he was a Jew, and hence any different from anybody else, until he went to Princeton. He was a nice boy, a friendly boy, and very shy, and it made him bitter. He took it out in boxing, and he came out of Princeton with painful self-consciousness and the flattened nose"*(2). Esta explicación puede ayudarnos a entender lo que piensa Jakes sobre el judaísmo. Tomando el punto de vista de muchos miembros no creyentes de esa minoría, Jakes relaciona aquí al judaísmo no con una forma de ser sino con un modo de ser percibido por los demás, pero esta consideración del problema, que coincide con la de los sociólogos modernos, no se corresponde con lo que encontraremos en el resto de la novela.

1) Hemingway, Ernest. Fiesta, Star and Gazette Co., London, 1927. (pg 9)

2) *ibid*, (pg 10)

Según esta primera teoría, Robert no es mala persona desde el comienzo. Al contrario, Jakes parece comprenderlo y simpatizar con él en los primeros tiempos. La sensación de inferioridad que le provocan los prejuicios de Princeton y su terrible dependencia lo llevan a casarse sin demasiada reflexión. Cuando su matrimonio fracasa, su orgullo empieza a crecer desviándolo cada vez más de los principios morales que podría haber compartido con Jakes.

El otro factor de la transformación de Cohn es su tendencia a la intelectualización de la vida. Robert lee a Hudson y deja que sus narraciones lo dominen. Hemingway creía en la experiencia vital como base de los actos del hombre. Jakes, Bill y Pedro Romero saben vivir en este sentido: los libros forman parte de su existencia pero no la dominan. Cohn, en cambio, es capaz de decidir un viaje a Sudamérica porque un autor al que admira afirma que es el lugar de la liberación.

Todos los rasgos de la segunda personalidad de Cohn: su inseguridad, su orgullo, su deseo de éxito y su intelectualismo exagerado podrían pertenecer a la descripción de un personaje de cualquier grupo humano, pero en The Sun Also Rises existen generalizaciones que relacionan sus rasgos negativos con su pertenencia a la minoría judía. Estas generalizaciones son tan permanentes en la novela que terminan por borrar las primeras explicaciones de Jakes Barnes sobre la evolución psicológica de Cohn.

Jakes relaciona el infantilismo, y la tozudez de Cohn con su judaísmo, y no es el único. Bill Gorton, su amigo, también tiene tendencia a tomar los defectos de Cohn como resultado de su judaísmo: "*Hell, let him not get superior and Jewish*"(1), o, más adelante: "*That Cohn gets me. He's got his Jewish superiority so strong that he thinks the only emotion he'll get from the fight will be being bored*"(2). Philip Roth hace la misma relación cuando describe la vida de Alexander Portnoy, a quien se le ha enseñado que el prejuicio blanco es, en realidad, envidia. Sin embargo, es evidente que el humor de Roth está dirigido contra la educación que dan a sus hijos mujeres como Sophie Portnoy y no contra el judío en sí, y por otra parte, el tono mismo de la novela de Roth es hiperbólico y carece de la seriedad que tiene el libro de Hemingway. La identificación defecto-raza que hacen Barnes y Gorton condice perfectamente con una de las características del prejuicio tal como la describe Allport, ya que ambos aplican a todo el grupo minoritario un defecto observado en uno de sus miembros. El rasgo racista de estos razonamientos queda aún más explícito cuando Jakes y Bill aplican a Cohn la palabra peyorativa con que los WASPS designan a los judíos: "*That kike!*"(3).

El segundo personaje negativo de la novela es Mike, el hombre con quien Brett va a casarse. Mike es vocero de los insultos más característicamente racistas contra los judíos y los expresa con una ferocidad extraordinaria. Jakes y Bill desaprueban el comportamiento de Mike, pero no sus palabras y hay momentos en que hasta se alegran de ver a Cohn humillado de este modo.

Una de las características más notables de Cohn es su cobardía. Mike hace de ella su arma permanente y Jakes está de acuerdo con su apreciación, si bien él nunca acusa ni insulta a Cohn. La cobardía es una de las características más comúnmente endilgada a los judíos por el prejuicio del blanco, al igual que el sentimiento de superioridad, el orgullo y el intelectualismo. En ese sentido, Robert Cohn forma una imagen bastante típica del judío, si se exceptúa el tema de la avaricia que en esta novela no se toca en ningún momento. No estoy afirmando con esto que Hemingway haya pintado a su personaje con afán racista, pero lo cierto es que los ataques contra él pueden ubicarse fácilmente dentro del esquema general de los ataques típicos al judío.

1) *idem*, (pg 110)

2) *idem*, (pg 187)

3) *idem*, (pg 189)

Incluso se menciona dos veces otro rasgo asignado al estereotipo del judío: su constante sufrimiento. Mike llama "sad" a Cohn por el modo en que sufre con lo que le sucede(1), y Brett dice a Jakes en París que ha terminado por odiar a Cohn: "*I hate his damned suffering*"(2).

No se puede discutir la bajeza de muchos de los actos de Robert Cohn. Sin embargo, el personaje posee rasgos que lo acercan peligrosamente al estereotipo, sobre todo por el modo en que los demás generalizan sobre él. El tono de estas generalizaciones es siempre el mismo: para el resto de los personajes el judaísmo parece ser la más importante de las cualidades de Cohn, aquella de la que dependen todas las demás. Para Mike, que es el más racista, la palabra "judío" llega a ser un sinónimo del nombre propio de Cohn: "*Brett's got a Jew*"(3).

En esta novela de Hemingway, el desarrollo del personaje judío comienza con una justificación psicológica que parece afirmar que su identidad negativa tiene un origen social y no una causa racial o hereditaria, pero en el resto de la obra, las generalizaciones constantes desdichan esta primera visión del problema de Cohn. The Sun Also Rises no es un libro completamente racista, porque su tema no se relaciona directamente con Robert Cohn ni con su judaísmo, sino con el contraste entre dos modos de vida, pero la pintura de Cohn y las opiniones de los demás sobre él tienen rasgos muy semejantes a los que describe Allport en su caracterización del prejuicio racial.

En Look Homeward, Angel de Thomas Wolfe, reaparecen algunas de las cualidades generalmente atribuidas a los judíos. Sin embargo, el tono general de los fragmentos dedicados a los judíos es muy distinto del que utiliza Hemingway para describir a Cohn. Aquí, tanto el autor como el protagonista, Eugene Gant, parecen sentir los sufrimientos de los judíos rechazados como una culpa propia.

Dentro de los recuerdos del protagonista, el judío que tiene un rol más importante es Edward Michalove, uno de sus compañeros en la escuela de Leonard. En cierto modo, Edward también es un compendio de las ideas socialmente aceptadas sobre el judío, pero el tratamiento que da Wolfe a su corta historia no parece tener mucho que ver con una visión prejuiciosa.

Lo primero que se nos dice sobre Edward es que es el centro de todas las burlas. Desde el comienzo, él es el chivo expiatorio. Su reacción ante la persecución de que es objeto forma parte del estereotipo: denota una debilidad casi enfermiza, atribuida muchas veces a los judíos. Edward, evidentemente, no es un verdadero "hombre": "*His mincing walk, with the constant gesture of catching his skirt at the fringe of his coat as he walked along, his high husky voice, with a voluptuous and feminine current playing through it, drew upon him at once the terrible battery of their dislike*"(4). Esta descripción de Wolfe es patética: Edward nunca ataca, sólo trata de defenderse y se defiende mal, como una mujer histérica. Posee algo de la cobardía que se relaciona generalmente con el estereotipo del pueblo judío, además de ser realmente "diferente" en otros sentidos.

Sin embargo, Thomas Wolfe describe su angustia con sentimiento y comprensión y las razones de los verdugos ya no son sólo las del prejuicio, se relacionan directamente con la realimentación de la culpa de la que habla Allport en su estudio. Lo odian porque odian lo que le han hecho: "*they badgered him into a state of constant hysteria, until he became an unpleasant snarling little cat, holding up his small clawed hands to scratch them with his long nails whenever they approached; they made him detestable, master and boys alike, and they hated him for what they made of him*"(5).

La desesperación y la impotencia de Edward afectan profundamente

1) *idea*, (pg 204)

2) *idea*, (pg 209)

3) *idea*, (pg 241)

4) Wolfe, Thomas. Look Homeward, Angel, Charles Scribner's Sons, New York, 1957. (pg 195)

5) *idea*, (pg 195)

a Eugene. Muchos años después se siente culpable y reconoce la función "social" que los demás obligan a cumplir al judío. El es la válvula de escape, el que "no pertenece", el extraño sobre quien es fácil descargar la furia. Y Eugene también lo es. Sabe que la presencia del otro lo ha salvado de ser el blanco principal de los ataques, como afirma Fiedler(1) que se salvaron los judíos a través de los negros en los EEUU: "*For not only did he join in the persecution of the boy - he was also glad at heart because of the existence of some one weaker than himself, some one at whom the flood of ridicule might be directed. Years later it came to him that on the narrow shoulders of that Jew lay a burden he might otherwise have borne, that that overladen heart was swollen with a misery that might have been his*" (2).

Wolfe describe al judío como un andrógino. Más allá de su judaísmo es esta característica la que lo condena. Después de muchos años, Eugene comprende que tampoco este rasgo significa necesariamente perversión o maldad, sino, simplemente, distancia, diferencia. La vergüenza de no haber comprendido entonces no lo abandonará nunca..

Durante su infancia, Eugene conoce a otros judíos y al mismo tiempo aprende a convivir con el antisemitismo exacerbado de muchos de sus amigos, como Max. Los judíos son en general seres bondadosos, pacíficos y débiles, como uno de los pensionistas de su madre que le convida pan frito con huevo y manteca mientras espera la muerte con una dulzura resignada.

Esta imagen de delicadeza y bondad se quiebra sólo una vez en la novela, con un episodio extraño de los tiempos en que Eugene trabaja en el reparto de diarios. Dos jóvenes judíos de New York tratan de asustarlo en un hospital de tuberculosos. Es una escena de violencia absurda y el autor justifica a los dos atacantes a través de la desesperación y la rigidez de su tratamiento. Si dejamos de lado esta excepción, los judíos del mundo de Eugene Gant son siempre personajes amables, profundos y algo "diferentes" en el buen sentido. En general, responden a la descripción de los sentimientos de Luke hacia sus empleados de esa raza: "*he liked their warmth, richness, humor*" (3).

En Look Homeward, Angel, Wolfe traza muchas veces viñetas breves de la intolerancia racial de los blancos. Lo hace con dolor e ironía. Sus personajes judíos, todos de muy corta intervención, son siempre víctimas de esa intolerancia, incluso en el caso de los dos neoyorquinos que terminan asustados y derrotados por la fuerza frenética de Eugene. A pesar de su debilidad, un rasgo del estereotipo, están presentados con ese respeto especial que Wolfe siente por los parias y los solitarios.

En esta pintura del judío, Wolfe introduce el tema de la culpa blanca, que es una nota típica en las narraciones de los autores blancos estadounidenses sobre las minorías negra e india y que, en Fiesta, sólo aparece fugazmente con la explicación inicial de Jakes sobre la personalidad de Cohn. Sin embargo, el fondo sobre el que Hemingway y Wolfe construyeron a sus personajes está íntimamente relacionado con el estereotipo judío común en todo el mundo. Tal vez este estereotipo, como todos los que se discuten en este trabajo, sea muy difícil de arrancar de la sociedad, aún en países de tanto grado de integración para los judíos como EEUU. Un estudio más detallado y extenso podría aclarar el punto con más profundidad. Sin embargo, ya que no existe un grupo específico de autores que se hayan ocupado del problema, como en el caso de los negros y los indios, para los propósitos de este estudio, bastará con señalar el peso de la imagen fija en la literatura de los blancos, aún tratándose de una minoría asimilada casi por completo a la vida del país..

1) Fiedler, Leslie. No! In Thunder, Stein and Day, New York, 1972.

2) *idea*, (pgs 195,196)

3) *idea*, (pg 100)

-LOS NEGROS

LA LITERATURA DE AUTOR NEGRO EN LOS ESTADOS UNIDOS

La primera literatura de autor negro en los EEUU es la de los poetas esclavos, que escribían a la manera de los blancos, sobre temas que interesaban a los blancos. Desde entonces, los escritores negros han tratado de encontrar una temática y un estilo que les fueran propios y expresaran los problemas de su pueblo. Los dos puntos claves de la evolución hacia esa meta, según algunos críticos, son el movimiento que se llamó "Harlem Renaissance" o "New Negro Renaissance" en los años veinte, y luego la publicación de la novela Native Son de Richard Wright en 1940, que marcó el principio de un Nuevo Renacimiento con autores que se hicieron importantes a nivel nacional, como James Baldwin, Ralph Ellison, Gwendolyn Brooks, Langston Hughes, que ya había intervenido en el "Harlem Renaissance" y el mismo Wright.

El Renacimiento Negro en los años veinte, con figuras como Jean Toomer en la prosa, y Langston Hughes en poesía, por ejemplo, fue un movimiento increíblemente variado, revolucionario y dinámico. La figura del negro se popularizó mucho en esos años y empezó a ser tratada con seriedad por autores blancos como O'Neill. Sin embargo, la mayor parte de las obras valiosas de este movimiento fueron poesías y ensayos y por esa razón, los autores que se tratarán en este estudio pertenecen al segundo Renacimiento. Son los tres autores más importantes de la literatura negra de los EEUU, además de Langston Hughes: Richard Wright, Ralph Ellison y James Baldwin.

La literatura negra tiene un tono general propio, que podría definirse a grandes rasgos como "de protesta". Es una literatura que intenta mostrar la situación de un pueblo maltratado por otro. Los análisis que hacen Wright, Ellison y Baldwin de los problemas del negro en los EEUU varían profundamente de un autor a otro, pero surgen todos de una preocupación esencial por presentar una visión general de lo que significa ser un negro en Norteamérica.

Dentro de esta intención global, el primero de los grandes temas comunes a los tres escritores es, por supuesto, el de la identidad. Los personajes de las obras de Wright, Ellison y Baldwin son hombres que se buscan a sí mismos en un mundo que los agrede y los degrada constantemente. Muchas veces, fracasan. Necesitan desesperadamente aprender a defenderse de ese mundo, al tiempo que aprenden a conocerse. Son individuos y también símbolos del negro estadounidense y de su dilema. La mayor parte de ellos, con la importante excepción de Bigger Thomas en Native Son, podría definir este dilema con la frase de la dramaturga negra Lorraine Hansberry: "*to be young, gifted and black*". Son jóvenes, tienen talento y son negros estadounidenses. Esta es su situación existencial.

Para encontrar y afirmar su identidad, todos ellos necesitan luchar contra la imagen estereotipada del negro entre los blancos. El análisis de esta imagen es el segundo de los temas comunes a los tres autores que estudiamos. El negro empezó a combatir conscientemente los estereotipos por lo menos desde la década del veinte. Tanto Wright, como Ellison y Baldwin, que pertenecen a distintas líneas ideológicas, se preocupan constantemente por este problema y sienten que para que el negro pueda ser él mismo, es necesario que elimine las máscaras falsas que le imponen desde afuera. El estudio que estos tres autores hacen sobre el peso del estereotipo en la formación de la personalidad del negro estadounidense constituye un documento sociológico y psicológico admirable, más allá del valor artístico de las obras que lo contienen.

Para encontrar su propia personalidad, el negro de la ficción de Ellison, Baldwin y algunas de las últimas obras de Wright, necesita reconocer su relación con el pasado y la tradición de su pueblo, despreciados por el blanco. Este es el tercer gran motivo común a las obras que estudiamos. El lema de Marcus Garvey, líder del movimiento de regreso a Africa, "*black is beautiful*" perduró en la literatura negra posterior, en la que el enfrentamiento del personaje con el pasado de su raza es siempre un momento esencial en su vida.

Desde un punto de vista abarcador, que incluya los tres motivos de los que hemos hablado hasta el momento, la ficción de los autores negros tiene un sentido central, reflejar la realidad del negro desde adentro; y una meta principal, crear una cultura propia para la comunidad negra estadounidense. Esto no significa que el escritor negro no sea consciente de su país. El negro sabe que pertenece a los EEUU: el idealismo absoluto de la vuelta a Africa a dejado de tener sentido actualmente. El problema principal que plantea estos escritores es el de la necesidad de ser estadounidense sin dejar de ser negro. Esta tensión es una de las características más notables de su literatura.

I) EL ESTEREOTIPO EN LA PERCEPCION DE LOS PERSONAJES BLANCOS

La novela más conocida de Richard Wright fue escrita en tiempos en que su autor estaba afiliado al partido comunista y por lo tanto, la visión de la mayor parte de los problemas que se plantean en ella está inspirada en el pensamiento marxista. De todos los temas raciales que pueden rastrearse en Native Son, el más interesante es el del peso de los estereotipos en el comportamiento de los seres humanos. La novela de Wright es una exposición detallada de los distintos estereotipos que se han formado alrededor de las relaciones entre blancos y negros en las grandes ciudades de los EEUU, y del modo en que estas imágenes fijas determinan las actitudes de los hombres que las adoptan.

A lo largo del libro, Wright hace un muestrario de los estereotipos más comunes de los blancos estadounidenses sobre el negro, siguiendo un orden determinado: de la imagen más abierta y "liberal" a la más cerrada y racista. El discurso de Buckley, el fiscal, en la tercera parte expone la visión más simplista y negativa de todas en el tono ensayístico que caracteriza la presentación del juicio de Bigger Thomas.

En la primera parte del libro, Fear, estas imágenes se aprecian sobre todo a través de las reacciones de Bigger, el protagonista, ante las actitudes de los blancos. La característica más peligrosa de los estereotipos en esta obra es que, además de condenar a los blancos a una visión deformada y parcial de la realidad, condicionan las ideas y las vidas de los negros. Bigger es prueba de ello: en tanto no descubre su verdadera identidad a través del asesinato, trata, al menos en las apariencias, de ser lo más parecido posible a lo que los blancos creen que debe ser un negro. Esta actitud defensiva le permite colocarse en un lugar relativamente seguro frente a las agresiones del mundo blanco.

En esta primera parte, los únicos personajes blancos son los Dalton, sus servidores, y Jan. Este grupo representa a un cierto tipo de estadounidense blanco que cree que su visión de la raza negra y sus problemas es liberal, abierta y esencialmente verdadera. Sin embargo,

ninguno de estos personajes comprende en profundidad las preocupaciones y deseos de los negros y sólo algunos están dispuestos a hacer un esfuerzo para llegar a esa comprensión.

La diferencia entre la actitudes del matrimonio Dalton por un lado, y Mary y Jan por otro es sólo de grado: al menos los dos jóvenes tienen conciencia de que no lo saben todo acerca de la vida de los negros: "*He know so little about each other. I just want to see. I want to know these people. Never in my life have I been inside a Negro home*"(1). Para el matrimonio Dalton, en cambio, el problema negro es simple y fácil de solucionar. Creen que ya no tienen nada que aprender sobre él. Por esa razón, su reacción ante la muerte de Mary a manos de Bigger será distinta de la de Jan. Para los Dalton, esta desgracia es totalmente inesperada y sobre todo, injusta; para Jan, la muerte de su novia también es iluminación.

Los Dalton se sienten mejores que Bigger. Desde la primera entrevista, Mr. Dalton sonríe con superioridad cuando el muchacho comete alguna torpeza. Su sentimiento no tiene nada que ver con la raza: se trata más bien de la condescendencia del que está en su ambiente frente a la incomodidad del desubicado. Las ideas que el abogado Max tratará de hacer entender a Bigger al final del libro coinciden con esta escena: para Max, y para el autor, el problema racial no es más que otro de los modos en que se presenta la lucha de clases. La superioridad de Mr. Dalton es la del empleador rico frente al empleado proletario. Y sin embargo, Bigger no siente el ataque en esos términos. Lo que siente es que Mr. Dalton lo está haciendo consciente de "*cada pulgada de su cuerpo negro*"(2). En su prólogo para la edición de Harper and Row, J. Reilly explica esta reacción como una hipersensibilidad del personaje a las realidades raciales. Yo iría aún más allá y diría que Bigger no tiene conciencia de ningún tipo de diferencia social, excepto la racial; por lo tanto, analiza e interpreta todo lo que le sucede en términos de la oposición blanco/negro.

Mr. Dalton da un empleo a Bigger y espera algo más que trabajo a cambio: espera agradecimiento. Después de describir las condiciones y el pago, su actitud es la de quien aguarda un caluroso "gracias" que Bigger no dice ni siente. Mr. Dalton es consciente de estar dándole una oportunidad a un hombre que no la ha tenido nunca y cree que lo hace porque es capaz de superar cualquier prejuicio, hasta el que se siente contra los que han estado en la cárcel. Sin embargo, está prejuzgando más de lo que puede pensarse a simple vista.

El grupo de blancos al que pertenece Mr. Dalton ha llegado a reconocer que existen injusticias en el trato con los negros, pero no se atreve a enfrentarse con la profundidad del problema. Para evitarlo, el grupo se obliga a creer que todo es un sencillo problema humano: lo que necesitan los negros o los exconvictos es estudio, protección, oportunidades, cinco dólares extra al mes. Este sentimiento es parte del primer estereotipo del negro que aparece en Native Son: el estereotipo que defiende y justifica la idea de la solución fácil y sentimental al problema racial de los negros.

Peggy, la sirvienta, es quien se encarga de describir este sistema de pensamiento: "*Everything's simple and nice around here. (...) They're Christian and believe in everybody working hard and living a clean life. (...) It's really more than a job you've got here. It's just like home. I'm always telling Mrs. Dalton that this is the only home I'll ever know*"(3). Es un esquema sencillo y tranquilizador. Incluso hay quienes pueden disfrutarlo y aprovecharlo: el chofer anterior a Bigger es un ejemplo. Pero Bigger no es el mismo tipo de hombre: hay algo en su modo de sentir la vida

1) Wright, Richard. Native Son, Harper and Row, New York, 1966. (pg 209)

2) idea, (pg 43)

3) idea, (pg 44)

que lo hace consciente de la falla esencial del esquema de los Dalton, aunque no pueda expresar ese sentimiento en palabras. En este arreglo, el negro, (el trabajador diría Max), no cambia su situación de miseria en profundidad; solamente tiene la suerte de estar en manos de un buen patrón. Un amo bueno no justifica la esclavitud y un Mr. Dalton, a pesar de su aparente buena voluntad, no soluciona el problema negro de los EEUU.

Por otra parte, Mr. Dalton está demasiado comprometido con el sistema de explotación del negro para poder apreciar la situación: su negocio de alquileres le devuelve todo lo que hace por el pueblo negro. Mr. Dalton no puede percibir el problema al que cree enfrentarse por dos razones principales: su compromiso económico y el hecho de que la realidad destruiría completamente la imagen que tiene de sí mismo como hombre esencialmente bueno.

Mrs. Dalton se maneja con esquemas similares, pero ella los ha pensado mucho y los ha convertido en su ideal. Su actitud, y notemos que simbólicamente es ciega, es semejante a la que critica Conrad en muchas de sus obras: la de una civilización que intenta imponer a otra sus valores, sus metas y sus puntos de vista sobre la vida. La educación es el ejemplo clásico. En la segunda conversación que tiene con Bigger, Mrs. Dalton intenta convencerlo para que estudie en una escuela nocturna como hacía el chofer anterior. Evidentemente la educación es un valor positivo en el medio en que se mueve Mrs. Dalton y es parte del sueño americano y del supuesto camino al éxito. R. Wright no está criticando la valoración de la educación, lo que trata de decir es lo que piensa el mismo Bigger: *"he felt that Mrs. Dalton wanted him to do the things she felt he should have wanted to do. But he didn't want to go to night school. Night school was all right; but he had other plans"*(1). Lo que Wright defiende aquí es la idea de que la necesidad de responder a un valor como la educación debe venir desde adentro. Si proyectamos la actitud de Mrs. Dalton a nivel social, encontraremos el principio en que se basaron muchas de las conquistas humanas: el que afirma que imponer valores "positivos" es un deber de la sociedad que los posee para con las que no los comparten.

Los esquemas de Mrs. Dalton tienen incluso una terminología propia. Ya en la primera presentación de este personaje tenemos un ejemplo un poco exagerado del uso de esas palabras extrañas: *"Don't you think it would be a wise procedure to inject him into his new environment at once, so he could get the feel of things?"*(2). El problema de esta presentación, cuya función es casi paródica, es que no se corresponde del todo con el lenguaje que utiliza Mrs. Dalton en el resto de la novela y por otra parte, aunque podamos aceptar la existencia de esos vocabularios en ciertos círculos, en una novela de corte realista y hasta naturalista, el párrafo suena bastante artificial en una casa de familia y entre marido y mujer....

En la única novela de Ellison, Invisible Man, Mr. Norton, protector blanco de una universidad para negros en el sur de los EEUU, padece la misma enfermedad que los Dalton en Native Son. Mr. Norton pasa por una experiencia traumática y dolorosa en el campus de la universidad, y también él se niega a aprender de ella. También para él, al final del capítulo en que aparece, el negro sigue siendo un problema fácil de resolver. Cree incluso que su bondad de blanco liberal ya lo ha resuelto al crear la universidad para negros junto con un grupo de iluminados. Para los Dalton y para hombres como Norton, todo está bien en el mundo de los negros, o lo estará muy pronto, y los principales responsables de este estado de felicidad son

1) idea, (pg 189)

2) idea, (pg 204)

ellos mismos.

Dentro de las simplificaciones que han construido los personajes blancos de Native Son para manejarse en sus relaciones con el negro, la más sorprendente es la que utilizan Jan y Mary. La pintura de las ideas de los jóvenes blancos y el efecto que causan en Bigger es, desde mi punto de vista, uno de los grandes logros de la novela de Wright.

Existen motivos externos e internos por los que cabría esperar que el autor presentara a Jan y Mary como personajes esclarecidos y desprejuiciados con respecto al problema negro. R. Wright compartía las ideas políticas de estos personajes en el momento en que escribió su libro y muchos de los hombres del partido comunista creían que el modo de solucionar los conflictos raciales era el que defienden estos dos jóvenes: promover un cambio de actitud. Por otra parte, la presentación de Jan y Mary, a nivel de lo que recibe el lector, se hace siempre con palabras positivas y agradables. No hay duda de que son sinceros y desinteresados. Lo que dicen y hacen no puede dejar de ser compartido por cualquier lector de ideas progresistas y su interés por Bigger y por el pueblo negro se presenta como genuino y profundamente sentido.

El error que hay en las ideas de Jan y de Mary aparece solamente en el nivel de la novela que describe la conciencia de Bigger. Para el negro, las actitudes de los jóvenes son más peligrosas que las del matrimonio Dalton porque lo descolocan completamente. Por lo tanto, su reacción frente a ellas será más violenta que la que tiene frente a Mr. y Mrs. Dalton y esta reacción es una prueba de que algo está fallando en el pensamiento de Mary y Jan.

El comportamiento de Jan y Mary frente a Bigger se relaciona con el problema de la comunicación. En Native Son, la comunicación entre blancos y negros se realiza únicamente a través de una serie de ritos que ayudan a mantener a uno de los grupos étnicos en una posición dominante y al otro en la opresión (Marden y Meyer, Minorities in American Society). Todo lo que hacen Mary y su novio: exigir que Bigger los llame por su nombre de pila, comer y viajar con él, darle la mano, etc., representa un esfuerzo constante por construir un código de comunicación distinto entre ellos y el muchacho negro.

La meta de Jan y Mary es también la de Max y no hay duda de que Max es el vocero del autor en la novela. El error de los dos jóvenes no está por lo tanto en lo que buscan, sino en la evaluación que hacen de la situación en que se encuentran y de la distancia que queda por recorrer para lograr el objetivo. Al igual que el matrimonio Dalton, Jan y Mary son incapaces de comprender la profundidad del abismo que los separa de Bigger. Sienten que el problema es lo suficientemente sencillo como para que un simple cambio de actitud pueda solucionarlo todo. Su punto de vista podría resumirse así: hay que demostrarle al negro que lo consideramos un ser humano igual a nosotros, lo cual es verdad; una vez que lo convenzamos de esto, todo estará bien.

La novela nos da varios ejemplos del modo en que funciona este esquema de pensamiento. Cuando Mary llora en el coche, por ejemplo, Bigger se enfurece y baja dando un portazo. "*Bigger*", she said, 'you don't have to come in unless you really want to. Please, don't think... Oh, Bigger... He're not trying to make you feel badly...' Her voice stopped. In the dim light of the street lamp Bigger saw her eyes cloud and her lips tremble. She swayed against the car. He stepped backwards, as though she were contaminated with an invisible contagion. Jan slipped his arm about her waist, supporting her. Bigger heard her sob softly. Good God! He had a wild impulse to turn

around and walk away. He felt ensnared in a tangle of deep shadows, shadows as black as the night that stretched above his head. The way he had acted has made her cry, and yet the way she had acted has made him feel that he had to act as he had towards her. In his relations with her he felt that he was riding a seesaw; never were they on a common level; either he or she was up in the air"(1).

Hasta el momento, Mary ha logrado seguir sus esquemas de comportamiento fielmente sin ver sus verdaderos resultados, pero esta vez las emociones de Bigger son tan grandes que ella no puede dejar de darse cuenta. Esta es la única vez que Mary acepta en cierto modo que sus métodos de acercamiento están fallando. Sin embargo, para arreglar lo que ha hecho, lo único que se le ocurre es volver a aplicarlos: trata de colocarse de nuevo al mismo nivel que Bigger y de explicarle sus intenciones racionalmente, con palabras. Bigger no puede responder positivamente a ese tipo de comportamiento. Verla llorar sólo logra enfurecerlo más, porque no sabe lo que significa ese llanto ni lo que ella espera de él.

Este instante de tensión entre los tres se acerca mucho a la revelación. Si Mary, o Jan, fueran capaces de comprender este incidente en profundidad, la novela no tendría el mismo final. Pero, a esta altura del relato, Mary y Jan tienen una fe completa en los esquemas que manejan y se niegan a admitir que han fracasado. Insisten. Jan trata de tapar el recuerdo de ese momento desagradable con un "aquí no ha pasado nada". El único que siente que la comunicación no se ha establecido ni puede establecerse es Bigger. El es quien ha entendido la situación con mayor claridad.

Dijimos que el problema que existe entre Bigger y los dos muchachos blancos es un problema de comunicación. Jan y Mary emiten constantemente mensajes de comprensión, interés y amor, pero hay enormes interferencias sociales y lo que Bigger recibe es esencialmente agresión. Esta agresión, que ni Jan ni Mary ejercen intencionalmente, genera miedo. Y en Bigger, el miedo, a su vez, genera violencia. El error que Mary pagará con su vida, expresado en términos jakobsonianos, es el de no haber tomado en cuenta que, en todo acto de comunicación, además de un emisor, un receptor y un mensaje, hay un canal de transmisión que puede modificar el mensaje y hacerlo confuso. Mary no tendrá tiempo de corregir ese error, pero Jan sí. Al igual que Bigger, pasará por un momento de revelación. La visión de las cosas que resulte de ese momento será la misma que expone el abogado Max, vocero del autor.

Las obras de autor negro describen muchas veces simplificaciones de la realidad semejantes a la que hacen Jan y Mary en Native Son. En Invisible Man, de Ellison, todos los personajes blancos sufren este tipo de ceguera parcial: Mr. Norton, de quien ya hablamos, el dueño de la fábrica donde trabaja el protagonista, los seguidores de la Hermandad. Todos ellos creen que el problema negro es sencillo y se niegan a aceptar la urgencia de los planteos sociales de los grupos raciales oprimidos. En Another Country, de James Baldwin, aparece una simplificación semejante en personajes como Leona y Vivaldo, dos blancos que tratan de llevar adelante una pareja mixta en una sociedad que las rechaza por principio. Ellos también están convencido de que un simple cambio de actitud personal puede mejorar instantáneamente las relaciones entre negros y blancos y también ellos fracasan. El triunfo final de Vivaldo, si es que podemos considerarlo como tal, llega sólo cuando es capaz de aceptar la complejidad del amor que siente por Ida y de enfrentarse al hecho de que una relación permanente entre miembros de razas distintas es algo muy difícil de lograr en los EEUU. Todos estos casos están describiendo el mismo

1) idea, (pg 72)

problema desde puntos de vista distintos: los blancos bien intencionados suelen negarse a creer en la complejidad del problema racial y esto los incapacita para buscarle una solución real.

Los estereotipos de los personajes blancos que aparecen en la segunda y tercera partes de Native Son son mucho más conocidos y menos complejos que los que vimos en la familia Dalton y en Jan. Aquí ya no se trata de encontrar una solución fácil a un problema difícil sino de justificar moralmente una situación esencialmente injusta que se desea mantener tal como está. La justificación moral de un estado de desigualdad social sigue en general un camino sencillo y directo: el de la degradación del grupo al que se está oprimiendo. La visión negativa de este grupo se convierte así en dogma para la sociedad que la impone. Muchas veces el grupo oprimido mismo termina por adaptarse a ella y aceptarla en parte.

Marden y Meyer definen el estereotipo como una generalización simplificada que enfatiza sólo algunos rasgos seleccionados de un grupo distinto del grupo que fabrica la imagen fija. Si se trata de estereotipos fabricados para caracterizar minorías, se tiende a enfatizar los rasgos que las diferencian de las mayorías, y estos rasgos se constituyen en la base de la justificación del trato diferencial de la minoría en cuestión. Se considera que tales rasgos son innatos, hereditarios y permanentes. Como las características de la minoría no cambiarán nunca, tampoco es lógico cambiar el trato que reciben los miembros de ese grupo.

El estereotipo puede ir surgiendo lentamente del medio social o ser inventado y utilizado por miembros de la comunidad en momentos de pánico general. Esto último sucede generalmente en tiempos de mucha tensión o descontento social y muchas veces forma parte de la propaganda que trata de defender al grupo que está en el poder de posibles protestas, delegando la responsabilidad de los males en la minoría a la que se pinta en el estereotipo. Es lógico pensar, como afirman Marden y Meyer por un lado, y Allport por otro, que cuanto mayor sea la responsabilidad moral del grupo que utiliza el estereotipo, tanto más negativa será su visión del grupo dominado porque también será mayor la necesidad de justificación.

La segunda y tercera partes de Native Son forman un catálogo muy completo del tipo de estereotipos que acabamos de describir. Estos pueden dividirse en dos grandes grupos: imágenes individuales e imágenes sociales. A lo largo de la novela, los individuos y grupos que utilizan estos esquemas se aferran a ellos cada vez con más fuerza y pierden cada vez más el contacto con la realidad que el autor pinta como "objetiva".

Los personajes y grupos de Native Son dan distintos usos al estereotipo. La multitud que asiste al juicio de Bigger toma el estereotipo que le proporciona el fiscal y lo utiliza para satisfacer sus propias necesidades psicológicas: todos los miembros de ese grupo se hallan en un estado de histeria y de terror casi animales y el estereotipo les permite descargar la tensión de la situación contra un sujeto determinado y creer que el miedo desaparecerá apenas se elimine a ese sujeto, pensamiento bastante tranquilizador por cierto.

Este estereotipo sirve aquí como arma de defensa contra el temor, pero desde otro punto de vista, es una especie de ceguera contraproducente. Durante la segunda parte del libro, los esquemas fijos de los blancos trabajan contra sus propios creadores, haciéndolos ciegos a la verdad que están intentando descubrir. Bigger mismo lo sabe: "*Would any of the white faces all about him think that*

he had killed a rich white girl? No! They might think that he would steal a dime, rape a woman, get drunk, or cut somebody; but to kill a millionaire's daughter and burn her body? (...) He saw it all very sharply and simply: act like other people thought you ought to act yet do what you wanted"(1). Incluso más adelante, cuando Bigger ya está en la cárcel, los blancos siguen negándose a creer que pueda haber planeado solo su crimen. La muerte de Mary les parece demasiado elaborada para la mente de un pobre negro, lo cual prueba que están ciegos en más de un sentido: en primer lugar, porque creen que el asesinato fue un crimen elaborado, y en segundo lugar porque piensan que un negro es totalmente incapaz de articular una estrategia coherente y organizada para cualquier propósito.

En general, los grupos de hombres blancos que aparecen en la novela están presentados como fuerzas incontenibles y terroríficas. Durante la primera parte, de la que están aparentemente ausentes, aparecen en la figura del gato de Mrs. Dalton, blanco, vigilante y acusador. Después de la muerte de Mary, se transforman en enormes paredes y montañas pálidas que se ciernen como obstáculos infranqueables en la mente de Bigger. Estas imágenes llegan a su punto crítico cuando Bigger sale de la casa de los Dalton por última vez después de la reconstrucción del crimen y ve la cruz ardiente del K.K.K. sobre el techo de una casa vecina..

Además de los grupos sociales de que hablamos, Wright describe en su novela a dos hombres blancos que utilizan consciente o inconscientemente el estereotipo del negro. Britten, el policía, es el primero de estos personajes. El modo en que expresa sus sentimientos sobre los negros es más intuitivo e inarticulado que el que encontraremos luego en el fiscal Buckley. Britten pertenece a ese grupo de personas que se aferran a los estereotipos arrastradas por un clima social que las obliga a creer en ellos como en una verdad absoluta. El policía no utiliza las ideas estereotipadas para sus propios fines, como hace Buckley. Por el contrario, estas ideas lo dominan casi por completo. Cuando Bigger ve a Britten por primera vez, se da cuenta de que ese hombre blanco es totalmente incapaz de verlo tal como él es realmente: *"In the very look of the man's eyes, Bigger saw his own personality reflected in narrow, restricted terms"*(1).

Britten piensa que los negros no necesitan mejorar su situación social. Ya tienen demasiado, le dice a Mr. Dalton durante su primera conversación después de la denuncia por la desaparición de Mary. Es la misma opinión que expresa uno de los personajes de Uncle Tom's Cabin en el capítulo 23: el negro nunca se levantará del polvo, no es lógico ni cristiano ofrecerle más ventajas o intentar educarlo porque no sabría qué hacer con todas esas cosas, está condenado a ser lo que es para siempre.

Justamente porque se maneja con estereotipos, la personalidad de Britten es mucho más fácil de entender para Bigger que la de Jan o Mary. Britten es un blanco previsible y conocido: Bigger es capaz de comprender sus reacciones y hasta de adelantarse a ellas. *"He would know how to handle Britten next time. Britten was familiar to him; he had met a thousand Brittens in his life"*(2).

En Britten, como en todos los personajes blancos de la novela, el estereotipo trabaja en dos sentidos: lo ciega pero también le sirve para manejarse en el mundo en que vive. Britten está seguro de que sabe cómo tratar a un negro, o a un rojo como Jan. Su visión de ambos

1) *idem*, (pg 108)

1) *idem*, (pg 146)

2) *idem*, (pg 154)

tipos de personas es una herramienta de vida en la que necesita creer fervientemente. Pero esa herramienta es la que le impide ver la verdad sobre el crimen que está investigando: está convencido de que Jan fue el cómplice de Bigger. Claro está que esta idea es también defensiva en el fondo: si el negro es incapaz de planear un asesinato, entonces también es menos peligroso para el blanco. La complicidad de Jan es una idea tranquilizadora para un hombre como Britten.

Buckley, el fiscal, representa el escalón más bajo de las actitudes blancas con respecto al negro, tal como aparecen en la novela de Wright. Maneja los estereotipos para sus propios fines. Sabe cómo ejercer con ellos la presión psicológica necesaria para que la mayor parte de su grupo apoye las ideas que le convienen. El estereotipo le permite, sobre todo, despertar un sentimiento de miedo en el grupo blanco que presencia el juicio de Bigger. Sabe que el terror produce violencia y que la violencia es un arma de presión política que no debe desestimarse.

El miedo es la nota dominante en la sociedad que pinta la novela. En *Native Son*, hay miedo entre los negros y entre los blancos, pero la evolución de este sentimiento en ambos grupos está invertida. Bigger, el negro, pasa lentamente de un miedo desatado y casi irracional, a una especie de comprensión tranquila de su propia condición y de su vida, aunque sea una comprensión en términos más bien primitivos. En cambio, la raza blanca en general pasa de una sensación de cómoda superioridad (recordemos las sonrisas de los Dalton), a una posición que, si bien sigue siendo netamente superior a la de los negros, está llena de terror y de angustia. Durante el juicio de Bigger, el sentimiento de los blancos es el de quien se siente amenazado por una fuerza que no sabe cómo dominar. En los artículos de los diarios que lee Bigger, por ejemplo, el miedo parece haber crecido hasta transformarse en una histeria colectiva casi incontenible: "*It was reported that several hundred Negro employees throughout the city had been dismissed from jobs. A well-known banker's wife phoned this paper that she had dismissed her Negro cook, 'for fear that he might poison the children'*"(1). Este miedo histérico es el mejor aliado de Buckley en el juicio.

Con su ayuda, Buckley es capaz de provocar disturbios en la sala de juicio con un solo movimiento de su mano o de su voz. Sin embargo, el fiscal sabe que la histeria colectiva no suele durar mucho: necesita que la corte dicte la sentencia de Bigger en el menor tiempo posible, antes de que la atención de las masas que lo apoyan se vuelque a problemas más personales o más urgentes. Esta es la razón por la cual Max sabe que todo está perdido cuando el juez anuncia que decidirá el destino de Bigger en una hora.

Los discursos de fiscal nos proporcionan una descripción exacta de los estereotipos estadounidenses más comunes sobre el negro. Buckley comienza su discurso final en el juicio con las siguientes afirmaciones: "*Some of the facts of this evil crime are so fantastic and unbelievable, so utterly beast-like and foreign to our whole concept of life, that I feel incapable of communicating them to this Court*"(2). Buckley dice que los hechos del crimen son "foreign", extraños, anormales. Esta palabra refleja la tendencia del estereotipo a acentuar las diferencias entre los grupos minoritario y mayoritario. El concepto expresa más que un simple rechazo, encierra también la idea de que comprender los actos del miembro del otro grupo es imposible y ni siquiera vale la pena intentarlo. El otro concepto clave en esta primera apreciación de Buckley es el de la animalidad. El negro es tan diferente y tan inferior al blanco que no podemos comprenderlo. Es un animal salvaje y peligroso y un enemigo de lo que

1) idea, (pg 229)

2) idea, (pg 345)

amamos.

Los puntos en los que se basa el fiscal son claros, definitivos y maniqueistas, como corresponde a un hombre que se maneja con imágenes que simplifican la realidad tanto como pueden. El argumento de la inocencia y la desprotección de la mujer muerta es uno de ellos. Abarca dos ideas esenciales: el antiguo esquema de la femineidad como algo frágil que debe ser protegido, y el convencimiento de que el negro es uno de los mayores peligros a los que se enfrenta la mujer blanca. Según el estereotipo, el negro prefiere a las mujeres blancas y es sexualmente más potente, justamente porque está más cerca de los animales. Esto lo convierte en un violador en potencia. Esta idea, junto con la condena tradicional a las relaciones sexuales interraciales son en parte culpables de la muerte de Mary y la condena de Bigger. El terror que siente el protagonista en el dormitorio de la casa de los Dalton se relaciona con las mismas imágenes estereotipadas que Buckley utilizará luego para lograr la pena de muerte contra él.

El problema del miedo social a las relaciones sexuales entre miembros de razas diferentes es uno de los temas centrales de Another Country de James Baldwin. Baldwin analiza en su novela la suerte de dos parejas mixtas en una sociedad que mira ese tipo de relaciones con desconfianza e irritación. Leona y Rufus sienten profundamente la presión del medio en contra de lo que están llevando a cabo. La visión negativa de los demás es tan poderosa que terminará por destruir su pareja primero y empujarlos a la autoeliminación después. Han querido violar un tabú sin la resistencia y la personalidad necesarias para lograrlo y han subestimado la fuerza de ese tabú sobre ellos mismos. Vivaldo e Ida, tal vez porque son algo más adultos y fuertes que los anteriores, consiguen mantener y tal vez hasta hacer triunfar una relación muy amenazada. Pero les cuesta. El poder de las imágenes con que la sociedad califica las parejas mixtas es una fuerza muy difícil de dominar y de vencer. El tema aparece también en varios cuentos de R. Wright donde se demuestra que la sospecha de un ataque sexual contra una mujer blanca es una de las peores cosas que pueden pasarle a un negro en los EEUU, especialmente en el Sur. W. Faulkner también se refiere a esto en varios episodios de la saga de Yoknapatawpha, especialmente en Light in August.

En su discurso final, Buckley une todas estas ideas tradicionales sobre el negro y afirma que ya que han sido confirmadas en los hechos, está cumpliendo con su deber al exigir la muerte de Bigger. "*The enforcement of the law in its most drastic form will enable millions of honest men and women to sleep in peace tonight, to know that tomorrow will not bring the black shadow of death over their homes and lives!*"(1). Esta es la simplificación más importante a la que apunta el fiscal. Aprovechando un momento de tensión social que él exacerba, hace creer a la multitud aterrorizada que observa el juicio que la muerte de Bigger es la panacea universal. Si Bigger muere, todo estará bien de nuevo, no habrá muertes, ni violencia, ni angustia, ni desocupación, ni hambre. La tentación de creer en una solución como ésta es muy difícil de dominar, a pesar de su total falta de lógica, sobre todo en momentos como el que pinta Native Son. Los blancos desean creer las palabras tranquilizadoras de Buckley y eso convierte a Bigger en la víctima expiatoria perfecta para sus problemas.

En este último discurso, Buckley describe el crimen de Bigger apoyándose en dos pilares fundamentales: una serie de imágenes que convierten a Bigger en un animal peligroso, y la idea general de que el asesinato fue cuidadosamente planeado. Estos dos conceptos se contradicen, pero la combinación de las ideas de animalidad y

1) idea, (pg 372)

premeditación produce un horror aún mayor del que cualquiera de las dos podría producir por sí sola. El discurso de Buckley consigue hacer de Bigger un monstruo más que un animal. Sus acciones son siempre desmesuradas, inhumanas, antinaturales, diferentes. Buckley lo llama "*the black lizzard*"(1), "*black mad dog*"(2), "*rapacious beast*"(3), etc. De este modo, para la multitud que lo escucha, la muerte de Bigger se va transformando en una necesidad ineludible.

La novela proporciona todavía una descripción más de los estereotipos y sus efectos sobre el blanco: la que se deriva de la descripción de la cruz ardiente del K.K.K.. La función narrativa del episodio de la cruz es la de liberar totalmente a Bigger de la tentación de seguir el camino de la religión que le ofrecen su madre y el pastor negro, por lo tanto, el autor no hace un análisis exhaustivo de la actitud de los grupos racistas militantes a los que representa el K.K.K., ni siquiera incluye una mención del problema en el discurso final de Max. Sin embargo, la imagen de los dos leños quemándose es muy poderosa y ejerce una gran influencia en la evolución de Bigger.

En realidad, la diferencia entre las actitudes de los blancos que aparecen en el juicio y las del K.K.K. no es más que un problema de continuidad. El miedo y el estereotipo están en el fondo de la conciencia de los blancos de la multitud y le sirven como puntos de referencia cada vez que un miembro del grupo necesita relacionarse con la raza que se está simplificando a través de esa imagen. En el caso de los militantes del K.K.K., el miedo y la imagen fija que ha sido creada por él se han convertido en estandartes de lucha, en una obsesión permanente que termina por ser la razón de la existencia misma. Los hombres del K.K.K. están convencidos de que la suya es una guerra por un mundo mejor, por una "civilización" superior y una vida más digna. La defensa de la religión forma parte de esta justificación de la violencia racial y es por esa razón que Bigger se siente traicionado. Él había buscado una especie de refugio en la religión y ahora descubre que la cruz tiene más de un sentido. El descubrimiento de la agresión oculta en el signo de la cruz que su madre le ofrecía como consuelo cierra para siempre el camino de la religión para Bigger..

La verdadera solución a los problemas y existenciales de Bigger vendrá de los labios de su abogado, Max. Él es el único de los personajes del libro que está más allá de los estereotipos, el único capaz de analizar las acciones y las actitudes de los demás con objetividad. Su visión del estereotipo pretende ser esclarecedora y aclatoria y está representando, obviamente, la visión del autor.

"*All of them - the mob and the mob masters; the wire-pullers and the frightened; the leaders and their pet vassals - know and feel that their lives are built upon a historical deed of wrong against many people, people from whose lives they have bled their leisure and their luxury! Their feeling of guilt is as deep as that of the boy who sits here on trial today. Fear and hate and guilt are the key notes of this drama!*"(4). En este pasaje, Max está intentando explicar el origen de los estereotipos blancos, que él llama "prejuicios". Su explicación es curiosa, si tenemos en cuenta las ideas que tenía Richard Wright en el momento en que escribió Native Son, porque está basada en la idea religiosa del pecado original. Ese "*historical deed of wrong*" del que habla Max es el pecado original de la sociedad de los EEUU del que también habla Faulkner en su saga sureña: la esclavitud. Ese pecado ha originado una culpa y la culpa ha originado la necesidad de justificación. Esta necesidad crea el estereotipo negativo del negro. A su vez, la culpa y el estereotipo juntos crean el miedo y la violencia raciales que rodean al juicio en la novela.

1) *idea*, (pg 373)

2) *idea*, (pg 374)

3) *idea*, (pg 374)

4) *idea*, (pg 23)

Para Max, el problema se ha transformado en un círculo vicioso que sólo puede ser quebrado por un acto definitivo y valiente, como por ejemplo una condena de prisión perpetua para Bigger.

Esta decisión significaría, en el fondo, un deseo de resistirse a la presión de la imagen del negro que ha sido impuesta como verdad a nivel social y que ciertos intereses refuerzan cada vez que les resulta conveniente. No condenar a muerte a Bigger representaría una quiebra importante del círculo vicioso, ya que el perdón se llevaría a cabo justamente en el momento en que una parte de la sociedad está intentando demostrar que la visión estereotipada es la verdadera y que, por lo tanto, la culpa del blanco no existe.

La novela de Richard Wright termina sin que el círculo se haya quebrado. En ese sentido, la opinión del autor sobre la situación del negro en los EEUU parece ser francamente negativa. Max no es un mesías y el futuro próximo de Chicago será seguramente muy similar al presente que el abogado describe en su discurso: *"Yes, Mary Dalton, a well-intentioned white girl with a smile on her face, came to Bigger Thomas to help him. Mr. Dalton feeling vaguely that a social wrong existed, wanted to give him a job so that his family could eat and his sister could go to school. Mrs. Dalton, trying to grope her way towards a sense of decency, wanted him to go to school and learn a trade. But when they stretched forth their helping hands, death struck! Today they mourn and wait for revenge. The wheel of blood continues to turn!"*(1). Max arguye que los intentos de ayuda de Mary, Jan y los Dalton no solucionan el problema. Las propuestas de la familia son hasta contraproducentes, porque están basadas en una consideración totalmente superficial del problema. Sólo tratan de sobornar al negro y a su propia conciencia al mismo tiempo. Mientras esto continúe, la situación general no cambiará.

El discurso de Max apunta sobre todo a una idea esencial: el gesto capaz de quebrar el círculo de violencia debe darse a nivel social, no individual. Tal como se plantea en Native Son, la dificultad principal de este proceso está en el hecho de que la "nueva actitud social" debería basarse en el reconocimiento de la culpa que los blancos han tratado de negar y negarse durante siglos. A juzgar por el final de su libro, Wright parecía creer que este tipo de conciencia estaba muy lejos de la Chicago de fines de la década del treinta.

Ralph Ellison y James Baldwin proponen soluciones de otro carácter al problema de la superación de los estereotipos sociales. En su novela Invisible Man, Ralph Ellison ni siquiera se interesa por el modo en que los blancos pudieran modificar su manera de relacionarse con el negro. Propone, en cambio, una aceptación más sentida y profunda de la propia identidad y el pasado racial en los negros mismos y deja completamente de lado la parte que pueda tocarle al blanco en un cambio profundo en las relaciones entre las dos razas.

James Baldwin también rechazó en un principio el planteamiento exclusivamente social del problema negro. La búsqueda de identidad que proponen sus libros es una tarea conjunta de negros y blancos. Baldwin cree que el paso más importante en pro del entendimiento es el abandono de las imágenes falsas que se aplican constantemente a la personalidad de los otros y a la propia. La única manera de solucionar los problemas es enfrentarse a la realidad. Para amarse o encontrarse verdaderamente hay que dejar las máscaras de lado.

Ida y Vivaldo, que forman la segunda pareja mixta de Another Country, logran alcanzar un amor verdadero sólo cuando él es capaz de aceptar que ella es una prostituta y decirle que la ama al mismo

1) *idem*, (pg 60)

tiempo y ella se atreve a quererlo a pesar de que él es un blanco, a pesar de la presión del mundo contra sus relaciones, a pesar del desprecio que siente por sí misma. Por el contrario, la pareja de los dos blancos, Cass y Richard, se destruye porque Richard se niega a abandonar la imagen falsa que tiene de sí mismo y a enfrentar la realidad de su vida y su matrimonio.

Frente al problema racial, James Baldwin y Ralph Ellison, protegidos y luego enemigos de Richard Wright, proponen soluciones pasibles de ser desarrolladas a nivel personal. Tal vez por esa razón, Another Country e Invisible Man relatan todo un proceso de descubrimiento de la identidad que parece resolver en gran parte el problema planteado, en tanto que Native Son deja el conflicto principal en el mismo estado en que se encontraba al comienzo de la acción.

II) REACCIONES DEL NEGRO ANTE EL ESTEREOTIPO

II-a) EL MUNDO DEL NEGRO

El negro de Native Son vive simultáneamente en dos mundos: el de los otros negros y el del blanco. Ambos mundos lo condicionan y manejan. El problema principal que deben resolver es el de cómo responder a las reglas de ambos al mismo tiempo.

La característica principal del mundo cotidiano de los negros en Native Son es la violencia. La violencia está presente en la novela desde la primera escena. Utilizo aquí la palabra "violencia" en el sentido en que la define la UNESCO: no sólo como agresión física, sino también como agresión a través del hambre, el miedo, la falta de seguridad social, la falta de limpieza.

La familia de Bigger vive en un mundo violento. Una de las funciones de la escena de la rata, que fue una de las últimas que escribió Richard Wright, es la de colocar al lector desde el principio en una atmósfera viciada por la violencia. El efecto de escenas como ésta, que ponen al lector directamente frente de la situación social de los personajes, se diluye en los pasajes finales de Native Son, cuando el autor decide utilizar la explicación racional y el ensayo para exponer sus ideas. Este afán explicativo es para mí el defecto más importante de Native Son.

La reacción de los miembros de la familia Thomas ante la aparición de la rata es brutalmente agresiva. Tal vez la única excepción es la de Vera, porque la nota dominante en el carácter de esta muchacha es el miedo y no el ataque. La violencia contra la rata no es sólo un movimiento de defensa, es también una válvula de escape para aliviar las tensiones acumuladas. De este modo, la primera escena del libro pinta la vida de los negros como intolerable. Todos los elementos de las descripciones posteriores están allí: el hambre, el encierro, el hacinamiento, la violencia y el miedo.

La primera parte de la novela, Fear, describe el mundo de los ghettos negros de Chicago. Este mundo ejerce una presión constante sobre los que lo habitan. Tomemos, por ejemplo, la escena del avión(1). El avión que ven Bigger y sus amigos es algo hermoso y deseable. Entre ese avión y los muchachos hay un abismo infranqueable y ellos lo saben. No hay duda de que hay una violencia implícita en el hecho de ver algo que se desea y saber que no se lo tendrá nunca, no por falta de capacidad para alcanzarlo, sino porque una ley no del todo comprensible afirma que uno no tiene derecho a ese tipo de cosas. Esta interpretación del sentido profundo de la escena es correcta y

1) idea, (pg 23)

evidente pero la escena va más allá. No debemos olvidar que el avión está escribiendo está escribiendo publicidad en el cielo. Este detalle está conectado con uno de los párrafos del discursos de Max y con una serie de escenas que repiten el el mismo motivo: la del cine, la del dormitorio de Bigger en casa de los Dalton, la del auto, incluso la de los periodistas que llegan a la casa después de la desaparición de Mary. Todos estos momentos reflejan en Native Son el contraste entre el mundo negro y el blanco: la pobreza y la agresividad de uno y el lujo y la comodidad del otro.

Posiblemente las ideas de Wright sobre este tema se hubieran comunicado con la misma fuerza, o aún con más, sin la explicación final de Max, pero esta explicación nos permite analizar más fácilmente el mensaje del autor tal como él quería transmitirlo. Max afirma que le sentimiento constante de la diferencia que existe entre el mundo propio y uno cercano y mejor pero inalcanzable no puede menos que provocar furia, miedo y odio, además de deseo. Bigger siente miedo en la casa de los Dalton porque es consciente de estar en un medio extraño en que ignora el modo correcto de comportarse, pero al mismo tiempo desea esa cama, ese coche, la privacidad de una habitación propia(1). La tensión que le causa el hecho de poder tocar ese mundo bueno pero no disfrutarlo es una tortura permanente para el protagonista de Native Son.

En general, el movimiento espacial de la novela va desde un mundo relativamente propio y conocido, el del Black Belt, hasta la cárcel, el espacio más terrible y ajeno en el que la violencia es más directa, pasando por el universo ajeno y deseable de los blancos. Podríamos decir que a medida que Bigger crece mentalmente en la búsqueda de su identidad, el mundo exterior se le hace cada vez más difícil de manejar y comprender.

La descripción del Black Belt gira alrededor de un tema sobre el que Wright insiste constantemente: el de la vivienda. Este drama resuena permanentemente en el fondo de las dos primeras partes de la novela y es un punto importante del discurso de Max en la última.

La primera escena del libro presenta el problema dramáticamente, con todas sus características. En la "casa" de los Thomas no hay ni espacio, ni intimidad, ni posibilidad de limpieza. La habitación en que viven no es siquiera un refugio para ellos: a nadie se le ocurriría pasar allí su tiempo libre. Hombres y mujeres conviven en el mismo cuarto reducido, y la madre tiene que echar a sus hijos para poder hacer su trabajo de lavandera. Este tipo de vida hace que el sentimiento de tensión sea constante en los miembros de la familia y que la violencia física se vuelva el único modo de aliviarla.

La importancia del problema de la vivienda en Native Son explica el cuidado con el que Wright describe la pieza que ocupa Bigger en casa de los Dalton(2). Lo primero que llama la atención del personaje es el tamaño de la habitación, y la cama. Bigger se entusiasma cuando ve el lugar donde va a vivir. Lo hace feliz pensar que no va a compartir ni la cama ni la pieza con nadie. El contraste con la casa de Mrs. Thomas es tan grande que ni siquiera se puede medir. El autor describe los sentimientos de su personaje de modo tal que resulta evidente que desea quedarse en ese trabajo por la habitación más que por el sueldo.

En la segunda parte de la novela, se vuelve sobre el problema con recursos muy diferentes. La huida de Bigger es una descripción tétrica del ghetto negro. Los edificios tienen algunas características constantes: el color oscuro de las paredes, el frío de los pisos abandonados, el horror y la decadencia. Estos rasgos

1) *idem*, (pg 60)

2) *idem*, (pg 60)

contrastan permanentemente con el fuego y el brillo de la casa de los Dalton a la que Bigger vuelve dos veces antes de su arresto.

El protagonista de Native Son ha crecido en un medio donde la injusticia de este contraste es un elemento reconocido y permanente, pero hasta este momento de su vida nunca había trabado relación con un grupo concreto de blancos con el que pudiera identificar la figura vaga del enemigo: *"He had never seen Mr. Dalton until he had come to work for him; his mother always took the rent to the real estate office, Mr. Dalton was somewhere far away, high up, distant, like a god. (...) Even though Mr. Dalton gave millions of dollars for Negro education, he would rent houses to Negroes only in this prescribe area, this corner of the city tumbling down from rot. In a sullen way, Bigger was conscious of this. Yes; he would send the kidnap note. He would jar them out of their senses"*(1).

En este pasaje, el autor es consciente de que su personaje, tal como él lo ha creado, no puede tener conciencia del problema en los términos en que lo está planteando el narrador. Sin embargo, la disculpa que se siente forzado a hacer: *"in a sullen way"*, no es suficiente. Podemos aceptar que Bigger tenga un sentimiento de rebeldía ante una situación obviamente injusta, pero este muchacho sin educación ni demasiada capacidad para expresarse no puede razonar, ni siquiera vagamente, sobre la ironía del origen de los millones que Mr. Dalton dona para los proyectos de beneficencia en el ghetto negro. La falla de éste y otros pasajes semejantes es técnica: el pronombre "he" sitúa al lector en el punto de vista del personaje principal, pero el razonamiento presentado en esos términos sólo puede pertenecer al autor, o en todo caso, a su vocero Max, que sólo aparece más adelante en la novela.

El tema de la vivienda es casi excluyente en la novela. Wright deja de lado otros problemas esenciales en el ghetto, como por ejemplo el de los alimentos y el de la vestimenta. Esta elección debe tener un sentido especial. Native Son está escrita en gran parte como obra de denuncia para transmitir un mensaje claro a un público determinado. Wright aclara en su artículo How Bigger was Born que su obra está escrita para los blancos. El problema de la vivienda está descrito con gran detalle para mostrar a los blancos la situación de carencia del negro en el mundo al que lo ha condenado la sociedad estadounidense: es un símbolo del estado de cosas en general. Sin embargo, más allá de este mensaje directo, es posible encontrar en el planteamiento un sentido distinto que justifica en cierto modo la despreocupación del autor por otros problemas de igual o mayor importancia.

La carencia de un lugar adecuado en el que vivir puede interpretarse como símbolo de la carencia de un lugar social para el negro en las grandes ciudades como Chicago. El lugar social incluye una función y un nivel dentro de la comunidad, significa ser aceptado por ella. La palabra "marginal" designa a los grupos que carecen de esta aceptación. En la literatura blanca sobre el negro, la representación más frecuente del "marginal" es el mulato, pero en Native Son, escrita por un autor negro, la exacta identidad racial de los personajes no tiene importancia. La novela es un catálogo de seres marginales: vagabundos, ladrones, perseguidos, prostitutas, lavanderas no reconocidas y mal pagadas, fugitivos de la justicia. Cuando el negro del ghetto accede a algún puesto, como el de chofer por ejemplo, tiene pocas posibilidades de conservarlo o mejorarlo. El espacio restringido que ha tenido hasta el momento lo hace incapaz de adaptarse a un papel diferente. Max se refiere a este problema en su discurso: *"To send him to prison would be more than an act of mercy."*

1) *ibid.*, (pg 164)

You would be for the first time conferring life upon him. He would be brought for the first time within the orbit of our civilization. He would have an identity, even though it be but a number"(1). La cárcel es, en realidad, el primer espacio social concreto que tiene Bigger en los EEUU y es, al mismo tiempo una habitación más amplia y cómoda que la casa de su madre en el ghetto negro. La falta de lugar social es el significado principal de la metáfora fundamental de la novela de Ellison: la idea del "hombre invisible", un hombre al que la sociedad ignora por completo.

El mundo de los ghettos urbanos aparece también en el primer capítulo de Another Country de James Baldwin, que constituye casi un cuento en sí mismo. En esa primera parte Baldwin narra una historia de fracasos ambientada en un New York de pesadilla.

El mundo de Rufus, protagonista de este capítulo, tiene mucho en común con el de Bigger. Another Country se abre con una frase que sitúa al lector en Harlem a media noche. Toda la escena está teñida de colores oscuros y soledad. Hombres y mujeres solos pasan caminando por las calles; de vez en cuando, una que otra pareja. También podemos rastrear aquí el tema de los contrastes sociales, expresado a través de los carteles de publicidad, que anuncian la alegría de la vida con cien luces de colores, como el avión en la Chicago de Bigger. El peso de la ciudad, dice Baldwin, es asesino(2). New York está envenenada para los desubicados como Rufus, y parte de ese veneno es el miedo. La policía es un elemento de terror y odio para el personaje: huye de los oficiales, en lugar de pedirles auxilio. Como en las horas de huida de Bigger, aquí hace frío y hay hambre y degradación. No existe ningún refugio. Rufus es consciente de la enormidad de su miseria y la de todos los que lo rodean. Sabe que la gente que se aturde con el jazz en los bares está tratando desesperadamente de olvidarse del mundo, como hace Bigger con la violencia. El peso más terrible de esta ciudad infernal es el de la soledad. Rufus, dice el narrador, se muere de soledad. El muchacho saxofonista que recuerda parecía repetir con su música la única pregunta fundamental: me quieres? me quieres?. Sólo hay dos salidas para escapar de este universo desierto: el amor, que Rufus ha rechazado, y la muerte.

Cuando empieza la novela, Rufus ha perdido su lugar social. La ciudad donde alguna vez fue querido y respetado como bandoneonista lo rechaza. Está desubicado vaya donde vaya y él lo sabe. Prueba distintos caminos, como el protagonista de Invisible Man, y también él termina por convencerse de su condición de no-existente. Es otro "hombre invisible", uno al que el mundo ha derrotado por completo.

No todos los personajes negros de las obras que analizamos huyen de la realidad a través del suicidio. Hay muchos modos de defenderse de la agresión externa y los autores negros estudiaron estos mecanismos en sus obras de ficción.

II-b) REACCIONES DE LOS NEGROS ANTE LA AGRESION

Los personajes negros de Native Son están frente a una realidad intolerable y sin salida. Ninguno de ellos cree en la posibilidad de un cambio. Para los habitantes del ghetto, el futuro es una repetición constante del miedo que han sentido desde niños. Cuando Bigger y Gus ven el avión, por ejemplo, son incapaces de imaginar una situación distinta en la cual pudieran acceder al sueño del vuelo. Las ideas hipotéticas que expresa Gus en el juego dejan el esquema intacto: un negro podría volar si fuera blanco, si tuviera dinero, si

1) idea, (pg 369-370)

2) Baldwin, James. Another Country, Dell, New York, 1963. (pg 10)

lo dejaran... Todas estas condiciones ideales mantienen la estructura del sistema de castas y cambian solamente las circunstancias individuales. Los negros de Native Son son completamente incapaces de imaginar algo diferente a lo que tienen: el miedo es demasiado grande, sùn en sus ilusiones.

Frente a este estado de cosas, las reacciones de los negros son siempre defensivas y en el caso de los personajes secundarios de Native Son, las estrategias de defensa son siempre escapistas. La madre de Bigger, Vera, Bessie y hasta el pastor negro tratan de no pensar en la vida que llevan, de drogarse con actividades que encuentran más satisfactorias y que les permiten pasar la mayor parte del tiempo fuera de la realidad.

Mrs. Thomas se mueve en un mundo hostil que cree eterno. No tiene dudas: èse serà tambièn el mundo de sus hijos. Dentro de los límites estrechos que le permite la sociedad, es toda una madre. Sabe proteger a los suyos, percibe incluso que Bigger es distinto de sus otros hijos y que la diferencia es peligrosa. El problema es que no sabe cómo enfrentarse con su muchacho. Elige el consuelo de la religión para refugiarse.

Mrs. Thomas canta mientras trabaja. Cuando Bigger vuelve a su casa a buscar el revólver, ella està lavando y cantando alabanzas a Jesús. La imàgen de la lavandera negra cantando canciones religiosas es tradicional. Desde los tiempos de la esclavitud, los autores blancos ensalzaron el sentido religioso de los negros. Tom, en Uncle Tom's Cabin y Dilsey en The Sound and the Fury se apoyan en la religión aprendida de los blancos para soportar sus penas y dolores. La religión les habla de recompensas futuras y les cuenta historias de redención relacionadas estrechamente con la situación del negro esclavo. Los blues que combinan el sentimiento religioso con un principio de rebeldía, como el famoso Go Down, Moses, aplican ciertos episodios bíblicos, como la huida de los hebreos de Egipto, a los sufrimientos de los esclavos negros en el Sur y expresan el modo en que el negro había llegado a sentir la religión del blanco.

Cuando Richard Wright escribió Native Son, su visión política lo llevaba a considerar a la religión como un escapismo. En años posteriores Martin Luther King la convirtiò en un estandarte de lucha, pero para utilizarla de ese modo, la religión debe estar acompañada por la convicción de que la situación reinante puede ser cambiada. Sin esperanza, la lucha es imposible. La actitud de un hombre que escribió un libro de principios llamado Why we can't Wait, es esencialmente distinta de la que tienen Mrs. Thomas y el pastor negro. Para Martin Luther King, la religión es la justificación de la lucha por mejoras reales e inmediatas para su pueblo. En cambio, para los personajes de Wright es sólo un modo de no pensar en la opresión en la que viven, un instrumento de resignación.

Hay ocasiones en la novela en que Bigger necesita resignación y la religión lo tienta. En la segunda parte, en medio de su huida infernal por el barrio negro, Bigger pasa por una iglesia: "*The singing from the church vibrated through him, suffusing him with a mood of sensitive sorrow. He tried not to listen, but it deeped into his feelings, whispering of another way of life and death, coaxing him to lie down and sleep and let them come and get him, urging him to believe that all was sorrow that had to be accepted*"(1). En este párrafo, la religión es tal como la sienten Mrs. Thomas y luego el pastor negro: ella nos enseña que la vida es resignación y aceptación y sufrimiento, y que la recompensa vendrà sólo después de la muerte. Es un mundo de promesas tentadoras para un hombre que, como Bigger,

1) Wright, Richard. Native Son, (op. cit.). (pg 237)

está viviendo en el terror más profundo. Después, en la cárcel, Mrs. Thomas y el pastor vuelven a ofrecerle esa salida a su angustia y Bigger vuelve a sentirse tentado por ella, pero termina por rechazarla definitivamente, y para Wright, esta decisión es un triunfo.

Bessie, la novia de Bigger, tiene otro modo de escapar del mundo. Si el método de Mrs. Thomas no parece demasiado constructivo en vista de los hechos que se narran en Native Son, el de la muchacha negra es directamente una forma de suicidio. Bessie bebe. Sabe que su vida es un fracaso total y siente que nada podrá cambiarla jamás. Huye de este mundo sin salida a través de la bebida. Su solución a todos los problemas es un trago de whisky, y eso la llevará a la muerte. Es una fatalista: cuando sienta que está perdida, dejará de pelear y de ofrecer resistencia. La muerte también es una salida.

El único momento de rebeldía de Bessie es aquel en el que, frente al último de los fracasos, mira hacia atrás, a su vida, y descubre que nunca ha dejado de sentir miedo y angustia. Sin embargo, este principio de reacción positiva sólo servirá para aumentar su fatalismo: *"I'll get caught. But it don't make no difference. I'm lost anyhow. I was lost when I took up with you. I'm lost and it don't matter"*(1). A su modo, Bessie, como Mrs. Thomas, renuncia al mundo. Bigger, en cambio, no se dará por vencido. Seguirá luchando siempre, aún cuando la lucha sea ya inútil, y él lo sepa.

Frente a los caminos del escapismo, ejemplificados por Mrs. Thomas y Bessie, existe una alternativa diferente: la lucha que predica Max, el abogado de Bigger. Sin embargo, no hay un sólo personaje negro en la novela que haya pensado en esa posibilidad. Los negros de Native Son ignoran la existencia de ideas y órganos de expresión políticos, y en ese sentido el realismo del autor es encomiable. La mayor parte de los negros de los ghettos en la época en que se escribió la novela vivía como la familia Thomas y los amigos de Bigger: sin esperanzas ni motivaciones.

En Another Country, Baldwin hace un estudio bastante semejante de algunas actitudes negras frente a la presión del mundo. Ida, hermana de Rufus, hermosa y desconfiada, aparece en la novela cuando ya ha sido golpeada varias veces por la sociedad blanca. Está sola, su hermano se ha suicidado, tiene miedo de todo. El miedo es, también para ella, una constante. Su modo de defenderse es la indiferencia. No quiere comprometerse con nada ni con nadie, se niega a amar, a dejarse ir en una relación humana cualquiera, especialmente si el otro miembro de la relación es un blanco como Vivaldo.

Ida está siempre a la defensiva. Es completamente incapaz de concebir una relación humana en la que no la estén atacando constantemente por el color de su piel. Al principio de su relación de pareja con Vivaldo, cualquier frase que pueda interpretarse, incluso remotamente, como muestra de desconfianza, la desequilibra. Toda actitud de parte de un blanco, es, para ella, de odio o de lástima. Por esa razón, no puede creer en la verdad del amor de Vivaldo y se refugia en una independencia oscura y desesperada que en realidad es una especie de suicidio emocional por el cual renuncia a todo sentimiento profundo a cambio de una vida vacía que cree más segura. La defensa de Ida es la soledad absoluta: si no se comunica con nadie, si no confía en nadie, nadie podrá dañarla. El problema de esta solución es que es también una condena: Ida está bajo el mismo peso que su hermano Rufus no pudo soportar.

Bigger Thomas también necesita escapar de la realidad. Sus métodos van cambiando a medida que evoluciona como personaje. Ha

1) *idem*, (pg 173)

crecido, como Mrs. Thomas, Bessie y Vera, en ese constante estado de terror al que se refiere el título de la primera parte: "Fear". Sin embargo, su camino defensivo es distinto del de su familia: su válvula de escape es la violencia.

La violencia de Bigger es totalmente ineficaz: ni siquiera está dirigida contra los que le producen miedo. Es una violencia sin sentido, ejercida contra los que sabe que puede atacar impunemente. Contra los blancos, en cambio, al menos hasta la muerte de Mary, practica sólo una violencia mental que no se atreve a llevar a los actos. La muerte de Mary es un accidente. Bigger es muy capaz de planificar el asesinato de Bessie, su novia negra, pero nunca el de una muchacha blanca y rica. Para su mentalidad, Mary es tabú, y ésta es en parte la razón de su muerte.

La violencia de Bigger aparece sobre todo en circunstancias en que el miedo y la furia que siente le resultan intolerables. Su reacción en esos momentos es siempre la misma: lo domina un deseo intenso de borrar de la tierra a la persona o la cosa que considera causantes de ese terror: "*He wanted to wave his hand and blot out the white man who was making him feel like this*"(1). Este tipo de sensaciones no cambia con la evolución de Bigger: en la última parte, cuando su familia lo avergüenza frente al fiscal, su mayor deseo es que todos ellos desaparezcan para siempre.

El profesor Laborit afirma que la violencia dirigida al azar contra los que sabemos que podemos atacar impunemente es un modo de defenderse de la angustia, a la que define como un estado en el que el individuo está por ser golpeado o lastimado, y lo sabe, pero no puede impedirlo. La angustia, para Laborit, es un estado de inercia tensionada, de parálisis casi total y uno de los métodos más frecuentes para evitarla es la violencia aparentemente injustificada. Este tipo de violencia se ejerce frecuentemente contra los seres que cada individuo tiene más cerca física o emocionalmente o contra una persona o cosa determinada que se ha transformado en el símbolo de la opresión o la causa del terror. En la última parte de Native Son, Bigger se transforma en este tipo de símbolo para la multitud blanca que asiste a su juicio, y el fiscal sabrá explotar esta circunstancia.

En el primer capítulo de Another Country, Rufus también utiliza este esquema defensivo. A pesar de ser mucho menos primitivo que el personaje de Wright, Rufus es un violento en el fondo. Es tan hipersensible a la crítica y las actitudes de los demás como Bigger y muchas veces provoca peleas con los blancos como Joe Christmas en Light in August. Su relación con Leona, una mujer blanca, se va envenenando lentamente a raíz de una serie de actos violentos totalmente gratuitos. La primera vez que salen juntos, Rufus y Leona tienen una reacción completamente distinta frente al modo en que la gente los observa por la calle. No hay duda de que la sociedad los agrede. Sin embargo, el único personaje consciente de este rechazo es Rufus. Leona está profundamente alegre y no da importancia a las miradas de los demás. Cuando no tiene más remedio que darse cuenta, como en el caso del adolescente que mira a la pareja con odio en la calle, trata de comprender las razones de esa actitud en lugar de amargarse por ella: "*He's just bored and lonely, don't know no better*"(2). Rufus, en cambio, siente que el dedo acusador del mundo lo condena: su hermana no va a aprobar su elección, sus amigos lo abandonarán, la gente lo atacará por la calle.

El problema esencial de Rufus es que está solo y siente que está perdiendo su lugar en el mundo. Necesita un símbolo en el que descargar la culpa de todo lo que sucede, alguien a quien agredir y

1) *ibid.*, (pg 49-50)

2) Baldwin, James. Another Country, (op. cit.), (pg 31)

golpear para olvidar su propio fracaso. Elige a Leona por muchas razones: ella es blanca, está indefensa, y además lo ama. Su actitud para con ella es cruel, pero comprensible. Leona se ha convertido para él en la causa de su caída y el símbolo de toda la humillación a la que lo ha sometido la raza blanca. Si ella le jura que no tiene prejuicios, él se los inventa. Si le dice que el color de la piel no tiene importancia a sus ojos, él la acusa de ser indiferente al problema de su pueblo. Leona está atrapada en una relación que no tiene poder para cambiar.

Tal vez lo más conmovedor de la figura de Rufus sea que él es consciente de sus propios actos. Sabe que la raíz última de todos los problemas es la sociedad: en uno de sus momentos de optimismo, ofrece a Leona un viaje a Méjico para que "*la gente nos deje en paz*"(1). Sabe que su propia respuesta ante la presión del mundo es incorrecta: sus últimas palabras sobre el puente son una confesión de su culpa por sus actos contra Leona. A pesar de esta conciencia, Rufus está perdido y su relación amorosa con Leona es un fracaso, ya que no puede dejar de cometer los mismos errores una y otra vez. Su suicidio es solamente un cambio de dirección de su violencia defensiva: esta vez la ejercerá contra sí mismo. Es incapaz de sobrevivir a la presión de su medio. En lo que queda de su novela, Baldwin se dedica a mostrar, por medio de otros personajes, que existen mejores soluciones que la de Rufus para la encrucijada de una pareja mixta en una sociedad racista.

En Native Son, la violencia contenida de Bigger está tan cerca del estallido como la de Rufus. Durante todo el largo día en que transcurre la primera parte, vive en un estado de tensión contenida a duras penas. Esta tensión aumenta cada vez que hay algún tipo de contacto con el factor generador de angustia, el mundo del blanco.

Una minoría social, como ya dijimos, suele adaptar su conducta a la imagen estereotipada que tiene de ella el grupo mayoritario. Esta actitud forma parte de su defensa. La adaptación permite que el individuo de la minoría se mueva dentro de la relativa seguridad de los límites marcados por la mayoría. Estos límites configuran un espacio social seguro, pero también muy restringido. El intento de mantenerse constantemente dentro de este espacio suele generar tensiones graves, que pueden volverse intolerables si se desconoce el modo en que el grupo mayoritario espera que el minoritario se comporte en una situación dada.

Bigger se encuentra varias veces en esta situación en casa de los Dalton. Cuando descubre que la casa no tiene puerta de servicio, no sabe por dónde entrar y eso lo enfurece. Más tarde, durante la conversación con Mr. Dalton, trata desesperadamente de adivinar si el blanco desea que lo mire a los ojos o no. En esos casos, su sensación principal es el desconcierto. Lo llena de angustia no saber lo que se espera de él: "*Maybe he was not acting well. Goddam!*"(2). La noche que pasa con Jan y Mary está poblada de este tipo de pensamientos: los dos jóvenes lo descolocan porque se manejan con un tipo de imagen muy diferente a la que Bigger conoce.

Esta sensación de miedo y desconcierto van en constante aumento hasta el clímax, en el dormitorio de Mary, al que Bigger entra con la muchacha en brazos. La escena del dormitorio es una de las más poderosas y mejor logradas de la novela. Desde el momento en que entra con Mary en brazos a casa de sus padre, Bigger está pisando terreno tabú. Ya no se trata de ignorar si un blanco quiere que se lo mire a los ojos o no, lo que está haciendo con Mary es una violación flagrante de los límites más severos impuestos por la sociedad blanca.

1) *idea*, (pg 40)

2) Wright, Richard. Native Son, (op. cit.), (pg 50)

Bigger está desafiando una prohibición que tiene relación con el sexo y es totalmente consciente de que ser descubierto en circunstancias como éstas es lo peor que puede pasarle.

La violación de un tabú es siempre un acto secreto y Bigger necesita ocultarse. Sin embargo, lo importante de esta escena no es el lógico deseo de ocultarse del personaje, sino el hecho de que, a pesar del peligro en que se encuentra, el muchacho negro sienta atracción sexual hacia Mary. Bigger no lo sabe, pero el narrador deja claro que esa atracción existe tan sólo porque el protagonista de la novela conoce y acepta la imagen estereotipada según la cual el negro tiene deseos libidinosos hacia la mujer blanca. La escena presenta así una paradoja: la imagen que los blancos desarrollaron para convertir las relaciones sexuales entre dos personas como Bigger y Mary en tabú está incitando a Bigger a una violación que ni siquiera se le hubiera pasado por la mente a no ser por la existencia de esa imagen. El estereotipo manejado por los blancos es capaz de modificar el comportamiento de Bigger no sólo como máscara frente a los demás sino también en profundidad, cuando él está solo consigo mismo.

El personaje de Ellison en Invisible Man es otro ejemplo de cómo el estereotipo del grupo dominante puede modificar el comportamiento de los individuos de la minoría. A diferencia de Bigger, cuya personalidad violenta le provoca problemas casi desde el principio de la novela, el protagonista sin nombre de Invisible Man empieza su historia como un "negro bueno". Los blancos lo alientan y lo protegen porque pertenece a un tipo de negro que se acerca bastante a lo que ellos creen que debe ser un negro: es pacífico, estudioso, consciente de su lugar en la sociedad, agradecido por los favores que le dispensan e incapaz de ideas propias o de pensamientos violentos.

En el episodio de la pelea a ciegas y el dinero electrificado en la primera parte del libro, por ejemplo, el personaje deja que lo humillen, golpeen y manoseen sin protestar. Lo único que realmente le interesa es quedar bien con los blancos. Trata constantemente de hacer lo que piensa que se espera de él. Siente rabia y desesperación por lo que le está sucediendo, pero no la manifiesta. De este modo, consigue su beca para la universidad, pero esto, que debería ser un triunfo para él, está descrito por el autor como una especie de fracaso: al final del episodio, el personaje ha sacrificado tanto para responder a la imagen estereotipada del negro "bueno" que lo único que puede sentir es un profundo cansancio.

En la obra de los tres autores que estamos comentando, los personajes negros están cercados por enemigos muy poderosos que se apoyan en el miedo y el estereotipo para hacer respetar límites muy estrechos de comportamiento. El negro es generalmente un "inocente", al menos al principio. Necesita crecer para poder enfrentarse a la fuerza del blanco y a sus propias debilidades. Tal vez sea ésta la razón por la cual la mayor parte de las novelas de autor negro en los EEUU describen un proceso de crecimiento doloroso y necesario. Este proceso representa en general una especie de ceremonia de iniciación después de la cual el personaje recibe una revelación final, una solución distinta al problema de la vida en una sociedad racista. Algunos autores, James Baldwin, por ejemplo, consideran que este proceso de iniciación es necesario no sólo para el negro sino para toda la sociedad estadounidense.

Mientras dura el proceso de crecimiento, el negro vive sometido a la presión de los límites que le ha impuesto el blanco y sus reacciones defensivas se parecen mucho de un autor a otro. Los resultados de estas reacciones también son semejantes en las obras de

Wright, Baldwin y Ellison: la defensa a través de cualquier mecanismo escapista, incluyendo la violencia sin sentido, no proporciona solución ni salida alguna en sus ficciones. No se puede huir de la realidad. Sin algún cambio fundamental, sea a nivel social o individual, el mundo del negro en las novelas de estos tres autores parece condenado a permanecer siempre en el mismo lugar, y ese lugar es el infierno..

III) LA VISIBILIDAD COMO TEMA CENTRAL EN LA NARRATIVA DE LOS AUTORES NEGROS

Según Marden y Meyer (1), la "visibilidad" de una minoría es uno de los factores de mayor importancia dentro del esquema de las relaciones sociales del grupo con la mayoría dominante. La visibilidad de un grupo minoritario se define como el conjunto de características que lo separan de la mayoría.

Las diferencias entre dos grupos sociales que conviven en un tiempo y un espacio determinado pueden ser biológicas, culturales o de ambos tipos a la vez, y lo mismo sucede con la visibilidad. La visibilidad biológica está determinada por las desviaciones físicas que pueden detectarse en el grupo minoritario con respecto al patrón de características aceptado como propio por la mayoría. En el caso de los negros de los EEUU, la visibilidad es esencialmente biológica y está relacionada con el color de la piel. La idea de lo negro como símbolo de lo negativo, que forma parte de nuestra civilización, empeora el problema de la visibilidad de la minoría que estamos considerando. James Baldwin se refiere a este problema en varios de los ensayos de Notes of a Native Son, donde afirma que en la cultura occidental, el negro es siempre el color del mal, el diablo, el pecado y la noche. Según este autor, estas ideas tienen una gran influencia incluso en aquellas personas que se sienten atraídas por los negros, sólo porque representan lo prohibido. La reacción negra contra este tipo de identificación se puede resumir en la famosa frase de batalla de los tiempos de la concientización negra: "*Black is beautiful*".

Para Marden y Meyer, el grupo negro de los EEUU se diferencia de la mayoría norteamericana sólo por sus rasgos físicos. Los pocos rasgos culturales que existen, afirman, han servido sólo para justificar un trato diferencial ejercido contra una minoría cuya única característica verdaderamente irritante es el color de la piel.

A pesar de esta opinión, compartida por otros sociólogos, las diferencias culturales que aparecen en las novelas de Baldwin, Ellison, Langston Hughes, o en las obras de Leroi Jones o Gwendolyn Brooks, son importantes y todos estos autores se enorgullecen de ellas. La costumbre negra de usar colores vivos y contrastantes, por ejemplo, se convirtió en un motivo de autoafirmación durante los años sesenta. Gwendolyn Brooks, una de las poetisas negras más famosas e importantes de los EEUU, dedica uno de sus poemas más conocidos, The Sundays of Satin-Legs Smith, a este tema. El escritor negro siente, en general, que hay algo profundo y diferente en la vida de su raza, algo que puede captarse a través de su música, como sucede en Sonny's Blues, de James Baldwin; a través de su ropa, como en el poema de Brooks; o a través del gusto por las sandías y batatas en Invisible Man y Flying Home de Ellison, o en Notes of a Native Son de Baldwin.

Los sociólogos de la década del sesenta parecían compartir la idea de que los EEUU marchaban hacia una integración total. Si leemos las novelas y cuentos de los autores negros, que fueron escritos en esos años, comprobaremos que el intelectual negro no desea ese tipo de

1) Marden, Charles F., & Meyer, Gladys. Minorities in American Society, Van Nostrand Company, New York, 1973.

integración. En todas estas obras, se lee un apoyo al establecimiento de un pluralismo cultural y social que permita que el pueblo negro mantenga sus rasgos particulares como bandera de diferenciación frente a los otros grupos que componen la sociedad. Esta tendencia pluralista aparece en los estudios sociológicos unos años después.

La novela de autor negro que ha tomado a la visibilidad como eje del problema racial en los EEUU es Invisible Man de Ralph Ellison, pero el tema fue tratado antes y después en muchas otras obras de la narrativa negra. En Native Son, por ejemplo, el modo en que los personajes "ven" o "son vistos" toma parte esencial de la trama, a pesar de que Wright no se interesaba por la visibilidad en particular.

Los blancos de esta novela tienen una visión deformada de la realidad. Jan, Mary y los Dalton ven en Bigger sólo lo que quieren ver: su color y su carencia de oportunidades. Para ellos, no es una persona compleja, sino apenas alguien en quien depositar los favores de su "buen corazón" y el liberalismo de sus opiniones políticas.

Durante el juicio, el color de la piel de Bigger se convierte en un símbolo de su animalidad a los ojos de los blancos. La multitud, empujada por el fiscal, lo ve más negro que a un hombre de color "normal", como si llevase en su cuerpo la marca del Mal. Los diarios sensacionalistas afirman que "*su piel es extremadamente negra*"(1), y la exclamación que se oye a su paso cuando entra en la sala del juicio es: "*Gee, isn't he black!*"(2). Para la histeria popular, Bigger ya no es un ser humano: es la personificación del horror y la maldad.

Max, como siempre, es el encargado de transmitir las opiniones del autor sobre este tema: "*Your color makes it easier for them to point you out, to segregate you, exploit you*"(3). Con esta frase, Richard Wright, que en ese momento de su vida opinaba que la situación del negro era igual a la de cualquier proletario, acepta al menos una diferencia de grado ocasionada por la visibilidad física de su pueblo.

Por su parte, James Baldwin presenta el problema de la visibilidad a través de dos parejas centrales mixtas en Another Country: Leona y Rufus en el primer capítulo, y Vivaldo e Ida en el resto del libro. La angustia de estos cuatro personajes en un medio social que los rechaza se relaciona directamente con el hecho de que su rebeldía (están quebrando el tabú de las relaciones interraciales) es totalmente "visible" a los ojos de los demás y ellos se sienten juzgados continuamente.

Baldwin veía las relaciones entre blancos y negros de un modo diferente al de su maestro Wright. Para Baldwin, los blancos y los negros preferirían no convivir, pero están encerrados en una sociedad que los obliga a hacerlo. De esta convivencia forzosa nacen los estereotipos, y ellos provocan situaciones absurdas como la de Rufus y Leona, que se destruyen mutuamente, a pesar del amor que se profesan, porque no son capaces de tolerar el peso de la presión social que se ejerce sobre ellos. La presencia de Leona a su lado hace a Rufus consciente de su piel negra. Esta sensación terrible lo impulsa a tratar de engañarse a sí mismo, atribuyendo razones espúreas al cariño de su compañera: "*She loves the colored folks so much. Sometimes I can't stand it*"(4). Sin embargo, Rufus es consciente de que sus sentimientos están causados, en parte, por la presión exterior: "*Many white people and many black people, chained together in time and in space, and by history, and all of them in a hurry. In a hurry to get away from each other, he thought, but we ain't never going to make it. He've been fucked for fair*"(5)..

1) *idea*, (pg 260)

2) *idea*, (pg 289)

3) *idea*, (pg 322)

4) Baldwin, James. Another Country, (op. cit.). (pg 62)

5) *idea*, (pg 77)

La relación de Vivaldo, el mejor amigo de Rufus, con su hermana Ida, empieza casi de la misma manera. Vivaldo, el más dispuesto a aceptar y a ceder, sabe que el hecho de que ella sea negra cambia profundamente el modo en que ambos se relacionan con los demás, porque cambia el modo en que los demás ven la pareja. Si el amor de ambos parece alcanzar algún tipo de triunfo ambiguo al final de la novela, es sólo porque Vivaldo e Ida demuestran ser mucho más capaces de evolucionar y adaptarse uno al otro de lo que fueron Leona y Rufus.

En esta obra, es el color de la piel y no la visibilidad cultural lo que marca la acción. Baldwin afirma en su libro que es necesario aceptar que el color tiene importancia en las relaciones humanas de los EEUU. El mundo en el que se mueven las dos parejas mixtas de Another Country considera que la unión de un blanco y un negro es algo despreciable y prohibido. Cuando Vivaldo e Ida caminan por la calle, los demás no ven a un hombre y a una mujer sino sólo a un blanco y una negra y de esa visión se derivan reacciones absolutamente negativas: miradas de odio, agresiones, palabras ofensivas. Nadie en la ciudad es capaz de ver simplemente a una pareja y esa presión no ayuda a que Vivaldo e Ida puedan formar una.

Invisible Man de Ralph Ellison pretende ser una especie de enciclopedia de la vida de los negros estadounidenses: su peregrinaje desde el Sur rural a los grandes ghettos de las ciudades del Norte y su desilusión ante una tierra que en vez de Tierra Prometida resulta ser el infierno. Si en Native Son, Wright describe el viaje del negro hasta el principio de la comprensión de una ideología que prometía darle un sentido a la vida, Ellison va más allá de la ruptura con esa ideología y pone a su personaje frente al vacío de la vida en un mundo inexplicable. La desesperanza que siguió a la desilusión de muchos intelectuales con el marxismo está simbolizada en el libro de Ellison por el caos final en que cae el protagonista y por su decisión de alejarse del mundo en busca de un cosmos individual, en el que haya algo de luz, aunque fuera luz artificial. A pesar de que, a mi entender, la solución del personaje de Ellison no resuelve el problema central que plantea su novela, es importante recordar que antes de descubrir esa solución, el protagonista debe llevar a cabo un acto fundamental: la aceptación de su condición de ser invisible. En la novela de Ellison, el negro es invisible justamente porque es demasiado visible, es decir demasiado diferente a los demás. Para el blanco, esta diferencia es temible y por lo tanto, prefiere dejar de "ver" al negro, reducir su personalidad a unos pocos rasgos estereotipados y negarse a creer en el resto de sus características.

A lo largo de la novela, aquellos que han aceptado la verdad de la situación desaparecen de un modo u otro: en un asilo de locos, como el personaje que encuentra el estudiante negro en su viaje a "The Golden Day"; en la desesperación absoluta, como Brother Tod Clifton con sus muñecas de papel, o en el vacío, como Brother Tarp. El protagonista mismo, cuando comprende que es invisible, ejerce una especie de misantropía de topo y se aleja del mundo, al menos provisoriamente. Pareciera que el autor estuviera diciéndonos que la aceptación de la invisibilidad, tan necesaria para el negro, lo condena también a un camino sin salida. Es cierto que el libro termina con un llamado a la responsabilidad social pero este final suena a hueco en el contexto del apocalipsis que describen los últimos capítulos.

El prólogo de Invisible Man es una definición detallada de la invisibilidad del negro. Si se lo analiza con atención, es evidente que su sentido está muy cerca de la visión general de Wright en Native

Son. "I'm invisible, understand, simply because people refuse to see me"(1), dice el protagonista y agrega incluso que sus actos violentos surgen de la imperiosa necesidad de ser visto. El episodio en que ataca a un hombre que se lo lleva por delante en la calle está descrito casi de la misma forma que el accidente de Mary Dalton: también aquí la culpa está fundamentalmente del lado de la víctima, ese soñador que se negó a ver el peligro que lo acechaba como los Dalton se negaban a comprender la amenaza que se escondía en el comportamiento de Bigger. Ellison define a Jan y Mary y los Dalton mejor que el propio Wright cuando dice: "*There are few things in the world as dangerous as sleepwalkers*"(2). Del mismo modo, la profecía del narrador de Invisible Man sobre el futuro del negro estadounidense es muy semejante a la amenaza que expresa Max frente al tribunal que juzga a Bigger: "*Please, a definition: a hibernation is a preparation for some ouvert action*"(3). Ambos autores están diciendo lo mismo: si el blanco no aprende a ver al negro a tiempo, éste reaccionará de modo que la sociedad no tendrá más remedio que aceptar su existencia.

En la novela de Ellison, como en la de Wright, hay un gran número de ciegos. Homer A. Barbee, el orador que habla de los triunfos de la Universidad negra, está ciego y su ceguera es la misma que aqueja al benefactor blanco Mr. Norton y al rector Blesoe. La gente que pasea por las calles del Norte y se disculpa cuando atropella al protagonista es incapaz de creer en el problema que éste le está planteando: "*They hardly saw me*"(4). Los doctores y enfermeros del hospital le exigen constantemente que resuelva el problema de su identidad, pero se niegan a ver otra cosa que un caso clínico en su persona. Los miembros de la Hermandad, en los que el protagonista deposita su confianza, sólo ven en él un instrumento útil para sus fines políticos y son totalmente indiferentes ante su necesidad de mantener un lazo con el pasado de su raza. La humanidad entera está tan ciega en esta novela que reconoce al caótico Rinehart, representante del Mal, sólo por un sombrero, unos lentes y un comportamiento superficial, fácilmente copiable. El personaje de Ellison pasa por las manos de todos estos ciegos sin reaccionar. Se deja manejar y conducir hasta que comprende que en realidad él es "*transparent as air*"(5), y que esa cualidad es su arma más poderosa.

El sentido general de un planteamiento como éste es un poco el mismo que el del discurso de Max al final de la novela de Wright: el grupo mayoritario de una sociedad como los EEUU tiende a desear que todo lo que no se le asemeja desaparezca por completo, y en su deseo, condena a los grupos minoritarios a la invisibilidad, negándose a reconocer que existen. Esta actitud la convierte en cruel, peligrosa y vulnerable al mismo tiempo. Para combatir la situación, el miembro del grupo minoritario debe aprender primero a aceptar su invisibilidad, su esencia "diferente". Lo cual nos lleva directamente al problema de la identidad del negro y a las ideas del escritor negro frente a la opción de la integración completa.

IV) EL PASADO Y SU IMPORTANCIA EN LA FORMACION DE LA IDENTIDAD DEL PERSONAJE NEGRO

El negro norteamericano perdió su pasado africano, brusca y definitivamente, en el momento en que fue arrancado de las costas nativas por los traficantes de los barcos negreros. En realidad, puede decirse que su historia actual, la que explica su presente, comienza con la esclavitud misma. La mayoría de los escritores negros acepta esta realidad: como dice Baldwin, en Notes of a Native Son, el

1) Ellison, Ralph. Invisible Man, (op. cit.), (pg. 4)

2) *idea*, (pg 5)

3) *idea*, (pg 13)

4) *idea*, (pg 165)

5) *idea*, (pg 562)

primer pasado del negro estadounidense es la "*Peculiar Institution*". A diferencia de otras minorías raciales, el grupo negro carece de un idioma o una religión propios a los cuales volcarse en busca de su identidad. Sus características culturales diferentes (si, a pesar de la opinión de algunos sociólogos como Marden y Meyer, aceptamos la existencia de esas diferencias) nacieron y se desarrollaron en los EEUU.

En la mayoría de las novelas y cuentos de autor negro, la relación del personaje con la historia de su pueblo ocupa un lugar crucial en el proceso de descubrimiento y construcción de su identidad. Estos personajes optan, en general, por una de dos actitudes con respecto al pasado de su raza: una de rechazo, originada en problemas de vergüenza, desprecio, olvido, y afán de identificación con la mayoría; y una de búsqueda y aceptación, en la cual el pasado se convierte en una fuente de identidad. En general, los autores negros apoyan la adopción de la segunda de estas actitudes.

En Invisible Man, por ejemplo, la vergüenza que siente el personaje por su gusto por las batatas o su cariño hacia Mary surge de su deseo de negar su pertenencia al grupo minoritario. Esta es una actitud infantil que también comenta Baldwin cuando habla de los negros que se alisaban el cabello o trataban de parecerse lo más posible a los blancos en cuanto a los rasgos físicos. Lo que está intentando hacer un negro que se alisa el cabello es fundir su propia identidad con la de la mayoría blanca para poder entrar en ella y ser aceptado como igual.

En su ensayo The Discovery of What it Means to be an American, Baldwin hace un comentario muy interesante sobre este tema: "*I had never listened to Bessie Smith in America (in the same way that, for years, I would not touch watermelon) but in Europe she helped to reconcile me to being a nigger*" (1). Esta es también la actitud inicial del aviador del excelente cuento de Ellison, Flying Home. Para poder asimilarse por completo y ser uno más en el grupo dominante, es necesario rechazar todos los elementos que forman parte de la visibilidad de la minoría, los gustos alimenticios, el pasado, el modo de vida y la ropa, y adoptar a cambio los que la mayoría acepta como propios pero el único resultado que puede lograrse con esta elección, desde el punto de vista de los autores negros, es el de la pérdida de la identidad.

En Invisible Man, el personaje empieza su relato con esta actitud. Su modelo es el del Dr. Blesoe. Blesoe, como Bigger en la segunda parte de Native Son, simula hacer lo que el blanco quiere y actúa como realmente desea por detrás de esta pantalla. Al principio de su relación con él, el personaje de Ellison decide imitarlo y lo considera digno de la mayor admiración.

Bigger también había llegado a ese punto de su evolución en Native Son, pero, a diferencia de Wright, Ellison está interesado en la reacción de su personaje frente al pasado de su raza. El pasado del protagonista de Invisible Man está representado por varios símbolos complejos, de los cuales el más claro es el personaje de Mary, la madre negra, a la que conoce después de salir del hospital. La secuencia de la enfermedad del personaje es esencial en Invisible Man. En ella se plantea la pregunta principal del libro de Ellison: "¿quién es usted?". El protagonista negro tardará casi toda la novela en encontrar una respuesta aceptable. Primero probará identidades que le imponen desde afuera y que él acepta, apasionadamente, imágenes fijas con las que otros tratan de definirlo. Para llegar a su verdad, si es que tal verdad existe, deberá atreverse a dejar de lado estas imágenes externas, y por lo tanto, falsas. Cada uno de los momentos

1) Baldwin, James. Nobody Knows My Name, Dell, New York, 1965. (pg 18)

en que el protagonista se decide a despojarse de una de ellas, representa una crisis en su vida. Cuando ingresa al hospital, la pregunta sobre su identidad lo irrita y confunde, porque acaba de perder la imagen que le había proporcionado el mundo de Blesoe y Norton. En este vacío, conoce a Mary. Mary es una figura salvadora pero el protagonista no llega a aprovechar su influencia del todo porque la imagen que adoptará enseguida, la de la Hermandad, le exige que abandone el contacto con ella y se vuelque solamente hacia un futuro utópico y teóricamente perfecto: "*You must put aside your past*"(1), le dice el hermano Jack. Bajo estas condiciones, que son terminantes, el personaje lleva a cabo una vida sin raíces, sin origen, sin raza y sin nombre verdaderamente-sentido, es decir sin identidad propia, aunque por un tiempo él sienta que la que tiene es el única verdadera.

Comparemos este planteamiento con el de Native Son. En la novela de Wright, no hay un personaje o una situación específica que represente el pasado de los negros estadounidenses. La única tradición que el autor presenta (y rechaza) es la de la religión. En su discurso final, Max habla del peso que ejerce el pasado esclavo sobre el negro, pero no revaloriza la cultura de ese pasado. Por el contrario, para el abogado de Bigger, la cultura y la situación de negros y proletarios en general es la misma y las únicas diferencias que acepta son las que se derivan de la visibilidad biológica. La búsqueda de identidad de Bigger no tiene, por lo tanto, puntos de contacto con el pasado de su raza. Lo único que lo ha marcado, según se presentan los hechos en la novela, es la injusticia. Para Wright, la identidad que busca su personaje radica en el descubrimiento de una forma de poner la rabia que le provoca ese pasado injusto al servicio de una lucha constructiva por una sociedad sin presiones ni sufrimientos.

En 1940, Wright no parecía estar muy preocupado por lo que podría perderse en una asimilación total del negro a los modos de vida de la mayoría blanca. La extinción de la cultura y la tradición negras lo tienen sin cuidado. En toda la primera obra de este autor, no hay siquiera una evocación poderosa del Sur, excepto tal vez en uno de sus poemas, siempre más narrativos que líricos, llamado Between the World and Me. En este poema, un narrador en primera persona encuentra en un bosque los restos de un negro linchado. El horror de la escena lo transporta al momento mismo del sacrificio y lo coloca en el lugar del negro muerto, que observa aterrorizado cómo un grupo de hombres blancos fanáticos prepara su muerte por el fuego. También en este poema, Wright siente al pasado como el recuerdo de los tiempos de la injusticia contra la cual es necesario luchar en el presente. Esta forma de juzgar la tradición negra separó a Wright de sus dos famosos protegidos, Ellison y Baldwin, a pesar de que la revelación posterior del sentido del levantamiento de los países africanos, llevó a Wright a escribir cuentos sobre el continente negro y a alejarse de los planteos de rechazo al pasado del partido comunista.

El personaje de Invisible Man recorre aproximadamente el mismo camino que Richard Wright. A lo largo de la novela, va volviendo lentamente hacia el pasado de su pueblo y redescubriéndose en él. De todas las imágenes falsas que adopta sobre sí mismo, la que le cuesta más trabajo eliminar es la que le impone la Hermandad, tal vez porque esa imagen parece darle un sentido al mundo en su totalidad. Después de su encuentro con el hermano Jack, Mary, la representante de ese pasado, desaparece y el personaje abandona Harlem y se separa de los suyos. Sin embargo, aun en el momento en que su espíritu cree más profundamente en la doctrina política de la Hermandad, hay pequeños

1) Ellison, Ralph. Invisible Man, (op. cit.), (pg 301)

incidentes que lo obligan a escaparse del rol que le han marcado desde afuera.

El descubrimiento de la cadena del hermano Torp es el primero de estos incidentes. La cadena representa, claramente, el pasado de la esclavitud y cuando el personaje la recibe en custodia, está tan alejado del sentimiento de ese pasado que ni siquiera entiende por qué la está aceptando. Contra su voluntad, el pedazo de cadena se va llenando de sentido hasta transformarse en una especie de ancla que lo une a la tierra, un punto de apoyo para su identidad maltratada. Una vez que la cadena se vuelve importante para él, no tiene más remedio que ver y censurar por primera vez las actitudes de la Hermandad hacia la tradición. Sin embargo, la atracción de las ideas de Jack es todavía demasiado fuerte y el personaje prefiere seguir engañándose. Solamente un choque emocional poderoso como la muerte del hermano Tod podrá arrancarlo del regazo de la seguridad de una doctrina que parecía darle un sentido a la vida.

Las muñecas de papel de Tod también representan la experiencia del negro estadounidense. Las características principales de estas muñecas son el ritmo, la obscenidad, los colores brillantes y una vitalidad que es casi horrorosa. En cierto sentido, son el negro norteamericano mismo: representan no sólo al descendiente de los esclavos como títere de imágenes blancas que lo deforman frente a la mayoría y frente a sí mismo, incluyendo los estereotipos sexuales (tema del cual Ellison se desentiende por completo, excepto en este momento); sino también a la capacidad del negro para sobrevivir a todo y a pesar de todo (el "*they endured*" de William Faulkner). El horror de estas muñecas atrae al protagonista de la novela y esa atracción representa el llamado del pasado y la tradición. Las muñecas simbolizan la identidad del negro. Sin embargo, aceptarlas como verdad interior es terriblemente difícil y el precio de esa aceptación es la invisibilidad, la locura, el aislamiento, o la muerte. El símbolo de las muñecas de Tod es el más complejo de la novela, exceptuando la invisibilidad misma y por lo tanto, el más cercano a la visión de la realidad, tal como la muestra Ellison.

Flying Home presenta el mismo tema condensado en un cuento. El protagonista, Todd, también se ha alejado de sus fuentes por desprecio. Es piloto. Ha logrado lo que tanto deseaba Bigger en la primera parte de Native Son, pero para lograrlo, ha perdido el contacto con sus raíces y se ha vendido a la imagen de la mayoría para poder pertenecer a ella.

El título del cuento tiene dos interpretaciones obvias: el viaje al Sur y la jornada interna del personaje hacia las fuentes de su identidad. Esta aventura espiritual es dolorosa, y el viaje físico también lo es: el Sur es todavía "*the Old Country*" para los negros de los EEUU. Es la tierra de la esclavitud y el comienzo de su vida en América y también el origen, la infancia, el hogar. La relación del negro con esa región geográfica y psicológica es tan compleja como la del sureño blanco con el Norte y los yanquis.

Cuando Todd despierta después del accidente que lo precipita a tierra, siente primero dolor físico y después la conocida sensación del miedo al blanco. Ese miedo es lo único que une su experiencia lejos de casa con su pasado. Sólo el miedo hace de él un negro y por esa razón, el viejo Jefferson y el muchacho que lo acompaña no pueden precisar su raza al comienzo. Ellos son el pasado y ese pasado no lo reconoce. Todd se ha alejado intencionalmente de él: incluso ahora desearía huir, negar a esos dos hombres negros que lo observan y volver al avión. Pero no se puede huir del pasado, aunque se sienta

vergüenza ante él: "...and humiliation was when you could never be simply yourself, when you were always part of this old black ignorant man"(1).

En este primer momento de su regreso a "casa", Todd prefiere aferrarse a su avión: "It's the only dignity I have"(2). Como el protagonista de Invisible Man, Todd ha pagado con su dignidad la entrada a un mundo diferente que creyó mejor. Para reconquistarla, debe revalorizar su propia tradición y reconocer que pertenece a ella.

En este momento del cuento, su desprecio por el viejo Jefferson se parece de a ratos al desprecio que puede sentir un blanco: cree que el viejo es incapaz de manejar la radio, ni siquiera se molesta en averiguar si es posible enseñarle a hacerlo. Para Todd, Jefferson pertenece a una época primitiva y superada de la que él ha huido para siempre. La admiración del viejo por su capacidad de aviador lo avergüenza porque está poniéndolo frente a aquello que cree que ya no es, y obligándolo a aceptar que en el fondo todavía hay mucho del viejo en su mente y su historia. La admiración de Jefferson es la admiración de un pueblo: a través de Todd, él viejo también puede volar. El problema es que Todd no quiere representar al pueblo negro. Al contrario, está tratando de convencerse de que su triunfo es sólo suyo y esta actitud lo deja huérfano. Los blancos no se acercan a él porque para ellos es un ser inferior que ha levantado demasiado la cabeza, y él se aleja de los suyos voluntariamente. Está sólo y le llevará todo el cuento encontrar la única solución posible para su problema.

Ahora que ha vuelto a casa físicamente, y se queda solo con Jefferson, Todd empieza su verdadero viaje hacia su pasado y hacia sí mismo. Richard Abcarian compara a Jefferson con las figuras de negros sabios y ancianos que aparecen en la literatura de Faulkner: Dilsey o Sam Fathers, por ejemplo. Jefferson es un símbolo de la capacidad de supervivencia y comprensión del negro que vive bajo las presiones del Sur. Es el negro que utiliza el humor como arma contra recuerdos cuyo horror puede destruirlo fácilmente. La risa le permite mantenerse entero frente a la realidad sin huir de ella. El humor se convierte así en tabla de salvación y medio de conocimiento. En general, pocas de esas figuras simbólicas son, además, seres humanos; de esas pocas, Dilsey, en The Sound and the Fury es la más memorable. Jefferson no llega a ser un hombre verdadero en Flying Home porque éste es un cuento simbólico, con un sólo personaje real y profundo: Todd. El viejo negro podría interpretarse incluso como parte del aviador, una parte que éste ha tratado de negar durante muchos años.

En su primera conversación a solas, Jefferson pregunta a Todd por qué razón ha querido volar en avión. Todd contesta con el viejo cliché de la vocación y el gusto, pero está pensando que lo ha hecho para alejarse de la realidad que representa el viejo: "because it makes me less like you, he thought"(3). Volar es olvidar que es un negro, pero es también renunciar a la tierra, a las raíces, ser para siempre un exilado, y en ese sentido, es una forma de suicidio.

La conversación con Jefferson es peligrosa para el equilibrio interior de Todd y él es consciente de ello. Sabe, vagamente, que las palabras y preguntas del viejo negro están poniendo en peligro la credibilidad de una máscara que le ha llevado años terminar de construir: "It came to him suddenly that there was something sinister about the conversation, that he was flying unwillingly into unsafe and uncharted regions"(4). El miedo de aventurarse por regiones vírgenes de sí mismo es tan grande que hasta el mismo Jefferson, con toda su inocencia, le parece peligroso y, en cierto sentido, tiene razón: Jefferson es el guía de su descenso hacia sí mismo, un descenso que él

1) Ellison, Ralph. "Flying Home", in Dark Symphony, The Free Press, New York, 1968. (pg 256)

2) *idea*, (pg 256)

3) *idea*, (pg 258)

está tratando de evitar.

La explicación que da Todd de su accidente también puede leerse a nivel simbólico. Todd ha estado volando demasiado alto y demasiado rápido. Ha creído que realmente se podía abandonar el mundo. El accidente lo ha obligado a despertar de su sueño y el despertar de la inocencia suele ser brusco y doloroso como una caída. El buitre negro que lo obliga a descender es un enviado interior: Jefferson le dice luego que esos pájaros no comen más que cosas muertas. Si atacaron a Todd es porque él ha estado muerto todo este tiempo sin darse cuenta.

En este punto de la evolución interna de Todd, Jefferson empieza a contarle la historia de los ángeles negros. Aunque el protagonista no se equivoca al sentir que el cuento se refiere a él, también es cierto que Jefferson no pretende ofenderlo. El historia de los ángeles negros es en realidad la historia de Todd. También él ha volado demasiado alto, más que los demás y se ha negado a dejarse vencer por el peso extra del color de su piel. Se ha sentido libre volando y sin darse cuenta ha provocado "*a storm and a couple or lynchings down here*"(1). Ahora, lo expulsan del Paraíso. Ha perdido su inocencia y su egoísmo para siempre. Lo único que le queda, como al ángel de la historia, es el orgullo de saber que él era el mejor. La historia hace reír a Todd, pero la suya es una risa estrechamente ligada a su sentimiento de culpa: "*the laughter which shook the old man like a boiling purge set up vibrations of guilt within him which not even the intricate machinery of the plane would have been adequate to transform*"(2). Con esta historia, Jefferson, el pasado, reclama su lugar en la personalidad de Todd y le reprocha su olvido y su vergüenza..

El tema de la Caída es central en este cuento: hay una primera Caída física en el avión que ya ha sucedido cuando empieza el cuento; una segunda, dentro de la historia de los ángeles y una tercera, que sucedió años antes de la acción principal del cuento, cuando Todd era un niño y miraba los aviones como Bigger y Gus en Native Son. Desde entonces, Todd ha sido un soñador: el dolor que sintió al estirar la mano para tocar el avión que volaba en el cielo y no lograrlo fue su primer tropiezo con la realidad y el mundo. Cada una de esas Caídas representa un momento de crisis, ocasionado por el choque de la inocencia con la verdad de la vida, y su resultado es siempre el pasaje a un tiempo de mayor madurez.

Los recuerdos de su infancia obligan a Todd a enfrentarse con dos verdades que ha intentado negar: sus propias limitaciones (por ejemplo, el hecho de que sus brazos no sean lo suficientemente largos como para tomar el avión), y el sentimiento de que los sueños traicionan y engañan (el avión fabuloso arrojaba amenazas racistas en el ghetto en el que vivía la familia de Todd). La comprensión de estas dos verdades cambia la visión total que Todd tiene de sí mismo y por esa razón no niega la acusación del blanco Graves, que afirma que sólo un loco puede volar un avión siendo negro. En realidad, Todd ha sido un loco en varios sentidos, pero lo ha descubierto solamente en este instante. Como los otros negros, está casi indefenso frente a los blancos, pero le quedan dos armas importantes y nuevas para él: el orgullo de la resistencia de su raza, como el ángel del cuento de Jefferson, y la risa, que le acaba de enseñar el viejo negro.

La risa y el orgullo son dos de los recursos de los negros sureños para seguir viviendo, y él lo ha recuperado. Ahora, Todd reconoce que Jefferson es su salvación. Ya no está solo, ha vuelto a casa. "*It was as though he had been lifted out of his isolation, back into the world of men. A new current of communication flowed between the man, the boy and himself*"(3). El pájaro dorado que aparece en el

1) *idem*, (pg 242)

2) *idem*, (pg 242)

3) *idem*, (pg 270)

cielo es el símbolo de este regreso a casa. La Caída es, en realidad, un gran triunfo.

James Baldwin también trata el problema de la negación del pasado en sus ensayos y novelas. En uno de los ensayos de Notes of a Native Son, "Stranger in the Village", afirma que el negro de los EEUU no tiene otro pasado que el americano porque "*his past was taken from him, almost literally, at one blow*"(1). Sin un pasado africano, el negro necesita encontrar una identidad estadounidense y eso lo une al blanco indisolublemente. Negar su pasado de esclavo significa destruirse por falta de raíces. Baldwin insiste constantemente en la unidad de destinos del negro y el blanco en el país del norte. La búsqueda de identidad del negro debe interesar al blanco, dice Baldwin, porque forma parte de la suya propia. La nación sólo podrá ser formada cuando ambas razas acepten su interdependencia.

Este paso es particularmente difícil no sólo porque ambos grupos sociales se segregan mutuamente, sino también porque ninguno de ellos acepta su propia identidad. El negro, por ejemplo, pasa siempre por una etapa de negación de su pasado racial, en la que desea acercarse y parecerse lo más posible al blanco. Baldwin describe así este momento en Nobody Knows my Name: "*One's hair was always being attacked with hard combs and Vaseline; it was shameful to have a 'nappy' hair. One's legs and arms and face were always being greased, so that one would not look 'ashy' in the wintertime*"(2). Esta etapa, afirma el autor, fue interrumpida bruscamente por la Segunda Guerra Mundial y la irrupción de Africa en la arena internacional. El negro, entonces, se volvió hacia el pasado y rescató su esencia: empezó a comer sandía y escuchar a Bessie Smith en público, aceptó con orgullo la idea de que su hermano fuera un saxofonista de jazz, como sucede en Sonnies' Blues, se vistió abiertamente con sus colores brillantes, impuso el cabello enrulado como estilo y caminó con su propio ritmo por la calle. Así dejó atrás la época de la negación y la inocencia, volvió a casa y se atrevió a crecer.

V) VIAJES HACIA LA IDENTIDAD. LA CAIDA DE LA EDAD DE LA INOCENCIA.

Las tres novelas que hemos estudiado, muchos de los cuentos e incluso algunos poemas de autores negros pueden leerse como descripciones del viaje mítico hacia la identidad. La mayoría de los textos de los autores de color narra un aprendizaje, siempre positivo y siempre doloroso, que conlleva la Caída de una edad de inocencia hacia una realidad terrible y, sin embargo, hermosa.

Native Son es estructuralmente, la más clásica de estas novelas. Narra la historia de un joven que, después de pasar por una serie de pruebas de iniciación, encuentra finalmente a su guía y maestro en la tercera parte. El aprendizaje de Bigger no se completa y la novela termina con la muerte del protagonista, cuando su educación recién ha comenzado, en vez de cerrarse en el momento en que el discípulo se independiza del maestro como el Bildungsroman o novela iniciática tradicional.

En realidad, el proceso de crecimiento de Bigger empieza verdaderamente después del "asesinato". Antes de la muerte de Mary, la característica esencial de la vida del personaje de Wright es el terror. Ese sentimiento no lo abandonará después de la escena del dormitorio, pero habrá un cambio de calidad en él. Durante la primera parte de la novela, el miedo de Bigger está causado por su permanente deseo de no transpasar los límites marcados por los blancos.

1) Baldwin, James. Notes of a Native Son, Bantam Books, New York, 1969. (pg. 144)

2) Baldwin, James. Nobody Knows my Name, (op. cit.), (pg 73)

Convertido en asesino, su posición cambiará totalmente: la muerte de Mary significa un paso definitivo más allá de los límites aceptados del comportamiento. En su huida, siente miedo cuando piensa en ser atrapado, pero también empieza a desarrollarse en él una especie de conciencia de las causas de su miedo y eso le produce una seguridad relativa: al menos ahora sabe dónde está parado.

A lo largo de su huida por las calles del ghetto, Bigger toma decisiones equivocadas, pero por primera vez tiene la sensación de estar decidiendo su propio destino. En vez de intentar adaptarse a la imágenes sociales del negro "bueno", utiliza estos esquemas para defenderse. La situación de la primera parte parece haberse invertido. Antes de la muerte de Mary Dalton, Bigger sentía angustia cuando ignoraba el modo en que debía portarse; ahora, toma conscientemente actitudes estereotipadas sólo para parecer conformista, agradecido y obediente. Antes había dejado que le impusieran una imagen desde afuera, ahora elige una máscara y la usa para ocultarse de sus enemigos. La máscara que adopta es la del negro tonto y humilde, una especie de Uncle Tom joven, pero igualmente leal. Su manejo de esta imagen es absolutamente consciente: "*Would any of the white faces all about him think that he had killed a rich white girl? No! They might think he would steal a dime, rape a woman, get drunk or cut somebody; but to kill a millionaire's daughter and burn her body? He smiled a little, feeling a tingling sensation enveloping all his body. He saw it all very sharply and simply: act like other people thought you ought to act, yet do what you wanted*"(1).

Este sentimiento de seguridad y superioridad lo separa de los suyos. Descubre que Vera, su madre y Bessie están "ciegas". Sus vidas le parecen estrechas y sus actos, meros medios para escapar de la tensión que esas vidas les provocan. El está más allá de todo eso ahora, o al menos, eso cree. Su modo de ver al mundo ha cambiado radicalmente, sobre todo porque ahora sabe que es posible cruzar la línea y sobrevivir, aunque no sea más que por un tiempo breve. Max se refiere a esto cuando trata de explicar la razón por la cual Bigger se niega a aceptar que la muerte de Mary fue un accidente. Bigger necesita estar seguro de la intencionalidad del asesinato, porque está orgulloso de él. Matar a una muchacha blanca y rica ha sido una hazaña y un triunfo: "*He wanted suddenly to stand up and shout, telling them that he had killed a rich white girl whose family was known to all of them*"(2).

El poder que Bigger cree tener sobre los blancos tiene fallas evidentes. A pesar de su nueva conciencia, sigue siendo un negro en una sociedad blanca y el esquema del negro humilde y obediente no es el único estereotipo del negro entre los blancos. Bigger sabe que si descubren su crimen, los blancos lo identificarán con otra imagen fija: la del depravado sexual de instintos animales, el "mono". En realidad, durante toda la segunda parte, mientras está con los periodistas y los policías en casa de Dalton, los actos de Bigger están pensados para fijar en la mente de los blancos la primera de las imágenes de que hablamos y borrar la idea de la segunda.

El sentido de esta evolución se resume en el momento en que, después de la muerte de Bessie y antes de su arresto, el personaje se detiene a analizar sus sentimientos. Este pasaje hace inútiles y hasta molestas las explicaciones de Max en la última parte. El concepto fundamental que forma la base de la extraña sensación de poder de Bigger es el de la libertad. Bigger ha asesinado, ha sido lo suficientemente libre como para matar, y sus dos actos de violencia son ahora "*the most meaningful things that had ever happened to him*"(3). Es posible explicar las causas de los dos asesinatos de

1) Wright, Richard. *Native Son*, (op. cit.), (Pg. 109)

2) *idem*, (pg 123)

3) *idem*, (pg 225)

diversas maneras: puede decirse que Bigger mató por odio, por desesperación, por miedo o por accidente, pero lo único importante para el personaje mismo es que lo ha hecho. Esa quiebra de las reglas más firmes de la sociedad de los blancos lo hace libre. Ahora comprende que la diferencia esencial entre su familia y él está en una relación diferente con el mundo real: ellos están siempre escapándose de la vida; él, en cambio, quiere creer en ella.

Una de las razones que justifica la aparición de Max en el libro, desde el punto de vista de su funcionalidad, es su papel dentro de la evolución de Bigger. Max intentará demostrarle a su defendido que existen caminos más constructivos que el crimen para buscar la libertad. En la segunda parte de la novela, que analizamos ahora, Bigger no conoce otra posibilidad que la propia. En el fondo nunca sabrá lo que hay en la mente de Max, porque Max no tendrá el tiempo suficiente para enseñárselo. Y sin embargo, al final del pasaje del que hablamos, Bigger tiene una vaga intuición y adivina apenas la existencia de otras salidas a su problema, lo cual nos hace pensar que incluso este elemento podría haberse incluido en la novela sin necesidad de recurrir a un personaje como Max. "*He felt that something was missing, some road which, if he had once found it, would have led him to a sure and quiet knowledge*"(1).

El concepto del camino perdido es tal vez el punto más importante de las teorías sociales que se enuncian en esta novela de tesis. Bigger, como todo ser humano, necesita darle un significado a su vida y ha encontrado ese sentido en el crimen. El punto más importante que plantea el discurso de Max en la tercera parte es la necesidad de comprender la causa de la decisión equivocada de Bigger. Para Wright, y para Max, su vocero, el culpable de la desviación del muchacho negro es el sistema social, que no le permitió una elección más acertada. Bigger no ha elegido su destino, ni siquiera ha determinado sus actos conscientemente. Desde su nacimiento, estaba condenado a caer por una pendiente de desesperación, terror y muerte hasta el castigo final. Native Son es una obra de protesta contra la imposición de destinos como éste por una sociedad que se dice democrática y justa. Las vidas de Vera, Bigger y Mrs. Thomas no tienen salida, mientras no cambie el esquema social que las condiciona.

La aplicación de estrictas limitaciones a la conducta de los miembros de las minorías da como resultado una paradoja esencial a la que Wright dedica varios párrafos del discurso de Max. Los límites, que han surgido del miedo que sienten los blancos ante lo "distinto" que ven en el negro, funcionan al menos hasta cierto punto. En la mayoría de los casos, las reacciones de los negros ante ellos se corresponden con las que los blancos desean provocar: temor, respeto, obediencia, pasividad. Sin embargo, existen otros casos en los que la imposición de los límites provoca rencor, odio, violencia y agresión. En estos casos, las normas que el blanco ha creado para protegerse, se vuelven en su contra. Max se refiere a esto cuando acusa a Chicago entero de la muerte de Mary.

En la última parte del libro, la evolución de Bigger está marcada por la presencia de un agente catalizador: el abogado judío, Max. Wright abre este último capítulo con Bigger en un estado de semi-inconsciencia. Este estado es, para él, lo que la religión para su madre o la bebida para Bessie: una manera de huir de la realidad. Bigger, a su modo, es consciente de esto: "*He was not so much in a stupor, as in the grip of a deep physiological resolution not to react to anything*"(2). Al comienzo de Fate, el autor insiste en el hecho de que Bigger intuía ya la existencia de una salida distinta para su angustia. Wright considera necesario enfatizar este aspecto de la

1) *ibid.*, (226)

2) *ibid.*, (pg 255)

conciencia de Bigger porque cuanto más cerca haya estado el personaje de tomar un camino constructivo, tanto mayor será la culpa de la sociedad que no supo guiarlo hacia él.

El primer contacto del personaje con el mundo exterior después de su arresto, es la sala del juzgado donde se lleva a cabo la investigación preliminar. Este es, también, el comienzo de su despertar. Bigger no lo sabe pero el orgullo que siente en esos momentos está muy relacionado con la salida que después le ofrecerá Max, porque, por primera vez en su vida, sus emociones son, en parte, sentimientos de raza, de comunidad. La descripción que hace Wright de los pensamientos de su protagonista en la investigación preliminar tiene algunos errores de intrusión. Por ejemplo, en un momento dado, Bigger piensa: "*they regarded him as a figment of that black world which they feared and were anxious to keep under control*"(1). Esta frase está completamente fuera del alcance de la mente de Bigger, tal como está pintada en la novela. El muchacho no puede siquiera concebir que los blancos teman a los negros, esa es una verdad que no conocerá nunca. Sin embargo, si dejamos de lado este tipo de errores, sus sentimientos durante la indagatoria están logrados y explican bastante bien su reacción posterior. Su deseo de no ser un "espectáculo para otros" y su orgullo obligarán a Bigger a volver al mundo. Ya no podrá esconderse en la indiferencia y la apatía: tendrá que pelear..

En este punto de su evolución, Bigger va a enfrentarse con tres tentaciones importantes, que le abrirán la puerta de la sabiduría de Max. Con este esquema, volvemos a las estructuras mítico-religiosas que ya habíamos encontrado en la novela. El protagonista de Native Son se ve tres veces frente a la tentación del escapismo, presentada por tres agentes diferentes: su propia personalidad, el pastor negro y el fiscal en persona. En cada uno de estos casos, el agente le ofrece un medio distinto para caer en el mismo pecado. Bigger resistirá las dos primeras veces pero la tercera lo encontrará agotado y desesperado y cederá.

La primera tentación está representada por un deseo casi irresistible de volver a refugiarse detrás de la pared de indiferencia que lo había protegido durante sus primeras horas en la cárcel. Para resolver el conflicto, Bigger decide dormir un poco. Cuando se despierta, la segunda tentación ya está preparada: el fiscal trae a su familia y al reverendo, que le ofrecerán la resignación religiosa.

A Bigger le resulta terriblemente difícil rechazar la paz que su madre le ruega que acepte. La religión forma parte de su vida desde la infancia y la reconoce en los gestos, las miradas, las lágrimas. El sentimiento religioso ha sido para él un elemento importante dentro del escaso margen de seguridad que su madre ha logrado darle, a pesar de todo. Para Wright, que en los tiempos en que escribía la novela, era marxista, la religiosidad era un estado infantil en el ser humano, una etapa necesaria que debía superarse a través de conceptos más maduros, es decir más realistas, sobre la vida. La imagen de un Dios eterno y bondadoso, justamente porque representa la seguridad relativa de la infancia, es una explicación tentadora del mundo y Bigger no tiene otra por el momento: "*They were images that had once given him a reason for living, had explained the world. Now they sprawled before his eyes and seized his emotions in a spell of awe and wonder*"(2).

Hay una razón por la cual el autor dedica todo un párrafo al sermón del pastor, en el que se narra la historia de la Creación hasta la tentación de Adán y Eva, y la Caída. La novela misma y sobre todo el último capítulo están íntimamente relacionados con la idea de la Caída. En primer lugar, la sociedad estadounidense tal como está

1) *idea*, (pg 257)

2) *idea*, (pg 263)

pintada en Native Son ha caído por el pecado de la esclavitud, el de la segregación y el de la explotación. Desde otro punto de vista, todos los personajes importantes de Native Son, excepto Mary y Max pierden la inocencia en el tiempo en que se desarrolla el argumento. Los Dalton y Jan caen del sueño de un falso Paraíso en el que basta la buena voluntad para solucionar todos los problemas, a una realidad mucho más compleja y dolorosa, que al principio se niegan a aceptar.

La Caída más importante y detallada de la novela es, claro está, la de su protagonista. Bigger, como Todd en Flying Home, sufre una serie de Caídas sucesivas. En su infancia, dejó la religión y ahora, en la cárcel, califica ese acto como un asesinato, un pecado, una Caída. Este asesinato tiene una justificación y Bigger lo sabe: "*To those who wanted to kill him he was not human, not included in that picture of Creation; and that was why he had killed it (religion)*"(1). Los asesinatos de Mary y Bessie representan una segunda Caída para Bigger, y también en este caso cae forzado por un mundo que lo rechaza y lo agrede constantemente. Cuando el pastor recita su sermón en la celda, Bigger ha caído dos veces, pero ha de caer todavía una vez más, cuando firme la confesión del fiscal.

El paraíso del cual caen estos personajes representa, como ya dijimos, la infancia, el principio, y los sueños, pero también es una meta, algo por lo cual hay que luchar, el refugio futuro al que se accederá sólo después de cumplir con ciertas pruebas y requisitos. En ese sentido, la estructura de ésta y otras novelas de tesis en los EEUU es cíclica: para volver al paraíso, hay que olvidar las ilusiones falsas del paraíso perdido, descender a la realidad y pelear en ella por el paraíso futuro y verdadero.

Baldwin nos presenta la misma situación en Another Country: la felicidad conyugal de Cass y Richard está basada en una idea falsa de la realidad, basada en el engaño y la mentira. El despertar de esta situación es doloroso, pero también profundamente necesario para que el personaje se convierta en adulto. El esquema se repite en gran parte de la poesía y el teatro contemporáneos de los EEUU. Invisible Man es otro ejemplo. En el caso de las novelas que estamos estudiando, sobre todo las de Wright y Ellison, el despertar está relacionado con el cuestionamiento de esquemas sociales e ideológicos que se habían aceptado hasta el momento de la crisis y que fueron la base del comportamiento del personaje en cuestión. Es por esta razón que el momento de la Caída viene acompañado por un sentimiento de rebeldía.

En la novela de Wright, sólo dos personajes completan el proceso que acabamos de describir: Jan, que cuando se cierra la novela se ha convertido por fin en un adulto, y Max, que aparece en escena como el maestro gula que conoce el proceso, y que posiblemente pasó por él en su juventud. Los Dalton perciben el terrible dolor de la Caída, pero siguen aferrándose a los viejos esquemas a pesar de todo. Son incapaces de aprender la verdad a partir de sus terribles experiencias. Bigger va hacia una visión una profunda y completa de sus propios problemas cuando la muerte le cierra el paso.

La visita de la familia de Bigger a la cárcel tiene dos funciones en la trama de la novela: en primer lugar, forma parte de la tentación religiosa, ya que Mrs. Thomas insiste en que el consuelo cristiano es lo único que puede salvar a su hijo; en segundo lugar, introduce la tercera tentación, porque esta visita deja a Bigger agotado e indefenso ante el ataque del fiscal.

En la cárcel, Bigger siente que su familia es su debilidad

1) idea, (pg 264)

expuesta en toda su crudeza ante los ojos de los blancos, sus enemigos. Su madre y sus hermanos lo avergüenzan. Por otra parte, la situación de su hermana en el colegio le demuestra que la suerte de un ser humano no puede separarse de la de los que lo rodean. Hasta el momento, el egoísmo había impedido a Bigger considerar el drama de su familia. Se creía solo. Esta tendencia hacia el individualismo exacerbado es la culpable principal de la falta de espíritu comunitario que hay en Bigger. El muchacho no ha sido capaz de unirse a los suyos, ni siquiera de comunicarse con ellos. Por el contrario, los ha rechazado siempre y ese rechazo lo ha alejado de la solución que después le ofrecerá Max.

Buckley, agente de la última tentación, es un hombre muy hábil y muy ambicioso. Utiliza distintas armas para lograr que Bigger firme la confesión. El miedo es una de ellas, pero no la más importante. Lo que realmente tienta a Bigger es la idea de la rendición: "*Sign a confession and get this over with*"(1). Rendirse es la mejor de las rutas de escape porque significa el abandono de la lucha. Como dice Santiago en *The Old Man and the Sea*, "*It's easy when you are beaten*" (2). Bigger ha luchado mucho durante toda la segunda parte de la obra. Su cansancio y su interés por su propia verdad interior son las mejores armas del fiscal. Bigger cede, cuando le ofrecen tiempo y descanso. Confiesa ante sus peores enemigos, aquellos que lo habían traicionado desde el principio. Es su última Caída.

La relación entre Bigger y Max es muy corta en el tiempo, pero muy profunda y de evolución muy rápida. - Bigger espera algo del abogado judío, casi desde el comienzo. Para el lector, la primera visita de Jan y de Max es un canto de esperanza. Bigger, en cambio, no está convencido de la sinceridad de Jan. El novio de Mary lo descoloca, como en la primera parte, pero a pesar de su desconfianza, empieza a perder algo de su odio ciego a los blancos: "*He saw Jan as though someone had performed an operation upon his eyes, or as though someone had snatched a deforming mask from Jan's face*"(3). Max también lo impresiona. No sabe muy bien por qué pero confía en él, y confiará aún más cuando escuche el modo en que el fiscal interroga a Jan durante el investigación preliminar.

El primer acto de Max como guía de Bigger es tratar de que su defendido recobre la fe en la lucha por la vida. Bigger tiene miedo de creer en ella nuevamente porque eso significaría tener esperanzas y la esperanza es el origen del dolor que Bigger creyó haber dejado atrás con la firma de la confesión. Max debe arrancarlo de su refugio de pasividad y comprometerlo con el futuro. Es un trabajo cruel y difícil.

En su conversación con Max, Bigger explica a su modo (con una emoción y una simplicidad que Max no logrará igualar nunca en su discurso) las ideas básicas que han dominado su vida: sus sentimientos de siempre, repetidos en la noche en que acompañó a Jan y Mary en el coche, su miedo a la acusación de haber violado a una mujer blanca, y su intuición de ese algo misterioso que el narrador llama "fate". Como personaje, Bigger es capaz de resumir y explicar el sentido de su vida en dos palabras: "*What, exactly, Bigger, did you want to do?*". "*Nothing, I reckon. Nothing. But I reckon I wanted to do what other people do*"(4).

El problema de los deseos insatisfechos, sobre el que Max vuelve una y otra vez en su discurso, nos conduce al centro ideológico de la novela de Wright. Bigger no sabe qué hubiera deseado hacer con su vida, sólo sabe que no ha podido hacerlo, que sus posibilidades han sido más estrechas que las de otras personas y que esa estrechez ha tenido bastante que ver con el color de su piel. Para Richard Wright,

1) *idem*, (pg 262)

2) Hemingway, Ernest. *The Old Man and the Sea*. Bantam, New York, 1965. (pp 112).

3) Wright, Richard. *Native Son*, (op.cit.) (pg.268)

4) *idem*, (pg 326)

la tragedia del negro en los EEUU podría resumirse así: "*What did you think happiness would be like?*". *I don't know. It wouldn't be like this*" (1).

Max ve el vacío de la vida de Bigger y trata de mostrarle el camino que éste no ha podido ver, el de la lucha por su gente y con su gente. Pero Bigger no es capaz de imaginarse lo que Max le muestra. Es un hombre antisocial, huraño, solitario. En esta primera escena de conversación entre abogado y cliente, nada de lo que dice Max impresiona demasiado a Bigger, pero a nivel del lector, el mensaje llega. La crítica a los dirigentes políticos incapaces de comunicarse con el pueblo negro del que dicen ser representantes pasa muy por encima de la cabeza del protagonista de la obra, pero es, de todos modos, una crítica profunda, dolorosa y amarga. Si Bigger ha vivido en el terror y ha ejercido la violencia, gran parte de la culpa de lo que ha hecho es de los hombres que lo utilizaron y lo explotaron.

A pesar de su aparente impasividad, cuando Max se retira de su celda, Bigger ya no es el mismo. Está frente a algo nuevo que lo atrae y lo repele al mismo tiempo. Su fluctuación entre estos dos extremos es constante. Por primera vez, es capaz de ver a un ser humano en un blanco: hasta el momento, el blanco había sido para él una pared terrible o una fuerza desconocida y cruel. El proceso de humanización del enemigo en la mente de Bigger es paralelo a la animalización que sufre la figura del muchacho en el pensamiento de la multitud blanca que asiste al juicio.

Para Bigger, el proceso de crecimiento significa, emocionalmente, dos cosas: "*a hope the like of which he had never thought could be, and a despair, the full depths of which he knew he could not stand to feel*" (2). Richard Wright analiza una y otra vez la esperanza de Bigger en las páginas siguientes: si el blanco es un ser humano, entonces es posible establecer un contacto con él, hacer que comprenda ciertas situaciones. Pero Bigger también habla de desesperación. La idea de que una unión con el blanco es posible, hace que Bigger desee la vida "*para ver si era cierto y para sentirlo más profundamente*" (3). Ese amor a la vida no puede menos que producir angustia al preso, porque él sabe muy bien que la vida es algo que está a punto de perder..

Esta revelación deja a Bigger mucho más indefenso que cuando contaba con la pared protectora de la indiferencia para defenderlo del mundo. Paga con angustia el conocimiento que ha adquirido. Podría compararse su situación con la que describe Eric en Another Country: "*For the meaning of revelation is that what is revealed is true, and must be borne*" (1).

Sin embargo, la revelación no significa sólo dolor para Bigger. Su vida y su pensamiento están cambiando profundamente. El primer síntoma de ese cambio es su apego a Max. Para un hombre educado en el individualismo más absoluto y aterrizado por todo compromiso emocional, la sensación de dependencia es casi un terremoto interior, sobre todo si recordamos que Max es blanco y judío. Ahora, el abogado le resulta necesario como símbolo y como persona humana. Le recuerda su nuevo conocimiento y al mismo tiempo es el único que puede ayudarlo a entender los cambios que se han operado en su interior. Su sentimiento hacia Max evoluciona lentamente. Al principio, Bigger espera que el abogado decida por él. En el juicio, en cambio, siente que necesita hablarle porque lo sabe capaz de escuchar y de brindarle una guía en su propio viaje hacia la comprensión del sentido de la vida humana.

La última entrevista de Bigger con Max es una de las escenas más

1) Baldwin, James. Another Country, (op. cit.),

complejas y ambiguas del libro. Hay tres puntos que no quedan claros en una primera lectura: el grado de comprensión final de Bigger, el origen de su fortaleza para enfrentar a la muerte, y sobre todo, la razón por la que el abogado se horroriza en el momento en que va a abandonar la celda. La estructura de esta última conversación es una repetición, en dimensiones reducidas, de la evolución de las relaciones de los negros y los blancos a lo largo de toda la novela: se pasa de una incomunicación casi total a una especie de acercamiento.

Al comienzo de la conversación, Bigger espera algo que Max aparentemente no le da. Los propósitos de los dos personajes están cruzados: Bigger necesita que Max le confirme la revelación que ha tenido en los últimos días y Max sólo ha venido a tratar de prepararlo para la muerte. La falta de respuesta del abogado provoca la vieja reacción en Bigger: súbitamente siente que el blanco lo está abandonando, que ha hecho mal en confiar en él. La violencia brota de nuevo en su interior. Pero inmediatamente después, el autor agrega: "*But he knew anger was useless*"(1). Esta es la primera vez que el protagonista de Native Son reacciona contra su propia violencia. En cierto sentido, la ironía amarga de la novela depende de frases como ésta, pruebas que presenta el autor para demostrar que Bigger no carecía de rasgos positivos y que cayó en el crimen, acosado por una sociedad que fomentó sus peores cualidades y luego se negó a darle el tiempo necesario para pensar en ellas y reformarlas.

En este momento, Max también parece creer que la evolución de Bigger es completamente inútil. La idea de la muerte convierte toda su fe en escepticismo. Pero Bigger todavía está peleando y por eso se siente traicionado, sobre todo cuando descubre que Max ni siquiera recuerda la primera conversación que tuvieron. Su dolor ante ese olvido obliga al blanco a enfrentarse con la noción de su propia crueldad: ha forzado a Bigger a recuperar la esperanza y ahora esa esperanza sólo significa sufrimiento.

El reproche de Bigger pone a Max en un estado receptivo. Vuelve a ser el elemento catalítico necesario para que el protagonista encuentre el camino hacia sí mismo. El sentimiento de una igualdad intrínseca entre negros y blancos es una idea demasiado tabú para que Bigger pueda aceptarlo sin una confirmación externa y está dispuesto a forzar a Max, el único de quien puede obtenerla, a que le hable del problema. Max se resiste hasta que Bigger lo acorrala, obligándolo a pronunciar las palabras más crueles que salen de su boca en todo el libro: "*You're going to die, Bigger*"(2). Estas palabras resumen en un golpe certero las razones de la mudéz de Max. Para qué explicar verdades a un hombre que morirá en pocas horas?

Pero Max ha visto la desesperación del muchacho y tiene que responderle. Le describe el camino que éste no vió nunca, aunque ahora ese camino pertenece al reino de lo que no puedo ser: "*it's too late now for you to...work with...others who are trying to...believe and make the world live again*"(3). Para Max, entonces, el sentimiento de odio y frustración que ha dominado a Bigger durante toda su vida proviene de la desigualdad social y el único modo de evitar que se transforme en angustia y violencia es ser consciente de que existen otros en la misma situación y de que es posible pelear con ellos para cambiar las circunstancias del mundo.

Todo esto es muy claro para el lector, pero el problema es comprender la reacción de Bigger. Aparentemente, parece haber encontrado en las palabras del abogado una justificación de su propio ser a través del asesinato: "*What I killed for, I am!*"(4). Este concepto final de su propia esencia no se basa en el miedo, ni en la

1) Wright, Richard. Native Son, (op. cit.) (pg 386)

2) *Idea*, (pg 389)

3) *idea*, (pg 390)

4) *idea*, (pgs 391-392)

impotencia, ni en la raza: sólo en "aquello por lo que asesinè". Y para Bigger, esta esencia "debe haber sido buena".

Bigger ha asumido la muerte de Mary Dalton como un asesinato desde el comienzo. Richard Wright no explica directamente este comportamiento, a diferencia de lo que hace con muchos otros aspectos de la novela. Simplemente retrata el horror de Max ante la afirmación del muchacho negro y deja que el lector interprete como pueda esta reacción. El horror, que es la clave de todo el pasaje, puede leerse de dos formas distintas: o bien Max se espanta porque siente que Bigger ha comprendido sus palabras como un justificación de su acto de violencia, o bien el horror surge ante la ironía de la situación de un hombre que pudo haberse convertido en un ser humano útil y que ha sido destruido totalmente por una sociedad que lo despreciaba por el color de su piel.

Para evaluar correctamente toda la conversación, hay que tomar en cuenta un elemento fundamental: el saludo que Bigger envía a Jan. "Tell Mister, ... tell Jan hello" (1) son las últimas palabras de Bigger en la novela y tienen una enorme importancia en la discusión del personaje y de su historia. El saludo nos recuerda la dimensión social del libro y nos acerca a la segunda de las interpretaciones sobre las causas del horror del abogado blanco. La frase demuestra que ahora, después del juicio y la revelación, Bigger ha comprendido por fin que la igualdad es posible, que los blancos pueden dejar de ser "Mister" para un negro. Lo que el muchacho reivindica en su último diálogo con Max no es el asesinato en sí, sino la razón por la que asesinò, y la diferencia es grande. En realidad, el concepto redentor que descubre el protagonista en las frases de Max es el de la rebeldía, no el de la violencia sin sentido. Esta rebeldía se basa en la vocación que ha demostrado Birado Bigger por vivir en el mundo y en sus ansias de algo diferente que nunca supo definir, todo aquello que lo separa del escapismo de su madre y de Bessie y lo convierte en un personaje positivo, tal vez hasta más positivo que ellas desde el punto de vista de lo que pudo haber sido. Su incapacidad para diferenciar verdaderamente entre la razón del asesinato y el asesinato mismo hace que podamos interpretar el horror de Max, y el de toda Native Son, en los dos sentidos simultáneamente: el horror está allí porque Bigger pudo haber dado un sentido a su vida a través de una lucha justa y la sociedad lo condujo al crimen solitario y sin sentido, y también porque morirá sin haber aprendido del todo a diferenciar la muerte de Mary de las causas que la provocaron, es decir sin comprender el verdadero grado de su culpa personal.

Native Son es una novela de tesis. Richard Wright no se contenta con mostrar un estado de cosas a través de una trama y un grupo de personajes, es decir narrativamente; utiliza, en cambio, el último capítulo de su libro para presentar explícitamente el sentido de su historia, a través del discurso de un abogado en un juicio que involucra al protagonista. Esta última parte se desarrolla, por lo tanto, en dos niveles paralelos: uno corresponde a Bigger y abarca sólo aquellas ideas que el muchacho puede comprender verdaderamente; el otro corresponde al lector y al autor, que se mueven en un plano mucho más intelectualizante y complejo que el personaje negro.

Lo que resulta criticable en este esquema es, sobre todo, la falta de funcionalidad narrativa del discurso. Las palabras de Max no tienen otro sentido que el de expresar las opiniones del autor sobre la situación que describe en su libro. Desde el punto de vista del desarrollo psicológico de Bigger e incluso de la exposición del tema de la obra, el discurso es innecesario. El alegato no modifica los

1) *idea*, (pg 392)

sentimientos ni pensamientos del protagonista por la simple razón de que Bigger no lo entiende. Lo único que lo impresiona es el hecho de que el discurso exista y para hablar de su emoción ante la lucha de su abogado, la transcripción del discurso no era necesaria. En realidad, las palabras de Max en el juicio están fuera de la novela misma: son una especie de metanovela, o interpretación del libro en el libro mismo. Analizan ideológicamente todos los temas que se han presentado y desarrollado en las dos primeras partes. Richard Wright expresa con ellas un mensaje sociopolítico en una lengua clara, expositiva, sin ambigüedades y para hacerlo, interrumpe la acción de su novela, como quien interrumpe una película para proyectar un corto publicitario. Mientras dura el discurso, el punto de vista que el autor ha seguido desde el comienzo, limitado siempre a las ideas de Bigger, desaparece por completo.

Max es, evidentemente, el vocero del autor en Native Son, pero ésa no es su única función. Wright necesitaba un personaje que fuera capaz de transmitir su forma de ver el problema negro, simbolizar el ideal de la buena relación entre las razas y ser un interlocutor válido para el último período de la vida de su protagonista. Todos estas funciones podrían caber en una sola figura sin perturbar el esquema de la novela. Sin embargo, existen dos razones por las que Max parece un personaje artificial dentro de la economía de Native Son. La primera de ellas es su brusca aparición en la última parte, cuando la mayor parte de la acción ya ha tenido lugar. La segunda es la desconexión funcional de su discurso, de la que ya hemos hablado. La descripción del juicio es, entonces, la falla principal de una novela que, según creo, ya había logrado dar en su primera y segunda parte, una imagen terrible y valiente de la situación de los negros de los ghettos urbanos de los EEUU.

Native Son narra la evolución interna de un negro hacia una identidad más humana y profunda. Este camino tiene una meta ideal, propuesta por Max, que se basa fundamentalmente en una comprensión de la situación y el lugar de la persona dentro de la sociedad en la que vive. Max indica a Bigger la ruta hacia una conciencia que no es ni racial ni individual, sino sobre todo social. Los personajes de Baldwin y Ellison buscarán otro tipo de identidad y sus historias serán diferentes de la de Bigger.

El personaje de Ellison en Invisible Man recorre la novela en busca de una identidad que va mucho más allá de lo meramente social. La invisibilidad es social en tanto depende de la situación del personaje en la comunidad estadounidense, pero es también racial, ya que el conocimiento del pasado negro juega un rol esencial en ella, y es individual, porque la solución artística del personaje no puede generalizarse: no todos los negros encuentran su destino en las letras.

La evolución del personaje de Ellison pasa por varios momentos de revelación que podrían interpretarse como caídas de una Edad de la Inocencia. Hemos hablado ya de las máscaras que el protagonista va desechando a lo largo de su viaje. Cada una de estas máscaras está sentida como personalidad verdadera por el personaje y la crisis que lo aparta de ella es tanto más profunda cuanto más haya calado en él la identificación con la máscara de turno. Para crecer, el narrador de Invisible Man necesita perder su inocencia y abandonar las ilusiones falsas. Esto le sucede en sucesivas etapas: pierde su sueño de acceder a la sociedad a través del estudio, cuando descubre que en realidad éste es un sueño ficticio, preparado para él por los que no desean que sea un adulto; pierde su sueño de libertad, cuando se

enfrenta con la verdad sobre el Norte como Tierra Prometida; pierde la ilusión de darle un sentido al mundo y a la vida a través de la doctrina de la Hermandad, cuando se da cuenta de que esa explicación no vale nada y de que está pagando un precio demasiado alto por ella. Cada sueño perdido significa una herida muy grande y tal vez por esa razón la última actitud del personaje de Ellison sólo puede ser el nihilismo absoluto del sótano, contra el cual la solución, también ficticia, que le ofrece el autor, no es suficiente.

En Invisible Man, Ellison propone definir la identidad del negro estadounidense como "invisibilidad", pero no parece saber qué hacer con la definición una vez que la ha enunciado. La crisis que se deriva de la aceptación de la invisibilidad, es decir de la no-existencia, es tan grande que hace falta invernar para poder sobrevivir a ella. Tal vez después, aunque la novela no lo dice con demasiada convicción, haya una salida que permita cambiar esta identidad por otra, algo más compatible con la vida..

Another Country trata el problema de la identidad y la inocencia de un modo todavía más complejo. Como ya dijimos, la concepción de Baldwin en esta novela parte de la idea de que negros y blancos estadounidenses pertenecen a un mismo todo social. A partir de este postulado, el libro relata el proceso de crecimiento de un número de norteamericanos blancos y negros, que en el comienzo de la historia están encerrados cada uno en una forma personal de autoengaño que los aparta de la realidad en que viven. Cada uno de ellos sufre la caída por razones distintas y reacciona de modo diferente ante el mundo al que debe enfrentarse.

En el primer capítulo de la novela, Rufus se contempla por primera vez después de meses de autotorturarse y lo que ve es tan horrendo y lo deja tan solo que prefiere la muerte. Leona tampoco tiene valor para soportar lo que le ha enseñado la brutalidad de Rufus sobre la imposibilidad de derribar con facilidad las barreras sociales entre blancos y negros. Huye hacia otra muerte: la locura. Ninguno de estos personajes se atreve a ser un adulto, es decir a abandonar la inocencia de los sueños y enfrentarse con la verdad. El resto de la novela se refiere a los que logran crecer sin aniquilarse, y a aquellos que se refugian para siempre en una adolescencia segura e intrascendente, como sucede con Richard, el escritor.

Vivaldo e Ida, que forman la segunda pareja mixta de la novela, también caen desde su sueño falso hacia una crisis desgarradora. Al comienzo de su relación, Vivaldo, como Leona en el primer capítulo, cree en una comprensión instantánea y mágica entre los seres humanos, lleva a cabo por algo que no entiende del todo y que llama "amor". Piensa que con sólo pronunciar esa palabra, las barreras sociales y raciales se derrumban. La relación con Ida le probará hasta qué punto se equivoca. Ida, a su vez, ha sido golpeada por el suicidio de su hermano Rufus, su propia hermosura de mujer negra y la situación social de su raza, y ha decidido que nada puede cambiar las cosas. Prefiere no creer en el amor y sobrevivir aferrada al odio y la desconfianza absolutos. La suya es la misma venda que cubría los ojos de Bigger en Native Son.

Para desprenderse de esas dos formas extremas y falsas de ver al mundo y a las relaciones humanas, Vivaldo e Ida atraviesan por una crisis de pareja que casi los destruye. Su caída es dolorosa para ambos, pero el autor sabe muy bien cuál de los dos es el más débil: "*They were like two weary children. And it was she who was comforting him*" (1). El dolor debe ser mayor para Vivaldo, el blanco, porque es mucho más difícil caer del sueño rosado y feliz del romanticismo

1) Baldwin, James. Another Country, (op. cit.). (pg 362)

adolescente, que del rencor terrible y oscuro del que caen Ida y Bigger. Tal vez, al postular la idea de que los negros eran más fuertes y resistentes que los blancos, Faulkner se refería en parte a lo mismo: si los negros sólo han soñado pesadillas, el mundo debe serles más familiar.

Cass y Richard, la pareja blanca de Another Country, representan otro tipo de sueño y otro modo de despertar. Su matrimonio parece un retrato del típico matrimonio feliz de los EEUU. Parecen llevar una vida perfecta, pero esa vida está vacía. Es sólo una ilusión infantil de la que Richard se negará a despertar. Reconocer la verdad significaría para él aceptar su fracaso en casi todos los campos, incluyendo el artístico, y Richard no tiene valor para la derrota. Prefiere refugiarse en una agresividad cruel hacia Cass, y depositar la culpa de la crisis sólo en ella. Esto le permite quedar limpio ante sus propios ojos. En realidad, este personaje es uno de aquellos sonámbulos peligrosos de los que hablaba Ellison en Invisible Man: incapaz de vivir en la realidad, incapaz de amar verdaderamente, incapaz de dejar de lado su egoísmo. Jamás podrá crecer.

Cass, en cambio, es una mujer valiente. Ella logra salir de su adolescencia y sobrevivir al dolor de su fracaso. Termina por comprender incluso lo que hay de positivo en su caída. Al final de la separación, sola y asustada, sabe que ha cambiado y se alegra de ello. Tiene una sensibilidad inmensa y la caída la enseña a ponerse en el lugar de los demás: ella que, como Vivaldo, nunca había tenido miedo de un policía, es capaz de comprender ahora lo que sienten un negro o un homosexual como Eric ante los uniformes. Cass es el personaje en que Baldwin deposita sus esperanzas, como había hecho Wright con Jan en Native Son: ella es el germen del cambio y el signo de que ese cambio es posible.

Eric, el homosexual, es el único que ya ha pasado por la experiencia de la Caída cuando empieza la novela. La conciencia de su realidad sexual y el destierro francés lo han alejado de la adolescencia y el engaño. Sus amores con Cass no son más que otra sorpresa que le depara la vida, una sorpresa que emprende con los ojos bien abiertos, sabiendo exactamente lo que puede esperar de ella y tratando de que Cass también lo sepa.

Resulta significativo que Baldwin haya elegido a un desterrado para representar a la adultez en su mundo de adolescentes. El problema de identidad del negro de los EEUU, especialmente el negro intelectual, está profundamente relacionado con el destierro. El negro de los EEUU avanzó enormemente en la conciencia ideológica de su situación cuando el ejército lo envió a Europa como soldado. Europa lo obligó a reflexionar sobre su papel en el mundo y en su país. Lejos, en una tierra donde las relaciones entre negros y blancos se manejaban de un modo completamente distinto, la sociedad de los EEUU adquiría un aspecto diferente. Los negros norteamericanos que viajaron fuera del país sintieron que, a pesar de sus injusticias, la cultura blanca de su país se parecía a su propia cultura más que ninguna otra en el mundo, y a eso apunta el libro de Baldwin. Europa los hizo al mismo tiempo más norteamericanos y más libres. Baldwin relata su experiencia europea en varios de los ensayos de Nobody Knows my Name. En The Discovery of What it Means to be an American, por ejemplo, nos dice: "*It became terribly clear in Europe, as it never had been here, that we knew more about each other (se refiere aquí a los negros y blancos de los EEUU) than any European ever could*" (1). Esta idea es la que reflejan las crisis de la novela que comentamos. Dichas crisis son las mismas en esencia para negros y blancos y, si ambas razas tuvieran el valor de aprender de ellas, el país sería uno solo.

1) Baldwin, James. Nobody Knows my Name, (op. cit.), (pg 18)

El viaje hacia el viejo continente es, en realidad, el segundo de los viajes geográficos importantes en la historia del negro norteamericano. El primero es el viaje de los campos del Sur a las grandes ciudades del Norte. El racismo de los nortños significó la muerte de uno de los grandes sueños del negro del Sur, para quien el Norte se había convertido en una especie de Tierra Prometida. Richard Wright, por ejemplo, prefirió siempre el tema de la vida de los ghettos del Norte, justamente porque él había sido un sureño y había soñado con alcanzar la ciudad cuando chico. El horror de este viaje trágico y terrible marcó las vidas de muchos negros en los EEUU, incluyendo la de Wright. James Baldwin, en el ensayo que escribió a raíz de la muerte de su maestro, afirma que éste había vivido en carne propia el viaje de la raza negra de los EEUU: "*from the Deep South to Chicago, to New York, to Paris*"(1). El negro fue traicionado en todos estos sitios y finalmente hasta en Africa, porque tuvo que descubrir que Africa ya no le pertenecía, y que en el fondo él tampoco pertenecía a ella. Este largo viaje es, en parte, el tema de la novela enciclopédica de Ellison. El protagonista de Invisible Man va del Sur al Norte y de allí a una ilusión de destino propio que termina por abandonarlo en la soledad más completa.

Baldwin comenta varias veces en sus ensayos las diferencias entre el problema negro del Sur y del Norte y sus ideas son particularmente interesantes si se las compara con las de los grandes escritores sureños, como Faulkner y Penn Warren. En un ensayo titulado Fifth Avenue, Uptown, Baldwin afirma que Norte y Sur son prácticamente iguales en cuanto a sus sentimientos hacia el negro, excepto por el hecho de que el Sur blanco tiene el falso recuerdo de una especie de Paraíso Terrenal en el que blancos y negros se amaban, y cuyo nombre cariñoso era "*Peculiar Institution*". Este "recuerdo" es, para el autor negro, la base de la histeria sureña. Para el hombre blanco del Norte, en cambio, el negro no significa nada, no forma parte de los mitos básicos. Si el sureño vigila al negro, el nortño lo ignora. Ninguno de los dos lo ve como a un hombre. Son dos caras de la misma moneda.

Sin embargo, incluso para el mismo Baldwin, el viaje al Sur en los tiempos de la lucha por la integración de las escuelas fue algo definitivo y trascendente. Baldwin recorrió el mismo camino que Todd en Flying Home, y también para él, el Sur se fue convirtiendo de a poco en una intensa pesadilla y en un descubrimiento importante sobre su propia identidad. La descripción de las escuelas en A Fly in a Buttermilk es profundamente dolorosa y lúcida. Los blancos sureños que se niegan a promover un cambio en las relaciones sociales entre las dos razas no son siempre malvados, dice Baldwin; por el contrario, en su mayoría, son hombres bien intencionados que se han cegado voluntariamente. Baldwin, al igual que Faulkner en algunas de sus novelas, ve al Sur encerrado en una religión asfixiante que compromete a los hombres sólo con el pasado. El blanco sureño es otro Richard: necesita enfrentar la Caída, abandonar la adolescencia y crecer, pero se defiende con furia para no hacerlo. El Sur, diría el protagonista de Invisible Man, es un sonámbulo, y como tal, es peligroso.

Para el autor negro de los EEUU, no existe un pasado maravilloso al que se desearía regresar, al menos no en territorio americano. La Edad de Oro, y los sueños, cuando estos existen, están más adelante en un futuro posible por el cual hay que luchar y hacia el cual sólo se avanza con los ojos abiertos. De este modo, la Caída es algo más que la pérdida de la inocencia en estas obras: es, sobre todo, la

1) idea, (pg 158)

condición indispensable para acceder al principio de un camino. Ese es el esquema que siguen todas las novelas y cuentos que analizamos en esta sección. Para Ellison, Baldwin o incluso Wright, el pasado no es un modelo sino la base sobre la que será posible construir algo diferente, mañana. Todos los personajes negros de estas obras de ficción terminan su recorrido al comienzo de ese camino. No hay descanso, sino, como diría Ellison, una preparación para lo que vendrá luego. Native Son, Another Country, Invisible Man y muchos de los cuentos de estos tres autores, son libros de final abierto, o podrían serlo, a no ser por la muerte de algunos de los personajes. El autor describe un crecimiento relativo y luego deja a su protagonista en el umbral de algo nuevo, algo que comienza. Con eso es suficiente. Como afirma Gwendolyn Brooks en uno de sus poemas(1), al pueblo negro la esperanza le parece un buen principio..

VI) OPTIMISMO Y PESIMISMO EN LA LITERATURA NEGRA. CONCLUSIONES.

En su ensayo How Bigger was Born, Richard Wright explica la razón por la cual eligió la historia de un muchacho violento, asesino y casi analfabeto para representar a la raza negra de los EEUU. La figura de Bigger le permite dejar bien en claro que su testimonio no estaba escrito a favor de los intelectuales negros, los negros de clase media o los que han sabido sobrevivir sin cruzar la línea marcada por los blancos. Wright quería protestar en su novela por la situación de una raza entera, incluyendo a los Bigger que, por otra parte, existen, según el autor, sólo porque la sociedad los ha creado.

El tema principal de Native Son es el estado de los canales de comunicación entre la raza blanca y la negra. Estos canales están bloqueados a causa de la situación social y los estereotipos que ésta ha desarrollado en la mente de los estadounidenses. La tesis central de la novela afirma que para reabrir esos canales es necesario comprender primero las causas de las interferencias actuales. Sin ese conocimiento básico, todo intento de solución es inútil y hasta contraproducente. Cuando termina el libro, la sociedad no está siquiera en camino de comprender el problema: el juez se niega a dar el primer paso hacia la reconciliación y la transformación que ha sufrido Bigger resulta dolorosamente inútil e irónica. Visto desde esta perspectiva, el final que da Wright a su obra parece profundamente desalentador.

Sin embargo, hay una esperanza encarnada en un personaje secundario, que ha desaparecido casi por completo de la acción durante la segunda y tercera parte. Las últimas palabras de Bigger en Native Son son: "*Tell Mister...tell Jan, hello*"(2). Estas palabras cumplen al menos dos funciones en la narración. En primer lugar, como ya dijimos, nos indican que Bigger estaba cambiando. Por primera vez en su vida, intenta comunicarse con un blanco llamándolo por su nombre de pila, cosa que Jan le había pedido inutilmente en su primer encuentro, antes de la muerte de Mary. La segunda función de la frase, de la que aún no hemos hablado, es también esencial para el final de la novela de Wright: las palabras de Bigger nos recuerdan la existencia de Jan, a quien probablemente habíamos perdido de vista durante el juicio.

Native Son tiene sólo dos personajes evolutivos: Bigger y Jan. La evolución interna del joven comunista no está pintada en todos sus detalles. Si no estuviera allí este último saludo, ni siquiera tendría importancia, porque su única función en Jan en la tercera parte sería la de introducir a Max en escena. Pero la frase existe y está colocada en una posición de suma importancia dentro de la historia: el último mensaje de un protagonista no se olvida fácilmente. Con esta frase, se establece una relación de igual a

1) Brooks, Gwendolyn. "The Children of the Poor", in Selected Poems, Harper and Row, New York, 1963.

2) Wright, Richard. Native Son, (op. cit.), (pg 392)

igual entre Bigger y Jan, a pesar de las presiones sociales, el pasado y los mutuos rencores.

Así, cuando la novela termina, Jan está vivo y ha comprendido las raíces de aquello que lo separaba de Bigger en casa de los Dalton, a pesar de su dolor por la muerte de Mary. Ahora está preparado para buscar una solución más valiente que la había intentado en el automóvil de su novia. El es, en realidad, el único heredero de Bigger, el que puede llevar adelante lo que éste ha aprendido demasiado tarde. La puerta metálica que se cierra en la última escena representa la muerte que impone a Bigger la sociedad de su presente, pero esta sociedad puede cambiar. Bigger ha pagado con su vida este conocimiento. Jan ha pagado con dolor, pero está en el mundo y todavía puede intentarlo.

Los puntos de vista de James Baldwin y Ralph Ellison son, como ya dijimos, más individualistas que el de su maestro. La evolución del personaje de Invisible Man puede leerse como una historia espiritual del negro en los EEUU, desde la humillación del Sur hasta la desilusión casi total. La novela de Ellison, al menos hasta el momento en que su protagonista elige el arte para escapar del sótano, podría tomarse como novela social por excelencia, pero esta última elección vocacional cambia la perspectiva por completo. El final del libro es desconcertante justamente porque la solución que propone es demasiado individual para aplicarse a un personaje sin nombre que parecía representar la naturaleza negra en general. El protagonista de Ellison elige primero el destierro, siguiendo la tradición de Huckleberry Finn y Natty Bumppo. La sociedad y los grupos que se rebelan contra ella lo han defraudado por completo. Se encierra en un sótano a solas. Es una primera solución mucho más desesperanzada que la de Native Son y esto tiene sentido en un autor que ya no creía en la salida marxista como Wright cuando escribió la historia de Bigger. Ellison parece no creer en una solución social para el problema social del negro, pero al mismo tiempo se siente obligado a proponer una. La única forma que encuentra este desilusionado para salir de su ostracismo es la de la sublimación artística. Volverá a la sociedad a través de la escritura creativa. Es una solución válida sólo a nivel individual, y de ese modo, el personaje pasa de símbolo a persona en las últimas páginas de un libro inmenso y enciclopédico. Si releemos el prólogo después de terminar el libro, veremos que la "amenaza" de volver a la acción después del destierro sólo puede tener sentido sin el arte, al menos a nivel racial, como parece plantearse en ese momento. Invisible Man describe todas las alternativas del problema negro estadounidense con una lucidez y originalidad asombrosas, pero falla cuando se propone ofrecer un medio para solucionarlos. El balance del libro es, por esta razón, profundamente pesimista.

Another Country plantea desde un punto de vista individual el tema de las relaciones humanas cotidianas en una sociedad plagada de presiones, reglas y ritos absurdos. La idea de la novela en sí es mucho menos ambiciosa que los frescos que quisieron pintar Wright y Ellison y por esa razón su final le corresponde mucho más que el que vimos en Invisible Man. Baldwin no pretende hacer un panorama general del problema del pueblo negro. Desarrolla, en cambio, la historia de tres parejas marginales y una pareja típicamente norteamericana para demostrar que las angustias y pensamientos de blancos y negros están en realidad mucho más cerca de lo que ellos mismos creen. Las dos parejas mixtas, la pareja de homosexuales y el matrimonio de Cass y Richard sufren la presión de imágenes estereotipadas sociales que les impiden enfrentarse con la verdad, y todos ellos necesitan de una gran

valor para librarse de las máscaras que llevan. Algunos, como Rufus y Leona, no podrán lograrlo; otros, sufrirán al hacerlo y sólo algunos llegarán a la adultez verdadera cuando dejen de aferrarse a sueños falsos.

En esta novela, Baldwin propone una solución individual para el problema individual de las relaciones humanas y hace depender el triunfo o el fracaso de dichas relaciones de las características personales de cada personaje. El viaje hacia la verdadera identidad puede acercar a dos seres humanos separados por la sociedad, pero sólo si se lleva a cabo con honradez y valentía. Para Baldwin, ese camino es el único posible y parece creer en él, a juzgar por el final positivo de su novela.

La esperanza o la desesperación que puede observarse en estas novelas se apoya en una tensión básica que es común a la obra de todos los autores negros de los EEUU. El intelectual negro, aunque no se considere un escritor "de protesta" y reniegue contra la literatura de tesis, expresa en su ficción el pedido de algo que podríamos llamar "igualdad social". El tema está allí indefectiblemente, aunque no sea el centro de interés. Pero estas obras desarrollan, al mismo tiempo, otro motivo fundamental: el la identidad negra como distinta de la del blanco. La tensión entre el deseo de integrarse a la sociedad estadounidense como miembros del mismo nivel que los blancos y el deseo de diferenciarse culturalmente de ellos es una nota permanente en la narrativa de estos autores.

Así como los grandes escritores estadounidenses del S XIX buscaron una forma y temática propias a partir de las obras de los ingleses, el negro norteamericano empezó a escribir con estructuras y temas extraídos de la literatura blanca y se fue alejando de ellos lentamente hacia medios de expresión que le permitieran mostrar su propia experiencia vital. Sin embargo, esta modalidad característicamente negra no los apartó por completo de los demás escritores norteamericanos: su interés constante por los problemas de la identidad, la Caída, la pérdida de la inocencia y la relación entre los sueños y la realidad los une muy estrechamente con la literatura estadounidense de todos los tiempos.

La mayor parte de los intelectuales negros siente que la comunidad negra debe preservar sus características culturales. Estos rasgos propios y diferenciadores están causados porque la historia del pueblo negro es muy diferente de la de la mayoría de los habitantes de los EEUU. Incluye la derrota, la humillación, el desarraigo y la injusticia en un grado que la mayoría de los blancos de los EEUU, exceptuando tal vez a los sureños de la posguerra, desconoce. Posiblemente por esa razón, la literatura de autor negro no puede tratar del mismo modo que la blanca temas como la violencia, la sociedad o la angustia del hombre moderno. Los sueños falsos, la evolución y la inserción en el mundo de Ida o de Bigger Thomas no pueden ser los mismos que los de George y Martha en Who's Afraid of Virginia Wolf? o los de Hightower en Light in August, por ejemplo..

EL NEGRO EN LAS OBRAS DE LOS AUTORES BLANCOS DEL SUR DE LOS EEUU

I) LA ESCLAVITUD. PERSONAJES Y PROBLEMAS.

La esclavitud sólo comenzó a ser un tema central en las novelas del Sur de los EEUU cuando el abolicionismo obligó a los sureños a reflexionar sobre su modo de vida. Boorstin, en su libro The Americans, hace una clasificación de los distintos argumentos proesclavistas de los tiempos de la preguerra que nos será muy útil para comprender los planteamientos de los autores sureños que se les oponían, defendiendo el derecho del negro a la libertad. Boorstin divide a estos argumentos en tres tipos principales: argumentos religiosos, morales y prácticos.

El argumento religioso sostenía que la Biblia postulaba la inferioridad del negro y por lo tanto otorgaba al blanco el derecho de poseerlo y su obligación de guiarlo. Este argumento está relacionado con el estereotipo que se aplicó luego al negro en el cual estaba incluida la idea de que lo oscuro representaba el mal.

El argumento moral tenía varias derivaciones, todas ellas, como observa Duval, en franca contradicción con el axioma base de la institución: "el negro no es una persona". Este argumento tenía la ventaja de dar al blanco una "responsabilidad" que teóricamente convertía al negro en beneficiario del sistema. El esclavo era considerado un niño de corta edad al que el amo debía cuidar y educar. Cuestionar la validez del sistema equivalía a cuestionar la validez de la relación padre-hijo, al menos superficialmente. Claro está que hay una enorme diferencia entre ambas relaciones, aún a nivel abstracto: la posición del esclavo, al contrario que la del hijo, es permanente.

El argumento práctico, típicamente norteamericano según Boorstin, fue desarrollado por Thomas Dew, en 1832, sobre las ideas de los que apoyaban en el Sur la abolición de la esclavitud(1). Las ideas abolicionistas del Sur tuvieron su momento de gloria después de la sublevación de Nat Turner. Estaban caracterizadas por el hecho de que ninguna de ellas concebía la abolición sin la inmediata deportación de los negros libres. Para el Sur, la convivencia de las dos razas sólo era posible bajo la institución. Thomas R. Dew fue claro: podemos desde un punto de vista práctico, deportar a los negros?, se preguntaba, con qué medios?, hacia dónde?. Una vez que se aceptaba la imposibilidad de llevar a cabo la deportación, la esclavitud se hacía indispensable. El problema se reducía así a una cuestión de transporte, como lo expresa Boorstin.

La obra que vamos a analizar se basa de algún modo en estos debates históricos. Los escritores importantes del Sur atacaron la esclavitud desde un punto de vista muy sureño. En sus obras, el tema se discute muchas veces a partir de los argumentos que menciona Boorstin, sobre todo en el S XIX. En el S XX, autores como William Faulkner o Robert Penn Warren por ejemplo, hacen un análisis muy complejo de la institución de la esclavitud. Sus ideas son difíciles de seguir, muchas veces francamente contradictorias, porque sus obras sufren la tensión interna típica de los hombres del Sur contemporáneo que rechazan los puntos de vista de su región con respecto al negro y al mismo tiempo sienten nostalgia por el pasado anterior a la Guerra Civil y lo defienden frente al presente.

1) Boorstin, Daniel J. The Americans, the National Experience, (pg 240)

I a) LA ESCLAVITUD COMO PROBLEMA

La literatura antiesclavista estadounidense alcanzó repercusión nacional con la novela de Harriet Beecher Stowe, Uncle Tom's Cabin. La opinión de la crítica sobre esta novela ha cambiado mucho desde su publicación en el siglo pasado. El S XX no la considera ficción de valor artístico, pero, como afirma Severn Duvall en su estudio, la reacción que provocó esta obra en todo EEUU y su relación con el comienzo de la Guerra Civil le otorgan una importancia histórica que no puede negarse. Desde el punto de vista que nos interesa en este trabajo, el libro presenta a través de sus personajes blancos, un catálogo bastante completo y penetrante de las actitudes de la aristocracia sureña hacia la esclavitud, en los años anteriores a la Guerra entre los Estados.

En su artículo Uncle Tom's Cabin: the Sinister Side of Patriarchy, Severn Duvall afirma que las ideas de la autora de la novela se relacionan estrechamente con su sexo⁽¹⁾. En general, la posición de la mujer dentro del sistema patriarcal sureño, le permitía estudiar el problema de la esclavitud con mayor objetividad que el hombre. El nivel social de la mujer en el Sur era casi medioeval: estaba en una posición inferior en cuanto a lo práctico, pero era un objeto de veneración y orgullo en cuanto a la estima y el protocolo. La descripción de la mujer en esta obra de Harriet Beecher Stowe es en gran parte una propaganda "feminista". La novela está dirigida a un público femenino y en una primera lectura parece apelar tan sólo al sentimiento y no a la inteligencia del lector. Esta sensación es verdadera sólo en parte. En cierto que gran parte del ataque que hace la autora a la "Institución" se basa en golpes bajos. Pero la novela utiliza también otros recursos para transmitir su mensaje.

Harriet Beecher Stowe escribió su libro como un alegato en contra de los argumentos de defensa de la esclavitud que enumeramos en la introducción. Su ataque no es puramente emocional. La emoción es, evidentemente, el arma que la autora creyó más poderosa y la que arruinó su novela, pero en Uncle Tom's Cabin se exponen todas las actitudes del blanco sureño ante la Institución y las dudas que su aplicación provoca en los hombre y mujeres sensibles. Por otra parte, los personajes de la novela pueden estudiarse muchas veces como antecedentes de personajes posteriores en obras sureñas sobre el mismo tema.

Harriet Beecher Stowe presenta en su obra distintos tipos de amos, relacionados en general con la discusión sobre el tema de la esclavitud. Para destruir el planteamiento esclavista según el cual los amos malos eran muy pocos por razones económicas, la escritora describe las actitudes de dos dueños de esclavos: Simon Legree y Mr. Harris, amo de George. Ambos son "amos malos". Ninguno de los dos duda de la legitimidad de sus derechos y ambos aplican la crueldad con buenos resultados económicos: son hombres prósperos.

El segundo tipo de amo que aparece en Uncle Tom's Cabin es el de los hombres conscientes de las contradicciones del sistema en que viven. Mr. Shelby, primer amo de Tom, por ejemplo, podría ser un buen ejemplo para defender la idea del "padre de familia". Es un "buen amo" y, sin embargo, se siente incómodo en la esclavitud. Como no es capaz de imaginar ningún otro modo de vida, se ve obligado a aceptar éste, con el que no está demasiado de acuerdo. La ceguera de Mr. Shelby es un instrumento de defensa contra el miedo al compromiso y al cambio: en el fondo de su insatisfacción y de su culpa está la idea de que cualquier variación social es imposible o desastrosa. Su

1) Para Severn Duvall, el mayor logro de Uncle Tom's Cabin es haber expuesto la falsedad de la leyenda patriarcal según la cual la relación amo-esclavo es una variante de la relación padre-hijo. En el Sur patriarcal la lucha de la mujer por sus derechos está muy cerca de la del esclavo. Duvall cita testimonios en los que se afirma que las damas sureñas eran en su mayoría abolicionistas, ya que el sistema las condenaba a un rol secundario desde el cual tenían una visión más objetiva y crítica de la "Peculiar Institution".

aparente indiferencia no es más que un medio para evitar una sensación de responsabilidad cada vez más grande.

Mr. St. Claire es el más complejo de los amos de la novela. Sus discursos prueban hasta qué punto es falso que el ataque de Beecher Stowe se base sólo en lo emocional. Este hombre blanco, enfrentado a la contradicción que turbaba a Mr. Shelby, opta por tener una conciencia clara del problema, combinada con una actitud también consciente de escapismo y pasividad. A diferencia de Mr. Shelby, sabe perfectamente lo que está pasando en la sociedad y en sí mismo. Lo que no acepta es que se pueda hacer algo para cambiarlo. Es, básicamente, un pesimista. Su doctrina está bien clara: hay que tratar de ignorar el problema, para no sufrir demasiado.

Mr. St. Claire sabe que la base moral de discusión no está en el hecho de que existan seres como Mr. Legree que abusan del sistema de la esclavitud: es el sistema mismo el que está podrido porque es un sistema que incluye y tolera el abuso. St. Claire nota la distancia sideral entre la actitud de los blancos sureños para con sus iguales (es decir, esa parte del comportamiento regido por el código de honor del Sur) y la actitud de esos mismos hombres para con los negros esclavos. Para ejemplificar este abismo, habla de su padre, que sentía que los negros eran seres casi bestiales.

A pesar de su agudeza intelectual, St. Claire también es un ejemplo de esa distorsión moral: aunque sabe que los negros son personas, no puede evitar tratarlos con paternalismo y juzgar sus defectos y virtudes con algo de superioridad. Pero es consciente incluso de esta última actitud. Se da cuenta de que el error principal de los de su grupo es el de dejarse llevar por las circunstancias como una hoja en la corriente. Sabe que este estado de cosas no puede ser eterno: en una de las discusiones con otros blancos habla de un "dies irae" que vendrá desde abajo a destruir al Sur y a su sistema de vida.

Mr. St. Claire se dedica a destruir lógicamente dos de los argumentos de defensa de la esclavitud: el religioso y el moral. El apoyo de la Biblia a la esclavitud es falso, dice, y la mayoría de los sureños lo sabe aunque se niegue a admitirlo públicamente. Y en cuanto a la idea de que el sistema es muy provechoso para los negros, es una mentira más: cualquier negro preferiría la más miserables de las libertades a la humillación de la esclavitud.

En una discusión entre este personaje y su hermano Alfred, se plantea el problema específico de la educación. Para liberar a los negros, dice St. Claire, hay que educarlos. Alfred no está de acuerdo. Su actitud es la que se impuso en el Sur durante los años posteriores a la Reconstrucción. Alfred cree que la educación debe ser diferenciada, para que la clase baja no pueda levantar demasiado su cabeza del polvo.

St. Claire retoma este tema en una conversación posterior con su hermana Ophelia, la norteña. El Sur, le dice, no va a educar al negro: "*we are too lazy and anti-progress*", por lo tanto, el negro irá al Norte. "*That's what I want to know. If we emancipate, are you willing to educate? How many families, in your town, would take a negro man and woman and teach them, bear with them, and seek to make them Christian? (...) You see, cousin, I want justice done us. We are in bad position. We are the most obvious oppressors of the negro, but the unchristian prejudice of the North is an oppressor almost equally severe*" (1). Los autores sureños del S XX retomarán esta argumentación: el Norte no tiene derecho a enseñar al Sur un comportamiento que no llevaría a la práctica en la misma situación. La conclusión es que el Sur debe purgar su propia culpa sin ser chivo

1) Stowe, Harriet Beecher. Uncle Tom's Cabin, Harvard University Press, Massachusetts, 1962. (pgs 321-322)

emisario de los prejuicios igualmente nocivos del Norte. Gavin Stevens expondrá esta teoría en Intruder in the Dust de W. Faulkner.

El ataque de St. Claire a la esclavitud es el más completo de la novela, porque es el que se vuelve sobre sí mismo y se autoanaliza. La tragedia de St. Claire es la dejarse estar, no ir más allá de este análisis agudo y lógico, no pasar a los hechos como hace otro personaje blanco de la obra: Mr. Turner. Turner es todo acción. Desde su punto de vista, aceptar que la esclavitud está mal moralmente hablando es sólo el principio: hay que hacer algo contra ella. Mr. Turner da libertad a todos sus esclavos y apoya a los fugitivos. La autora no desarrolló este personaje en la misma medida que a Mr. Shelby o a Mr. St. Claire, tal vez porque de todos modos la actitud de Turner no era muy frecuente en la época que ella describe. Sin embargo, es importante destacarlo porque este personaje refleja, al pasar, otra actitud posible frente a la "Institución".

Quedan por analizar las actitudes de otros dos blancos: Mr. Bird y Mr. Wilson. Mr. Bird, que aparece en el capítulo 9, es otro ejemplo del problema de la contradicción esencial entre la razón individual de los personajes y la que les impone la sociedad. Este personaje resuelve el conflicto en favor de sus ideas individuales de justicia pero no lleva el problema hasta el final: actúa en contra de la ley de la sociedad que él representa como senador, pero no llega a cuestionar la ley en sí misma. Lo que hace es pensar en cada uno de los casos de esclavos fugitivos como un caso especial. Cree, o quiere creer, que no va contra su deber, sino que protege casos que ese "deber" no parece haber contemplado correctamente.

Mr. Wilson es un personaje evolutivo. Al principio, su liberalidad de amo es sólo una política que él considera económicamente conveniente: según dice, el esclavo necesita sentirse "libre" y entonces no intentará escapar. Con esta opinión en mente, trata de convencer a George de que como buen cristiano, debe volver con su amo y no quebrar las leyes de su país. Pero la historia que George le cuenta llorando termina por convencerlo de ayudar a su esclavo a huir.

El conflicto de este hombre blanco es el mismo que deberá enfrentar Huckleberry Finn en su viaje con Jim y hasta está expresado del mismo modo: "*Hell, well, I s'ppose, perhaps I an't following my judgement - hang it, I won't follow my judgement*"(1). Esta decisión es tan difícil y tan importante para Mr. Wilson como la de Huck cuando decide irse al infierno para salvar a Jim, sólo que la religión queda indemne en el libro de Harriet Beecher Stowe y al final del capítulo 11, Mr. Wilson tratará de convencer a George de que no debe dudar de Dios.

Harriet Beecher Stowe hace una consideración algo diferente de la ideología de las mujeres del Sur. Si bien, en general, defendía la sensibilidad y la capacidad femeninas para descubrir la verdad, reconocía la existencia de mujeres que apoyaron la esclavitud en el Sur de la preguerra. Las dos mujeres blancas más complejas de la novela son Mrs. Shelby y Mrs. St. Claire. Evangeline es un personaje importante para gran parte de la vida de Tom pero ella no expresa jamás una opinión racional sobre el problema que tratamos. Esta niña angelical es apenas una abstracción, una especie de representante del Bien supremo que desaparece de la historia porque el mundo no la merece.

Mrs. Shelby es antiesclavista porque cree que la religión sinceramente sentida exige la igualdad entre todos los seres humanos. No sólo se arrepiente de haber creído que la bondad del amo bastaba para hacer buena la vida del esclavo, sino que decide hacer algo y se

1) *idem*, (pg 118)

alegra cuando sabe que Elisa ha huido. Ella es la que usa la palabra "curse", maldición, para referirse al efecto que tiene la esclavitud sobre amos y esclavos. Sin embargo, todas sus opiniones están basadas en un sentimiento de superioridad que ella expresa claramente en el capítulo 5, según el cual, los negros son seres dependientes a los que el blanco debe cuidar. La venta de Elisa enfrenta a Mrs. Shelby con un problema de responsabilidad: ella ha enseñado a sus negros el amor a la familia y al alma y el derecho al afecto y ahora está traicionando el espíritu de lo que les enseñó..

Mrs. St. Claire es un antecedente de Mrs. Compson en varios sentidos. Criada en el lujo, egoísta, la vida para ella debe ser tal como la conoce y de ningún otro modo. Las opiniones de esta mujer son confusas y contradictorias pero vive aferrada a ellas y le parecen, no sólo lógicas sino inmutables y necesarias. Es completamente incapaz de cambiar y representa el tipo de sureño que será destruido por la Guerra Civil. La base de su comportamiento con el esclavo es la misma que tiene Mr. Harris. Para ambos, el esclavo y el amo tienen roles definidos en la sociedad y estos roles deben ser mantenidos a toda costa: "*You must make 'em know their place*"(1). Como hay una enorme distancia entre un rol y otro, Mrs. St. Claire no le teme a la convivencia entre las razas: no le importa que Eva juegue con los negros, lo que le molesta es que juegue en plano de igualdad.

Su justificación de la diferencia entre una raza y la otra es la de la mayoría de las mujeres proesclavistas sureñas, la religiosa. Los negros son una raza degradada física y moralmente y por lo tanto no pueden ser iguales al blanco socialmente. El problema de Mrs. St. Claire es que ella mezcla los argumentos: además de creer en la maldición de Dios sobre los negros, cree que son "niños" que deben ser tratados como tales. Ambas afirmaciones son francamente contradictorias: el niño no es nunca un adulto degradado sino un adulto en formación y la imagen del negro como niño se corresponde mucho más con las ideas de Mrs. Shelby. Mrs. St. Claire no cuestiona sus ideas ni siquiera nota sus contradicciones. Pertenece al egoísmo del Sur que se niega a aceptar y analizar sus errores y se aferra a ellos porque no es capaz de aceptar el cambio.

La otra mujer importante de la familia St. Claire es Ophelia, la norteña. Sus opiniones sobre el negro y la esclavitud se corresponden con lo que Mr. St. Claire (y la autora) piensan del Norte. La hermana de St. Claire odia la esclavitud pero está llena de prejuicios raciales. Mr. St. Claire dice de ella: "*You would not have them abused, but you don't want to have anything to do with them*"(2). Este es exactamente el mismo reproche que hace Ellison en Invisible Man: el Sur ve al negro en todas partes, el Norte se niega a verlo.

La única buena cualidad de Ophelia es su deseo de intentar un cambio. Su actitud para con la negrita esclava que le regala su hermano va cambiando a lo largo del libro y después de la muerte de su hermano se vuelve, incluso, comprensiva. Sus opiniones se van acercando lentamente a las de su hermano pero ella es más activa que él y al menos utiliza lo que ha aprendido para actuar.

De este modo, en unos pocos personajes blancos, Harriet Beecher Stowe retrata las opiniones y actitudes más comunes de los blancos sureños hacia el negro en los años anteriores a la Guerra Civil. En ese sentido, Uncle Tom's Cabin va mucho más allá de la novelita puramente emocional que puede parecer al principio. Sus retratos de los negros, en cambio, son mucho menos válidos, tal vez porque en el fondo, la autora tenía, también, ella, una actitud teñida de paternalismo hacia la raza esclava.

1) *Idea*, (pg 321)

2) *Idea*, (pg 256)

The Adventures of Huckleberry Finn, escrita por el hombre que un crítico llamó el menos sureño de los escritores sureños, es, sin lugar a dudas, una novela de posición antiesclavista. Mark Twain escribió la historia de un solo personaje que evoluciona separándose cada vez más de la sociedad en que vive hasta convertirse en un marginado. Dentro del esquema central de la novela, el negro Jim no es más que un instrumento que ayuda al protagonista a cuestionar sus ideas y lo coloca en una situación tal que lo obliga a elegir entre sus sentimientos y los de la sociedad.

El planteo de la novela es muy simple. No hay en ella una visión profunda del problema de la esclavitud en sí, tal vez porque Twain no se interesa realmente en él. Huck Finn es la historia de una elección entre el Bien y el Mal y una descripción del modo en que los nombres del Bien y el Mal pueden confundirse en la mente de los hombres. No hay duda alguna de que la elección final de Huck es la correcta; sin embargo, Huck mismo cree que ha elegido el Mal, porque la sociedad en la que creció le ha inculcado una visión deformada de la verdadera moral.

Los dos términos de la elección son los siguientes: para la sociedad sureña, Jim es una propiedad privada y el acto de Huck, un robo; para el "good heart" de Huck, Jim es un amigo y ayudarlo a escapar de un destino que no desea no es reprobable. La novela está basada entonces en la contraposición de dos puntos de vista sobre la naturaleza del negro. Estos puntos de vista determinan las culpas y conductas de los personajes.

Desde el principio, Huck Finn es capaz de juzgar absurdas las actitudes de la sociedad que ve en las orillas del río, pero en cambio le resulta muy difícil reaccionar en contra de la esclavitud. Por qué?

En primer lugar es evidente que Twain necesitaba un punto de conflicto, un espacio de discusión en el cual su personaje se viera forzado a superar el prejuicio social y optar por el Bien verdadero. La esclavitud era el tema ideal para una novela que transcurre en el Sur y la rebelión de Huck contra la ideología de Tom es la de todo un país contra una institución inhumana.

Existe además una justificación interna para que el punto crítico de la evolución de Huck sea éste y no otro. Huck siempre ha criticado a la sociedad. Ha sido un rebelde desde que nació. Sin embargo, su relación con la esclavitud hasta el momento del viaje ha sido demasiado escasa y demasiado frecuente como para juzgarla. Nunca se ha acercado a un esclavo lo suficiente como para darse cuenta de que era un ser humano igual a los demás, y al mismo tiempo ha vivido tan inmerso en una ciudad esclavista que la esclavitud es para él algo "natural", incuestionable. Su rebelión no podrá hacerse franca hasta que su contacto con el negro esclavo se haya hecho más personal y directo.

Esta rebelión es difícil para Huck porque él centra el problema en el robo, dejando la cuestión principal completamente de lado. Jamás llegará a darse cuenta de que la esclavitud está basada en una definición especial de la identidad de Jim y por lo tanto jamás hará declaraciones directas en contra de la Institución. Esto hace que su elección sea incompleta pero también muy compleja, porque el muchacho siente que va a "robar" a Jim y sigue creyendo hasta el final que el precio de su acción es el Infierno.

Lo que va fuerza a Huck a elegir es su relación con Jim. El muchacho blanco es capaz de aceptar con facilidad la sabiduría del

negro con respecto a ciertos temas naturales. Reconoce desde el principio que su compañero es una autoridad en magia e interpretación de augurios. En cambio, le cuesta mucho más admitir que Jim tiene sentimientos. Va descubriendo poco a poco esta faceta de su personalidad de su amigo, a través de las reacciones de Jim ante sus bromas o de su pena por la familia que dejó atrás.

Por qué hay mayor dificultad en aceptar los sentimientos de un negro que su relativa inteligencia? Volvamos a Uncle Tom's Cabin: la idea de que el negro no siente con la misma intensidad que el blanco es una de las bases de la defensa de la esclavitud. La actitud del traficante de esclavos en la novela de H. Beecher Stowe es un poco esa: separar a un bebé de su madre sólo puede "justificarse" si se traza una línea clara de diferenciación entre los sentimientos de una madre negra y una blanca. Sólo si Jim siente menos, es posible pensar con horror que va a "robar" a sus hijos como hace Huck en el capítulo 16.

En general, toda la problemática de la esclavitud en Huck Finn está organizada alrededor de pares de opuestos, es decir, en base a simplificaciones: el Bien social vs. el Bien moral, la sociedad vs. Huck, los sentimientos de Huck vs. su educación, el infierno vs. el paraíso, etc. De todas estas relaciones, la primera es la más interesante porque plantea gráficamente y simplemente, el hecho de que un valor positivo en determinada sociedad no tiene por qué ser tal en ninguna otra o a nivel de la moral general, si es que ésta existe. Este descubrimiento es el principio de cualquier avance en cuanto a la situación social de las minorías. Por otra parte, la simplificación es una tendencia que recorre toda la literatura norteamericana y no puede extrañarnos que la llamada primera novela de los EEUU la tenga como rasgo central en cuanto a la forma en que presenta los problemas al lector.

Twain volvió a tratar el problema de la esclavitud en Puddin'head Wilson. Puddin'head Wilson fue creada en un momento de profunda depresión para Samuel Clemens y eso tal vez explica la atmósfera enfermiza y amarga en que se desarrolla la acción. Es una novela profundamente ambigua y la sensación de ambigüedad se centra sobre todo en el problema racial que es el núcleo de la acción. La intención del autor con respecto al tema racial no parece clara a primera vista y tal vez no lo es en absoluto.

Cualquiera que lea Puddin'head Wilson después de haber leído The Adventures of Huckleberry Finn siente que algo debió pasarle a su autor en los años que van de una novela a otra. La dura crítica de la sociedad que hay en Huck está basada en una profunda fe en la naturaleza humana, en la "inocencia" y el "buen corazón" de seres como Huck y Jim, que si bien son marginados, al menos están ahí como testigos de que no todo es maldad en el hombre. Por otra parte, la historia de Huck tiene un final que puede interpretarse como feliz. En Puddin'head Wilson, la sociedad está vista de otro modo. Aquí la ironía es amarga. No hay inocencia, excepto tal vez en los mellizos que no pueden llamarse verdaderos personajes. El final del libro es opuesto al de Huck Finn en carácter. La edición estadounidense se llamó The Tragedy of Puddin'head Wilson y lo cierto es que la novela es una tragedia para todos los personajes involucrados excepto para Wilson. En cierto sentido, se puede decir que se hace "justicia" pero esta justicia es superficial y, por otra parte, como dice Malcolm Bradbury(1), el cambio de situación es negativo hasta para Chambers, porque el muchacho no sabe cómo afrontarlo.

1) Bradbury, Malcolm. Introduction, in Puddin'head Wilson, Penguin, New York, 1981.

La novela gira alrededor de un tema dominante: la ubicación social. La sociedad sureña de Puddin'head Wilson es aparentemente estática. Cada una de las personas que la componen parece destinada a permanecer en el nivel social en el que nació. Una vez que el pueblo de Dawson's Landing ha colocado a una persona en una casta determinada, nada o casi nada puede lograr que la conciba en cualquier otra posición social.

En el comienzo de la novela, el único personaje que está fuera del esquema social, es Wilson. La carencia de lugar social, como vimos en Invisible Man, significa no existencia. Wilson no existe para Dawson's Landing. El final de la novela representa un triunfo para él porque su actuación en el juicio le otorga la existencia. Wilson es quien devuelve al pueblo la inmovilidad tradicional de sus castas y castiga a los que han osado quebrarla. El pueblo le paga con un lugar social.

Los dos personajes principales de Puddin'head Wilson son Tom y Chambers. Ambos provienen de castas diferentes. Roxana, madre de uno de ellos, cambia sus destinos. Esta mujer mestiza, como dice Bradbury(1), maneja en parte los hilos de la acción, pero a diferencia de este crítico, no creo que ella sea una especie de diosa dentro de la novela. Creo que es simplemente una esclava que sabe manejarse dentro de un esquema rígido y aprovechar sus falencias en beneficio propio.

El cambio de castas en una sociedad como la de Dawson's Landing es un problema de efecto visual: hay que llenar de algún modo el espacio que se deja atrás para que no se noté cambio alguno. Es un problema visual. Roxana puede llevar a su hijo a la casta superior sólo porque existe alguien a quien arrastrar a la inferior en su lugar. Pero Tom y Chambers no saben todo esto en un principio y cada uno vive en el que cree su mundo: Geismar hace notar con toda justicia que Chambers se convierte en un "negro humilde", capaz de soportar cualquier cosa y de no quejarse. Cada uno de ellos tiene una ubicación social, si bien no es la que según la tradición de la sociedad les correspondía. Geismar afirma que, en ese sentido, la novela es una especie de muestrario de la flexibilidad humana. Expresándolo de otro modo, yo diría que es una muestra de lo que la sociedad puede hacer en la formación de un individuo. La raza no parece tener nada que ver aquí con el comportamiento "blanco" o "esclavo". El final de la novela pondrá a cada uno de estos personajes en un mundo que les es totalmente extraño y al que la sociedad sostiene que pertenecen por "naturaleza". Es obvio que este cambio no puede ser ventajoso para Tom, pero el autor deja bien claro que tampoco Chambers ha salido ganando: *"The real heir found himself rich and free, but in a most embarrassing situation. He could neither read nor write, and his speech was the basest dialect of the negro quarter. His gait, his attitudes, his gestures, his bearings, his laugh, all were vulgar and uncouth; his manners were the manners of a slave. Money and fine clothes could not mend these defects or cover them up, they only made them the more glaring and the more pathetic."*(2).

Puddin'head Wilson es un estudio irónico y doloroso de la sociedad esclavista. Los rasgos generales del modo de vida de Dawson's Landing están presentes desde la primera página de la novela. El primer párrafo describe una especie de Paraíso como los de las aldeas de los cuentos para niños: flores, tranquilidad, color, alegría. La imagen del gato estirado en el frente de la casa es un símbolo de esta visión idílica. Se diría que todo es perfecto en esta ciudad. En todo el párrafo no hay más que uno que otro indicio de

1) Bradbury, Malcolm. Introduction, in Puddin'head Wilson, Penguin, New York, 1981.

2) Twain, Mark. Puddin'head Wilson, Penguin, New York, 1981. (pg 225)

que esta perfección es sólo exterior. Twain describe las paredes de las casas como "*concealed from sight by climbing tangles of rose-vines, honeysuckles and morning-glories*"(1). La perfección de Dawson's Landing es dulce como todas estas plantas pero oculta algo siniestro detrás de esa dulzura. Adjetivos como "*opulently*" apuntan también a lujos que se muestran hacia afuera, como máscaras detrás de las cuales se oculta algo horroroso. El final del párrafo expresa directamente el sentido de esta descripción: "*A home without a cat-and a well-fed, well-petted, and properly revered cat- may be a perfect home, perhaps, but how can it prove title?*"(2). Es evidente desde estas primeras frases que en Dawson's Landing hay que mostrar la felicidad, exhibirla frente a los demás. De lo contrario, tal felicidad no existe. Esta descripción apunta directamente a la visión falsa del Sur según la cual esta región era un Paraíso lleno de luz y paz, como en las novelas de los proesclavistas más conocidos. La ciudad se levanta entre el río y las sierras llenas de bosques. Está encajonada, como su sociedad y sus puntos de vista. El Río es su único contacto con el mundo y para los negros, es también la amenaza más real: la del horror de la vida en las plantaciones del bajo Sur, es decir en el infierno.

Después de esta descripción detallada e inteligente del escenario de su historia, Twain expresa en una sola frase, el rasgo más importante de la vida de Dawson's Landing sin el cual su novela no tendría sentido: "*Dawson's Landing was a slaveholding town*"(3). Aquí está por fin la otra cara de la moneda, lo que se ocultaba tras la paz del gato estirado en la galería. Es, básicamente, la misma contradicción que aparece en el fondo de *An Evening Sun* de W. Faulkner: la vida paradisíaca y el horror de la esclavitud conviviendo y apoyándose mutuamente en el Sur de la preguerra.

El resto de este primer capítulo describe a la gente que vive en la ciudad. Twain pinta dos castas separadas por un abismo. La primera casta está representada por la familia Driscoll, Rachel Pratt, Penbrooke Howard y el coronel Cecil Essex, padre de Tom. Los rasgos de carácter de la casta superior están trazados con pinceladas simples y gruesas, pero la idea general que desea transmitir Twain queda perfectamente clara y con esa idea se manejarán los personajes durante el resto de la novela. La primera característica de los miembros de la aristocracia es su orgullo por sus antepasados, las *First Families of Virginia*. Roxana también sentirá este tipo de orgullo por haber tenido un hijo con un hombre que desciende de los pioneros fundadores del pueblo y querrá que Tom sienta lo mismo. El segundo rasgo es el respeto por la tradición. La clase alta de Dawson's Landing, al igual que las casas que habita, es anticuada. Incluso los esclavos como Roxy se preocuparán por respetar los viejos códigos al pie de la letra y se escandalizarán ante la idea de un cambio. El tercer rasgo es el que se relaciona con el código de honor sureño: la clase alta se considera miembro de un grupo de "caballeros". Se dice de Leicester Driscoll: "*To be a gentleman was his religion*"(4).

La descripción del Juez, paradigma de esta casta del pueblo, es una ejemplificación de estas características esenciales. El Juez siente que ser caballero es ser "*fine, and just, and generous*" y "*well-off*", todo esto sin tener en cuenta a la esclavitud ni a los esclavos. Pero Twain no hace notar esta contradicción por el momento, se limita a enumerar las consecuencias que provocan las cualidades de esta "moral" en los que la poseen. Aquellos que son caballeros en Dawson's Landing tienen el amor, la estima y el respeto de toda la comunidad. El concepto se repite en el párrafo siguiente pero con una amargura irónica que nos introduce a la atmósfera general del libro:

1) idea, (pg 55)

2) idea, (pg 56)

3) idea, (pg 57)

4) idea, (pg 57)

"The women were good and commonplace people, and did their duty and had their reward in clear consciences and the community's approbation"(1).

Dentro del código de honor del pueblo, hay un tema que recibe un desarrollo especial en la novela: el del duelo. Daniel Boorstin dedica una extensa parte de su estudio sobre el Sur y sus modos de vida a la importancia del duelo como institución en los estados esclavistas. Los sureños, dice Boorstin, se resistían a cualquier otro tipo de juicio en lo que ellos llamaban "cuestiones de honor". El duelo es parte de los deberes de un caballero y Twain habla de ese tema con una ironía casi cruel. Hasta el momento en que se descubre la maniobra de Roxana, el único escándalo para la sociedad de Dawson's Landing es la negativa de Tom a pelear en duelo con Luigi. Su deseo de ir a juicio para resolver las diferencias con el mellizo es para el pueblo una falta de moral. Las leyes del caballero sureño, que, como explica el narrador, debían cumplirse por encima de las de la religión(2), exigían que la justicia se haga por propia mano, siguiendo las normas del duelo entre caballeros. Tom se niega a obedecer estas reglas y por lo tanto pierde su honor: su único modo de recuperarlo será decir que Luigi no es digno de encontrarse con él en un duelo.

De este modo, en unas pocas páginas al comienzo de su novela, Twain nos da un panorama de la sociedad en la que se desarrollará el drama de Tom y Chambers. El resto del capítulo es para presentar a Roxana y su hijo, como miembros de la casta esclava y al observador, Puddin'head Wilson. Wilson queda irradiado de la sociedad de Dawson's Landing sólo por unas pocas palabras, lo cual nos pone frente a la intolerancia del pueblo y a su incapacidad para cambiar sus puntos de vista una vez que los ha adoptado.

Durante el resto de la novela, los rasgos generales a los que nos hemos referido se describen en funcionamiento a través de las actitudes de los miembros de la casta superior e inferior frente a los distintos aspectos de la vida. Uno de los temas de discusión es el de la esclavitud. Twain empieza el tratamiento del problema con una definición de "humanidad" entre los blancos de Dawson's Landing. Cuando en el capítulo 2, el Dr. Driscoll descubre que uno de sus esclavos le ha robado, el autor describe sus pensamientos de la siguiente manera: "*He was a fairly humane man towards slaves and other animals; he was an exceedingly humane man towards the erring of his own race*"(3). Para los aristócratas del pueblo, la humanidad dirigida a los negros debe ser de otra clase que la que se siente hacia los miembros de la propia raza. La división en castas alcanza así el nivel moral y esto es lo que permite que Driscoll se sienta profundamente satisfecho consigo mismo por su reacción "humanitaria" cuando decide no vender a sus esclavos río abajo, a pesar del supuesto robo.

Hay en la novela, una consideración más sobre la moral del propietario de esclavos. El Juez compra a Chambers para mantener el buen nombre de su familia porque no está bien visto en el pueblo que se venda un negro río abajo sin razón alguna: "*Public sentiment did not approve of that way of treating family servants for light cause or for no cause*"(4). Este es el único límite que pone Dawson's Landing al manejo de los esclavos. Twain es doblemente irónico con esta afirmación porque además de la burla implícita en la descripción de una moral como esa, deja en evidencia el hecho de que la sociedad de este pueblo pacífico sabe perfectamente el tipo de infierno que significa la venta "río abajo", pero no por eso se resiste a la existencia de tal lugar ni, por supuesto, a la de la esclavitud misma.

1) *idea*, (pg 57)

2) *idea*, (pg 139)

3) *idea*, (pg 66)

4) *idea*, (pg 82)

Wilson, como todos los otros personajes, tiene una posición tomada con respecto a la esclavitud. En este sentido, no estoy de acuerdo con la opinión de M. Bradbury. Wilson no es un observador crítico. Esa opinión sólo puede sostenerse teniendo en cuenta las palabras del calendario de Wilson en los epígrafes de los capítulos, pero en realidad los epígrafes no tienen casi ninguna relación con lo que sucede en la novela y no pueden, por lo tanto, tenerse en cuenta para definir a un personaje. Son, sobre todo, pensamientos del autor. Puddin'head Wilson aparece como observador crítico al principio de la novela y sólo porque está en una posición privilegiada para serlo: en ese momento, es un marginado. Más tarde, sin embargo, se nos revela como un partidario absoluto de las ideas de la sociedad de la que desea ser parte. La transformación de Wilson a lo largo de la novela se parece en parte a la de Max en la novela de Huxley, A Brave New World. La diferencia está sobre todo en que Twain no se interesa por estudiar la evolución de su personaje desde un punto de vista psicológico.

Aún tomando en cuenta el principio, Wilson solamente critica algunos problemas menores de la sociedad. Es un hombre relativamente humanitario y tiene una relación fluida con los esclavos. Tal vez por eso le desagrada el modo en que la sociedad juega a "mostrar" a los mellizos como una curiosidad. Es perspicaz y juzga a los demás con bastante agudeza, excepto a Roxana, pero eso es todo lo que lo diferencia del resto de Dawson's Landing. Cree en el código de honor y reacciona contra Tom cuando éste se niega a ir a duelo con Luigi. Los duelos le parecen tan correctos como a todos los otros personajes y es testigo de sus amigos como haría cualquier caballero que se precie de serlo. En cuanto a la esclavitud, su ceguera es igual o peor que la del resto del pueblo: cuando Roxana queda libre, no comprende que ella quiera irse, ver mundo, sentir su libertad. Al final del libro, su horror ante los crímenes de Tom es más grande aún porque sabe que es un negro que ha osado hacerse pasar por blanco. Wilson, a diferencia de Max en Native Son, por ejemplo, no ve la parte de culpa que tiene la sociedad en lo que ha sucedido. Su espanto está dirigido sólo contra Tom y su madre. Si la novela termina con el acceso de este personaje a un lugar dentro de Dawson's Landing es porque, a diferencia de Huck, con quien se lo ha comparado, Wilson está contaminado y el sitio que se gana en el juicio es el que se merece: se ha convertido así en un miembro digno del pueblo esclavista de Dawson's Landing.

Las últimas palabras de Wilson en el juicio son un resumen de la teoría racial que es la base de la esclavitud y una especie de nota al pie de página en la que el autor proporciona una visión instantánea y final del problema que se discute en la novela. Wilson termina su discurso de este modo: "*A was put into B's cradle in the nursery; B was transferred to the kitchen, and became a negro and a slave (...) but within a quarter of an hour he will stand before you white and free! (...) Valet de Chambre, negro and slave, falsey called Thomas a Beckett Driscoll - make upon the window the finger-prints that will hang you!*"(1). La sociedad de Dawson's Landing está dividida en dos castas separadas por un límite racial. Las dos palabras de Wilson "negro" y "slave" son casi sinónimos para Dawson's Landing. Wilson casi no necesitaría el segundo término para ser comprendido, pero para el lector, esta redundancia es una expresión resumida de la visión deformada de una sociedad, y es paralela a la otra afirmación redundante: "*white and free*". La división de las dos castas es así práctica y segura. La sociedad de Dawson's Landing cree en estos

1) idea, (pg 222)

límites y los ha convertido en valores universales y eternos, pero a diferencia de Huck Finn al principio de sus aventuras, no tiene capacidad para ver sus errores aun cuando las circunstancias los hagan evidentes. Es una sociedad fosilizada y por lo tanto, su último destino es desaparecer.

Wilson utiliza otro término muy significativo en el discurso que acabamos de citar: "*became*". Tom se volvió negro y Chambers blanco, dice el abogado. Esta transformación se logró poniendo a A en la cuna de B y llevando a B a la cocina. La crítica implícita en esta idea es evidente: la visión según la cual el mundo se divide en negro y esclavo o blanco y libre no puede ser universal ni eterna, puesto que no está basada en diferencias reales sino en un espejismo que puede ser transformado fácilmente, como hace Roxana, con otro espejismo de signo contrario. La única señal orgánica del crimen de la mestiza es la de las huellas digitales, pero éstas no marcan la diferencia entre una raza y otra sino sólo entre distintos individuos.

Dawson's Landing se ha salvado del escándalo que suponía la posición de Tom, pero sólo porque Tom cometió el error de provocar a Wilson. Como afirma Bradbury, el pueblo debería comprender que no está realmente a salvo, como no lo está la Chicago de Native Son después de la muerte de Bigger. El argumento de la novela, resumido en esta última intervención de Wilson demuestra que la visibilidad de un "negro" no es tan grande como parece y si la visibilidad no marca los límites, tampoco existe justificación alguna para las diferencias sociales entre una raza y la otra.

En estas dos novelas, Mark Twain estudia los problemas principales de la raza negra en el Sur. La presentación del debate sobre la esclavitud es semejante en ambas obras: en Huck Finn se hace a través del análisis de la educación de un sólo personaje, un adolescente; en Puddin'head Wilson, es a través de la experiencia de toda una ciudad que pasa por una situación que debería ser educativa. La diferencia de tono entre los dos libros proviene, en parte, del hecho de que Dawson's Landing se niega a aprender de sus experiencias y las transforma en un acto individual que debe ser castigado, como Chicago en Native Son. La prueba de que el crimen de Roxana no ha provocado ni un cambio ni una reflexión entre los personajes de Puddin'head Wilson está en la suerte final de Tom, vendido río abajo como esclavo por razones económicas, a pesar de que su crimen merecía la muerte como castigo.

No analizo aquí los ensayos de Twain sobre el tema de las diferencias raciales, pero es necesario señalar al menos la lucidez extrema que demuestra este autor en ellos. Uno de los temas considerados, por ejemplo, es el de la "exportación de la civilización" como negocio bien organizado para dominar a los pueblos de piel más oscura.

Si bien no puede rastrearse en Twain el conflicto poderoso que sacudió a los escritores sureños posteriores cuando trataron el tema de la esclavitud, sólo un sureño podía tratar el problema con tanto conocimiento de causa; sobre todo, un sureño que fue capaz de confesar en su autobiografía que durante su niñez la esclavitud le había parecido, como a Huck Finn, algo normal y hasta correcto. Tal vez, el conflicto de lealtad hacia el Sur no se desarrolló en Twain porque su experiencia en esta región databa de los tiempos inmediatamente anteriores y posteriores al estallido de la Guerra Civil. Para el momento en que empezó a aplicarse la Reconstrucción en el Sur, él ya se había convertido en un nómada. Lo más admirable de sus novelas, desde el punto de vista que analizamos, es el modo en que, como hombre del S XIX, intuyó los puntos centrales de los problemas que aquejaban

a su región antes de que fueran explicados por las ciencias humanas y antes de que la mayoría de los hombres del Sur se atreviera a aceptar que tales problemas habían existido.

El negro se convertiría en un tema insoslayable para los escritores sureños del S XX. El conflicto que plantea este tema para todo sureño liberal está relacionado con una contradicción esencial entre las ideas antiesclavistas y los sentimientos prosureños de estos autores. Este conflicto, desarrollado y analizado desde distintos puntos de vista, está en la base de toda la obra de W. Faulkner, Penn Warren y los escritores más grandes del Renacimiento sureño. Cada uno de ellos le da una solución diferente y personal.

La pregunta esencial que Faulkner trata de contestar en la mayoría de sus novelas es siempre la misma: por qué se perdió la Guerra contra el Norte?. La respuesta es sumamente compleja y forma parte de la columna vertebral de toda la saga del condado de Yoknapatawpha.

Para Faulkner, el tiempo anterior a la Guerra Civil era decididamente mejor que el actual, pero, a diferencia de la mayoría de los escritores sureños que lo precedieron, no hace de este tiempo una Edad de Oro perfecta. Los personajes de la saga que viven en esos años en novelas como Sartoris o Absalom, Absalom! están tan llenos de crueldad y violencia como los que vendrán después si bien tienen una dimensión sobrehumana, a la manera de los héroes de la antigüedad.

En la obra de Faulkner, la derrota del Sur es una caída provocada por un pecado capital: la esclavitud. En cierto modo, se podría comparar la actitud de Faulkner frente a la victoria del Norte con la del padre de Xuchil en El corazón de piedra verde de Salvador de Madariaga: en esa novela sobre la conquista de Méjico, el jefe azteca, que deseaba que la religión de su pueblo se hiciera menos sangrienta, rechaza la llegada de los españoles a pesar de la humanidad del cristianismo, y siente que lo único correcto hubiera sido corregir los errores sociales del Imperio de Moctezuma desde adentro. Faulkner, a su vez, reconoce el pecado de su región, pero hubiera querido, y aún reclama, una expiación sureña.

En la obra de Faulkner, todo hombre del Sur es un derrotado, incluyendo a los negros. Los negros de Yoknapatawpha han sufrido la derrota mucho antes de la Guerra Civil, en los tiempos de los barcos esclavistas y su capacidad para sobrevivir a lo largo de todos estos años los hace sabios, humanos, e incluso heroicos. Ellos son los maestros: el blanco debe aprender de ellos que es posible seguir adelante, a pesar de la derrota.

Esta problemática, planteada aquí a grandes rasgos, es el centro de muchas de las novelas y cuentos de Faulkner, pero el tema de la esclavitud en particular se trata directamente sólo en las obras que transcurren en los tiempos anteriores a la Guerra Civil, o en aquellas en las que la Guerra es la línea divisoria entre dos modos de vida, como por ejemplo, Absalom, Absalom!.

Algunos críticos, como O. Vickery o I. Lind opinan que Absalom, Absalom! es una gran metáfora, tal vez la mayor en la obra de Faulkner, sobre el ascenso y la Caída de la civilización sureña, una metáfora que intenta explicar las razones por las cuales el mundo de los sureños se derrumbó y describir las cualidades por las cuales debería haber sido preservado. Cleanth Brooks no comparte esta idea: considera que la historia de Sutpen y los suyos es demasiado personal y atípica como para poder representar al Sur en su totalidad y relaciona la personalidad de Sutpen directamente con la de los nortehños. Para los propósitos de este estudio, la discusión de este

simétricamente en la novela. Al principio, mientras escucha el relato de Rosa, Quentin se dice que ella sólo quiere que él la oiga para que otros que no la han visto jamás sepan "at last why God let us lose the War: that only through the blood of our men and the tears of our women could He slay this demon and efface his name and lineage from the earth"(1).

"Why God let us lose the War" es, según creo, la pregunta esencial de la novela y preguntarse por la razón de la derrota es preguntarse por el Sur. La pregunta vuelve a plantearse en el medio de la novela, cuando el escenario de la narración pasa del Sur a Harvard y las voces narradoras de Mr. Compson y Miss Rosa a Shreve y Quentin. Shreve y otros compañeros piden a Quentin que les cuente "about the South. What's it like there. What do they do there. Why do they live there. Why do they live at all?"(2). La respuesta a estas preguntas sobre el Sur es la historia de Sutpen. Al final de la novela, cuando la historia parece resuelta y Shreve ha hablado del triunfo de los Jim Bond en el mundo, aún tiene que hacer una pregunta, que en el fondo repite las dos anteriores: "Why do you hate the South?"(3).

La formulación de las tres preguntas va desde un planteamiento general, casi social, hasta una visión más personal y también mucho más negativa de la vida en el Sur. Es como si haber perdido la Guerra y comprender las razones de la derrota significara también haber perdido la razón de vivir. Sin embargo, las tres preguntas apuntan a lo mismo, porque el nudo del problema del Sur es la derrota y la necesidad de explicarla parece ser el motor de los narradores de la historia de Sutpen.

Esta necesidad de saber por qué se ha fallado se repite dentro de la historia misma. Sutpen también necesita comprender la naturaleza de lo que él llama su error. La pregunta general, "why God let us lose the War?" y la personal, "where did I make the mistake?" tienen respuestas muy complejas que se desarrollan a lo largo de toda la novela y lo interesante para nuestro tema es que, a pesar de que Sutpen no es un sureño típico, las dos parecen ser coincidentes. En ese sentido, yo creo que la historia de Sutpen tiene una relación estrecha con la del Sur: ambos cometen el mismo pecado por razones tal vez muy distintas y ambos se destruyen a causa de él, aunque ambos poseen el valor, el orgullo y la fuerza de voluntad suficientes como para seguir viviendo..

Cleanth Brooks opina que los orígenes de Sutpen no son en realidad tan idílicos como piensan O. Vickery y I. Lind. Sutpen viene de un lugar en el cual la propiedad casi no existe y la hombría se prueba, por ejemplo, por la cantidad de bebida que se es capaz de consumir. Es verdad que parte de la imagen de la vida en la montaña se podría definir como una descripción de la ley de la selva, pero también es cierto que hay mucho de nobleza en esas normas primitivas que hacen que se pueda desear lo que tiene otro hombre sin tener que odiarlo por eso. Una vida en la cual los valores esenciales son espirituales y masculinos está bastante cerca de la justicia desde el punto de vista de Faulkner.

Para Cleanth Brooks, el movimiento de Sutpen desde la montaña al llano es simplemente el paso de una sociedad salvaje a otra que posee un salvajismo disimulado y secreto. Sin embargo, no puede haber duda alguna de que hay una crítica profunda en la descripción de la vida en el Sur desde el punto de vista de los montañeses. La sociedad a la que llegan los Sutpen les obliga a perder muchas de sus cualidades y esconde algo monstruosamente injusto en sus imágenes contrastantes.

Desde su primer contacto con el Sur, Sutpen se enfrenta a una

1) Faulkner, William. Absalom, Absalom!, Penguin, London, 1975. (pg 9)

2) idem, (pg 143)

3) idem, (pg 311)

sociedad de dos imágenes: la del hombre blanco, galopando sus caballos finos o recostado en una hamaca en la galería de una mansión inmensa, y la del negro y algunos blancos pobres trabajando en los campos bajo el sol. Frente a estas imágenes, empieza a entender el sentido de la palabra "diferencia". Esta palabra es la clave para comprender el contraste entre esta sociedad y la montañesa. Allí arriba, las diferencias estaban dadas por la capacidad y cualidades personales o, en todo caso, por la "suerte", y eran siempre muy leves y muy móviles. Aquí, están determinadas por la posesión y la raza, y son irreversibles. Tener o no tener un rifle es una situación que puede cambiar muchas veces en una vida; ser negro o blanco, tenerlo todo o no tener nada son estados permanentes. El hecho de que Sutpen logre atravesar estas barreras sólo indica la fuerza de su voluntad, no la flexibilidad de la sociedad a la que llega. Por otra parte, el hecho de que al principio, Sutpen no envidie a los blancos ricos a pesar de la miseria en que viven los suyos habla sobre todo de una cualidad positiva en la sociedad de la que proviene o en su propia personalidad que le hace desconocer la rabia y el odio hasta que los golpes se acumulan sobre él y lo vencen.

La presión de la sociedad sureña sobre Sutpen niño es muy poderosa. Su reacción parece estallar por un sólo incidente, el del mayordomo negro, pero lo verdaderamente extraordinario es que Sutpen no hubiera explotado antes. Olga Vickery dice, por esta razón, que la crisis de Thomas Sutpen está condensada en una sola noche. Sutpen es, en este sentido, un personaje extraño: crece de una sola vez y todo el resto de su vida no será más que la continuación del instante en que decide dedicarse a su "design". Tal vez por eso el lector no se identifica con él más que durante el breve período anterior a su decisión definitiva en la cueva. Durante el resto de la novela, Thomas Sutpen está demasiado lejos, se ha convertido en un símbolo. Hay otro personaje en la obra de Faulkner que pasa por el mismo proceso: Flem Snopes. Flem nunca es tan humano como Sutpen, pero no hay duda de que es mucho más real al principio de la trilogía que lo tiene como protagonista. Cuando Mink lo mata en The Mansion, hace ya mucho que se ha convertido en una figura casi totalmente incorpórea.

Sutpen no es un sureño de nacimiento, pero su deseo es convertirse en uno. Tal vez haya algo de verdad en la relación que ve Cleanth Brooks entre el protagonista de Absalom, Absalom! y los hombres del Norte o Flem Snopes, pero lo cierto es que Sutpen no pelea en contra de las normas sureñas, no pretende aprovecharse de ellas ni ignorarlas, como Snopes, sino que por el contrario, las adopta sin reservas y esa adopción es parte capital de su plan.

Sutpen quiere ser un caballero sureño. No cuenta con mucho para realizar este proyecto: "courage, shrewdness", se dice a sí mismo. La primera es una virtud sureña, la segunda no. Sin embargo, Sutpen utiliza ambas cualidades según un código personal del cual no se aparta nunca, una actitud típicamente sureña. Este código de conducta está construido sobre algo que Faulkner llama "innocence". Según Cleanth Brooks, la inocencia de Sutpen es esencialmente moderna y antisureña. Moderna, sí, pero, es realmente antisureña? También el Sur se hundió por una inocencia terrible que le hacía creer que "*the ingredients of morality were like the ingredients of a pie and cake and once you had measured them and balance them and mixed them nothing but a pie or cake could come out*"(1). Sólo una inocencia como esa pudo haber creído en la pureza y la perfección de un sistema basado en la esclavitud, o en la alegría de los esclavos sometidos a ella.

Esta inocencia tiene una buena parte de optimismo y para Cleanth Brooks el optimismo separa definitivamente a Sutpen del Sur. Sin

1) *ibid.*, (pg 216)

embargo, el Sur también fue escandalosamente optimista en muchos momentos de su historia: la Guerra Civil es el ejemplo más obvio. Creer que se es invencible porque se vive en un mundo de honor y palabra y se sabe montar a caballo es más que inocencia: es casi una reacción infantil. Al igual que Sutpen, el Sur creía que lo podría todo, que la guerra estaba ganada antes de comenzar, y también el Sur se perdió en parte por exceso de confianza en sus propias fuerzas.

Cleanth Brooks pone todavía un obstáculo más a la idea de que Sutpen pueda interpretarse como una representación del Sur y es la actitud de los demás sureños hacia él. Sutpen no es un caballero a la manera de los Sartoris y los Compsons, y justamente por eso es quien más debe cuidarse. Necesita conocer las normas de comportamiento de la sociedad sureña a la perfección: como recién llegado y aspirante a un lugar en ella, es quien más debe respetarlas. Si hace pelear a sus negros uno contra otro es porque intuye que una "anormalidad" como esa no significará el repudio. Sin embargo, se cuida en cuanto a otras cosas: por ejemplo, en la persecución del arquitecto utiliza perros porque "*maybe he thought that the guests, the others, would not be used to trailing with niggers and would expect dogs*"(1). El abandono de su primer mujer sólo tiene sentido si se lo entiende como un esfuerzo consciente por no quebrar una ley básica para la sociedad a la que pretende ingresar.

Estoy de acuerdo con Cleanth Brooks cuando afirma que no hay racismo en Sutpen. Su posición frente a la raza negra es absolutamente consciente: cree en la separación de razas sólo porque la sociedad de la que quiere formar parte cree en ella. Sin embargo, esto no lo hace menos valioso como representante de esa sociedad; por el contrario, su conducta es tal vez la que puede hacer más evidentes los resortes ocultos, las culpas y los prejuicios de las normas que está intentando adoptar, porque él las hiperboliza.

Mi tesis es que Absalom, Absalom! es una enorme parábola sobre la historia del Sur en los EEUU, antes y después de la Guerra Civil. En esta historia, la esclavitud es el tema principal antes de la derrota, porque es la mancha que provocó la destrucción de toda una forma de vida que se creía perfecta y se negaba a reconocer sus pecados. Esta ceguera moral hizo al Sur vulnerable frente a sus enemigos y terminó por desintegrarlo. Al final de la novela, los únicos que parecen destinados a sobrevivir son los mulatos, los Joe Christmas despreciados y maltratados que son la marca del Pecado del Sur. Los últimos serán los primeros.

El tema es de por sí uno de los más problemáticos para un autor sureño y la complejidad de la ideología de Absalom, Absalom! refleja las dificultades de un hombre como Faulkner para enfrentarse con él. La obra de ficción de Robert Penn Warren, ambientada muchas veces en el Sur, presenta las mismas preocupaciones y problemas, enfocados desde un punto de vista diferente. En la obra de Warren, los problemas planteados por la esclavitud se estudian siempre con un enfoque individual. Lo que le interesa al autor es el modo en que la problemática racial marcó las vidas de los que la sufrieron. En Brother to Dragons y Band of Angels, dos obras, una en verso y una en prosa, en las que Warren coloca el problema racial en el centro de la acción, este tema es el detonante externo de una serie de indagaciones sobre la identidad que terminan con el autodescubrimiento.

La posición de Warren frente al problema negro, como explica Epstein en su comentario sobre Who Speaks for the Negro?, fue cambiando a lo largo de su vida. Warren aceptó este cambio y lo

1) *idea*, (pg 180)

estudiò en profundidad. En Who Speaks for the Negro?, su posición es radicalmente distinta de la que había manifestado diez años antes en Segregation. Who Speaks for the Negro? no es una simple transcripción de entrevistas con personalidades negras sobre el estallido racial de los años sesenta, sino sobre todo un intento del autor por explorar con sinceridad y valentía sus propios sentimientos frente al fenómeno de la resistencia negra, cuya importancia no podía ser negada en esos momentos.

Band of Angels, que analiza el mismo problema en forma de novela, está construida sobre elementos sumamente dispares. Fiedler la compara con las óperas italianas, que intentaban ser la suma de todas las artes. Warren toma como base el estereotipo de la mulata y le agrega elementos de la novela gótica, la novela de aventuras, la novela sentimental y la novela histórica. El argumento de Band of Angels es inverosímil y está plagado de lugares comunes. Representa el Viaje Peligroso en busca de la identidad y termina, como muchos cuentos maravillosos, con el triunfo de la heroína y la conquista del amor verdadero.

Sheperd Allen, en su estudio sobre el estilo de Warren, afirma que este autor no se asustaba nunca frente a los clichés. En todas sus novelas, Warren utiliza escenas que lindan con el hipersentimentalismo y sin embargo, la calidad de sus obras sale ilesa en muchos casos. Las escenas de este tipo son numerosas en Band of Angels y a diferencia de las de All the King's Men e incluso World Enough and Time, muchas no soportan una segunda lectura. Sin embargo, Amantha Starr es un personaje interesante y el melodrama de su vida tiene algunos fragmentos excelentes y un sentido general profundo.

Fiedler define el argumento típico de Warren como un movimiento en espiral hacia un climax de horror: "el argumento es un símbolo externo de nuestra huida de la revelación de la culpa y de nuestra atracción por ella". Esta definición general se aplica perfectamente bien a la novela que estudiamos. Tal vez el defecto más grande de la obra pueda explicarse diciendo que el autor alarga este movimiento en demasía. La revelación del horror, la culpa y la identidad tarda demasiado en llegar para Amantha Starr.

Band of Angels transcurre en los mismos años en que se desarrolla Absalom, Absalom!, pero aquí la protagonista pertenece a la casta inferior. Warren aporta así una visión del pecado del Sur desde la óptica de los que lo sufrieron como esclavos. La novela trata entonces el mismo tema que Uncle Tom's Cabin desde un punto de vista semejante. El autor utiliza incluso algunos de los recursos y personajes inaugurados por Harriet Beecher Stowe.

La esclavitud de Amantha Starr está agravada por el hecho de que ella ha sido educada como blanca y se convierte en esclava por obra y gracia de un papel que la declara "negra". La escena del cementerio donde se lee este papel barre dramáticamente con los argumentos proesclavistas basados en una diferencia física y moral esencial entre la raza dominante y la dominada, como había hecho H. Beecher Stowe con el personaje de George.

Hamish Bond, el único amo de Amantha, también descende de Uncle Tom's Cabin. Muchas veces razona como Mr. Shelby y Mr. St. Claire y ha ejercido el oficio de tratante de esclavos y cometido el mismo pecado que los tratantes de Beecher Stowe. A diferencia de Tobias, marido de Amantha después de la Guerra Civil y un hombre que se niega a vivir en la realidad, Bond es un personaje práctico. Ha hecho dinero con los negros y ahora necesita huir del pasado..

Para escapar de sus malos recuerdos, Hamish llegará hasta el cambio de nombre, y la adopción de una supuesta nueva personalidad, pero sólo logrará dividir su ser en dos partes y sentir que su pasado lo observa todos los días de su vida. Hamish crece en una casa en la que el negro es sólo una posesión: su madre suele mostrar su único esclavo como se muestra una joya o una mansión, con orgullo. Hamish, a pesar de su rebeldía, también elegirá el negro como medio para ascender económicamente. La figura de los esclavos lo perseguirá durante toda su vida y será la causa de su muerte.

Cuando joven, llega a la Africa negrera como al infierno, un infierno en el que los negros mismos son siempre sólo una masa de víctimas o de victimarios. No hay individualizaciones: es imposible sentir algo más que asco u horror impersonal con sus descripciones de aquellos tiempos. Este es también el tono de las páginas de Canot, el tratante de esclavos que escribió sus memorias para el mundo. Algo espantoso pero frío se desliza por ellas, como si uno observara la muerte y la degradación de seres a los que ni comprende ni quiere comprender. Este tipo de ceguera era sumamente necesario para ejercer el oficio de negrero y cuando una escena un poco más horrible que las otras, como la del ataque a la aldea impone durante un segundo una visión un poco más realista de lo que sucede, el sentimiento de culpa que se desata puede ser para siempre.

Hamish Bond crece bajo la sombra de ese sentimiento. Después del ataque, necesita excusarse y delegar su culpa en algún otro. Acusa a su madre, se dice que ese hombre terrible no es él en realidad y huye de Africa llevándose a Rau-Ru, a quien ha salvado de la batalla. Sin embargo, no puede cambiar de vida profundamente. Se transforma en un amo de plantaciones, aunque comprende perfectamente bien que esa es una vida tan culpable como la del tratante, sólo que llena de hipocresía: "*Slave-trading is not respectable. It's just respectable to own them. The more you own, the more respectable*"(1). De este modo, en vez de intentar purgar la culpa que siente, Hamish Bond la alimenta: es bueno con sus esclavos, pero ellos siguen siendo sólo eso, esclavos. Ni siquiera logra tratar a Mandy del todo como a un ser humano hasta que ya es demasiado tarde.

En uno de los episodios finales de la novela, Hamish Bond muere a manos de la figura casi mítica del Esclavo, su Furia personal, formada por el esclavo rebelde, Rau-Ru, y la esclava mimada, Amantha. Sus últimas palabras, "*Ass-deep in niggers*"(2) describen la tragedia de su vida: el negro fue siempre para él un ente intermedio, entre un objeto que se posee y un ser humano al que se ha degradado. Nunca logró que su concepto sobre la naturaleza del negro cambiara lo suficiente como para lograr la redención, la pureza, un camino nuevo. Como Mr. Shelby y Mr. St. Claire, Hamish Bond muere encerrado en su error y su culpa, a pesar de sus buenas intenciones. La esclavitud, también para él, es un Pecado Capital para el cual parece no haber perdón.

Todos los autores sureños de los que hemos hablado se preocuparon por el tema de la Peculiar Institution desde un punto de vista crítico. Vieron a la esclavitud como una maldición que condenó a su tierra a la derrota y el castigo. Los argumentos de los escritores proesclavistas aparecen constantemente en esta literatura y se los refuta con hechos y razonamientos que expresan una visión opuesta de la realidad.

En todas estas obras, el personaje blanco está deformado por el modo de vida que lleva. A veces, es consciente de esa deformidad pero le es imposible evitarla; otras veces, como en el caso de Thomas

1) Warren, Robert Penn. Band of Angels, Random House, New York, 1955. (pg 166)

2) *idea*, (pg 269)

Sutpen, ignora lo que le sucede, pero de todos modos, la culpa de la esclavitud marca las vidas y los destinos de estos hombres desde el principio al fin, como marcó los del Sur mismo. La angustia de estos personajes surge de la contradicción básica de la sociedad del Sur, que condenó a sus hombres a creer en un código moral estricto y a quebrarlo constantemente en contra de una enorme proporción de la población.

A pesar de que esta visión general puede verse en todas las novelas que hemos analizado, hay una diferencia importante entre las obras escritas en el S XIX y las del S XX. Los autores del siglo pasado vieron esta contradicción con ironía: eran decididamente antisureños. La Guerra Civil y sobre todo la Reconstrucción impidieron ataques tan directos en este siglo. Tanto Faulkner como Warren critican la esclavitud ácidamente pero evitan hacer lo mismo con el Sur en sí mismo. Para ellos, el código de honor sureño sigue siendo de algún modo digno de imitación y de alabanza y por lo tanto, la contradicción básica de la que hablábamos se plantea en ellos con mayor crudeza y dramatismo, y es la base de la enorme complejidad de los personajes de sus obras.

I-b) LOS ESCLAVOS

Los escritores e ideólogos proesclavistas del S XIX organizaron una clasificación de los distintos "tipos" de negros esclavos en sus ensayos y novelas. Estos negros imaginarios formaban en dichas obras dos grandes categorías según su reacción ante la esclavitud: "negros buenos" y "negros malos". Estos estereotipos se utilizaron frecuentemente para la defensa de la "*Peculiar Institution*".

Los autores abolicionistas cayeron en la trampa de este tipo de figura simplista y una novela como Uncle Tom's Cabin, tan lúcida en algunos de sus razonamientos sobre los problemas del amo blanco, falla completamente cuando trata de reflejar los sufrimientos y pensamientos de los negros bajo la esclavitud.

En su estudio sobre la obra de Harriet Beecher Stowe, Mr. Duvall afirma que los negros son los verdaderos protagonistas de la novela en el sentido de que la "cámara" de la autora enfoca a los blancos sólo cuando los negros se han cruzado con ellos en su camino. Si bien esto puede aceptarse en cuanto a la estructura, el único personaje esclavo que verdaderamente escapa a un tratamiento melodramático, el único que tiene más de una faceta es George, el mulato. Si comparamos a cualquiera de los demás con los blancos, parecen meras figuras de cartón en el fondo de la acción ideológica de la obra. Jamás discuten el problema de la esclavitud más que en términos muy simples y en gestos de desesperación. En esta historia escrita para defender al negro, los argumentos racionales en pro y en contra de la esclavitud se manejan sólo entre los blancos. En el nivel de los "*lowly*", como los llama el título de la obra, lo que se presenta es un ataque puramente emocional a la institución. Los intelectuales negros criticaron esta actitud duramente más adelante.

Sin embargo, algunas actitudes de los negros resultan interesantes desde el punto de vista del estudio del funcionamiento del estereotipo. Por ejemplo, la justificación religiosa de la esclavitud ha hecho carne en el personaje de Eliza, hasta el punto de causarle una crisis aguda cuando debe decidir entre sus deseos de libertad y aquello que ella cree su deber. Eliza cree que para ser cristiana debe obedecer a sus amos. Ha sido criada por un amo bueno y para ella es difícil escapar, porque a diferencia de George, su

marido, ella sí puede perder mucho si lo hace. Sólo la idea de perder al bebé hará que se decida a huir y aun entonces escribirá una carta pidiéndole perdón a su ama. Este tipo de descripción de la "lealtad" de un negro puede criticarse mucho desde el punto de vista de un escritor moderno, pero el problema se volvió a exponer en personajes como la madre de Bigger y por otra parte la lealtad de algunos negros fue una verdad histórica. Faulkner la describe en un personaje al que admira profundamente: Dilsey en The Sound and the Fury.

El personaje más criticado de Uncle Tom's Cabin es Tom. El protagonista de la obra de Beecher Stowe funciona de un modo ambiguo. Su relación con Cristo es evidente y la autora no pierde oportunidad de recalcarla. Sus pocas ansias de libertad son sorprendentes y no muy verosímiles. Es verdad que la novela necesitaba un esclavo que lo siguiera siendo para mostrar la inhumanidad de la situación de los hombres de color en el Sur, pero la autora habría podido encontrar muchas otras soluciones para ese problema. Es obvio que Harriet Beecher Stowe quería retratar a su negro esclavo modelo del modo en que lo hizo. Desde su punto de vista, Tom es el mártir de la institución. Para un lector moderno, en cambio, la paciencia cristiana de Tom puede llegar a ser intolerable, pero para Beecher Stowe y para el público aln de una bondad que el mundo no comprende, como no comprendió a Cristo. Su degradación y su muerte, por lo tanto, no lo acusan a él sino a sus verdugos.

Pero hay todavía un punto muy interesante en Tom. Se ha dicho de él que es el esclavo perfecto: se niega a huir, por cumplir con su amo, responde ante la bondad con facilidad y se entrega a los que quiere, sigue amando a un amo que de algún modo lo ha traicionado y nunca se rebela. Y sin embargo, la esclavitud como Institución lo desaprovecha, lo humilla y termina destruyéndolo. Para los "amos buenos", Tom se hace indispensable. La maldad de un Simon Legree no provoca en él ni la ira ni la huida, pero lo inutiliza definitivamente. Si sólo analizáramos a Tom, deberíamos creer con Mr. Wilson que si el amo es bueno, la esclavitud deja de ser horrible.

En ese sentido, podemos rastrear en la novela una idea interesante: la esclavitud es capaz de arruinar hasta a los hombres sobre quienes podría apoyarse con facilidad. Este último razonamiento no invalida el hecho de que Tom es el personaje más contraproducente de la obra, y por otra parte no es probable que Harriet Beecher Stowe haya pensado de él lo que podemos ver nosotros desde nuestro tiempo.

Nos queda George. George, en primer lugar, es un mulato. El mulato tendrá un lugar mucho más importante que el negro en la literatura sureña posterior. Una de las razones de esta preferencia es el problema de identidad que suele relacionarse con el mestizo. Por otra parte, el mulato es el único representante de la raza negra capaz de hacerse pasar por blanco y de cruzar la línea. Esta posibilidad es tema de más de una novela y aparece en la historia de George cuando éste se presenta como español.

George es el único de los personajes esclavos que tiene una conciencia clara de su situación legal y de la injusticia que se ejerce sobre él. Esta conciencia está en él desde que empieza Uncle Tom's Cabin y en ese sentido, George es un personaje estático. Su evolución se da sólo en cuanto al tema religioso, porque a Harriet Beecher Stowe le interesa probar que la esclavitud en lugar de alentar la religión en el esclavo hace que éste dude de ella.

En sus conversaciones con Eliza, George plantea racionalmente sus derechos. Sabe, por ejemplo, que él es mejor ser humano que su amo. Sabe que lo están provocando y que llegará un momento en que no podrá tolerarlo. Entiende bastante bien los propósitos del blanco: "he says

he'll bring me down and humble me, and he puts me to just the hardest, meanest and dirtiest work, on purpose"(1).

Esta habilidad para plantear su situación ayuda a George a convencer a Mr. Wilson cuando ambos se encuentran en la taberna. Lo que le dice allí sobre el país de los negros es lo que afirmarían más adelante los miembros del movimiento de vuelta al Africa: el negro no pertenece a los EEUU; es imposible sentir lealtad hacia un país que le ha hecho a uno lo que los EEUU le han hecho a George. La amargura de sus palabras es la única marca concreta de humanidad real en los esclavos de Uncle Tom's Cabin. George no es un sirviente leal e inocente, ni un rebelde pervertido (el estereotipo del "negro malo"), ni un juguete amable; es, casi, un ser humano.

The Adventures of Huckleberry Finn, escrita por otro hombre que odiaba la esclavitud, es ante todo la historia de un muchacho blanco. A diferencia de Huck, el negro Jim es una figura muy difícil de analizar porque el tratamiento que se hace de él fluctúa constantemente entre una visión tradicional y estereotipada y algo distinto que parece estar surgiendo a partir de ella.

El único rasgo sobresaliente de la personalidad de Jim en el comienzo del libro es su sabiduría en cuanto a la magia y la superstición. Jim es toda una autoridad: los niños y los otros negros le reconocen el título con admiración. Huck no deja nunca de seguir sus consejos. Dice de su amigo: "*Jim knowed all kinds of signs. He said he knowed most everything*"(2)..

Uno de los estereotipos más comunes aplicados a la figura del negro era el de su tendencia a la superstición. Esta tendencia se creía resultado de su falta de evolución cultural, su primitivismo, su "inocencia", según los estereotipos más positivos. Estas características, exageradas hasta el ridículo, forman parte, a su vez, de la imagen cómica del negro. La superstición de Jim proviene claramente de esta visión. Tomemos, por ejemplo, el caso de la broma que le hacen Tom y Huck al principio de la novela. La explicación que da Jim de lo que ha visto y la fama que logra con ella son parte de la visión típica del negro en los espectáculos cómicos del music-hall: "*Jim was monstrous proud about it, and he got so he wouldn't hardly notice the other niggers. Niggers would come miles to hear Jim tell about it, and he as more looked up than any nigger in that country. Strange niggers would stand with their mouths open and look him all over, same as if he was a wonder. Nigger is always talking about witches in the dark by the kitchen fire*"(3). Este pasaje hace una generalización que podríamos calificar de degradante para los negros. Twain, que está escribiendo en contra de la esclavitud y el prejuicio racial, no tiene inconveniente en utilizar la imagen burlesca y racista del grupo humano que está defendiendo.

Sin embargo, Jim posee otro tipo de conocimientos, no tan despreciables como la magia: sabe interpretar las señales de la naturaleza. Sus consejos sobre la ubicación del campamento en la isla son precisos y razonables. Su predicción del tiempo de tormenta resulta correcta y oportuna. Es el maestro de Huck en cuanto a todo esto, a pesar de que Huck también está bastante cerca de lo natural. En el S XX, en el que conocimiento de la naturaleza se está haciendo cada vez más escaso y el tema de la vuelta a un contacto directo con ella es muy frecuente en la literatura, el cine, la pintura, etc., los conocimientos de Jim tendrían un valor francamente positivo, muy alejado del estereotipo. Sin embargo, en los tiempos en que se escribió Huck Finn, el conocimiento de la naturaleza era parte de la consideración tradicional de la figura del negro y estaba muy

1) Stowe, Harriet E. Uncle Tom's Cabin, (op. cit.), (pg 21)

2) Twain, Mark. The Adventures of Huckleberry Finn, Penguin, London, 1966. (pgs 99-99)

3) idea, (pgs 54-55)

emparentado con el tema de la superstición, puesto que se consideraba que era otro de los frutos del "primitivismo" y la "inocencia". Estas características explicaban también la docilidad del negro, su religiosidad, su "alegría", su lealtad, todas cualidades netamente positivas desde el punto de vista del amo.

El rasgo alentador de esta faceta en Jim no es, por lo tanto, que Jim sepa interpretar a la naturaleza, sino que esto lo haga admirable. La admiración que el autor parece tener hacia Jim no es el sentimiento teñido de paternalismo que podemos encontrar en algunos autores proesclavistas sureños. Es, por el contrario, la admiración de un adulto por otro. Jim sabe manejarse en el río y puede enseñarle a un niño blanco lo que sabe. Sus razonamientos en cuanto a esto son impecables, decididamente inteligentes y eso es más de lo que el estereotipo blanco estaba dispuesto a ver en los negros.

Para la imagen "positiva" del negro entre los blancos del Sur, el negro es un ser esencialmente sentimental. Justamente porque no es racional, es capaz de sentimientos profundos y duraderos. Esta imagen convivía con otra totalmente opuesta con la que el blanco pretendía justificar y defender la idea de la esclavitud. Esta idea afirmaba que el negro no sentía el dolor en demasía y que por eso no era cruel separarlo de su familia; sus demostraciones de dolor no eran más que arranques superficiales y momentáneos. Recordemos aquí los pensamientos del tratante de esclavos en Uncle Tom's Cabin cuando ve la silueta de la esclava a la que acaba de quitar su bebé y se dice que todas pasan por lo mismo, que ya se le pasará.

Mark Twain mostró los sentimientos de Jim justamente en el campo en que el estereotipo los negaba, posiblemente como parte de su intención antiesclavista. Jim es un sentimental, sobre todo con respecto a su familia. En el capítulo 23, Huck lo ve sentado con la cabeza gacha, "*moaning and mourning to himself. (...) I knowed what it was about. He was thinking about his wife and his children, away up yonder, and he was low and homesick; (...) and I do believe he cared just as much for his people as white folks does for their'n. It don't seem natural but I reckon it's so*"(1). Más adelante, cuando Jim le cuenta la historia de su hija sorda, el escritor insiste sobre la misma idea. La historia es decididamente melodramática y llena de golpes bajos, pero tiene un propósito: presentar a un esclavo negro que tiene los mismos afectos y dolores que los blancos.

La inteligencia de Jim es más difícil de analizar que sus sentimientos, tal vez porque el autor no parece haber decidido qué hacer al respecto. En algunas escenas, como la de la broma del francés por ejemplo, Jim es el negro tonto y cómico del music-hall, totalmente incapaz de cualquier tipo de razonamiento. En otros momentos, en cambio, sus palabras son absolutamente adultas, hasta profundas, y no hay explicación para estas fluctuaciones.

Por ejemplo, en la escena del cadáver en la casa flotante, Jim utiliza una estrategia muy racional para convencer a Huck: le advierte que hablar sobre el tema sería peligroso, ya que provocaría la ira del espíritu del muerto, que volvería para molestarlos. El éxito del truco demuestra no sólo que Jim tiene capacidad de improvisación sino que conoce a Huck lo suficiente como para encontrar el modo más fácil de convencerlo. También su juicio sobre las personas, excepto al principio de la aparición del Rey y el Duque, es acertado. Cuando Huck, que se ha vestido de mujer por su consejo, regresa del pueblo donde una mujer lo descubrió, Jim dice de esa mujer: "*She was a smart one, and if she was to start after us herself she wouldn't set down and watch a camp fire - no sir, she'd fetch a dog*"(2).

Cuando habla de la libertad, Jim también es un adulto

1) *idem*, (pg 218)

2) *idem*, (pg 118)

inteligente, apasionado y justo. La educación corrupta de Huck hace que estos discursos de Jim le hielen la sangre, pero no puede negar que lo conmueven. En este aspecto, Jim está fuera del estereotipo. Sus planes para la libertad son más que razonables. Sus sentimientos sobre la necesidad de todos los hombres de ser libres son parte del alegato antiesclavista de Twain, sobre todo si tenemos en cuenta que otro de los argumentos de defensa de la esclavitud afirmaba que el negro no deseaba la libertad a menos que tuviera un mal amo. Es evidente por sus palabras que Jim desea la libertad desde siempre, si bien toma la decisión de escapar exactamente en el mismo momento que la Eliza de Uncle Tom's Cabin: ante la certeza de un cambio de amo.

Estos rasgos hacen de Jim un personaje complejo. En cuanto a sus sentimientos, es una figura coherente: siempre leal con Huck, desesperado por su familia, feliz porque va a ser libre, agradecido con los que lo ayudan. Sin embargo, si unimos este aspecto con su miedo exacerbado ante todo lo que se relaciona con la superstición, su inocencia infantil, su increíble mansedumbre durante la aventura del rescate al final, el conjunto no funciona correctamente a nivel narrativo. Twain no parece haberse molestado en conseguir un personaje unitario para compañero de Huck: el Duque y el Rey tienen más cuerpo que él.

La razón de estas incoherencias es que Jim tiene un rol meramente funcional en The Adventures of Huck Finn. Está construido para servir a varios propósitos, y el resultado es una especie de comodín que se coloca como pieza clave en distintas posiciones, cuya coherencia interna no tiene demasiada importancia. En primer lugar Twain utiliza a Jim como personaje cómico, siguiendo estrechamente el estereotipo. Esta función se lleva a cabo en dos tipos de escenas: las que hacen reír por la inocencia del negro (como en el caso de la broma de las brujas), y las que desarrollan juegos de palabras, en los cuales se hacen bromas un poco a la Lewis Carroll, que se basan también en la ignorancia o la ingenuidad de Jim en cuanto a todo lo que no conoce por experiencia directa. En segundo lugar, Jim es una excusa para llevar adelante la educación de Huck. En tercer lugar, Twain ataca con su figura ciertos argumentos proesclavistas que ya hemos analizado. En cuarto lugar, Jim es el punto de partida de varias aventuras, por ejemplo la del rescate al final de la novela. Finalmente, Jim es el símbolo de que la amistad entre miembros de la raza blanca y la negra es posible siempre que el blanco sepa sobreponerse a la presión social.

Ninguna de estas funciones tiene nada que ver con el intento de presentar un personaje negro complejo, o relativamente real. El problema de la esclavitud en The Adventures of Huckleberry Finn está tratado sólo desde el punto de vista del blanco. No hay casi nada en la novela que se acerque a la óptica de las víctimas del sistema. Pasarán muchos años todavía para que un escritor sureño intente la pintura de un negro con visos de realidad..

II) EL PROBLEMA NEGRO EN LA NOVELA DE INICIACION SUREÑA (Mark Twain y William Faulkner)

El pueblo sureño y sus reacciones frente al negro fueron el tema central de las novelas pro y antiesclavistas del S XIX y de mucha de la ficción del Sur en el S XX. El primer gran paso hacia un modo moderno de enfocar este tema es obra de Samuel Clemens. Por primera vez en la literatura sureña, y norteamericana, en Huck Finn el

problema negro se plantea desde el punto de vista de un solo personaje adolescente como parte central de un cuestionamiento general de los valores de la sociedad.

La conclusión de este cuestionamiento es tal vez el avance más importante y asombroso de la novela más conocida de Twain: el lector de Huck Finn (no su protagonista) comprende a través de los pensamientos de Huck que los valores morales son relativos, no absolutos y que más allá de la cultura de cada uno puede haber valores tan o más "justos" que los propios.

Huck Finn es una novela iniciática: narra la crisis de crecimiento de un muchacho sureño y su preparación para acceder a un nivel moral más alto que el que posee la sociedad en la que se ha criado. La crisis de Huck gira alrededor de un sólo tema: el de las relaciones entre blancos y negros. Huck tendrá que elegir entre la visión que tiene su pueblo sobre Jim y sus sentimientos personales hacia él.

La historia de la elección de Huck está muy detallada en la novela y constituye su núcleo principal. La novela empieza antes de que Huck tenga conciencia de que existe la posibilidad de elegir y termina cuando comprende que la decisión que ha tomado lo condena al destierro.

En los primeros capítulos del libro, Huck no sospecha siquiera que los distintos modos de ver a Jim puedan ser las bases de un problema moral. Y sin embargo, aun en esos primeros tiempos, aun desde The Adventures of Tom Sawyer, Huck es un rebelde. Desafía a la sociedad con sus actitudes: fuma, no va al colegio, es un muchacho "distinto". El pueblo de St. Petersburg lo convierte en paria. Los padres no dejan que sus hijos sean sus amigos porque temen su mala influencia. Cuando el descubrimiento del tesoro hace de Huck el poseedor de un valor que lo vuelve aceptable ante la sociedad: el dinero, la sociedad intenta otro camino. Trata de "reformarlo". El sentido de la palabra "civilize" en la novela es bien claro: civilizar a Huck es imponerle la visión que tiene la sociedad del Bien y del Mal y hacer que viva de acuerdo con esa visión. Cuando termina Tom Sawyer, Huck está siendo "civilizado". Su viaje por el río en la novela siguiente es una lucha por escapar de esa civilización y esa lucha lleva tiempo, porque ni siquiera el mismo Huck sabe hasta qué punto ya está contaminado.

Se ha hablado mucho de la filosofía Rousseauniana del libro. Lo que hace que Huck termine por rebelarse contra los puntos de vista de la sociedad es su "naturaleza", el bien que era innato en los hombres según las ideas que profesaba Twain en esos tiempos. La importancia de esta base filosófica, desde el punto de vista de este estudio, está en el hecho de que para el autor de Huck Finn, si la naturaleza humana toma el partido según el cual Jim es una persona, ése es con seguridad el punto de vista correcto. En ese sentido, el libro transmite una idea muy sencilla y hasta maniqueista: el Bien verdadero está establecido por encima de toda duda por el autor. No hay discusión posible, ni razones encontradas. El tono finalmente amargo (aunque no demasiado amargo) de la novela está más bien en el hecho de que la elección correcta significa también la expulsión de la sociedad, y no un verdadero triunfo. En la sociedad que describe la novela, los que eligen el bien serán despreciados y se convertirán en parias. Por eso, Huck parte hacia el Territorio al final de la obra. La sociedad sureña castiga el Bien y premia el Mal y esa conclusión es amarga.

Los episodios que ocurren en las orillas del río muestran irónicamente la ceguera social. El "feud" de los Sheperdson y los Grangerford es una estupidez sangrienta pero la sociedad que los rodea

no lo condena; por el contrario, lo disfraza con palabras como "honor, respeto por el adversario, admiración, valentía". La farsa del Rey y del Duque con Mary Jane es por dinero, y a pesar de que no está hecha con demasiada astucia, todo el pueblo cae en ella y los que ven la verdad son despreciados por el resto. "*It was enough to make a body ashamed of the human race*"(1), dice Huck, con razón.

Aunque el autor no lo aclare directamente, es lógico relacionar estos episodios con la "educación", o mejor dicho "deseducación" de Huck. Huck aprende a rechazar la civilización sureña ayudado por tres factores: su naturaleza rebelde, el sentimiento de amistad hacia Jim y lo que ve de la sociedad de las orillas. La visión de Huck es en todo momento un poco externa y por lo tanto lo suficientemente distante como para poder ser irónica.

La relación entre Huck y Jim empieza verdaderamente cuando Huck decide no delatarlo en el pueblo. En este primer acercamiento aparecen todos los elementos del drama interno del protagonista: simpatía por Jim, conciencia del modo en que la sociedad va a juzgar su acción ("*People would call me a low Abolitionist and despise me*"(2)), y determinación para seguir adelante a pesar de todo.

En esos primeros capítulos, Huck siente frente a la "sabiduría" de Jim la admiración de un muchacho supersticioso por una autoridad en la materia. Lo mismo sucede con el conocimiento del río y el clima en el capítulo 9. En el capítulo 10 es Jim el de la idea del disfraz de mujer y Huck deja que él le enseñe cómo comportarse. No le cuesta trabajo reconocer que un negro pueda saber más que él en ciertos temas. Sólo una vez se asombra y dice: "*Hell, he was right; he was most always right; he had an uncommon level head, for a nigger*"(3).

Sin embargo, como ya dijimos, le cuesta más admitir que Jim tenga sentimientos. La broma que le hace en el capítulo 15 no puede sorprendernos demasiado, ya que es parte del estereotipo cómico del negro: está basada en la convicción de que Jim es un inocente y se lo creerá todo. El verdadero sentido del episodio está en la reacción de Jim y en el modo en que Huck la recibe. No hay duda de que el muchacho blanco se sorprende ante el dolor que ve en su compañero negro: "*he looked at me steady, without ever smiling*"(4). A esta altura del viaje en la balsa, Huck todavía no ve a Jim como a un igual. Este episodio es uno de los tantos que lo fuerzan a aceptar la debilidad de los esquemas con los que se había manejado hasta el momento. Y si no le cuesta pedir perdón en general; le duele en cambio pedir perdón a un negro: "*It was fifteen minutes before I could work myself up to go and humble myself to a nigger - but I done it, and I warn't ever sorry for it afterwards, neither*"(5).

En estos primeros capítulos, Huck está en la posición de un investigador que se encuentra con un hecho que parece desafiar un axioma en el que él ha creído desde siempre. Le quedan dos caminos: desechar el axioma y empezar de nuevo, o tratar de olvidar el hecho para poder seguir aferrándose a la vieja idea. Huck es lo suficientemente valiente como para optar por la primera actitud, pero no del todo. Por ahora, simplemente acepta que el caso existe, aunque no parezca "natural".

Las dos últimas luchas de Huck con su "*good heart*", aparecen en el capítulo 16 y en el final del libro. Cuando comprende que le es imposible delatar a Jim, Huck se siente derrotado. Tal como está enfrentado el problema, el sentimiento de la victoria es imposible para él: si obedece sus instintos, quebrará las leyes morales de la sociedad y se convertirá en paria y si cumple con estas leyes, estará actuando en contra de su propio juicio. No hay salida. Encerrado entre dos tipos de derrota, Huck elige dejarse llevar por sus

1) *idem*, (pg 226)

2) *idem*, (pg 96)

3) *idem*, (pg 132)

4) *idem*, (pg 142)

5) *idem*, (pg 143)

sentimientos. Lo que algunos llaman la "victoria final" no lo es en realidad. Para Huck, es una derrota tremenda, porque él cree que ha elegido el Mal..

El pasaje del capítulo 31 que describe la parte final de esta lucha es realmente admirable como descripción de la crisis interna de un personaje. Frente a la opción de dejar escapar a Jim o entregarlo, las primeras consideraciones que se hace Huck se relacionan directamente con la opinión de los demás sobre Jim y sobre él mismo. Huck se dice que sería mejor para Jim ser esclavo entre los suyos, "*as long as he'd got to be a slave*"(1). Con esta frase y casi sin darse cuenta, Huck ha dado un paso enorme hacia la liberación de su "*good heart*": su viaje con Jim por el río lo ha llevado a descubrir que, al menos para el esclavo, la libertad es siempre algo apetecible.

Sin embargo, Huck es completamente consciente de que la reacción de la sociedad ante un esclavo escapado es "*naturalmente*", el desprecio. La palabra nos dice mucho. Huck no se atreve todavía a criticar esta reacción en los demás; por el contrario, la comprende y por esa razón, su reflexión sobre el modo en que el mundo juzgará sus actos es terrible para él. Su sentimiento principal es de vergüenza, una vergüenza enorme que está dispuesto a sufrir como castigo de su mala acción.

Además de la sociedad, Huck piensa en Dios con terror. No tiene dudas sobre el modo en que Dios interpretará su ayuda a Jim. Pero notemos que ya a esta altura de su crisis emocional, está empezando a notar que hay dos puntos de vista desde los cuales es posible calificar una escapatoria: el de los esclavos y el de los amos, y que lo que es malo para uno de ellos puede ser muy bueno para el otro.

Según los amos, que es el que le han enseñado a considerar "moralmente" bueno, Huck está robando y lo sabe. Tiene dos reacciones sucesivas frente a esta idea. Primero, trata de pensar que la responsabilidad de sus actos es de los demás, como hacía el tratante de esclavos de Uncle Tom's Cabin: "*Hell, I tried the best I could to kinder soften it up somehow for myself, by saying I was brung up wickedly, and so I warn't so much to blame*"(2). Pero Huck es demasiado honesto y no logra engañarse a sí mismo con este tipo de trampas mentales.

Es aquí donde Huck hace el descubrimiento esencial: "*It was because my heart warn't right*"(3) Como Claudio en Hamlet cuando se dice, después de la escena del rezo: "*My words go up, my thoughts remain below. Words without thoughts never to heaven go*", Huck se ha encontrado a sí mismo, y se ha confesado. No puede pedir perdón porque no está arrepentido. Sabe que sus sentimientos son horribles y su último intento de escapar de ellos, es escribir la carta. Pero su "*good heart*" es más poderoso que su educación "moral" y termina rompiendo el papel en pedazos.

La ruptura de la carta es un acto simbólico para el personaje y para el lector. Está marcado por palabras que lo califican de definitivo. Es un acto eterno, una elección "eterna", y Huck siente miedo ante lo que ha hecho. En segundo lugar, según Huck, es una elección "*betwixt two things*"(4). Esta definición hace de la crisis de Huck algo más simple de lo que realmente es. En ese sentido decíamos al principio que toda la novela se basa en una simplificación del problema del blanco sureño frente a la raza negra. En tercer lugar, hay que pagar un precio por esta decisión y ese precio es el infierno. Por lo tanto, es una decisión valiente. Una vez que se decide, Huck no vuelve a pensar en las consecuencias. Esto también es una simplificación, ya que en general una lucha interna como esa no se termina con una sola decisión.

1) *idem* (pg 291)

2) *idem* (pg 292)

3) *idem* (pg 292)

4) *idem* (pg 292)

De este modo, Huck opta por el mal conscientemente. Eso hace que su acción sea profundamente conmovedora (él cree que se está jugando su salvación), pero también incompleta. A pesar de su mirada aguda sobre la sociedad que rodea la vida en la balsa, Huck no llega nunca a formular una crítica profunda de la esclavitud. Simplemente decide que no puede aceptar la vida en la sociedad sureña, que no quiere ser civilizado. Es, para él, una elección personal.

La posición del autor es muy distinta. Tal como se presenta la personalidad de Huck, el hecho de que alguien como él no pueda vivir en una sociedad dada dice mucho en contra de ella. Por otra parte, como ya vimos, la posición del autor sobre el problema está definida por encima del punto de vista que ha elegido.

El sentido de la toma de decisión de Huck queda todavía más claro en su encuentro final con un representante de la sociedad, Tom Sawyer. Huck no espera que otros imiten su actitud y la reacción de Tom cuando le dice que le ayudará lo deja atónito: "*It was the most astonishing speech I ever heard - and I'm bound to say Tom Sawyer fell, considerably, in my estimation. Only I couldn't believe it. Tom Sawyer a nigger stealer!*"(1). Desde el punto de vista de Huck, aún ahora, después de la crisis, sólo él, el paria, puede rebajarse a ser un "nigger stealer", un "abolitionist". Y no se equivoca al pensar que Tom debería rechazar la idea: en realidad, su amigo sólo quiere divertirse: para él, la liberación del negro es sólo un juego; en cambio, para Huck, el "robo" es algo serio e importante, porque está peleando por la libertad de alguien a quien ha llegado a querer.

El principio que forma la base de este planteamiento es un tema muy común en los ensayos de Samuel Clemens, que se dedicó a estudiarlo en profundidad, en un siglo en el que no se reconocía su importancia. Podríamos denominarlo el principio de la relatividad de los valores en las sociedades humanas. El excelente estudio de Maxwell Geismar sobre este autor desarrolla esta constante de su obra en profundidad. En algunos de sus ensayos, Twain explica sus ideas al respecto. Por ejemplo, dice en To the Person Sitting in Darkness, al hablar de los pueblos menos desarrollados: "*extending the blessings of civilization to our brother who sits in darkness has been a good trade and has paid well, on the whole; make any considerable risk advisable.(...)But Christendom has been playing it badly of late years, and must certainly suffer for it, in my opinion. She has been so eager to get every stake that appeared on the green cloth, that the people who sit in darkness have noticed it—they have become suspicious of the blessings of civilization. More - they have begun to examine them. This is not well. The blessings of civilization are all right, and a good commercial property; they could not be a better, in a dim light*". El desarrollo detallado y sumamente inteligente que tienen estas ideas en los ensayos y conferencias de Twain no puede compararse con el que se les da en la novela, pero la base de razonamiento es la misma en toda la obra de Twain. La tentación de seguir citando este u otros párrafos sobre el tema es enorme, ya que la visión de Twain es asombrosamente moderna y adelanta muchas de las ideas de la antropología, pero el sentido de estas citas en el presente trabajo sólo puede ser el de aclarar las ideas que están presentes en la narrativa del autor.

El enorme valor que tiene The Adventures of Huckleberry Finn en la historia de la literatura estadounidense se relaciona sobre todo con la forma que eligió el autor para plantear el problema. El esquema del Bildungsroman y el punto de vista del adolescente y su ojo crítico son constantes en la narrativa de los EEUU a partir de Twain.

1) idea (pg 296)

En el S XX, otro gran autor sureño, William Faulkner, retomó la idea principal de Huck Finn en una de sus obras menores: Intruder in the Dust, importante para nuestro tema por las teorías que desarrollan sus personajes sobre el problema negro.

Intruder in the Dust es una novela de estructura compleja en la cual, como afirma Olga Vickery, Lucas Beauchamps, el negro, es el eje de la acción aun en los largos fragmentos en que desaparece de ella por completo. Se podría comparar a Lucas con el Kurtz de Heart of Darkness: como Kurtz, la figura de Lucas le permite al autor analizar las reacciones de otros personajes, Gavin, Chick, Miss Habersham, Aleck, el juez, el sheriff, todo el resto del pueblo. Lo notable de la obra es que a través de las pocas escenas en que aparece directamente, Faulkner logra hacer de Lucas un personaje inolvidable, tal vez más completo que el Kurtz de Joseph Conrad.

La novela es un Bildungsroman con bastantes características en común con The Adventures of Huckleberry Finn. En los pocos días en que se desarrolla la acción principal de la novela, Chick atraviesa por un proceso de aprendizaje que lo lleva de una posición semejante a la de toda la comunidad de Jefferson a un rechazo total de esta posición. Al final de este proceso, Chick se verá frente al conflicto que torturó a muchos sureños como Faulkner: la tensión entre el amor a la comunidad en la que se ha nacido y un sentimiento de repudio hacia las actitudes de esa comunidad. Esta tensión puede resolverse de muchas formas: se puede huir, como Huck Finn; morir, como hace Theodor, el protagonista de The Mysterious Stranger de Twain, o tomar la decisión de quedarse y "no detenerse" como hace Chick. De las tres salidas que mencionamos (puede haber otras), la de Chick es tal vez la más difícil, porque de este modo, la tensión no se afloja, pero es también la más valiente, a pesar de lo que dice Baldwin sobre Faulkner y su miedo al progreso. Como sucede en Huck, el único personaje evolutivo de esta novela, es Chick. La muerte de Vinson Gowrie y la reacción del condado de Yoknapatawpha obligan a este muchacho a crecer de golpe, si bien es cierto que su transformación es sobre todo la precipitación de un proceso anterior.

La escena de la cabaña en el primer capítulo de la novela es el principio de este proceso. El sentimiento de Chick frente al error que comete al ofrecerle dinero a Lucas es una furiosa impotencia. No es amor ni reconocimiento por lo que Lucas le ha enseñado, es rabia. Pero la rabia significa interés. Después de su problema con Lucas, Chick se preocupa por las relaciones del pueblo con el anciano negro y a medida que comprende la personalidad de Lucas, su error le parece cada vez más importante.

Al principio, lo tortura el orgullo: siente que ha sido derrotado por un negro, que tiene que devolver el golpe y hacer que Lucas acepte los centavos de algún otro modo: por eso le compra regalos. Su problema es que Lucas siempre encuentra el modo de adelantarsele. Para el negro, el asunto de los centavos no es cuestión de regalos o de paga, sino de dignidad y orgullo. Y Chick aún no encuentra un punto de vista que le permita juzgar y comprender a Lucas. Cuando el anciano le devuelve su regalo, por ejemplo, lo que más molesta a Chick es que lo haya mandado con un muchacho blanco. Este sentimiento es profundamente racista y Faulkner tiene una buena razón para que Chick piense de este modo: la misma que tenía Twain para hacer que Huck creyera al principio que ayudar a escapar a Jim era robar a la viuda. Chick y Huck deben ser sureños. De lo contrario, su evolución como personajes sería no sólo absurda sino sobre todo inútil.

Cuando Lucas es llevado a la cárcel, Chick se niega a sí mismo que el destino del negro le interese. Se repite una y otra vez que es

libre desde que Lucas no lo reconoció en el pueblo. Es su primer intento de huida pero no puede huir. A pesar de sí mismo sigue preocupándose por la situación de Lucas. La rabia que siente contra él por haber matado a V. Gowrie, justamente en Beat Four y justamente en el momento en que el único hombre blanco que podría ayudarlo está fuera del condado, no puede venir más que de esa preocupación y del deseo de desligarse de la responsabilidad. En medio de ese cruce de emociones, Chick tiene su primera revelación: de pronto, se da cuenta de que el linchamiento no será por el asesinato de Gowrie sino sobre todo por el comportamiento anterior de Lucas. Este pensamiento es el primero que lo separa de la comunidad de Jefferson..

Cuando el sheriff trae a Lucas al pueblo, Jefferson lo está esperando. Chick ve cómo las caras de su gente se transforman. Todas, menos la de Lucas. Lucas es siempre el mismo. En la cárcel, entre los otros negros que apenas si se atreven a recostarse, él se duerme tranquilamente. Chick se enfurece ante esta actitud: *"Only a nigger could kill a man, let alone shoot him in the back, and then sleep like a baby as soon as he found something flat enough to lie down on"*(1). La furia de Chick, sobre todo expresada de este modo, es la furia del pueblo. Chick es aún parte de él a pesar de su preocupación por Lucas. Utiliza la palabra "nigger", que sólo emplean los personajes racistas de Faulkner. Confunde el color de la piel con grados de humanidad e interpreta las acciones de Lucas según este prejuicio. Al fin y al cabo, la capacidad de Lucas para dormir en su situación también podría atribuirse a una conciencia tranquila o una valentía especial.

A pesar de estos prejuicios, Chick todavía es prisionero de su viejo error. Hay una comunicación secreta e instantánea entre él y Lucas. El lazo entre ambos tiene que ser lo bastante fuerte como para explicar que Chick está dispuesto a aceptar su misión. En general, los niños y los adolescentes de Faulkner poseen una tendencia a entenderse con medios de expresión que los adultos casi siempre han perdido. Sin embargo, la conversación completamente elíptica entre Lucas y Chick en la cárcel es una falla en la novela. Es evidente que su función es la de marcar el grado de unión que existe entre el viejo negro y el muchacho blanco, pero no es verosímil que haya una conversación como ésa entre dos personas de distinta edad que se han visto sólo tres o cuatro veces a lo largo de diez largos años.

Lucas no necesita decir lo que quiere: Chick lo comprende sin palabras y el viejo está seguro de que aceptará hacer lo que le pide. Pero, por qué acepta? Chick tiene una deuda y va a pagarla como cualquier caballero sureño. Esa es la primera razón. Tal vez lo único extraordinario en sus actos, vistos desde este punto de vista, es que Lucas es un negro y los negros no entraban en el código de honor sureño. Pero además, Lucas sólo lo tiene a él para salvarse y eso convierte a su problema en responsabilidad de Chick: *"the reason he was going out here was that somebody had to and nobody else would"*(2). La responsabilidad también formaba parte de las cualidades de un caballero y para Faulkner esto tiene suma importancia, porque de este modo se demuestra cómo el ideal moral del Sur es capaz de sostenerse cuando los prejuicios desaparecen e incluso de llevar a la abolición de esos prejuicios si los hombres del Sur aprenden a aplicarlo con sabiduría.

Después de la entrevista con Lucas, a Chick sólo le queda actuar. Entre el momento en que Aleck Sanders se niega a acompañarlo y la llegada de Miss Habersham, está absolutamente solo. Tiene miedo pero no renuncia. Su coraje también le servirá a nivel moral: hace falta valor para aceptar el dolor de ver al pueblo que se ama comprometido

1) Faulkner, William. *Intruder in the Dust*, Penguin Books, London, 1975. (pg 57)

2) idem (pg 61)

en actos despreciables.

En el viaje al cementerio donde está enterrado V. Gowrie, Chick observa que todos los negros han desaparecido de los campos y empieza a analizar este movimiento en términos de estereotipos: los negros se van porque así es como los blancos esperan que reaccionen. Esta nueva visión de las cosas hace que Chick comprenda más profundamente el mundo en que vive. La conclusión a la que llega es una de las ideas básicas en la obra de Faulkner. Bruscamente se da cuenta de que los negros poseen un arma más poderosa que las armas de los blancos: la paciencia.

A pesar de concentrarse en estos pensamientos, Chick tiene tiempo para considerar la velocidad a la que está cambiando su mente. Es consciente de que se está convirtiendo en adulto de un día para otro. Y sin embargo, es sólo un muchacho. Toda la primera parte del capítulo seis está escrita para recordárnoslo.

Chick cambia tanto en esos días de viaje interior que cuando vuelve al pueblo, lo ve como por primera vez: "*something like a skin or veil like that which crosses a chicken's eye and which he had not even know was there went flick! from his own and he saw them for the first time*"(1). Recordemos que R. Wright utiliza una imagen muy similar cuando describe el momento en que Bigger comprende que Jan es un ser humano: lo que separa a blancos de negros es una venda artificial que puede desaparecer, pero para eso es necesario que la otra venda, la que defiende las tradiciones racistas, también se esfume. Ahora Chick comprende que el linchamiento de Lucas es casi un deber para el pueblo de Jefferson, y reconoce la fuerza inmensa del impulso que lo mueve. Pero no renuncia.

Este momento de revelación es sobre todo doloroso, y el dolor de Chick terminará en desprecio. Sin embargo, el muchacho siente a su tierra tal vez más que antes. Sabe que es parte de ella. Sabe incluso que lo que lo obliga a salvar a Lucas es también parte del Sur y por eso no puede perdonarle al negro el haberlo forzado a ver lo que está viendo. Este sentimiento contradictorio es el mismo que provocaba en muchos intelectuales sureños como Faulkner la idea de la derrota en la Guerra Civil.

El momento de mayor dolor para Chick es aquel en el que ve cómo su gente huye de la verdad y de sí misma. Se ríe, es cierto, pero su risa es en realidad el llanto de una especie de segundo nacimiento, que Chick resume en una frase desgarrante: "*They ran*". Estos días de crisis han destruido gran parte del mundo de Chick. Cuando se queda sólo, razona sobre lo que he hecho en un párrafo enorme, confuso y no demasiado logrado. Siente que no le quedan más que dos cosas: un hombre viejo (Gowrie) y una Cara monstruosa. Esa es la Cara de su tierra, de su región amada "*with whom it had been his joy and pride and hope to be found worthy to present one united unbreakable front to the dark abyss of the night*"(2). Su tierra querida se ha transformado en una Cara terrible que prefiere huir antes que reconocer su error o pedir perdón por él.

Cuando Huck descubre que Jim bien vale el infierno y que la libertad es más importante que todo el dinero de la viuda, huye hacia el Territorio. No le queda más que el destierro y su propia honestidad y valentía. Para Chick, la situación es diferente: él también ha descubierto el Mal en su región, a la que siempre había creído perfecta, pero todavía le quedan ese mismo Mal y el Bien, unidos en algo que a pesar de todo seguirá amando siempre. Le queda el sentimiento de que el Sur vale la pena, a pesar de la Cara monstruosa.

El Chick que aparece en el final de la novela no es el mismo que

1) *idem* (pg 133)

2) *idem* (pg 187)

había dado a Lucas unos centavos por la comida en la cabaña ni el que sentía que el pueblo era cobarde cuando huía. Es otro Chick, más completo que aquellos dos primeros y mucho más adulto.

Para alcanzar ese nivel de crecimiento, Chick necesita la ayuda de Gavin. En primer lugar, Gavin resume en pocas palabras todo lo que el muchacho ha aprendido sobre la responsabilidad: "*Some things you must always be unable to bear. Some things you must never stop refusing to bear. Injustice and outrage and dishonour and shame. No matter how young you are or how old you have got. Not for Kudos and not for cash: your picture in the paper nor money in the bank either. Just refuse to bear them*"(1). Las últimas frases del capítulo son consejos directos y concisos que salvan a Chick de la tentación del destierro a lo Huck Finn y representan lo más cercano a una solución del problema de la contradicción sureña que aparece en toda la obra de Faulkner. "*Just regret it*", dice Gavin a Chick, "*don't be ashamed*"(2). Si se es capaz de mirar frente a frente los pecados de la región que se ama y lamentarse porque esos pecados existen o existieron, tal vez, con el tiempo, se pueda llegar a eliminarlos. La vergüenza, por el contrario, sólo puede conducir a la huida y la huida es siempre inútil.

Estos dos días de angustia han obligado a Chick a plantearse su posición frente al Sur desde un punto de vista mucho más adulto que el de los adultos que lo rodean. Antes de la crisis, estaba ciego. Ahora, en parte a través de las palabras de Gavin y en parte a través de sus propias experiencias, ha aprendido que es posible amar a su tierra y sin embargo, criticarla, que se puede despreciar algunos de los actos que esa tierra celebra y sin embargo, estar unido a ella, y también que él tiene más derecho a la crítica que alguien de afuera. Esta es la solución de Chick a su problema emocional enunciado con la risa del "*They ran*" y la solución del autor a la conciencia torturada de los sureños.

El aprendizaje de Chick, menos irónico y más complejo que el de Huck Finn, lleva al personaje a una solución diferente. Sin embargo, el esquema general de las dos novelas es exactamente el mismo. Chick y Huck se ven frente a una tensión muy semejante: ambos han crecido en un medio que acepta ciertos puntos de vista y descarta otros y ambos deben decidir entre esos puntos de vista y los propios. El centro de la toma de decisión para ambos es el problema del negro en el Sur de los EEUU, y la elección de este punto dentro de la ideología de la sociedad sureña no es casual. Este problema será siempre el centro de cualquier decisión y discusión moral para los escritores del Sur, puesto que es el problema negro el que constituye y constituyó históricamente el punto débil de la defensa de la forma de vida sureña frente a la de las otras regiones del país..

IV) EL MULATO Y LA CRISIS DE IDENTIDAD

Como ya dijimos, George, el mulato, es el único esclavo que realmente escapa un poco al estereotipo del negro humilde y un poco tonto, en Uncle Tom's Cabin. En su larga conversación con Mr. Wilson sobre la esclavitud y la libertad aparecen brevemente algunos de los rasgos principales de la figura del mestizo que serían tradicionales en la literatura de autor blanco.

El primero de estos rasgos es la identidad escindida, unida a la desubicación social. George es un hombre sin raíces. Su padre, que era también su amo, lo separa de su familia desde muy pequeño. Su

1) idem (pg 199)

2) idem (pg 199)

segundo dueño trata de formarlo para que sea un buen esclavo negro, mientras George desarrolla poco a poco un afán de libertad en su interior. La educación bondadosa que le da su amo se enfrenta cada vez más profundamente con sus deseos de huir hasta que George parece perder la conciencia de sí mismo. Esta lucha interna entre la sumisión y la rebeldía se resuelve finalmente a favor de la libertad y George decide huir. Aún se puede oír el eco de su crisis personal cuando le dice a Mr. Wilson, como si dudara de sí mismo: "*Look at my face..., look at my hands..., look at my body, why am I not a man as much as anybody?*"(1). George se encuentra a sí mismo en su huida. Su conflicto de identidad, que termina de resolverse cuando él vuelve al seno de la religión al final de la novela, es una crisis superficial pero resulta muy significativo que la autora haya descrito este problema en un mulato. Eliza, enfrentada a las mismas dificultades cuando decide abandonar a sus amos, hablará de moral, lealtad y deber, nunca de dudas existenciales e interiores. Ella sabe quién es. Este breve esbozo de drama individual en George será el antecedente de los conflictos profundos de personajes como Tom en Puddin'head Wilson o Joe Christmas en Light in August.

El Tom de Mark Twain, como todos los otros mulatos de nuestro estudio, vive en una sociedad de dos castas separadas por un límite racial. En teoría, la visibilidad física del negro hace imposible todo intento de trasponer este límite. Pero el mulato, especialmente si la mayor parte de su sangre es blanca, puede cruzarla fácilmente como hace George en Uncle Tom's Cabin. Esta cualidad lo hace sumamente peligroso en una sociedad como la sureña, y ésta es posiblemente una de las razones por las cuales la sociedad lo relacionó con un estereotipo de rasgos netamente negativos. El mulato es, en muchas novelas del siglo pasado, e incluso de éste, el malo perfecto.

Puddin'head Wilson relata un intento de cruzar la línea en un pueblo esclavista del Sur. La idea de subvertir el sistema de castas constituye un acto de desafío, un escándalo. Pero el hecho de que sea posible hacerlo es un juicio irónico sobre la sociedad en que esto sucede, del mismo modo en que es irónico que Bigger aprenda a manejar el estereotipo de los blancos en su propio beneficio. El pueblo de Dawson's Landing está tan seguro de que es imposible que un negro se haga pasar por el hijo de uno de sus ciudadanos más respetables, que cuando esto sucede no puede defenderse. Para el mulato, todo parece ser cuestión de producir una ilusión óptica suficientemente convincente a los ojos de la sociedad.

Lo que hace que Roxy o Tom sean negros no es una cualidad de su físico o su mente, sino el modo en que los ven los demás. La línea de división entre las castas es, por lo tanto, imaginaria y externa. Roxy no puede hacerse pasar por blanca porque ha sido una "negra" para Dawson's Landing durante demasiado tiempo, y las imágenes sociales de este pueblo, una vez formadas, no se deshacen fácilmente. Pero Tom y Valet de Chambre acaban de llegar al mundo y en un principio, a sociedad los distingue sólo por la ropa. La ropa de Tom es la que es "negra", no él mismo. Es fácil para Roxy dejar que las ropas sigan haciendo su papel y cambiar el contenido. Una vez que la imagen de los dos niños se fije en los ojos del pueblo, Tom será un blanco y Chambers un negro por tiempo indeterminado: M. Bradbury hace notar en su estudio que el descubrimiento de Wilson no es más que el fruto de la casualidad y el orgullo de Tom. Yo agregaría que, sin el crimen, el engaño podría haber durado siempre y quedar impune.

En esta novela, la actitud del autor hacia la raza y sus problemas parece en un principio la misma que tenía en tiempos de

1) Stowe, M. Beecher. Uncle Tom's Cabin, (op. cit.) (pg 116)

Huck: Puddin'head Wilson es una crítica a la esclavitud. Pero hay un detalle que hace dudar de esta afirmación. Las fallas que encontramos en Jim sólo nos demostraban que el autor tenía una visión falsa y un tanto paternalista de la raza negra; nunca que su posición igualitaria no fuera genuina. El problema de Tom es mucho más difícil de solucionar. Aquí ya no se trata de coherencia o complejidad en el personaje negro, sino de características más íntimamente relacionadas con la Moral, no la moral sureña, sino la Moral que el autor consideraba correcta. El problema central de Puddin'head Wilson es que la sangre negra de Tom parece existir no sólo por una "*fiction of law and custom*" sino también por cualidades internas tan negativas como la maldad.

La maldad de Tom es, desde mi punto de vista, el mayor de los obstáculos para la comprensión del sentido ideológico de la novela. Esta característica puede ser el fruto de dos fuentes distintas. Al principio, el autor parece afirmar que Tom es como es por el modo en que fue criado: *"Tom got all the petting, Chambers got none. Tom got all the delicacies, Chambers got mush and milk, and clabber without sugar. In consequence, Tom was a sickly child and Chamber wasn't. Tom was 'fractious', as Roxy called it, and overbearing; Chambers was docile and meek"*(1).

Sin embargo, en el transcurso de la novela, el autor parece creer en una segunda fuente posible de maldad: la "negritud" de Tom. Roxana suele reprochar las malas acciones de su hijo, diciéndole que es su parte negra la que actúa mal. Tal vez la opinión de Roxana no tenga demasiada importancia, pero lo cierto es que la maldad de Tom hace mucho más aceptable su castigo al final, porque superficialmente lo que se está castigando es esa maldad y no la violación de la línea de castas. En ese sentido, Tom podría haber sido una especie de Bigger, pero no lo es. La bondad de Chambers es demasiado grande frente a la perversión de Tom y Tom, a diferencia de Bigger, es gratuitamente malvado. La novela parece funcionar en base al viejo esquema de la literatura proesclavista según la cual, el blanco es el "bueno" y el negro rebelde, el "malo".. Esta división maniqueísta de bandos se opone directamente a la crítica ácida que hace Twain de la sociedad sureña en Puddin'head Wilson, mitigándola hasta convertirla en un caso de justicia.

Una de las afirmaciones tradicionales sobre el mulato sostiene que éste hereda las características negativas de las dos razas que lo han formado. Sea cual fuere la intención de Twain al crearlo (conociendo su obra posterior, no se puede dudar de su sincero deseo de defender la igualdad de los negros en los EEUU), Tom pertenece a este tipo de mulato. Es una figura pro-racista: su maldad justifica todos los castigos. *"if he had been delivered to them in the first place, they would have sold him and he could not have murdered Judge Driscoll"*(2). Para los tratantes, la sociedad ha sido atacada y violada solamente porque Tom, nacido esclavo, osó hacerse pasar por blanco. Twain escribe la frase con ironía pero el argumento de su novela está avalando la opinión de los mercaderes.

La figura de Tom no tiene contradicciones ni incoherencias: es un Malo de folletín. Sólo existe un momento en la novela en el cual sus palabras no se corresponden con esa definición: la escena en la que su madre le revela su verdadera identidad: *"Why were niggers and whites made? What crime did the uncreated first nigger commit that the curse of birth was decreed for him? And why is this awful difference made between white and black?"*(3). Es razonable pensar que Tom, que ahora se sabe negro, se sienta capaz de comprender la situación de los esclavos pero no lo es entonces que poco después vuelva a ser el de

1) Twain, Mark. Puddin'head Wilson, (op. cit.) (pg 77)

2) idem (pg 225)

3) idem (pg 117)

antes y que nunca demuestre otro rasgo de humanidad. Lo que está de más dentro de la obra es esta declaración sorprendente en un personaje que no está psicológicamente capacitado para expresarse de este modo.

Con la revelación de Roxana, la posición social de la que goza se transforma en un crimen para Tom. Como "negro" sabe que es antinatural en esa sociedad que un blanco se humille ante él y le obedezca. Toda su vida es un desafío: *"It was the 'nigger' in him asserting its humility, and he blushed and was abashed. And the 'nigger' in him was surprised when the white friend put out his hand for a shake with him. He found the 'nigger' in him involuntarily giving the road, on the side walk, to the white rowdy and loafer. When Rowena, the dearest thing his heart knew, the idol of his secret worship, invited him, the 'nigger' in him made an embarrassed excuse and was afraid to enter and sit with the dread white folks on equal terms"*(1).

Los sentimientos de Tom no están relacionados con la raza, sino más bien con su situación dentro de una sociedad en particular. Educado como blanco, a Tom le cuesta mucho afrontar lo que ha hecho. Lentamente, a medida que se va dando cuenta de que es invisible y de que lo es justamente porque nadie en Dawson's Landing podría creer en una osadía como la suya, todo vuelve a ser como antes. Ya no siente pena por los negros que la sociedad ve como tales, pero Twain ya no habla de sus bromas contra los de su propia raza, ahora el blanco de sus maldades serán los mellizos, y Wilson. En esta segunda parte de la vida de Tom como blanco, ya no le resulta tan fácil decir "nigger", ya no castiga a los negros. Ahora se concentra en defender la posición que tiene, porque sabe que es una posición vulnerable.

La idea del problema de identidad del mulato que vimos en Uncle Tom's Cabin reaparece aquí con otro centro. La crisis de Tom se desata cuando el muchacho comprende que en realidad pertenece a dos lugares sociales diferentes. Hasta el momento en que Roxy le dice la verdad, él es emocionalmente un blanco. No hay conflictos internos ni externos en él. Su crisis de mulato típico aparece sólo cuando algo externo le sugiere que la posición que tiene es usurpada. El desarraigo del mulato en esta novela no es, por lo tanto, una cualidad interna de su conformación racial, sino una etiqueta que su situación y la sociedad le imponen desde afuera. No se es un torturado porque se nació mulato sino porque un mulato en el puesto de un blanco estará siempre en peligro en Dawson's Landing.

La otra mulata de Puddin'head Wilson es Roxana. Como personaje, es funcionalmente esencial. Bradbury tiene razón en parte cuando afirma que ella es la que mueve los hilos de la acción pero lo más interesante de Roxana para nosotros es el modo en que el autor reacciona frente a ella y sus juicios sobre la sociedad en la que es una esclava.

Twain presenta a su personaje femenino principal del siguiente modo: *"She was of majestic form and stature; her attitudes were imposing and statuesque, and her gestures and movements distinguished by a noble a stately grace."*(2) Estas frases y el resto del párrafo hacen de Roxana una heroína de novela de aventuras o novela sentimental. Hay mucho más que simple belleza en ella. Los adjetivos que utiliza el autor para describir su postura y su aspecto se relacionan siempre con la nobleza y la aristocracia. Roxana es una especie de "reina". Fudo haber sido la protagonista perfecta de Puddin'head Wilson, pero no lo es. Nuevamente, como en el caso de Jim, a Roxana le falta coherencia interna, un cierto toque de humanidad. En este sentido, coincido con Geismar y no con Fiedler que

1) idea (pg 118)

2) idea (pg 64)

considera a Roxana un personaje femenino logrado. En Mark Twain, an American Prophet, Geismar dice de esta mulata: "*If the concept of Roxy as a handsome, brilliant, passionate, and highly emotional mulatto slave heroine is admirable, the literary execution of this idea is uneven and sometimes quite false. Emancipated as Sam Clemens was for his period and place, there is still a kind of southern white paternalism in this portrait of the Negro woman. Her development is not always consistent and sometimes quite erratic, and her character is often manipulated for the purposes of Clemens' plot line*"(1).

En cuanto a la raza, Roxy también está colocada en el límite entre blancos y negros, pero ella no se siente desubicada. Es muy consciente de su lugar en el mundo y del partido que puede sacar de la inflexibilidad del sistema de castas. En la escala social de Roxana, cualquier cosa que tenga más de blanco que de negro es mejor que un negro. Ella es vocero de la teoría que sostiene que en un mulato, la sangre negra tiende hacia el mal y la blanca hacia el bien. La teoría es importante por el enorme ascendiente que tuvo en la literatura posterior y en las explicaciones estereotipadas sobre la naturaleza del mestizo. Wilson cree en ella: "*The drop of black blood in her is superstitious*"(2). Reaparece incluso en el S XX, en labios de personajes tan lúcidos como el Gavin Stevens de Light in August. En la novela de Twain, Roxy la enuncia en el calor de su indignación ante la cobardía de Tom, que se niega a enfrentarse a uno de los mellizos en duelo.

Esta esclava mulata apoya muchas de las ideas de la sociedad que la esclaviza, la validez del código del honor es sólo un ejemplo. Roxy está orgullosa de haber sido la amante, obligada claro está, de un miembro de las Primeras Familias de Virginia. No parece guardar rencor al hombre que la abandonó en la esclavitud sin interesarse siquiera por su propio hijo. Por el contrario, le es leal siempre, como si el hecho de que ese hombre la hubiera elegido, la convirtiera en alguien superior. En mayor parte de las escenas en las que interviene, Roxy demuestra desprecio por los negros más "negros" que ella. Desea ser libre y teme al infierno de ser vendida "*down the river*", pero no tiene ni una sola palabra de rebeldía que pueda acercarse al discurso de Tom que citamos anteriormente. Es el autor y no ella el que ve la ironía de que Roxy sea tan blanca como el que más y sin embargo sea una esclava. Roxana no es rebelde: el cambio de los bebès es sólo un movimiento de defensa ante el peligro de ser separada de su hijo.

Sin embargo, hay un pasaje en el cual Roxana se contradice. Dentro de la novela, este pasaje es, en mi opinión, una nota falsa, como lo era el discurso de Tom. Tal como la pinta Twain, Roxana no parece capaz de sentir lo que el narrador afirma que siente en este pasaje. En el capítulo cuatro, Twain dice de ella que "*she was happy; happy for this was his son, her nigger son, lording it among the whites and securely avenging their crimes against her race*"(3). Es fácil aceptar el orgullo de Roxy por su hijo, sentado como un señor en medio de los blancos. Lo que no cabe en el personaje es el final de esta declaración. Roxy no ha pensado nunca que lo que los blancos hacen a los negros sea un "crimen" ni tampoco que los negros pertenezcan al mismo grupo social que ella. Al contrario, ella desprecia enormemente a los demás negros. El cambio de los bebès no es un acto de venganza sino una reacción defensiva: "*They (los negros) had an unfair show in the battle of life, and they held it no sin to take military advantage of the enemy in a small way, in a small way but not in a large one*"(4)

Esta relación irónica y hasta patética entre Roxana y Dawson's

1) Geismar, Maxwell. Mark Twain, an American Prophet, Houghton Mifflin Cny, Boston, 1970. Pgs 141-142

2) Twain, Mark. Puddin'head Wilson, (op. cit.) (pg 83)

3) *idem* (pg 82)

4) *idem* (pg 67)

Landing es sumamente interesante: el pueblo ha fabricado a Roxana a su modo, inculcándole sus creencias y su "moral", y ella, sin deseirlo del todo, al menos sin tener conciencia exacta de lo que hace, es capaz de destruir la base del modo de vida de ese pueblo haciendo que su hijo mulato subvierta el sentido de la "línea" entre las dos castas.

A esta visión del peligro que entraña el mulato para una sociedad racista cuyos esquemas se basa en la visibilidad física, se agregó en la literatura sureña del S XX, el tema central del desarraigo del mestizo. Los grandes autores del Sur plantearon a través de ese supuesto desarraigo, el tema de la identidad del hombre moderno. El mestizo se convirtió en protagonista, y los estereotipos que se le habían aplicado desde los tiempos de la esclavitud y la Guerra Civil, se perpetuaron.

El mulato es personaje central de dos de las grandes novelas de Faulkner: Light in August y Absalom, Absalom!. Ambas son una prueba clara de la habilidad del autor para construir figuras creíbles y complejas a partir de los estereotipos sociales. Sus mulatos nacen de las concepciones blancas sobre su personalidad dividida pero crecen hasta convertirse en individuos enteros, símbolo de los grandes conflictos del Sur moderno.

Muchos motivos y aspectos de Light in August se basan en estereotipos culturales que definen al mulato. Uno de estos estereotipos, el más usado a nivel literario, afirma que el mulato es un ser con dos naturalezas que lo arrastran cada una en su propia dirección: un mulato, por ejemplo, sentirá amor espiritual hacia una mujer mientras predomine en él su sangre blanca pero la violará cuando lo domine su sangre negra. No podrá ser feliz porque su personalidad dividida le impedirá todo tipo de satisfacción personal. En esta visión, el mulato es una especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, cuya maldad proviene de su sangre negra. Esta es la imagen que usa Gavin Stevens para explicar la conducta de Joe Christmas al final de la novela.

Hay un segundo grupo de estereotipos según el cual, como ya dijimos al hablar de Puddin'head Wilson, el mulato hereda lo peor de sus dos sangres y es un genio del Mal. Algunos de los personajes blancos de la novela de Faulkner parecen manejarse con esta idea. Por otra parte, estos estereotipos eran parte de la propaganda racista en contra de la mezcla de sangres, la "miscenegation" que preocupará tanto a Henry Sutpen en Absalom, Absalom!.

La tragedia de Joe Christmas en Light in August es, ante todo, un problema de identidad. Podemos interpretarla como el símbolo de la crisis del hombre moderno, pero para Joe en particular la crisis tiene una forma social determinada y puede existir sólo si se la ubica en una comunidad de castas raciales como la de Jefferson.

La "raza" de Joe Christmas está relacionada mucho más con los que ven los demás que con su propia realidad física. El modo en que es percibido influye poderosamente en la formación de la personalidad del protagonista. De los orígenes reales de Joe, tenemos dos testigos: Mr. y Mrs. Hines. Mr. Hines afirma que el padre de Joe era un mulato, pero no es un testigo confiable y el lector lo sabe: su perversión religiosa distorsiona la realidad. Mrs. Hines, por su parte, no está segura de la identidad de ese padre.

A pesar de las dudas, la raza negra empieza a pesar sobre Joe desde su nacimiento. Tal vez no tiene ni una gota de sangre "inferior", pero los demás lo ven como negro y esas miradas lo van marcando. No hay una escena que transmita con más fuerza el poder de la visión de los otros seres humanos sobre Joe que aquella en que

persigue al jardinero negro y le pregunta si es verdad que él es un negro. Joe todavía es muy pequeño y no comprende lo que significa "ser un negro", pero ya sabe que es una etiqueta que lo separa de los demás niños del asilo. La conciencia de ser "diferente" es su primera idea sobre su identidad: el "no soy como los otros". Esa definición por el negativo que hacen los demás de su persona lo condena a una especie de no-existencia, a ser simplemente "distinto de".

Desde el punto de vista del análisis sociológico del argumento, no tiene demasiada importancia el hecho de que Joe sea o no un negro en realidad. Hasta podríamos afirmar que no saberlo ayuda al sentido general de la novela, porque prueba hasta qué punto lo que la sociedad decide sobre la identidad o la raza de un individuo tiene más importancia a veces que lo que él mismo es o cree ser.

Como mulato, Joe tiene un problema aún más grave que los negros en la sociedad sureña, porque no posee una definición social concreta. Tanto los blancos como los negros lo consideran miembro del otro grupo y de este modo, la sociedad sólo le da un rol: el de ser el que "no es de los nuestros". Esta falta de lugar social le niega un motivo de lucha y un espacio vital. Para el Sur, un negro al menos existe; un mulato, no.

Cuando Joe llega a Jefferson, nadie piensa que pueda ser un mulato. Lo asombroso no es que no haya sospechas en esa oportunidad (por qué había de haberlas? Joe no tiene visibilidad física ni cultural), sino que baste la palabra de un hombre que el pueblo cree un asesino para hundir a otro del que no sabe nada. La escena de la revelación de Brown sobre la identidad de Joe Christmas es para mí la clave para comprender el comportamiento del pueblo en la novela.

La acusación de Brown es reveladora en sí misma. Al principio, no es más que una denuncia racial: Joe es negro y ha estado viviendo entre ustedes como si fuera un blanco. Brown, dice Faulkner, conoce el peso de palabras como éstas: "*he knew he had then*"(1). Con su afirmación sobre la identidad racial de Joe, las teorías que se hacen sobre la muerte de Joanna Burden cambian. Hasta ahora se ha hablado de una mujer asesinada, ahora se habla de una blanca asesinada. Se había hablado de un asesino, ahora se habla de un violador negro. Lo único verdaderamente importante parece ser que Joe "*has got nigger blood in him*"(2) Este primer juicio sumario a Joe Christmas en ausencia del acusado no es más que la repetición del juicio a Lucas Beauchamps en Intruder in the Dust, pero con agravantes ya que aquí no hay ninguna evidencia de que Joe haya matado a Joanna Burden ni de que tenga realmente sangre negra. Y sin embargo, ya no se duda, sobre todo no de esto último. El sheriff y el marshall todavía creen que Brown puede estar mintiendo con respecto al asesinato, pero no acerca de la raza de Joe: "*A nigger, I always thought there was something funny about that fellow*"(3).

El mundo de Light in August es un mundo obsesionado. La obsesión es la característica principal de los personajes centrales de la novela, excepto, tal vez, Lena Grove y Byron Bunch. La comunidad de Jefferson, que juega un papel central en la acción según la mayoría de los críticos, está obsesionada con la raza, los límites entre las dos castas que forman la comunidad y las relaciones sexuales interraciales. Esta obsesión convierte a hombres en fieras y a Jefferson en un frente aterrador. Es la misma obsesión que tenía el pueblo de Jefferson ante el crimen de Lucas Beauchamps, o Henry Sutpen ante la idea de la mezcla de sangres en Absalom, Absalom!.

1) Faulkner, William. Light in August, Penguin Books, London, 1974. (Pg 75)

2) *idem* (pg 75)

3) *idem* (pg 76)

Para Joe mismo, la raza es una obsesión. En ese sentido coincido con Olga Vickery cuando afirma que la comunidad de Jefferson y Joe se reflejan en sentido inverso, como dos espejos enfrentados. La obsesión de Joe no está centrada en los límites entre una raza y la otra, como la del pueblo, sino en el problema de su propia identidad. En una sociedad que define al individuo a través de la raza, es necesario pertenecer a un grupo racial determinado para existir, pero Joe encuentra imposible decidirse.

Según Kazin(1), Joe es una abstracción: el crítico afirma que no llega a ser un hombre en ningún momento, excepto tal vez al final. El problema de Joe es que casi siempre su figura es, ya sea el objeto de algún tipo de observación externa, o una mente que piensa: es decir una imagen lejana más que un verdadero personaje. Está demasiado sólo y eso le impide existir. Creo que esta característica es algo buscado por el autor: desde el punto de vista de su evolución interna, Joe no puede ser plenamente hasta el final de su historia. Sin embargo, este efecto no ayuda a la novela. Personalmente creo que la hace demasiado fría e intelectual y que es, tal vez, el único defecto grave de un libro maravilloso.

La primera visión que tenemos de Joe es indirecta: lo vemos a través de los ojos de Byron Bunch en el capítulo dos. Así, desde el comienzo, Joe es el que es visto, aquel que definen los demás. En esta primera descripción, la característica más notable para los que ven a Joe es su "rootlessness": "*there was something definitely rootless about him, as though no town nor city was his, no street, no walls, no square of earth his home*"(2). Esta es una descripción exacta y concisa del problema del personaje.

Lo primero que relaciona a Joe con los negros es su nombre: "*Did you ever hear of a white man named Christmas?*"(3). Aun sin sospechar del origen de Joe, Byron nota algo amenazante en ese nombre, algo que después se reprocha no haber tomado en cuenta: "*an inescapable warning, like a flower its scent or a rattlesnake its rattle*"(4). Joe es desde este principio, un hombre peligroso, está rodeado de una atmósfera que ninguno de los que lo ven puede definir y que lo hace diferente primero y casi inhumano después.

Olga Vickery y Cleanth Brooks afirman que todos los personajes principales de la novela son marginados sociales. Joe es un marginado en Jefferson sólo porque lo desea. Salvo su nombre, al que nadie presta atención por otra parte, nada externo lo denuncia como "negro". El problema está sólo en su modo de comportarse: Joe se automargina. Después de seis meses en la ciudad, sigue siendo un extraño por elección propia. Esta actitud tiene razones sociales y psicológicas enraizadas en su infancia.

Desde la primera escena en que Joe aparece a través de un narrador omnisciente, es un hombre violento. La violencia juega un papel importante en la historia y la personalidad del mulato. Sus actos de agresión tienen características especiales: son silenciosos, concentrados, mortíferos. Hay una relación constante entre las agresiones de Joe y el modo en que atacan las serpientes o los grandes felinos.

Esta primera vez, Joe reacciona porque Brown se ríe en su borrachera. Su agresión nos revela un espíritu perturbado que se ha estado conteniendo durante mucho tiempo. Aquí no se trata de provocaciones o insultos raciales, es evidente que el que empieza la pelea es Joe y no Brown. Olga Vickery dice al respecto que a partir de su relación con Bobbie, Joe trata de hacer surgir el odio racial en los demás como si le fuera completamente necesario para seguir

1) Kazin, Alfred. "The Stillness in 'Light in August'". In Three Decades of Criticism, New York, 1967.

2) *idem*, (pg 25)

3) *idem*, (pg 25)

4) *idem*, (pg 27)

viviendo. Ella no explica las razones de esa necesidad pero no es difícil imaginarlas: si aceptamos que Joe es un hombre sin raíces, el único modo en que puede afirmar su existencia es a través de la ira racial porque ella lo ubica en un grupo determinado aunque no sea más que por un segundo.

Los pensamientos de Joe están llenos de tensión y angustia. O. Vickery habla de su fatalismo, su resignación ante lo que todavía no ha sucedido. Joe se conoce: es fatalista porque no sabe qué hacer para impedir que sus reacciones lleguen a la violencia. En esta escena, el autor presenta por primera vez una solución posible a la crisis psicológica del personaje, solución que Joe nunca reconoce por completo. *"Then it seemed to him, sitting on the cot in the dark room, that he was hearing a myriad sounds of no greater volume - voices, murmurs, whispers: of trees, darkness, earth; people: his own voice; other voices evocative of names and times and places - which he had been conscious of all his life without knowing it, which were his life, thinking God perhaps and me not knowing that too"*(1). Joe, al igual que Bigger Thomas, ha pasado por alto a los demás; ha sido indiferente al mundo y a los suyos. La solución a su problema estaba allí, y él la ha visto pasar a su lado sin darse cuenta, hasta la ha evitado en más de un sentido.

Esta primera escena de violencia nos presenta a un hombre que reacciona desmesuradamente frente a una nimiedad. En la escena del rezo de Miss Burden el caso se repite. No conocemos la causa de la tensión que crece en Joe mientras ella eleva su plegaria, pero es evidente que se trata de una causa mucho más profunda y antigua que el rezo mismo. El problema es que la religiosidad de Joanna Burden fija el modo en que esa tensión va a expresarse y también determina a su víctima.

La relación entre Joe y Joanna es un lazo entre dos desesperados. Creo, con O. Vickery, que el problema que hay entre ellos es un problema de roles. Mientras los roles que cada uno ha pensado para el otro y para sí mismo coinciden, aunque sea en parte, con los que ha imaginado el otro, Joe y Joanna se sostienen mutuamente. Cuando ella empieza a desear otra cosa, la relación se resquebraja. Joanna termina por querer imponerle el rol de "negro y pecador", como dice O. Vickery, y Joe no puede encajar en este nuevo esquema. Es entonces cuando la presión comienza a ahogarlo. Este aumento de tensión se va mostrando en escenas claves que conducen lentamente al personaje hacia la muerte de Joanna.

El primer intento que hace Joe para dejar escapar la angustia que lo inunda es el de huir hacia la carretera y luego mostrarse desnudo ante un coche que pasa hacia Jefferson. Esta escena es muy rica en elementos que ayudan a entender el problema esencial de la personalidad de Joe. Por un lado, Joe aparece aquí como un hombre necesitado de contacto sensual con el aire, el mundo y la naturaleza. Esta necesidad representa su deseo secreto de unirse a lo exterior, de tocar lo que está fuera de su propio cuerpo, de ingresar en el universo. Es, nuevamente, el tema de la solución oculta que había aparecido por primera vez después de la violencia con Brown. El camino que Joe observa en la noche se extiende más allá de la casa de Joanna, hacia la ciudad, y las colinas. Más adelante en la novela, se hablará de los círculos que Joe ha recorrido en su vida, de que cada lugar ha sido siempre igual para él. Pero un camino, además de cansancio e indiferencia, puede ser una vía de comunicación si se lo sabe tomar como tal. Sólo que Joe es incapaz de descubrir ese significado en un camino: por ahora está atrapado en su soledad.

1) *ibid.*, (pg 80)

El otro punto que plantea la escena está directamente relacionado con el problema racial. Joe convierte el encuentro con el coche en un incidente entre blancos y negros, a pesar de que la reacción de la mujer que le grita podría interpretarse de muchas otras maneras. Su grito, "*White bastards! That's not the first of your bitches that ever saw...*"(1), es el insulto de un negro, así como su reacción ante las palabras de Brown había sido la reacción de un blanco. La clave de esta aparente contradicción está en la frase siguiente: "*But the car was gone. There was no one to hear, to listen*"(2). La conjunción adversativa "but" es la que da sentido al pasaje. Joe deseaba que lo oyeran, quería que los del coche supieran qué él era negro. A solas, Joe no sabe lo que es; cuando se enfrenta a otros, adopta siempre la raza que puede provocar violencia, porque lo que verdaderamente busca es la violencia en sí. Pero esta vez, y la frase parece casi triste, no resulta: nadie lo escucha, se queda solo de nuevo, la reacción que espera no se produce.

Entre negros, Joe es un blanco. Hay algo en el olor y las casas de los negros que provoca reacciones extrañas en él. En el barrio negro, su soledad y su reserva se encuentran en medio de un mundo que es, sobre todo, actividad y vida. Esas calles están vivas: lo rodean, lo cercan, le hablan. Y lo que le dicen no es tanto racial como sexual. Joe siente que ha vuelto "*to the lightless hot wet primogenitive female*"(3).

Cleanth Brooks hace una observación muy acertada sobre el tratamiento de lo femenino en esta novela: todos los personajes masculinos de Light in August son misógenos en mayor o menor grado. Su odio a la mujer, relacionado con el puritanismo, es parte de la enfermedad que los aleja de la sociedad. Es lógico entonces que los que se reintegran a ella, como Byron Bunch o Hightower en el último momento, lo hagan a través de la influencia de Lena Groves, representante del principio femenino. Joe Christmas siente un odio especial hacia las mujeres desde sus amores con Bobbie y tal vez desde el episodio de la dietista en su infancia. Nunca superará este odio, ni siquiera después de la muerte de Joanna.

Lo más interesante de la escena del barrio negro es el modo en que lo negro y lo femenino se unen en los sentimientos de Joe hasta ahogarlo. La relación entre la oscuridad y la atracción de la mujer es de origen mítico-religioso. Para nuestra cultura, la mujer representa siempre lo primitivo, la tentación y en última instancia el mal. Este, a su vez, se relaciona siempre con la oscuridad. La atmósfera que rodea a Joe en el barrio negro posee todas estas características y además está lleno de vida y calor. Joe no puede soportarlo, como no soportaba el cariño de Mrs. McEachern en su infancia. Todo el pasaje de su huida hacia el aire de las calles de los blancos está inundado de imágenes religiosas: emerge de un abismo negro, pasa del calor a un frío limpio y saludable, de la oscuridad a la luz, de una especie de infierno inundado de olores a un lugar vacío, ascético, aséptico y respirable. Su sensación cuando al fin está de nuevo arriba, en las calles tranquilas, es el alivio de la salvación, pero en realidad, en esta huida, Joe está negando la vida.

No debemos olvidar al respecto, la segunda educación de Joe, profundamente puritana, llena de ideas de culpa, castigo y búsqueda de pureza. Joe escapa del barrio negro y del olor a mujer como se huye del pecado, pero al mismo tiempo necesita volver constantemente como necesita el aire para respirar o la violencia para comunicarse. Le falta la comprensión del hecho de que la naturaleza humana debe aceptar y desear tanto el principio masculino como el femenino y en este sentido se parece bastante a Hightower.

1) *ibid.*, (pg 82)

2) *ibid.*, (pg 82)

3) *ibid.*, (pg 89)

En los cuatro capítulos que van del seis al diez, Faulkner hace un largo racconto de la vida de Joe hasta su llegada a Jefferson. A grandes rasgos podríamos decir que la vida del personaje en el asilo introduce en su personalidad el problema de la identidad racial, y el sentimiento de que está solo y es diferente de los demás; Mr. McEachern le inculca mucho de su visión puritana del pecado, el sentimiento de culpa y el fatalismo; finalmente, sus amores con Bobbie, confirman su odio a lo femenino y su agresividad. Después de Bobbie, Joe convierte en uno de esos personajes faulknerianos que sólo pueden comunicarse a través de la violencia, como Jewell en As I Lie Dying.

Por supuesto que es posible afirmar que cada uno de los episodios esté dirigido únicamente a la formación de una de las características principales de Joe. Son, como todo en la novela, episodios complejos que van haciendo de Joe el que conocimos cuando se abre el libro: un hombre sin raíces, sin motivos, sin posibilidad de encontrar compañía, es decir, el mulato del estereotipo.

La primera descripción de Joe-niño es significativa. Se lo compara con una sombra, algo indefinido, inmaterial, sin base propia. Joe será siempre una sombra, un reflejo de lo que los demás ven en él. Cleanth Brooks afirma que es un personaje completamente libre, alguien que pudo haber sido cualquier cosa y que los odios y los prejuicios de los que lo rodeaban convirtieron en un hombre torturado por las pasiones y el sufrimiento.

Al principio, ese chico de cinco años actúa muy poco. Observa y es observado. Reacciona sólo internamente. Tal vez su único deseo independiente y personal sea la pasta dentífrica, y ese deseo destruye su pobre mundo para siempre, como si haberse atrevido a actuar fuera algo que debe ser castigado con el desarraigo. Joe está sólo en el orfanatorio. Durante la mayor parte del capítulo lo vemos a través de los ojos de la dietista. Para ella, él es una especie de enano maléfico; le inventa pensamientos e intenciones llenos de sadismo. Y sin embargo, Joe es sólo un niño que ya ha sido golpeado y está esperando otro castigo incomprensible. La imagen de la dietista proviene solamente de ella, pero está empezando a marcar al muchacho.

Por otra parte, la dietista es la primera de la serie de las mujeres que va convirtiendo a Joe en misógino. El episodio de la pequeña Alice es muy revelador para el estudio de esta fobia en el personaje. Alice es la primera figura femenina de su vida y no es una figura negativa. No parece haber nada en la naturaleza interna de Joe que lo fuerce a odiar a las mujeres: al contrario, deja que Alice lo trate como a un hijo y siente dolor cuando ella desaparece. Ese abandono involuntario es la primera traición que sufre Joe de parte de una mujer. Después de la dietista, las mujeres tendrán otro sentido para él. El contacto con ellas terminará siempre en dolor y las enseñanzas puritanas de McEachern no harán más que confirmar en Joe las experiencias anteriores. Si hay una cierta tendencia homosexual en Joe, como afirman muchos críticos, la historia de esta tendencia empieza aquí, con la traición de Alice y el ataque feroz de la dietista.

El otro personaje que lo golpea es el portero, su abuelo. Este hombre siniestro hace algo extraño: secuestra al muchacho la noche en que cree que van a llevarlo a un asilo de negros. La única forma de explicarse esta actitud sin traicionar lo que Faulkner nos dice luego sobre la personalidad de este hombre es pensar que lo hace para que Joe siga estando solo. En un orfanatorio para negros estaría entre los suyos, al menos desde el punto de vista de Mr. Hines, que cree que

Joe es negro. Una de las formas de dejar a un negro sin espacio social es convertirlo en un rebelde que trata de hacerse pasar por blanco, violando las convenciones y los límites de conducta de su raza en la sociedad. La desubicación que todos notan en Joe empieza en el orfanatorio bajo los ojos de ese anciano implacable. Cuando Joe se quede solo, seguirá alimentándola como un drogadicto a su adicción, por necesidad.

El deseo de venganza de la dietista es en el fondo igual al de Mr. Hines, sólo que ella lo ve al revés: ya que Joe parece un blanco, ella quiere mandarlo entre los negros para que se sienta tan solo como una arveja en un pote con granos de café(1). Ya desde los cinco años, Joe está parado en el límite entre dos mundos que lo rechazan. Ya desde entonces, empieza a parecerse al estereotipo.

Joe es profundamente consciente de la naturaleza de su "diferencia". *"That is why I am different from the others: because he is watching me all the time"*(2). Esta reflexión sobre la mirada del abuelo está llena de verdad. La diferencia que hay en Joe no proviene de algo interno, sino de la actitud de otro. El no lo sabrá nunca pero en realidad no hay nada más que esa mirada entre él y el espacio de paz que desea. El problema es que las miradas lo van marcando y llegará a necesitar de ellas para creer en su propia existencia.

Cuando McEachern viene a buscarlo, Joe enfrenta el segundo de sus problemas de identidad: el del nombre. McEachern se lo cambia como quien cambia el nombre a un caballo o a un perro, y Joe, internamente, se resiste. Su nombre es la única parte de su identidad de la que está seguro, la única a la que puede aferrarse. Ese nombre es el símbolo de sus pasiones y problemas. McEachern quiere imponerle la personalidad del puritano ortodoxo, pero Joe defiende la que en ese momento cree suya, una que lo liga directamente con el negro.

En casa de los McEachern, Joe está acorralado entre dos actitudes: la de Mr. McEachern y la de su esposa. A primera vista pueden parecer opuestas: la suavidad frente a la rigidez, el amor frente a la crueldad, la comprensión frente a una exigencia constante y desalmada. No son tan distintas como parecen. Los dos esposos pretenden lo mismo en el fondo: quieren poseer a Joe y lo único que los diferencia es el método que usan para conseguirlo. Mrs. McEachern quiere hacer que Joe entre en su esquema personal de vida en el rol de desprotegido. Ella quiere ser su madre: cuidarlo, defenderlo, mimarlo. El primer día, cuando McEachern lo trae del orfanatorio, ella intenta *"make himself and her act as she had planned for them to act"*. De un modo más sutil tal vez, está intentando hacer a Joe a su modo, exactamente igual que su marido.

Existen dos razones para explicar la mayor resistencia de Joe a los métodos suaves de Mrs. McEachern que a los castigos de su padre adoptivo. En primer lugar, ella lo desconcierta porque el lenguaje del cariño le es desconocido. Contra lo inclasificable es imposible imaginar una defensa eficaz y Joe lo sabe. Por otra parte, Joe ha sufrido mucho y se ha endurecido. Frente al dolor y al castigo, tiene una sola táctica de defensa: la calma estoica, la aparente impasividad: *"when the strap fell he did not flinch, no quiver passed over his face. He was looking straight ahead, with a rapt, calm expression like a ponk in a picture"*(3). Para lograr esta calma, Joe debe suprimir las emociones, saber qué esperar de cada uno, y no dejar que nadie alcance las fibras íntimas del ser. Joe no quiere sentir, y es evidente que Mrs. McEachern lo conmueve más de lo que han logrado conloverlo hasta ahora. El primer día, cuando ella lo hace sentar en la casa y le calienta los pies con agua tibia, Joe siente que la emoción le impide comprender lo que se espera de él: *"it felt*

1) *Idea*, (pg 99)

2) *Idea*, (pg 105)

3) *Idea*, (pg 114)

too good. He was waiting for the rest of it to begin; the part that would not be pleasant, whatever it would be. This had never happened to him before either"(1). Por primera vez en su vida, algo hace que Joe se sienta profundamente bien, pero él sabe que no le conviene creer en ese tipo de sentimientos. Cuando lo malo no llega, su mente lo convence de que en realidad lo que lo está haciendo sentir bien es malo en sí mismo. Por eso odia a Mrs. McEachern: "*she was trying to make me cry. Then she thinks they would have had me*".

Su actitud con la prostituta negra tiene el mismo origen. Cuando está frente a algo que no conoce y que lo atrae y lo asusta al mismo tiempo, como la pasta de dientes en su infancia (y la comparación es explícita), Joe, por experiencia, prefiere combatir la atracción y no el miedo. En el episodio en que trata de iniciarse sexualmente con la prostituta negra, hay todavía un elemento más: el problema de la raza negra. Joe huele a la mujer y al negro al mismo tiempo. Estos dos olores se están uniendo en su mente para formar un ente que es la suma de todo peligro y de toda angustia: la mujer, lo oscuro, el Mal, lo cálido, el sentimiento. El pecado en la visión puritana de la vida.

El episodio de Bobbie representa la última oportunidad de Joe para revertir ese proceso. En general, el capítulo ocho, que se refiere al primer amor de Joe, tiene párrafos cargados de una dulzura que no volverá a repetirse nunca con tanta intensidad. La sencillez y la normalidad de los primeros pensamientos de Joe sobre Bobbie son importantes: dan una imagen de lo que Joe pudo haber llegado a ser si las circunstancias hubieran sido diferentes: acostado en la cama junto a ella, acariciándole las piernas y hablando de su cuerpo, Joe es sólo un muchacho enamorado que descubre el sexo por primera vez.

Y sin embargo, a Joe le cuesta más que a cualquier otro llegar a ese punto y le costará mucho menos transformar el recuerdo de esa relación en una experiencia terrible y repugnante. Para sentir lo que siente por Bobbie (y esos momentos de sinceridad y amor representan un espacio de redención que se frustra), Joe tiene que pasar por una serie de pruebas que podríamos llamar "de purificación". Tiene que des-aprender su miedo a las mujeres, a los sentimientos, a eso que llaman pecado y sobre todo el temor esencial a abrir un hueco en su soledad. Esos miedos son semejantes a diques que deben ser quebrados para que nazca un amor sincero.

Primero, tiene que reconocer que hay amor en él, que Bobbie le interesa. El restaurante en el que la encuentra es un lugar de paso y la descripción de los hombres que lo frecuentan se parece enormemente a la primera impresión de Byron Bunch sobre Joe en el molino: son hombres "*who did not have any address*"(2). Joe siente que no pertenece a ese lugar, cree que nunca volverá a ver a Bobbie y a pesar de todo eso y de la prohibición de su padre adoptivo, apenas tiene una buena excusa y dinero, vuelve. Esta vez, en lugar de huir de los sentimientos como ha hecho siempre, está dispuesto a ir a buscarlos si es necesario.

El nombre de la muchacha es significativo: es un nombre de hombre. Esto ayuda a Joe a vencer su temor a lo femenino, como sucederá más tarde con la personalidad masculina de Joanna. Esto también permite rastrear la tendencia a la homosexualidad que algunos ven en el personaje.

1) *idem*, pp. 125f

2) *idem*, pp. 172f

Aún después de la primera prueba, Joe no cambia en profundidad. La segunda prueba es la de la vergüenza, que le hace pensar que nunca volverá a buscar a Bobbie. Aunque nadie lo conoce en el restaurante, él se siente observado y se sabe distinto. Vuelve a pesar de todo y esta segunda vez se ríen de su simpleza. La risa de los hombres del restaurante es todo un símbolo. Se ríen porque él ha venido a pagar el favor que ella le hizo y lo que les causa gracia es la inocencia de Joe. Esta risa tiene un efecto semejante a la mirada de su abuelo en el personaje. Como bien dice Kazin, ésta es otra de las tantas instancias en la que Joe es sólo una víctima, el hombre al que se le hacen marcas indelebles.

La tercera prueba es la más difícil para el personaje. Si realmente desea amar, Joe debe aprender a aceptar la naturaleza distinta del sexo opuesto, es decir, el principio femenino, que él siempre ha temido y odiado. Este principio está representado en el episodio por el período menstrual, algo esencialmente femenino, que las religiones judía y cristiana, consideran sucio e impuro. Cuando Joe obtiene su primer conocimiento teórico, muy fragmentario por cierto, sobre el período menstrual, necesita borrarlo con un acto violento. La muerte de la oveja es el primer asesinato de Joe y, como el de Joanna, se lleva a cabo para negar algo. Después, con la oveja muerta a su lado, Joe se dice: "*All right. It is so, then. But not to me. Not in my life and my love*"(1). Ahora, frente a Bobbie, tiene que volver atrás y aceptar lo que antes había negado con sangre, porque ella está menstruando. Joe vomita y huye, pero vuelve. Y con esta vuelta, por fin, el amor puede tocarlo. Ha probado que su tendencia interna hacia la entrega y la comunicación aún puede más que todos los miedos que ha aprendido.

Estas tres pruebas, que también podrían compararse con un despojo sucesivo de impulsos y terrores antinaturales, dejan a Joe desnudo y limpio. Así, puede conocer el amor, la dulzura y la confianza en otro ser humano. Cuenta a Bobbie lo que sabe de sí mismo. Tal vez tiene sangre negra en las venas, le dice. Esta confesión es diferente de sus confesiones posteriores, porque Joe no está buscando una respuesta violenta, sino una aceptación. Por otra parte, esta vez sus palabras están mucho más cerca de la verdad: Joe dice lo que realmente sabe y en cierto modo ella le responde. Es por esa razón que el cariño de Bobbie es una especie de redención para Joe, y la escena de la confesión es la más bella de la vida del personaje.

En esa escena, Joe aún está lleno de inocencia. Inmediatamente después, empieza a saber la verdad sobre la profesión de Bobbie. Y esa verdad lo cambia: ahora fuma, bebe y se parece cada vez más a los hombres sin raíces del restaurante. Ha perdido algo, pero eso no es más que el principio: aún tiene mucho que perder. La inocencia de Joe es siempre sorprendente en esta etapa de su vida. Ni siquiera la noticia de que Bobbie es una prostituta la destruye totalmente. Harán falta el rechazo, los golpes, la traición. Joe lo pierde todo, en parte porque McEachern lo descubre y en parte porque no tenía nada en realidad. Amaba a Bobbie, pero ese amor no era más que ilusión: para ella, él no era más que una relación un poco más estable que las otras. Por otra parte, Bobbie está presionada y eso es algo que Joe tampoco entiende. Aún sin McEachern, el amor de Joe está condenado a perderse, más tarde o más temprano.

McEachern reacciona como siempre lo ha hecho. Tiene sólo un modo de actuar. La descripción de su carácter es sencilla y perfecta, si bien tal vez un poco estereotipada. No es un Tartufo: cree sinceramente en lo que dice, pero sus creencias lo han convertido en un hombre omnipotente e implacable. Al igual que Hines, piensa que

1) *idem*, (pg.140)

Dios lo acompaña en cada uno de sus actos, que su justicia es tan perfecta como la Justicia Divina. Pero en el baile, y por primera vez, Joe se defiende. Su defensa es violenta y súbita, tal vez fatal. Para Joe, es un triunfo enorme, su primer triunfo, y por eso no se detiene a pensar en la reacción de Bobbie. Ahora que se ha atrevido a golpear a su padre adoptivo, todo está bien, aun los golpes de ella. Este descuido también es parte de su inocencia.

El problema es que Bobbie no le responde. No sólo lo abandona, sino que también revela su secreto. La reacción de Joe ante esta traición es previsible: al final del capítulo 9 ha vuelto a ser el que era al principio del 8. con una diferencia: ya no volverá a cometer el mismo error. Su momento de ternura ha pasado.

Hay un detalle significativo en la escena que cierra el pasaje de Bobbie por la vida de Joe: cuando ella afirma ante Max y Mame, los dueños del prostíbulo, que Joe es un negro, ellos no le creen. Tampoco Jefferson sospechará nada hasta que Brown haga su denuncia: la visibilidad de Joe es nula. Sin embargo, ante el asesinato de una mujer blanca, ya no se duda: el estereotipo del mulato se relaciona mucho más fácilmente con el sexo y el asesinato que con una locura de enamorado.

El capítulo 10 divide la historia de Joe en dos grandes épocas. Entre una y otra, Joe pasa por un periodo de vagabundeo constante, representado por la imagen de una sola calle. No es capaz de diferenciar un sitio de otro y esto es parte de la indiferencia enfermiza en que lo ha sumido su experiencia con Bobbie.

La calle va de una traición femenina a otra. Pero cuando Joe conoce a Miss Burden, ya no es el mismo que pasaba vergüenza en el restaurante de Max. Ese Joe, el que era capaz de amar a pesar de todo, se pierde para siempre en el periodo de inconsciencia con que empieza el capítulo del que hablamos. Ese estado en que los cables no hacen contacto, como lo describe Faulkner, tiene un sentido mítico: es el paso de una vida a otra. El Joe que despierta es otro hombre, uno que ya no puede redimirse. La piedad de Mame hacia el hombre inmóvil en el piso del burdel es el epitafio perfecto del primer Joe: un gesto de pena ante algo bello que ha muerto.

Para el nuevo Joe, la relación con las mujeres es sólo comercio o estafa. Para estafar a las mujeres que necesita, Joe utiliza la ira racial. En los prostíbulos, cuando dice que es un negro, juega con sus conocimientos sobre el modo en que reaccionan los demás frente a una situación como ésa, como jugaba Bigger con los estereotipos en la segunda parte de la novela de Wright. Pero aquí hay algo más que un uso racional de sus características personales para sacar ventajas de cualquier tipo, también hay una necesidad emocional de provocar violencia. A esta altura de la vida del personaje, la violencia es la única forma de existir que conoce, por eso se enfurece cuando la mujer del Norte no reacciona como él había esperado.

En su comentario sobre Light in August, Longley(1) afirma que Joe se niega a elegir entre la raza negra y la blanca, porque quiere ser simplemente él mismo. Para Longley, Joe se convierte en paria porque rechaza el estereotipo que lo demás quieren imponerle. No encuentro nada en la novela que apoye la idea de que la indecisión de Joe se base en una actitud de repudio consciente de las máscaras sociales. Al contrario, Joe está siempre probando una identidad u otra, y sintiendo que no pertenece a ninguna. Su actitud es la de quien busca un lugar social y no puede encontrarlo.

Por ejemplo, en el Norte vive con una mujer negra en un ghetto: *"At night he would lie in bed beside her, sleepless, beginning to*

(1) Longley, John, Joe Burden: The Hero in the Modern World, en Three Decades of Criticism, N.York, 1963.

breathe deep and hard. He would do it deliberately, feeling, even watching, his white chest arch deeper and deeper within his ribcage, trying to breathe into himself the dark odor, the dark and inscrutable thinking and being of negroes, with each suspiration trying to expel from himself the white blood and the white thinking and being. And all the while his nostrils at the odor which he was trying to make his own would whiten and tauten, his whole being writhe and strain with physical outrage and spiritual denial"(1). El párrafo demuestra

claramente que Joe tiene la intención de ser un negro, pero no puede lograrlo. Lo que se resiste a esa transformación es algo interno en Joe, algo inconsciente. Con los blancos, le sucederá lo mismo. Lo que Joe no ha comprendido es que no se puede asumir una vida, hay que vivirla. Joe es antes que nada un hombre, como dice Longley, pero no lo sabe y está intentando ser alguna otra cosa. No puede sino fallar.

Joanna Burden es, desde el principio, una mujer diferente de todas las que Joe ha engañado y provocado en los años transcurridos desde Bobbie. Hay algo que une la primera visión que Joe tiene de ella con un momento anterior e importante en sus recuerdos. El pasaje hace recordar a Proust. El gusto de las arvejas cocidas con melaza que ella le sirve, hace que Joe recupere la imagen de un tiempo en que esperó que una voz dogmática terminara de rezar para comer justamente aquel plato. Este recuerdo transforma el encuentro con Joanna en algo distinto; es como si Joe hubiera vuelto a algún lugar conocido y "volver" es algo que él no ha hecho nunca.

Joanna es un personaje complejo, rico, interesante. Es mucho más real que las mujeres míticas de Faulkner, como Eula Varner o la misma Lena. Tal vez lo que la hace más difícil de construir para el autor es su relación con el Norte de los EEUU. Ella representa en cierto modo al enemigo y la visión del enemigo es muy difícil de conseguir para un sureño. En general, creo, con C. Brooks, que Faulkner la trata con dignidad y respeto. Lo único un poco inverosímil en ella es el modo en que explica las razones por las cuales su padre no mató a Sartoris para vengar la muerte de su abuelo y su hermano. Joanna piensa que la sangre francesa de su padre le enseñó el respeto por el hombre que ama a su tierra y que "*would have to act as the land where he was born had trained him to act*"(2). Esta declaración es demasiado justa y sobre todo demasiado sureña para un personaje al que el Sur ha marginado durante toda su vida y que ha combatido siempre las actitudes sureñas con respecto a las relaciones entre negros y blancos.

Brooks define a Joanna como una abolicionista racista y la definición me parece exacta. Joanna lucha por la igualdad de negros y blancos pero su teoría racial y religiosa no cree en tal igualdad. Según esta teoría, el negro es un ser maldecido por el Señor y por lo tanto, también su elegido. El blanco debe luchar por elevarlo, pero también debe saber que no lo conseguirá nunca. Para Joanna ésta no es simplemente una doctrina: estos principios regulan su vida. Por esa razón, no permitirá que Joe entre a su casa sino de noche. De día, lo tratará como a un extraño y nunca lo dejará pasar por la puerta del frente, ni comerá con él. Cuando cuenta su historia, Joanna habla del horror que sintió ante la revelación de su padre sobre su obligación religiosa y moral para con los negros. Es evidente que en el fondo ella no puede menos que odiarlos. Cumple con ellos como con un deber desagradable.

Como tantos otros personajes de la novela, también ella es una fanática religiosa, que cree que lo oscuro y el Mal se corresponden, que el color negro simboliza el pecado. La religión puede ayudarnos a entender su falta de femineidad, que es lo que atrae a Joe a

1) *Idez*, (pp.170)

2) *Idez*, (pp.190)

principio, como antes había sucedido con el nombre de Bobbie. Joanna se da "como un hombre". La descripción de la primera relación sexual entre los dos personajes es explícitamente la de una lucha entre dos hombres. Joanna ha sido siempre un hombre y sabe que habrá un momento en que tendrá que volver a serlo. En el intermedio, muy breve, entre su masculinidad y su arrepentimiento religioso, crecerá sexualmente hasta volverse una mujer ávida y terrible, como si estuviera tratando de compensar en unos meses lo que ha dejado de lado toda su vida.

Para Joe, ella es una especie de enemigo. También con ella usa la violencia como medio de comunicación. La odia por la puerta de atrás, por el desprecio, por la comida que ella deja "for the nigger"(1). Tal vez desde el primer momento, se parecen mucho: ambos son extremadamente orgullosos, solitarios, fuertes, y ambos necesitan compañía, pero ninguno de los dos está dispuesto a reconocerlo..

La única excepción en este esquema es la escena en que Joe escucha la historia de Joanna. En este caso, Joe demuestra un interés casi tierno por las palabras de Joanna y hace una pregunta, una sola pregunta que está muy lejos de su personalidad en el resto del libro: "Just when do men that have different blood in them stop hating one another?"(2). La pregunta es una protesta conmovedora y elocuente, aunque tal vez Joe no es el personaje más indicado para formularla. Esta frase podría ser el resumen del sentido más abarcador de la novela, dejando de lado el análisis de los personajes en particular. Expresa, en cierto modo, lo mismo que la doctrina de Gavin Stevens en Intruder in the Dust, pero mucho más sintéticamente y con un toque de atención sobre el problema del tiempo que Faulkner ha dejado de lado en su novela sobre Chick y Lucas Beauchamp.

Faulkner divide la relación entre Joe y Joanna en tres etapas que podrían describirse como la relación entre dos hombres, luego entre un hombre y una mujer corrupta y desesperada y finalmente entre un hombre y una fanática religiosa que pretende hacer de él su protegido. Esta última variante es la que lleva a Joe al asesinato.

Quisiera destacar el parecido que hay entre Joe y Joanna, empezando por el nombre. Los críticos no hacen hincapié sobre este tema y sin embargo, la novela es bastante clara al respecto. Joanna también es una mujer torturada, que oye como sus dos personalidades se pelean furiosamente en su interior, y al igual que Joe, está suspendida entre ambas, esperando un resultado. Como Joe, ella se conoce mucho y sabe desde el principio que en algún momento ella misma se prohibirá el placer. Ambos son marginados en Jefferson, ambos están obsesionados por el problema racial, ambos piensan en el asesinato como solución en la misma noche, ambos son fatalistas. Tal vez esta igualdad ayude a explicar no sólo el rechazo violento y trágico con que termina la relación, sino sobre todo la calidad de la unión que hay entre los dos, ese tipo de unión que sólo puede romperse con la muerte.

En la etapa de la corrupción sexual, Joanna ve a un negro en Joe y su visión es netamente estereotipada: se rasga las ropas ella misma, hace que él la busque por toda la casa, lo llama "negro" a gritos. Está llevando a cabo un rito que representa la violación de una mujer blanca por un negro y lo hace con un placer que se aproxima a la locura. Faulkner hace un comentario doloroso sobre la condición de Joanna en este periodo: "It could not be said that he corrupted her. His own life (...) had been conventional enough, as a life of healthy and normal sin usually is"(3). Joanna es una mujer de extremos: su continua abstinencia de los placeres sexuales normales, a los que ella llama pecado, la ha llevado a la corrupción y su fanatismo religioso la llevará a la muerte. En cierto sentido, las peculiaridades de Joe

1) *idem*, (pg.179)

2) *idem*, (pg 187-188)

3) *idem*, (pg 195)

son más "saludables": al menos lo mantienen con vida por ahora.

En el final de la segunda fase de la relación, Joanna empieza a hablar de un hijo. Lo extraordinario del episodio es la reacción de Joe: "*No. If I give in now, I will deny all the thirty years that I have lived to make me what I chose to be*"(1). Esta es la única frase de la novela que podría apoyar la tesis de Longley de que Joe hace una elección consciente de su destino. Pero también puede interpretarse como una justificación que Joe se da a sí mismo de su miedo a la "seguridad" que significaría un casamiento con Joanna Burden. Esta interpretación me parece más consistente con el resto de la novela, según el cual Joe no elige una vida de paria deliberadamente: justamente al comienzo de la calle que termina en Jefferson, estaba intentando casarse con Bobbie y fue rechazado. Es el rechazo de Bobbie y no una elección personal lo que lo ha llevado a ser lo que es, pero una elección personal es mucho más atractiva como pensamiento y le permite negar su miedo a los sentimientos permanentes y la vida sedentaria.

En la última etapa, cuando ella empieza a hablarle de escuelas para negros y de abogacía, Joe piensa que está loca. Lo que lo enfurece no es el hecho de que ella quiera mandarlo a una escuela de negros sino la idea de que está "*trying to change his (life) too and make out of him something between a hermit and a missionary to negroes*"(2). Aquí el problema de Joe vuelve ser sexual. Joe no tolera que nadie arregle su vida abiertamente (aunque muchos lo hicieron sin que él lo notara). Durante toda su vida se ha defendido de los que querían decidir por él, empezando por Mrs. McEachern, y ahora la situación se repite con Joanna, otra mujer. Por otra parte, Joanna está tratando de arreglar su vida en más de un sentido: le elige un destino, una carrera, una vocación y una raza. Joe, desde mi punto de vista, ha intentado optar por una raza desde siempre, pero eso no significa que no le resulte casi instintivo el rechazo a la idea de que una mujer lo haga por él. Por esa razón, en este momento, se ve a sí mismo como un blanco: "*That house which no white person save himself had entered in years*"(3).

Y sin embargo, Joe aún desea volver al principio. Cuando después del intervalo de varias semanas en que no se ven ella vuelve a escribirle, él piensa con alivio que Joanna ha comprendido que lo que realmente desea es un hombre, un hombre en el sentido sexual de la palabra. Cuando piensa en una vuelta a la situación anterior, Joe siente "*dulzura, promesa y delicia*"(4). Ante estos deseos, podríamos hasta llegar a creer que hay en Joe algo de cariño por ella. O tal vez es sólo la tremenda necesidad que tiene de vivir con alguien a su lado. O tal vez son ambas cosas a la vez. Sea como fuere, el pasaje en que Joe se viste para el reencuentro es otro de esos raros momentos en que hay algo conmovedor y casi alegre en el protagonista de Light in August.

Pero ahora Joanna es de nuevo un hombre, y un hombre obsesionado por el pecado. Su ropa lo dice: "*a garment that looked as if it had been made for and worn by a careless man*". Cuando Joe descubre esta transformación, reacciona insultándola. La entrevista termina con la primera mención de la muerte. Joe es tan cruel con la mujer para la que se habla arreglado con algo que parecía cariño, que su reacción puede parecer desmedida, pero lo cierto es que ella ha destruido la ilusión en él y ya no puede perdonarla.

En la última etapa de su vida juntos, Joe y Joanna se parecen cada vez más: ninguno de los dos se rinde, ninguno huye, ambos conocen el peligro al que se exponen y sin embargo, ambos se buscan. Es una lucha a muerte en la que Joe arriesga tanto como Joanna. En ese

1) *idem*, (pg 199)

2) *idem*, (pg 204)

3) *idem*, (pg 195)

4) *idem*, (pg 205)

sentido, la muerte de ella es el resultado de un duelo entre iguales.

Esa muerte es el principio de la huida para Joe. A lo largo de los capítulos finales, el personaje descubre de a poco, si no la respuesta a sus problemas, al menos el nombre de lo que ha estado buscando desde siempre. La huida es un proceso de crecimiento. Faulkner nos muestra este proceso desde varios puntos de vista: el del negro que narra el incidente de la iglesia, el de los perseguidores, el de Joe mismo. De este modo, aun en el momento en que se narra un movimiento interno, el protagonista de Light in August sigue siendo una figura lejana, un símbolo que no se llega a sentir como un hombre en ningún momento.

En el incidente de la iglesia negra, Joe está sacudido por una furia interna tremenda, relacionada con el rencor. Está solo y su soledad lo enfurece. Lo primero que ven los fieles cuando él entra en el templo es que es un blanco, y eso los aterroriza. Joe, por su parte, está huyendo de los blancos, a los que su supuesta negritud ha ofendido mucho más que su crimen. Nunca ha sabido inspirar más que miedo o indiferencia en la vida. Tal vez y sólo tal vez, una especie de amor, si es que hubo amor en Bobbie, en Joanna o en Mrs. McEachern. Aquí, en la iglesia, nadie se atreve a molestarlo, pero todos lo rechazan.

Lo más interesante del incidente es el momento en que Joe trata de arrancar por la fuerza al hermano Bedenberry del púlpito. Joe necesita un lugar desde donde expresar su angustia y no conoce otra forma que la reacción violenta para conseguirlo. Es un hombre sin sitio propio, y ese púlpito ajeno le ayuda a resumir su vida. Así como la vida de Kurtz puede resumirse en un "The horror! The horror!" en Heart of Darkness de Conrad, la vida de Joe Christmas se resume en un insulto a Dios, al destino, a ese algo desconocido que lo ha condenado a ser un mestizo en una sociedad donde el mestizo no tiene identidad propia. Joe no sabe llorar: su resentimiento tiene sólo tres válvulas de escape, el insulto, la risa y la violencia.

En esta huida, Joe busca una identidad definida, esta vez conscientemente. Faulkner utiliza varios recursos para nombrar lo que Joe está buscando: el púlpito puede interpretarse como el lugar social que necesita y el insulto como la definición de su vida, pero hay además un tercer símbolo, mucho más complejo, que es el de los zapatos de la negra. Estos zapatos son oscuros, burdos, sin forma, y huelen a negro. Este es el modo en que Joe ve a la raza negra, pero también es el modo en que él ha vivido: como una sombra amorfa, en la oscuridad, sin contornos definidos, sin camino propio. Cuando se pone los zapatos, Joe está empezando a definirse. Ya no puede elegir: ha entrado en el esquema ritual del linchamiento y los zapatos son el principio de su transformación definitiva en negro. Por ahora, siente esta transformación como una amenaza, un abismo en el que se está hundiendo: "*he could see himself being hunted by white men at last into the black abyss which had been waiting, trying, for thirty years to drown him and into which now and at last he had actually entered, bearing now upon his ankles the definite and ineradicable gauge of its upward moving*"(1). Joe parece saber que el momento decisivo ya ha pasado y que todo lo que va a sucederle desde ahora está escrito y no puede cambiarse: "*the black shoes smelling of negro: that mark on his ankles the gauge definite and ineradicable of the black tide creeping up his legs, moving from his feet upward as death moves*"(2)..

1) *ibid.*, (p. 249)

2) *ibid.*, (p. 255)

Este fatalismo viene acompañado de una súbita revelación de aquello que Joe no había alcanzado a sentir cuando se mostraba desnudo en el camino de Jefferson junto a la casa de Joanna: ahora comprende que lo único que ha deseado en treinta años es eso que huele en el amanecer: "*loneliness and quiet that has never known fury or despair*"(1). Esta sensación sólo puede alcanzar a Joe en un momento de comunión con la naturaleza y es lógico que así sea puesto que lo que ha arruinado como ser humano, apartándolo de la paz, es la sociedad. Sin embargo, luego de su encuentro con la naturaleza, Joe vuelve a desear entrar en la sociedad, como ha hecho siempre.

Algunos críticos sugieren que la obsesión de Joe por saber el día en que vive forma parte de su intento por volver al mundo de los hombres. Yo creo que representa sobre todo su deseo interno de ser como los demás, de recuperar el sentido del tiempo que todos los demás parecen tener. Pero Joe no tiene suerte: lo reconocen, le huyen y su angustia le está haciendo perder el poco sentido del tiempo que le quedaba.

La comida con los negros también es parte de ese intento. Algo está cambiando en Joe. Hay una parte de su espíritu que parece aceptar ahora la identidad que el mundo le está imponiendo: "*And they were afraid. Of their brother, afraid*"(2). Esta es la primera vez que Joe pronuncia la palabra "brother", en el sentido religioso de hermandad entre los hombres, y se está refiriendo a los negros. Es la primera vez que siente que pertenece a un grupo humano determinado y por lo tanto también a la humanidad.

Su muerte a manos de Percy Grimm es, en parte, un triunfo. Joe triunfa por su valor, su serenidad ante la muerte y sobre todo por esa especie de eternización que lo fija para siempre en la mente de los que presencian el sacrificio. Para describir ese triunfo, el autor utiliza bruscamente el tiempo presente y el futuro: "*They (the murderers) are not to lose it (Joe's face). (...) It will be there, musing, quiet, steadfast, not fading and not particularly threatening, but of itself alone serene, of itself alone triumphant*"(3). Ese "it", el rostro de Joe Christmas, es la marca imborrable de la víctima en los que la persiguieron y esa víctima es un hombre negro, aunque no sea más que por su modo de morir. El Sur galante y justiciero de Percy Grimm llevará la marca de su culpa para siempre y Joe habrá encontrado el lugar que buscaba: su rostro es ahora la imagen del Pecado Capital en una conciencia colectiva.

Si aceptamos la idea de Claude-Edmond Magny de que los personajes de Faulkner viven sólo por un Acto imborrable, tal vez en el caso de Joe Christmas ese Acto no sea la conciencia de una posible gota de sangre negra sino esta muerte, que le da una identidad y en cierto modo lo redime. Y si Hightower representa el Sur de los que, a diferencia de Percy Grimm, logran arrancarse la máscara por un instante, ese Sur sólo podrá vislumbrar el camino hacia la perfección a través de la comprensión de la tragedia de Joe Christmas.

El mestizaje es también tema central en Absalom, Absalom!. Sin embargo, el uso que hace Faulkner aquí del problema del mulato es completamente distinto, tal vez porque Absalom, Absalom! no relata la crisis de identidad de un hombre moderno sino la historia de la caída de un mundo. En esa caída, el mulato tiene un papel simbólico central.

Para comprender el sentido profundo de la historia de Sutpen y de Charles Bon, un mulato de visibilidad nula, como Joe Christmas, hay que evaluar cuidadosamente el peso del tema del incesto en la historia. La muerte de Bon es el climax de Absalom, Absalom!. Con esa

1) *Ibid.*, pág. 249

2) *Ibid.*, pág. 252

3) *Ibid.*, pág. 245-251

muerte, Sutpen pierde a sus dos hijos reconocidos y a su bastardo. La novela, tal como la plantean sus narradores, está centrada en la búsqueda de una explicación de la muerte de Bon, o más exactamente de la violencia de Henry.

Cleanth Brooks define a Absalom, Absalom! como una novela de misterio en la cual se trata de descubrir el motivo de un asesinato. Cada uno de los narradores, dice Brooks, aporta sus propias conclusiones y trata de resolver el problema, pero las respuestas parecen siempre insuficientes para explicar un acto por el cual Henry destruye a las dos personas que más amaba en el mundo.

El padre de Quentin cree que la razón pudo haber sido la existencia de una amante negra en la vida de Bon. Esta explicación no parece suficiente, ni siquiera para su autor, Mr. Compson. No es socialmente convincente: muchos de los hombres del Sur tenían amantes negras; la validez de un matrimonio como el de Charles es nula porque quiebra las leyes dictadas contra la mezcla de sangres.

El incesto, en cambio, visto desde los ojos de un lector occidental cualquiera, parecería una razón importante. Explicaría la repugnancia de Henry a cometer el asesinato, la espera, e incluso el asesinato mismo. El problema es que Quentin no queda convencido con esta idea. Es verdad que Quentin está marcado por su propia tendencia incestuosa, pero tampoco Shreve siente que el incesto lo explique todo, probablemente porque está tomando en cuenta la personalidad de Henry tal como la han ido inventando Quentin y él mismo en la noche helada de Harvard. Ese Henry inventado hubiera aceptado la relación incestuosa entre Bon y su hermana, aunque al principio se resistiera a ella, porque comprendía ese tipo de amor mejor que cualquier otra persona. Por otra parte, Henry no es un personaje fuerte ni decidido; de los dos hermanos, sólo Judith ha heredado la fortaleza de Thomas Sutpen. Para que Henry se decida a matar a Charles, a quien, en el relato de Quentin y Shreve, ama profundamente, hacen falta razones aún más poderosas.

Y esa razón es la mezcla de sangres. En la reconstrucción que hacen Quentin y Shreve, cuando Henry vuelve de ver a su padre por última vez, Bon comprende lo que ha pasado: "*So it's the miscenagation, not the incest, which you can't bear*"(1). Henry no puede responder a esta afirmación porque sabe que lo que dice su amigo es verdad.

Hay todavía otra prueba de que el incesto no es decisivo en el problema de Bon y Henry, y es la reacción de Thomas Sutpen. Cuando Thomas Sutpen va a hablar con el abuelo de Quentin para descubrir dónde estuvo su famoso error, le dice que tiene dos opciones: "*either I destroy my design with my own hand, which will happen if I am forced to play my last trump card, or do nothing, let matters take the course which I know they will take and see my design complete itself quite normally and naturally and successfully to the public eye, yet to my own in such a fashion as to be a mockery and a betrayal of that little boy who approached that door fifty years ago and was turned away*"(2). Dejar que todo continúe significa aceptar que Charles Bon se case con Judith. De ese modo, la estirpe de los Sutpen estará asegurada y el proyecto será un triunfo. Pero Sutpen siente que, completado de ese modo, su proyecto sería una traición a sus sueños. El plan de Thomas Sutpen era llegar a ser un caballero sureño, y para un caballero sureño el peor de los secretos es tener gotas de sangre negra en la familia. Por otra parte, en el momento en que Sutpen se confiesa ante Mr. Compson, Henry ya sabe que Bon es su hermano y eso no ha detenido las cosas. La última carta de su padre tiene que ser más poderosa que el incesto mismo y esa última carta es la sangre negra de la madre de

1) Faulkner, William. Absalom, Absalom!, (op. cit.) (pg 294)
2) ibid., (pg 295)

Bon. Thomas Sutpen no comprende demasiado bien las emociones de los demás, pero sabe que Henry puede aceptar el incesto más fácilmente que la idea de la mezcla de sangres. De ese modo, lo que realmente mata a Bon es el hecho de que es un mestizo. Una de las funciones del incesto en la novela es la de ser un punto de referencia por el cual podemos comprender lo que significaba la mezcla de sangres para hombres como Sutpen y Henry.

Las figuras de Charles Bon y Joe Christmas tienen una base común: el estereotipo, pero sus personalidades son profundamente diferentes. Charles también tiene esa atmósfera de hombre de ninguna parte que había aparecido en Joe. Rosa, que no sabe que Bon es mestizo, lo define como tal más de una vez. Para Mr. Compson, es un hombre "*without background or past or childhood (...) as though as a man he did not exist at all*"(1). Bon está enfrentado al mismo problema de identidad que torturaba a Joe Christmas, sólo que este personaje no lo enuncia en términos raciales.

En la reconstrucción de Shreve, Charles Bon siente que es parte de un plan fraguado por su madre y el abogado y que este plan tiene que ver con su origen. Charles no sabe nada de su origen y esta ignorancia se convierte de a poco en obsesión. Cuando su madre lo envía a Mississippi, él espera algún tipo de revelación "*which would reveal to him at once, like a flash of light, the meaning of his whole life, past*"(2). La revelación llega cuando reconoce sus propios rasgos en el rostro de Henry y descubre que tiene un padre.

El problema de Charles Bon está centrado no en la identidad étnica sino en la paternidad. Charles es, sobre todo, un hombre sin padre. Esta falta lo marca. Como Joe Christmas, es una víctima. En cierto modo el culpable es aquí también el sistema social, porque Sutpen rechaza a su madre sólo a raíz de su deseo de pertenecer a una comunidad que desprecia a los negros. Su muerte también es el resultado de una norma social que le ha enseñado a Henry Sutpen que, en una situación como esa, Bon sólo puede ser un "*nigger who is going to sleep with your sister*"(3). Sin embargo, en el tiempo que transcurre entre la afrenta del abandono de su madre y la muerte a manos de Henry, Bon es sobre todo víctima de las actitudes personales de Thomas Sutpen y de su "error".

Cuando Charles reconoce a Henry, siente que no lo ha extrañado nunca porque nunca soñó con tener un hermano, pero en cambio siempre le ha pesado la falta de "*my father's (face), out of the shadow of whose absence my spirit's posthumeity has never escaped*"(4). Lo único que Charles desea del padre que lo abandonó es un gesto de reconocimiento. No lo odia, no hasta el final. Tiene una paciencia infinita. Cada vez que Sutpen no responde a sus esperanzas, se culpa a sí mismo. Lo que pide es muy poco y está dispuesto a pagar como sea, incluso abandonando a Judith y a Henry. Es Sutpen el que no cede, arrastrado por su error habitual.

Bon lo espera casi hasta el final de su corta vida. Incluso cuando ve volver a Henry de la entrevista y adivina lo que ha pasado, sigue esperando: "*And he sent me no word? He did not ask you to send me to him? No word to me, no word at all? That was all he had to do, now, today, four years ago or at any time during the four years*"(5). Sólo después de cuatro años, Charles Bon finalmente reacciona. Su desafío es un suicidio y una venganza unidos en un sólo acto de desesperación.

La estirpe de Bon, como Dilsey en The Sound and the Fury, es la única que sobrevive en la novela y esto tiene un sentido. Bon puede

1) *idea*, (pg 76)

2) *idea*, (pg 258)

3) *idea*, (pgs 294-295)

4) *idea*, (pg 262)

5) *idea*, (pg 294)

lograr lo que su padre no consigue nunca: perpetuarse. Pero su hijo y hasta su nieto en cierto modo, deberán enfrentarse también con el problema del mestizaje.

Charles Etienne St. Valery Bon es el verdadero Joe Christmas en Absalom, Absalom!. También él crece en un ambiente viciado por la obsesión de la raza y las castas. Judith y Clytie ejercen una doble presión él: luchan por transformarlo en un blanco y al mismo tiempo muchas veces lo tratan como a un negro. Charles Etienne no tiene ni pasado ni origen: "*this child with a face not old but without age, as if he had had no childhood (...) as if he had not been human born but instead created without agency of man or agony of woman*"(1). Como a Joe Christmas, la soledad ha vuelto hosco y extraño a Charles Etienne. La única vez que lo vemos jugar es con un negro y Clytie interrumpe ese juego para siempre..

La descripción de la relación de Clytie y Judith con Etienne es patética. Cleanth Books habla del cariño de Judith. Si bien es cierto que ese cariño existe, hay una terrible falta de expresividad hacia el chico. Las dos mujeres lo lavan, lo visten, le dan todo lo que encuentran para comer, pero lo tratan con una frialdad de hielo que el muchacho relaciona siempre con su sangre negra. En las noche se queda despierto entre las dos y las oye pensar, "*projecting about him and filling the thunderous solitude of his despair louder than speech could: You are not up here in this bed with me, where through nor fault nor willing of your own you should be, and you are not down here on this pallet floor with me, where through no fault nor willing of your own you must and will be, nor through-any fault nor willing of our own who would not what we cannot*"(2). En este pasaje, Charles Etienne siente que es el que no es, el que está entre dos mundos y no pertenece a ninguno. Es el "mulato" por definición.

Cuando este muchacho crece, la obsesión que su padre había tenido con respecto a su origen, se despierta en él con la forma que hablamos visto en Joe Christmas: el suyo es un problema de identidad centrado en la raza. Para este personaje, el problema es tal vez más terrible aún, porque él viene de un mundo "*where pigmentation had no more moral value than the silk walls*"(3). Después de la muerte de su madre, crece en cambio en un mundo ascético y pobre donde el color de la piel determina la clase social, el comportamiento y la identidad grupal y personal. Charles Etienne descubre que, para los blancos, él pertenece a un grupo del que no sabe nada, y, para los negros, al de los amos. Faulkner simboliza todo esto a través de la imagen del muchacho en el espejo roto: esa figura deformada y dividida representa la pregunta hecha con "*amazed and tearless grief*"(4) sobre la identidad quebrada.

Como Joe Christmas, Charles Etienne trata de acercarse a los negros, a pesar de la oposición de Clytie y Judith. También él empieza peleas, provoca violencia y casi siempre vuelve a la casa molido a golpes. El también puede ser confundido con un blanco, pasar la línea, huir al Norte y ser, como le dice el Gral Compson "*lo que tú quieras*"(5), y también él rechaza esta salida. Su casamiento con una negra, a la que no ama por otra parte, es un acto de provocación y rebeldía como tantos otros en su vida. Está lleno de rencor y ese rencor está dirigido en parte contra Clytie y Judith, por eso cuando vuelve con su esposa negra, arroja la libreta de casamiento al rostro de Judith y se instala en una choza de negros.

Cleanth Brooks afirma que Judith rompe con la tradición racista de la familia Sutpen desde el momento en que va a buscar a Charles Etienne para hacerse cargo de él. Yo creo que Judith trata de hacer esto pero no lo logra. Ella cumple con su obligación de proveedora de

1) *ibid.*, (pg 161)

2) *ibid.*, (pg 162)

3) *ibid.*, (pg 164)

4) *ibid.*, (pg 164)

5) *ibid.*, (pg 165)

alimentos pero le es imposible tratar al muchacho con cariño. Por el contrario, lo hace sentir "diferente" y tal vez hasta le dice que es un negro.

El verdadero cambio en Judith llega después de la ausencia del muchacho: "*I was wrong, I admit it. I believed that there were things which still mattered just because they had mattered once. But I was wrong. Nothing matters but breath, breathing, to know and to be alive*"(1). Estas palabras significan un profundo cambio de actitud que a Judith le cuesta mucho. Se contradice. Primero le ofrece a Charles que Clytie críe a su hijo negro y después le dice: "*No: I. I will raise it*"(2).

A pesar de sus contradicciones, Judith es la primera Sutpen capaz de separar entre la vida y las reglas que la rigen en una sociedad en particular. El consejo que da a Charles Etienne es extraordinario por venir de quien viene: lo anima a pasar la línea, a quebrar a sabiendas el sistema de castas. Esta insinuación es escandalosa en sus labios de dama sureña. Coincido con Brooks en que es el amor el que redime a Judith, pero sólo en este punto de la historia de la familia. Cuando Judith le dice al hijo de su prometido: "*Call me Aunt Judith, Charles*"(3), está reconociendo por fin la igualdad entre ambos, pero esto también significa que hasta el momento en que pronunció esas palabras, ella había sido el ama.

El arrepentimiento de Judith llega tarde para Charles Etienne. Su infancia lo ha tocado demasiado profundamente y su muerte no tiene alegría. Deja un hijo idiota, de apellido "Bond" (en inglés prisionero, atado), que es la marca del pecado del Sur y también una advertencia de lo que podría engendrar la lucha intestina de sus hijos.

Charles Bon y sus hijos representan en esta novela el error y la culpa de la región en la que se desarrolla la historia. Ellos sobreviven. El Sur de las obras de Faulkner es siempre una tierra mestiza que se niega a aceptarse a sí misma como tal. La función simbólica del personaje mulato es nueva en la literatura del blanco y este es uno de los motivos por los cuales los personajes mulatos de Faulkner, a pesar de haber nacido a partir de un estereotipo, lo trascienden definitivamente.

El tema del mulato esclavo aparece también en una de las novelas menos conocidas de Robert Penn Warren, Band of Angels, cuya protagonista es una mulata que pasa del mundo blanco al negro y luego de nuevo a la libertad.

El parentesco de Amantha Starr con el estereotipo que Stearling Brown(4) llama "*tragic mulatto*" es absolutamente evidente. Warren no lo oculta, más bien lo proclama. Como lo pide este estereotipo, Amantha posee una personalidad dividida y una conciencia torturante. Fiedler dice que su problema principal desde el momento en que descubre que su madre era de sangre negra es que no puede decirse "*I am a Negro*", no puede aceptar su identidad racial.

Gordon Allport, en su estudio sobre el prejuicio, analiza en un capítulo los recursos de defensa de los grupos que son rechazados en una sociedad dada. Uno de esos recursos consiste en negar que se pertenece a la comunidad despreciada. Allport explica que la utilización de este recurso significa una ruptura con los valores propios y una aceptación completa de los valores del grupo dominante. Esta actitud se refleja constantemente en el comportamiento cotidiano. Amantha, por ejemplo, no es capaz de pronunciar la palabra "*kink*" (rulo) hasta el final de la novela. Ella quiere ser blanca y logra convencerse de que lo es. Su pelo crespo le molesta porque la

1) 1962, (pp 171)

2) 1962, (pp 171)

3) 1962, (pp 172)

4) Brown, Stearling, "Negro Character Seen by White Authors", en Journal of Negro Education, II January, 1933.

enfrenta con una verdad que ella está negando. Este tipo de defensa es, por supuesto, psicológicamente inestable y hasta peligroso, porque hay toda una parte de la personalidad que se intenta suprimir por completo.

El arma principal de Amantha contra la verdad sobre sí misma es su "romanticismo". Ella imagina constantemente hechos heroicos y sentimentales que en realidad es incapaz de llevar a cabo, no por cobardía, sino porque muchos de esos actos, en acción, significarían el reconocimiento de esa parte de sí misma que está tan empeñada en negar. La huida de casa de Hamish Bond es un ejemplo. Mientras Amantha puede imaginar esa escapatoria como un romántico acto de arrojo, la otra parte del problema, la de la esclavitud en la que está sumida, permanece oculta. Pero cuando la revelación de la mansedumbre del perro del amo primero, y el ofrecimiento de Bond después, alejan a la libertad del heroísmo, ella siente que le han robado todo: "*So that was the way: they would put you on a boat, and all the day you would see the water slide beneath you, slick as oil, and you would lie in our berth and hear the engines heave and clump all night, and then, at the end of a certain time, you would be free*"(1).

Este párrafo también podría interpretarse como la expresión de la idea de que la libertad es posible sólo si uno la gana por sí mismo, pero en realidad y aunque ella misma no lo ve, Amantha ha hecho mucho por conseguirla: ha descubierto su poder sobre Bond y ha sabido como utilizarlo para que él le ayudara a ir al Norte. Lo cierto es que sin el romance de por medio, ella no puede enfrentarse a la huida porque una huida "fácil" la obligaría a enfrentarse mentalmente con el hecho de que es una esclava y de que lo es porque es negra.

Para negar esa parte de su identidad, Amantha es capaz de rebajarse. Me parece extraño que ninguno de los críticos importantes haya hablado de la bajeza de algunos de los actos de esta mujer mulata: el modo siempre eficaz en que se acomoda con sus amos, por ejemplo, o la traición a Rau-Ru. El episodio que explica mejor este rasgo desagradable de la personalidad de Amantha y que, en cierto modo, origina y anuncia todas las otras traiciones, es su pelea con Shadrach.

Shadrach representa en parte la tradición del negro sureño: está lleno de leyendas, habilidades manuales, comprensión, y tal vez algo misterioso y vagamente amenazador, elementos todos que formaron parte de los estereotipos del negro hasta hace muy poco. Shadrach escucha a Amantha con paciencia, le cuenta historias y la quiere. Hay una unión profunda entre los dos. Por otra parte, él también es el negro capaz de convertirse en rebelde: "*Ain't gonna whup me, aint nobody gonna whup me!*"(2). Sus palabras de duda sobre la identidad de Amantha destruyen el mundo seguro de la niña y ella ya no puede perdonarlo. Pero lo recuerda siempre. Shadrach es el primero de los negros que representan esa parte de la personalidad de Amantha que ella no quiere reconocer y ésta es la primera de sus traiciones. De ahora en adelante, traicionará una y otra vez: cada vez que se convenza a sí misma de que no es una negra, cada vez que olvide que lo es en casa de Hamish Bond o que se avergüence de serlo frente a su marido norteño, Tobias Sears. La traición a Rau-Ru no es más que una repetición del episodio de Shadrach.

Rau-Ru es otro negro mimado, un "k'la", que se convierte en rebelde y vengador. También él es una parte de la personalidad de Amantha, la parte oculta e indomable. Cuando reaparece en su vida de mujer libre como esposa de Tobias Sears, ella vuelve a sentir la inseguridad que le habían causado en la infancia las palabras de Shadrach. No reconoce a Rau-Ru frente a Tobias, porque está

1) Warren, Robert Penn. Band of Angels, (op. cit.) (pg 110)

2) idea, (pg 13)

intentando negar el pasado y vivir en un presente sin raíces, sin nada que le recuerde que ella ha sido esclava y que para la sociedad en la que vive, seguirá siendo una negra.

El problema de Amantha se plantea por primera vez en la primera conversación con Rau-Ru después de la Guerra Civil. Rau-Ru la acusa de no poder soportar ser una negra y ella no tiene defensa para esa acusación. No responde. Para Rau-Ru, ella es una traidora, una negra que ha abdicado de su condición de tal porque le es más conveniente ser blanca y porque está en una posición que le permite, como Joe Christmas, elegir su raza. Sólo que, en el mundo de Penn Warren, es imposible negar el pasado y huir de la identidad.

Para la protagonista de Band of Angels, los días en que recorre el país con Jimmie y Rau-Ru después de los disturbios de New Orleans son en realidad ese viaje al pasado que ella había intentado evitar, un viaje a la verdad de su propio ser: "*It was all happening in the darkness of my head*"(1), piensa cuando lo recuerda como narradora.

Rau-Ru y Amantha trabajan y razonan en planos completamente distintos. En la conversación en la cabaña junto al río, ella le habla siempre en términos personales. El, en cambio, es un líder ante todo, y los problemas individuales le parecen intrascendentes. En cierto modo, ambos se complementan. Sin embargo, en este momento, él es más adulto y ve más profundamente que ella, a pesar de su fanatismo. "*How does it feel with the light on your face and not seeing anything but the light and the dark around the light, and knowing I'm over here, in the dark, and you can't see me, but I'm looking at you, I am looking at you all the time?*"(2). El párrafo de Rau-Ru es una descripción profunda e inteligente del estado de lo que podríamos llamar el "alma" de Amantha en el momento de su encuentro con esa otra parte de sí misma. Ella no puede ver más que la luz que ilumina lo que acepta de su propio ser y sin embargo, sabe que hay algo más y que ese algo está más allá de la luz, observándola. Esa sensación le produce angustia y el único modo de escapar es mirar de frente hacia la oscuridad, a lo desconocido.

En este viaje al infierno todo la impulsa a enfrentarse con la verdad: su encuentro con Rau-Ru, su preocupación por él, su miedo, las últimas palabras de Hamish Bond. Todo le dice que es una negra y que debe reconocerlo, pero Amantha no lo logra. Este es uno de los tantos finales fallidos de la novela. El movimiento constante de climax y anticlimax, que empieza con la primera revelación de la verdad a Tobias en los días anteriores a este viaje, no puede menos que cansar al lector. Es como si nunca fuera suficiente, como si Amantha debiera superar siempre una culpa más, otro castigo antes de conseguir la paz que busca.

La justificación que da la obra para el fracaso de Amantha en este viaje se enraiza en el problema de la culpa. La muerte de Hamish Bond tiene sentido sólo como medio para continuar la novela. Bond muere a manos de tres personas: Rau-Ru el rebelde, Amantha la favorita, y él mismo, como amo. Aceptar la identidad de negra, ex-esclava significa también aceptar la culpa en esa muerte. Amantha no puede hacerlo sola, necesita el apoyo del que ama y Tobias no está preparado todavía. Si el último capítulo del libro parece tedioso es porque la historia de la protagonista ya ha terminado, y ahora sólo le queda esperar la revelación que convierta a su compañero en un verdadero marido. Ese último capítulo es el relato de la evolución de un norteamericano, y está casi al margen de la novela misma. Sólo cuando Tobias logra transformarse de estatua en ser humano, Amantha descubre la felicidad de nuevo. La transformación de Tobias en hombre los une otra vez porque ahora ambos se aceptan. Han alcanzado juntos la

1) *ibid.*, (pg 263)

2) *ibid.*, (pg 265)

sabiduría de Mr. Launberry que, siendo negro, es capaz de inventar un aparato para enrular los cabellos de los blancos; es decir de aceptar que existen canones de belleza y valores válidos en la propia raza oprimida y en la propia persona y que se puede intentar incluso que el grupo opresor los adopte y los imite. Mr. Launberry y su aparatito son la imagen de la solución que ofrece Warren al problema de sus personajes: la de aprender a vivir con lo que se es y en el mundo en que se ha nacido.

La evolución del personaje del mulato en la literatura blanca sureña ha estado marcada desde siempre por el peso de los estereotipos, especialmente el de la identidad dividida. Los autores sureños, incluso en el siglo XX, se han apoyado en esta idea tradicional para imaginar sus personajes, si bien intentaron al mismo tiempo lograr una mayor verosimilitud desde el punto de vista psicológico.

Joe Christmas, por ejemplo, nace de la figura del "tragic mulatto", pero no es de ningún modo, una copia de esa imagen. Faulkner usa constantemente la idea de que el mulato está condenado a la infelicidad por su herencia dividida, pero va mucho más allá. Utiliza el concepto de lugar social para retratar a Joe y a Charles Etienne St. Valery Bon, y completa a Charles Bon con la idea psicológica de la necesidad de buscar al padre. Sus personajes son profundos y están vivos: lo que hacen y dicen es coherente con la personalidad que el autor les confiere. Es verdad que, como la imagen estereotipada, tienen mucho de víctimas, pero Faulkner les da también parte de la culpa de su propia desgracia y la combinación de todos estos elementos los hace complejos.

Joe Christmas y Charles Bon tienen un profundo sentido simbólico en las dos novelas en que aparecen: son las marcas del pecado del Sur y las razones morales de su destrucción. La imagen de Joe en las mentes de los que lo ven morir y la paciencia de Bon haciendo pedazos en un instante todos los sueños de Sutpen son metáforas intensas e inolvidables y ésta es una de las principales innovaciones de la obra de Faulkner con respecto a la figura del mestizo en la literatura del Sur.

La ascensión del personaje de sangre negra a símbolo y protagonista en el S XX, pasa sobre todo a través del mulato. Sin embargo, hay excepciones. En la obra de Faulkner principalmente, el negro es uno de los símbolos más importantes y no solamente el mulato. Más allá de su papel como hijo del Sur que el Sur rechaza, el negro es, en esta obra, un ejemplo para los hombres de Jefferson y en ese sentido, Faulkner marcó el rumbo de muchos autores que lo siguieron.

IV) FAULKNER Y LOS NEGROS

En su artículo Highbrow's Lowbrow, Leslie Fiedler habla del Rousseauismo de Faulkner, de allí deriva, según este crítico, el hecho de que en general los personajes menos cercanos a la civilización, los negros, indios y niños, sean, en su obra, los más positivos. Esta tendencia a ensalzar lo primitivo conecta la obra de Faulkner con la línea que viene de Fenimore Cooper y Mark Twain. Es verdad que los negros faulknerianos son más nobles y menos enfermizos que los blancos. Algunos de ellos son figuras casi míticas: Sam Fathers, en Go Down, Moses, o, en otro sentido, Dilsey. La frase con

que se describe a Dilsey en The Sound and the Fury relaciona a esta cocinera negra con la cualidad que Faulkner admiraba más en los negros: su capacidad para sobrevivir. Por esa capacidad, la raza negra es más limpia y hasta más poderosa que la blanca. Sam Fathers, en Go Down, Moses, Ned en The Reivers, Lucas en Intruder in the Dust, son todos personajes que offician de maestros de los jóvenes blancos en una típica relación iniciática.

Paralelamente con esta visión netamente positiva del negro, existe, en la obra de Faulkner, un sentimiento de desorientación con respecto al negro. Se habla muchas veces de regiones secretas detrás de los rostros impasibles o risueños de los negros, regiones que un blanco no puede comprender. Muchos de estos personajes negros poseen un matiz misterioso que refleja con bastante fidelidad la primera causa de muchos de los estereotipos blancos sobre el negro: el miedo.

Es innegable que la obra de Faulkner significó un avance en la visión del negro dentro de la literatura del blanco: sus personajes de color no son tal vez demasiado reales, pero son mucho más humanos y más complejos que los anteriores. Sin embargo, los intelectuales negros lo han criticado mucho. En uno de los artículos de su libro de ensayos Nobody Knows My Name, James Baldwin hace un análisis de la posición de Faulkner con respecto a los problemas raciales. Baldwin encuentra una diferencia radical entre las ideas de los sureños blancos, incluyendo a los liberales como Faulkner, y las de los negros. Afirma que se ha encontrado con muy pocos sureños blancos que no lloren por el Sur anterior a la Guerra de Secesión y con ningún negro que lo haga. Para Baldwin la clave de la posición de Faulkner está en que el autor blanco acepta que el viejo orden era absurdo pero al mismo tiempo lo transforma en un momento casi místico que nadie tiene derecho a discutir hasta que los propios sureños hayan logrado convencerse de que es necesario cambiarlo. Faulkner exige tiempo para que el Sur pague la culpa de la esclavitud por sus propios métodos y se eleve por encima de su amargura sin coerción de parte del resto de la nación. Esta necesidad de tiempo, dice Baldwin, no se origina en un deseo de salvar al negro (al que, por cierto, Faulkner considera a salvo) sino en la intención de rescatar lo que queda de "bueno" en los blancos. Y Baldwin piensa que desde el punto de vista negro, el tiempo se ha terminado hace ya mucho.

Las contradicciones que Baldwin ve en Faulkner son parte de la razón por la cual sus personajes negros tienen tanta profundidad y están tratados con tanto cuidado. Faulkner parece tener una enorme desconfianza de fondo hacia el tema de los problemas raciales, al que tampoco puede dejar completamente de lado. La prueba de esta desconfianza está en un detalle que hace notar Irving Howe en su ensayo sobre los negros en Faulkner: en toda la obra sobre Yoknapatawpha no aparece nunca el personaje real y tal vez hasta inevitable del negro rebelde, el luchador negro. Es como si Faulkner no se hubiera atrevido a enfrentarse con este tipo de negro o no se hubiera creído capaz de retratarlo con veracidad.

Podríamos rastrear la evolución de las ideas de Faulkner sobre el negro en cada uno de sus cuentos y novelas sobre el Sur. Ese tipo de estudio es sin duda alguna necesario e interesante, pero resultaría excesivamente largo para un planteo general como el presente. Para tener un panorama digamos, con Howe, que existe una evolución en los negros faulknerianos a partir de una imagen bastante estereotipada hasta la creación de personajes muy complejos, más allá de que los intelectuales negros los consideren válidos o no como pintura real del pueblo negro. Para Howe, el representante de este último tipo de figura es Lucas Beauchamps en Intruder in the Dust.

Lucas aparece también en otros cuentos de Faulkner y su característica principal es siempre una especie de dignidad que nada puede destruir, ni siquiera su fe en una ridícula máquina para buscar oro en The Fire and the Earth, por ejemplo. Lucas es el negro que lo soporta todo sin doblarse: el engaño, la cárcel, el trato con blancos que lo desprecian, la amenaza de linchamiento. Las apariciones de Lucas en la novela que analizamos están enmarcadas por dos escenas descriptas con mucho detalle y referidas al dinero: el rechazo del dinero de Chick en la cabaña y el pedido del recibo al final de la obra.

La escena de la cabaña podría analizarse a partir de una sola pregunta: ¿cuál es el error que condena a Chick a esa relación de prisionero a carcelero con Lucas? Para responder, debemos volver al problema de las conductas marcadas por estereotipos y del lugar de cada personaje en una sociedad como la sureña. Ambos conceptos están en el centro de esta novela.

Chick ha sido educado en el seno de una comunidad en la que ser "negro" significa, por ejemplo, aceptar dinero, no reclamar, ser sumiso, no tener dignidad. Los mismos negros aceptan estas definiciones. El párrafo en el que se habla del olor de los negros es muy significativo en ese sentido: *"that smell which if it were not for something that was going to happen to him within a space of time measurable now in minutes he would have gone to his grave never once pondering speculating if perhaps that smell were really not the odor of a race not even actually of poverty but perhaps of a condition: an acceptance, a passive acceptance by themselves of the idea that being Negroes they were not supposed to have facilities to wash properly or often or even to wash bathe often even without the facilities to do it with; that in fact it was a little to be preferred that they did not"*(1). Esta es una descripción exacta y conmovedora del lugar social del negro en Jefferson y del significado de ese lugar para el negro mismo: el negro acepta su posición porque le brinda una relativa seguridad, como vimos en Native Son. Para los blancos, en cambio, este lugar es una verdad tan firme que ni siquiera se les ocurre cuestionarla. En un principio, Chick también cree en este sistema: a no ser por lo que va a pasarle con Lucas Beauchamps, ni siquiera se hubiera preocupado por averiguar el origen del olor de los negros.

Lo que provoca la crisis en Chick no es su intento de dar dinero a Lucas, sino el rechazo del negro y la forma en que ese rechazo se lleva a cabo. Lucas no se comporta según las normas en las que Chick había confiado ciegamente y eso deja al muchacho tan confundido como deja la actitud de sus patrones liberales a Bigger en su primer día de trabajo. El error de Chick es el de haber confiado en el estereotipo a pesar de que estaba al tanto de las características inusuales de Lucas.

Al final de su aprendizaje, cuando Chick ya ha rechazado las actitudes de su comunidad frente al negro, Lucas vuelve a sorprenderlo y sorprende también a su tío Gavin. Pedir un recibo por algo que se ha pagado es una acción lógica pero no en un hombre de piel negra y tal vez no por dos dólares. Y sin embargo, Lucas ni siquiera pide el recibo: espera que Gavin se lo entregue por iniciativa propia. La sorpresa del tío y el sobrino es la prueba de que la dignidad de Lucas aún tiene mucho que enseñarle a los blancos..

1) Faulkner, William. Intruder in the Dust, (op. cit.) (pg 13)

La primera imagen de Lucas que tenemos es la que Chick recuerda haber visto en los momentos previos a la escena del dinero en la cabaña. Es una imagen típicamente faulkneriana: el personaje está contenido en ella. Todo lo que se diga de él en adelante coincidirá con esta primera impresión y la profundizará lentamente. Chick dice que Lucas está dentro de una piel negra, pero que "*what looked out of it had no pigment at all, not even the white man's lack of it, not arrogant, not even scornful: just intractable and composed*"(1). Lucas será siempre un hombre intratable, se manejará sólo según su real saber y entender y no aceptará ni órdenes ni consejos de nadie. Este primer adjetivo ya está lejos de la imagen estereotipada de lo que debe haber bajo una piel de color: tener una opinión propia de las cosas no forma parte de lo que es "deseable" en un negro. Por otra parte, la compostura de la que se habla en esta primera visión del negro es la base de su dignidad. No se puede hacer temblar a Lucas, no se puede obligarlo a arrastrarse. Esto tampoco pertenece a las "virtudes" del "negro bueno". Ambas características son más bien parte de la humanidad tal como Faulkner la concebía. Por esa razón, Lucas no tiene el rostro de un negro: es un hombre, simplemente. De esa humanidad proviene su derecho a enseñarle la vida a Chick.

Lucas no es un defensor de su pueblo. Es demasiado distinto de los demás negros para serlo. No le interesa transmitir sus ideas a los demás. Es un individualista. Su relación con los demás miembros de su grupo étnico es contraria a la de un líder: Lucas los desprecia. Ha decidido no ser un negro, no tener amigos negros, ir al pueblo sólo en el día en el que van los blancos. Esta actitud puede interpretarse como una traición, pero no es eso lo que Lucas siente en realidad. Si Lucas encontrase en esta novela un hombre negro que se comportara como él, tal vez ese hombre sería su amigo. Lo que el personaje rechaza no es la raza negra en sí misma, sino más bien la situación en la que ésta se encuentra. No es un renegado y no lo es porque en el fondo a Lucas no le importa el problema racial. Está en busca de cierto tipo de dignidad personal y es por esa razón que Faulkner se interesa en él. Lucas es el único personaje negro de la obra de Faulkner que se niega consciente y sistemáticamente a obedecer las reglas del comportamiento fijadas por la sociedad blanca y es la prueba de que Faulkner nunca quiso tratar el problema de las relaciones entre negros y blancos desde el punto de vista de personajes con intenciones sociales militantes o políticas.

Lucas es estático: no cambia nunca. Es siempre tranquilo, seguro, orgulloso. Pero Faulkner se cuida de hacerlo también humano. Por ejemplo, cuando Chick vuelve a verlo después de su aventura, Lucas parece "*exactly like a man who has spent the night chained to a bedpost*"(2). El toque de humanidad de Lucas está relacionado casi siempre con la vejez o el cansancio, y ese toque está allí porque el autor no quiere que olvidemos que, a pesar de su seguridad interior y de su entereza, Lucas es un viejo acorralado. Su situación lo hace todavía más admirable.

Hasta el capítulo tres, Faulkner nos lo presenta en pequeñas escenas aisladas en las que los rasgos de su personalidad van apareciendo uno por uno para que los veamos con claridad. La escena de la entrevista entre Lucas y Gavin Stevens, en cambio, tiene otra dimensión. Es un largo duelo entre los dos por el derecho a dirigir la conversación. En esta escena, la personalidad de Lucas se define sobre todo por comparación con la de Gavin que, aun para los que no lo conocen de otras novelas de Faulkner, es un abogado joven, blanco y evidentemente inteligente.

El duelo entre ambos es parejo. Lucas demuestra no sólo dignidad

1) *idem*, (pg 8)

2) *idem*, (pg 43)

y empeñamiento sino también inteligencia y hasta un gusto especial por la ironía: cuando Gavin le sugiere que diga "nister" a los blancos, él contesta: "So I'» to commence now. I can start off by saying nister to the folks that drags me out of here and builds a fire under me"(1). El modo en que Lucas maneja la conversación está directamente relacionado con su personalidad: se calla y deja que Gavin exponga sus teorías sin rectificarlo: tiene en mente otros objetivos y los discursos del abogado no le interesan en absoluto. Interviene sólo de vez en cuando, para aclarar los puntos que su orgullo y su "compostura" le exigen que aclare: "I aint got friends", dice una vez que Gavin le habla de amigos que lo apoyen; "I pays my own way" declara cuando Gavin le insinúa que trate de ser como los demás.

A pesar de esa aparente pasividad, Lucas está juzgando a Gavin durante todo este diálogo y el resultado de ese exámen será la base de su decisión de no confiar en él y apelar a Chick. También en esto muestra un conocimiento profundo de la naturaleza humana de los que lo rodean, ya que Gavin mismo le confesará a su sobrino que su reacción hubiera sido negativa si Lucas le pedía que desenterrara el cadáver del blanco. Esta elección pone a Chick en el centro del problema. Lucas sabe que el muchacho le responderá y sin embargo no se entrega a él totalmente ni le pide un favor: pagará por sus servicios, como un hombre blanco y le dará sólo la información indispensable para conseguir que vaya.

Lo que hace casi inhumano a Lucas Beauchamps en esta novela es su seguridad. Aun con sus toques de vejez y cansancio, pertenece a una clase de personajes muy frecuente en la obra de Faulkner: esas figuras casi míticas cuyos defectos y virtudes tienen algo de exagerado o grandilocuente. En este libro, Lucas representa la dignidad. El hecho de que Faulkner haya elegido un negro para representarla significa un giro de ciento ochenta grados con respecto al estereotipo del negro risible de los espectáculos de vaudeville. Aun en las últimas escenas de la novela, después de una experiencia que lo ha llevado casi hasta el borde la muerte, Lucas aparece entero, eterno, intratable y compuesto como en la primera imagen junto al estanque helado. En ese sentido también es un poco inhumano: la experiencia que ha vivido no parece significar demasiado para él. No evoluciona nunca. Tal vez el autor lo quiso así en nombre del sentido que parece haberle dado dentro de la novela, o para hacer resaltar la evolución de Chick, el discípulo, como corresponde a una novela de iniciación. Lo cierto es que el linchamiento frustrado de Lucas es más revelador para Chick que para el negro mismo.

Lucas es personaje central, símbolo y motor en Intruder in the Dust. Es el símbolo de una virtud humana muy querida para Faulkner y el motor de la acción principal y de la transformación de otros personajes. Es un hombre que no se resigna al papel que la sociedad le ha asignado por el color de su piel, pero es un rebelde solitario, no un líder que propugne cambios generales. Y es un personaje pacífico. Aun así, es lo más cerca que llegó el gran autor sureño del tema del negro que pide justicia igualitaria.

La obra de William Faulkner, como ya dijimos, puede verse en parte como un intento para resolver la paradoja de la vida del Sur de los EEUU. El problema negro es central en esta reflexión, pero Faulkner, como sureño, se siente incómodo frente a él y lo plantea a veces de modo contradictorio. La solución que ofrece tiene defectos evidentes, que los intelectuales negros señalaron en sus críticas a las novelas que tratamos: es muy utópica, muy lenta y sobre todo muy

1) idea, (pg 61)

blanca, pero tiene el valor de ser una visión crítica y profunda de algo que el autor amaba mucho.

Dejando de lado esta solución, que al fin a y al cabo no es más que extraliteraria, el gran aporte de Faulkner a la literatura blanca sobre el negro es el uso que hace de los estereotipos para construir personajes negros complejos que, a primera vista, no parecen tener mucho que ver con las figuras planas a partir de las cuales se originan. En ese campo, Faulkner estudia la psicología del negro, que confesó muchas veces ser incapaz de comprender a fondo, a través de los únicos parámetros que tiene: las imágenes tradicionales; pero en lugar de quedarse con ellas, las profundiza hasta hacerlas humanas, creíbles, y completas.

Los escritores negros niegan que los personajes negros de Faulkner se basan en un conocimiento real de las emociones y sentimientos de los descendientes de esclavos. Esto es, sobre todo, porque Faulkner parece creer que hay algo intrínsecamente distinto y misterioso, tal vez amenazante, en los negros. Es indudable que los negros son en gran parte, la imagen de la culpa blanca, como el rostro de Joe Christmas en la mente de los que presencian su muerte. Tienen para él un hondo sentido simbólico y la humanidad que les confiere representa al mismo tiempo alguna otra cosa en sus obras.

Quisiera analizar brevemente el uso que hace este autor de algunos de los estereotipos que analiza Stearling Brown en su artículo: Negro Character Seen by White Authors(1). En Stereotype to Archetype: the Negro in American Literary Criticism(2), Seymour Gross nota un movimiento lento de los personajes negros de la literatura de los EEUU del estereotipo al arquetipo, que termina en los años sesenta con la obra de Leroi Jones. Podemos observar el mismo movimiento en la construcción de los personajes negros de Faulkner. El autor parte de un estereotipo conocido, construye un personaje completo a su alrededor y finalmente convierte a esa figura en arquetipo de alguna característica humana universal y muchas veces esencial, dándole un valor simbólico que no anula su realidad como personaje.

El artículo de Stearling Brown analiza primero el estereotipo que el autor llama "*the contented slave*", opuesto al de "*wretched freeman*", que surgieron durante la defensa literaria de la esclavitud en el Sur. Algunas de sus características aparecen en personajes como Dilsey y Clytie: la lealtad del esclavo a una familia blanca o a un amo en particular, la responsabilidad en la crianza de los niños blancos, la religiosidad o, en el caso de Clytie, el rechazo decidido de la libertad.

Sin embargo, Dilsey y Clytie no pertenecen a la misma categoría que los personajes de las novelas proesclavistas de Page, por ejemplo. Tienen otra dimensión. Dilsey posee un profundo sentido de humanidad y de vida, tiene iniciativa propia y sobre todo conoce los sentimientos y las reacciones de los que la rodean y es capaz de darse plenamente. Es esencialmente buena, valiente, comprensiva. Su fortaleza y entereza sostiene a los blancos de la familia a la que sirve. Es el mejor ser humano de The Sound and the Fury y la única luz de esperanza en un libro de desolación. Clytie, por su parte, es leal y posesiva como las nodrizas negras tradicionales, pero no tiene mucho más que eso de la imagen estereotipada. Rechaza la libertad pero no lo hace con humildad sino con furia, por orgullo, porque no necesita más de lo que ya tiene. Su personalidad es profundamente compleja: aunque es una esclava, no se doblega nunca, es capaz de impedir el paso a una dama blanca como Rosa, está llena de la decisión y la fortaleza de su padre Sutpen y su madre salvaje y no tiene miedo a nada, ni siquiera a la muerte. De este modo, el autor parte de la

1) Brown, Stearling. "Negro Character Seen by White Authors", op. cit.

2) Gross, Seymour. "Stereotype to Archetype: the Negro in American Literary Criticism", Chicago, 1969.

imagen tradicional de la nodriza negra y construye sus personajes, utilizando también sus recuerdos personales, pero el resultado no es nunca una nodriza tradicional.

Por otra parte, los dos ejemplos que tomamos tienen un sentido simbólico en la interpretación general de las obras a las que pertenecen. Clytie está asociada siempre a imágenes de fatalismo y frialdad. Ella también es profundamente racista: como su padre, provoca la muerte de los que ama y la suya propia. Es la contrapartida negra de lo que Sutpen representa entre los blancos: la destrucción, la marca maldita. Como Charles Bon, es una hija bastarda, pero ella lleva su título con un orgullo tremendo y devastador. Ella tampoco es capaz de adaptarse al cambio, forma parte del Sur que deberá sucumbir. Dilsey, por otra parte, es el símbolo mayor, la imagen esencial de los negros para Faulkner, la representante de los que permanecerán ("*they will endure*"): al igual que el negro que ara solitario en Intruder in the Dust, ella es la esperanza del Sur, la supervivencia..

El segundo estereotipo que trata el artículo de Stearling Brown es el de la imagen cómica del negro que, para el teatro de vaudeville, era equivalente a la del esclavo en la comedia romana: siempre cobarde, comilón, holgazán, pedante, alegre y dispuesto a reírse de los demás y de sí mismo. Hasta casi el final de su vida, Faulkner no incurrió en la novela humorística, aunque sí en cuentos de ese tipo, pero su última obra, The Reivers, es el principio de una tendencia hacia lo cómico. En The Reivers, Ned está relacionado con este estereotipo. Es el personaje alegre y tramposo por antonomasia. Su entrada en la novela se produce a través de un artificio grosero de teatro de vaudeville. Y sin embargo, Ned tiene preocupaciones y conocimientos profundos; es juguetón y atrevido, pero es un hombre bueno con amigos de mente aguda y enorme comprensión, amigos que lo respetan, como Uncle Possum. Ned es uno de los maestros de Lucius en la novela. Nos hace reír pero no nos burláramos de él ni nos parece abyecto; por el contrario, es un personaje cercano y comprensible. El también es otra de las representaciones de la supervivencia, el hombre de recursos que es capaz de salir del paso en cualquier lugar y frente a cualquier problema, el negro que toma decisiones por los blancos y las toma correctamente, como en la última carrera cuando hace que el caballo pierda para que el abuelo de Lucius no gane la apuesta.

Algunos otros personajes de Faulkner, como Sam Fathers (a quien analizaremos en el capítulo referido a los indios) y hasta el mismo Lucas Beauchamps, podrían considerarse conectados, pero mucho más superficialmente, con lo que Stearling Brown llama el "*exotic primitive*", una figura romántica, casi mítica, que corresponde al estereotipo del Noble Salvaje para el Indio y que está en contacto con lo ancestral y lo primitivo. Sin embargo, en este caso, las diferencias son considerables. William Faulkner defiende un tipo muy especial de primitivismo, como bien hace notar Cleanth Brooks, en el cual el aprendizaje, la iniciación, el autocontrol y el valor juegan un papel esencial. Sam Fathers, de sangre negra e india, no tiene nada de la alegría fácil y la superficialidad de las que habla Stearling Brown en su artículo. Por el contrario, es una especie de sumo sacerdote natural rodeado de sencillez y sabiduría estoica, hacia el cual sólo podemos sentir respeto.

Nos quedaría por discutir el uso de los negros como parte del "color local". El modo en que Faulkner presenta las características localistas o pintorescas del Sur de los EEUU merecería un estudio en particular. Digamos, en general, que nunca utiliza detalles pintorescos por el pintoresquismo mismo, pero es cierto que los

paisajes, comidas y costumbres sureñas aparecen constantemente en su obra. Nunca se dedicó a estudiar o reflejar el dialecto negro cuidadosamente, ni a describir las costumbres de los negros sureños en detalle, pero se podría conocer mucho de estas costumbres a través de sus novelas. Hay imágenes típicas inolvidables en su obra, como la escena de la comida en casa de Lucas en Intruder in the Dust o la cabaña en la Nancy espera la muerte en An Evening Sun. Tal vez Faulkner no conoció verdaderamente el alma de los negros pero no cabe duda alguna de que conoció sus vidas, esa "máscara exterior" de la que siempre hablaba.

El aporte principal de Faulkner a la visión blanca del negro como personaje de ficción es la consideración seria y sobre todo profunda del negro que hay en su obra, la visión de lo trágico de su vida en el Sur y la elevación del negro a categoría de símbolo que le confiere una nueva estatura en la literatura blanca sureña.

V) EL PUEBLO SUREÑO Y EL PROBLEMA NEGRO EN LA OBRA DE W. FAULKNER

La obra de Faulkner está plagada de descripciones de grandes movimientos de masas, en los que el autor da prueba de su habilidad para transmitir ese estado de alienación y automatismo al que se entrega una multitud sacudida por una pasión interna. El pueblo blanco del Sur que se agita en vísperas de un linchamiento es un organismo de fuerza y realidad incontenibles y conmovedoras en la obra de Faulkner, tal vez porque ese pueblo es algo que el escritor amaba profundamente.

La comunidad de Jefferson, como la de Dawson's Landing en Puddin'head Wilson de Twain, es uno de los personajes principales de Intruder in the Dust. La descripción que hace el autor de la reacción del pueblo frente a la personalidad de Lucas es uno de los logros más importantes de esta novela menor y la investigación de los resortes que causan esta reacción es un intento sincero y admirable de explicar ese fenómeno, de parte de un autor que forma parte de la civilización que está describiendo.

El pueblo de Jefferson está decidido a castigar a Lucas y es evidente que la muerte de Vinson Gowrie no es la razón real. Jefferson tenía una opinión formada sobre Lucas antes de que Vinson muriera o de que Chick empezara a interesarse en el negro. Faulkner explica esta opinión con una expresión sintética y exacta del peso de los estereotipos en la formación de los prejuicios de una comunidad. Todos los hombres blancos de Jefferson habían estado pensando lo mismo sobre Lucas desde hacía años: "*He got to make him be a nigger first. He's got to admit he is a nigger. Then maybe we will accept him as he seems to intend to be accepted*"(1).

Esta afirmación hace una diferencia clara entre lo que significa ser "un negro" por el color de la piel y ser "un negro" según un patrón de conducta fijado por el blanco. Lucas es un negro que se niega a comportarse como tal y ese es su verdadero crimen a los ojos de la comunidad. El comportamiento de Lucas es peligroso porque quiebra las fronteras fijas entre negros y blancos. Causa odio porque causa miedo. Cuando Lucas entre inadvertidamente en el rito del linchamiento, el pueblo de Jefferson no estará dispuesto a perdonarlo, en parte por lo que hemos discutido hasta ahora y en parte porque ese rito es sagrado. Lucas ha matado a un blanco: hay que castigarlo con la muerte. Jefferson enjuiciará a Beat Four más que al mismo Lucas, porque un rito que ha sido comenzado debe terminarse. Matar a Lucas es una obligación moral.

1) idem, (pg. 19)

Para cumplir con ella, el pueblo se transforma. Es una transformación terrible y vergonzosa, al menos desde el punto de vista de Chick. En su metamorfosis, el pueblo pierde una cualidad que, para Faulkner y para el Sur que éste admiraba, era una de las características esenciales de la humanidad: la individualidad. Todas las caras que Chick conoce y aprecia parecen de pronto parte de un solo organismo, "a Face". Esa Cara comunitaria no es humana. Faulkner la compara varias veces con un gran grupo de gallinas o una inmensa manada de vacas.

Para Chick, el descubrimiento de su pueblo en ese estado es una revelación profunda. Su primera reacción es la vergüenza. Siente que ha hecho mal en destapar algo que es "*shocking and shameful out of the whole white foundation of the county which he himself must partake of too since he too was bred of it*"(1). Este es el sentimiento de dolor de un adolescente que descubre que lo que ama no es perfecto y que se ve enfrentado por primera vez a la angustia de seguir amándolo a pesar de su imperfección. Chick se siente traicionado por su pueblo. Sus palabras son de desprecio pero al mismo tiempo están llenas de dolor: "*Just in motion, insensate, vacant of thought or even passion (...) without dignity and not even evocative of horror: just neckless slack-muscled and asleep*"(2).

La características esenciales de este rostro gigante son la falta de individualismo, y una especie de automatismo inhumano que Faulkner desprecia y con el que califica a sus personajes Snopesianos en otras novelas. Cuando esa Nada en que se ha convertido el pueblo se desvanece ante la verdad de la inocencia de Lucas, cada uno de los que formaban parte de ella se siente bruscamente fuera del rito y se avergüenza de haber tomado parte en él. El resultado de esta vergüenza es la huida. Los hombres de Jefferson necesitan olvidar pronto lo que ha sucedido, escapar lo más rápido posible. La indignación de Chick es comprensible porque esta actitud tiene mucho que ver con la cobardía. La reacción del pueblo ante la verdad vuelve a ser unánime. Nadie piensa en el arrepentimiento ni en la disculpa. Otra vez son animales: conejos que corren a sus madrigueras.

No huyen de Lucas, como Gavin explica después: es su propio error lo que no pueden soportar. Y en realidad, la huida es aún peor que el intento de linchamiento, porque esa huida elimina la experiencia de lo que ha sucedido. El pueblo, huyendo, no ha aprendido nada. Dentro de una semana, piensa Chick, "*the whole county with one pierceless unanimity of click and pulse and hum would even deny that the moment had ever existed when they could have been mistaken*"(3). El pueblo de Jefferson, a diferencia de lo que pasa con Chick, es incapaz de evolucionar o de aprender de sus errores.

Ese mismo pueblo enrarecido y unánime aguardará a Joe Christmas en la última parte de Light in August. Aquí también se hablará de caras semejantes, de movimientos conjuntos, de fascinación. Pero hay más crueldad, más furia en estas descripciones y sobre todo una crítica más abierta al pueblo en sí. El pueblo de Light in August carece de sentimientos verdaderos. Joanna Burden no es más que una excusa para satisfacer apetitos que nada tienen que ver con el deseo de vengar a un ser querido o respetado: "*She had been born and lived and died a foreigner, an outlander, a kind of heritage of astonishment and outrage, for which, even though she had supplied them at last with an emotional barbecue, a Roman holiday almost, they would never forgive her and let her be dead in peace and quiet*"(4).

El problema principal de este pueblo cruel es el aburrimiento. Se sienten impulsados a asumir la venganza de alguien a quien no han

1) idem, (pg.134)

2) idem, (pgs.175-176)

3) idem, (pg.207)

4) Faulkner, William. Light in August, (op.cit.), (pg.217)

querido porque la perspectiva de la caza de un negro es mucho más agradable que sus comercios, consultorios u oficinas de todos los días. Las mujeres frustradas y vencidas tienen una sensación de consuelo cuando piensan que el hombre que mató a Joanna Burden aún está vivo y libre y en ese sentimiento no están muy lejos de los deseos corruptos de Joanna. El pueblo está buscando un culpable que le permita descargar en él la tensión de una vida opaca en un rito de sangre y violencia. El linchamiento es sobre todo un arma contra la rutina.

Las imágenes que se refieren al pueblo en este libro se relacionan siempre con la muerte o la tortura: la procesión que sigue al sheriff cuando llega al lugar de los hechos, por ejemplo, es una "procesión detrás de un cajón"(1). Esta caravana de muerte se cruza en el pueblo con Lena Grove y su embarazo. Como en tantos otros momentos de la novela, Faulkner utiliza el contraste, y en este caso, su pueblo sureño representa la muerte, y la mujer forastera, la vida. El pueblo es también una personificación de la hipocresía: mientras se alimenta a los perros para que intervengan en la cacería del negro, los hombres y mujeres de Jefferson se pasean decorosamente con la Biblia y el libro de plegarias.

Toda la primera parte del capítulo 13 es un tratado sobre la vida anodina de las pequeñas ciudades del Sur como una de las causas principales de los linchamientos. La otra causa es el prejuicio racial mismo. El pueblo que persigue a Joe Christmas tiene una idea bastante clara de lo que lo enfurece del mulato: "*He never acted like either a nigger or a white man. That was it. That was what made the folks so mad*"(2). El comportamiento de Joe, como el de Lucas, no se puede encasillar. Como Lucas, Joe no sabe que según el estereotipo él debería haberse quedado escondido en los bosques, sucio, asustado y cansado. Halliday siente la mayor de las satisfacciones cuando le pega, sobre todo porque ha logrado que actúe como debe hacerlo un negro.

El sheriff de Mottstown es parte del pueblo, como Halliday, pero está en el libro por otra razón. El también está lleno de prejuicios pero ha jurado cumplir con su deber y el juramento es parte del código de honor del sureño. No quiere a Christmas, pero lo protege. La mayoría de los sheriffs de Faulkner tienen esa característica esencial: tal vez puedan pegarle a un negro para que hable, pero no van a permitir un linchamiento en sus cárceles. Faulkner admiraba el funcionamiento del código de honor sureño. Ese código era parte importante de lo que separaba al Sur de los hombres como Snopes o Hines y lo convertía en una tierra distinta y valiosa. El respeto de Faulkner por una ley oral que nació en tiempos de la esclavitud y que la protegió luego es algo que los intelectuales negros no pueden perdonarle.

Hines es el polo opuesto de este sheriff. Es la figura más abyecta de la novela. Su odio no es más que la expresión exacerbada y terrible del prejuicio de todo Jefferson y todo el Sur. Hines es un loco que toma la superioridad de la raza blanca y la maldad de la mujer como dogmas sagrados. Hay mucho de Hitler en su personalidad: sus insultos, su furia, las variaciones en el tono de su voz, su seguridad absoluta de que lo que está haciendo es para bien de toda la humanidad y el mundo. Es un personaje siniestro: hasta su fragilidad física es tenebrosa. Es mucho más peligroso que un hombre de prejuicios cualquiera porque ha convertido el problema de la raza en un asunto de justicia divina. Está más allá de cualquier argumento moral en contra del racismo: desde su punto de vista enfermizo, él encarna la moral perfecta.

1) *idem*, (pg.221)

2) *idem*, (pg.263)

Hemos hablado más de una vez de la importancia del puritanismo en este libro. Hines ha puesto las ideas puritanas frente a un espejo deformante que las agranda y las parcializa. Para él, el pecado se alimenta de dos fuentes principales, la mujer y el negro y el peor de los pecados es la mezcla de sangres. Para Hines, como para Henry Sutpen, según Shreve y Quentin, hasta el incesto es preferible a las relaciones entre un hombre negro y una mujer blanca. Hines cree en todo esto y es un fanático capaz de superar todas sus limitaciones personales para defender lo que él llama su fe. Está loco, pero no mucho más loco que una sociedad que ansía tener una excusa cualquiera para linchar a un hombre porque el linchamiento es la única forma que conoce de combatir el hastío cotidiano.

Hines ve sólo lo que desea ver: su locura modifica la realidad para justificar sus ideas. La sangre negra del padre de Joe es un ejemplo. Mrs. Hines hace un resumen perfecto de esta actitud cuando dice que su esposo utiliza a Dios para justificar al diablo que hay en él. Hines no puede equivocarse porque eso destruiría los esquemas sobre los que siempre ha apoyado su vida. Ha construido una historia de lo que es protagonista y esa historia lo ha devorado. Está inmóvil en el tiempo y por eso siempre se lo compara con algo inmensamente viejo o ya muerto.

En este Sur que atacará y destruirá a Joe Christmas, una sola gota de sangre negra, o peor aún, la sospecha de esa gota de sangre existe, puede condenar a un hombre con más facilidad que cualquier otra "prueba" de su crimen. Incluso Gavin Stevens, el intelectual liberal, está contaminado por estas ideas y su explicación de los actos de Joe lo hace parte del pueblo que se prepara para el linchamiento. Esta explicación es una prueba de la penetración de las ideas racistas en las mentes de los sureños, incluso los que creen no tener prejuicios.

El Gavin Stevens de Light in August se parece al de muchos otros libros de Faulkner por su papel de testigo que juzga y teoriza sobre lo que presencia. Pero no es el mismo Gavin que aparece en Intruder in the Dust. Creo que casi todo lo que dice Gavin sobre el caso de Lucas Beauchamps refleja el pensamiento del autor. En Light in August, en cambio, Gavin parece el vocero de ideas completamente estereotipadas sobre el mestizo o en todo caso de la intelectualización de esas ideas.

Gavin afirma que, en los últimos momentos de Joe, sus dos sangres peleaban por dominarlo e incluso define qué acciones correspondían al triunfo provisorio de la sangre negra y cuáles al de la blanca. La teoría es lo más burdo que tiene la novela, pero dice algunas verdades sobre Joe. Christmas no fue atrapado por un pueblo enfurecido, dice Gavin, sino por su pasado, por treinta años de sí mismo en los cuales no logró encontrar el lugar que buscaba y sobre todo por "*all those successions of thirty years before that which had put that stain either on his white blood or his black blood, whichever you will, and which killed him*" (1). Joe fue atrapado por una sociedad que no le ofreció un sitio, porque no puede haber lugar para un mulato en una sociedad de castas definidas por la raza. Al contrario de lo que afirma Gavin, yo creo que Joe se deja matar en un último intento por encontrar el lugar que necesitó siempre y ese lugar sólo puede ser ahora entre los negros, porque él ha entrado como víctima en el ritual del linchamiento. La teoría de Gavin sobre los mulatos es muy conocida y muy usada. Poéticamente podríamos interpretarla como la lucha entre un deseo de muerte y el instinto de la supervivencia. Si lo vemos así, es evidente que Gavin relaciona el deseo de seguir viviendo, tal vez también el de ejercer violencia para defender la

1) *Idem*, (pg.337)

vida, con la sangre negra, y la resignación y la pasividad con la blanca, invirtiendo en algún sentido los polos negativo-positivo de las visiones estereotipadas.

Percy Grimm es el personaje más interesante del pueblo en Light in August. Representa también un tipo especial de sureño, pero más allá de eso es un personaje complejo que provoca sentimientos contradictorios en el lector. Olga Vickery lo compara con Hightower. Es cierto que ambos buscan algo que podríamos llamar "gloria", por caminos diferentes. Grimm tiene los mismos sentimientos hacia la Primera Guerra Mundial, de la cual no participó, que Hightower hacia la Guerra Civil. Tampoco él puede perdonarle al mundo no haber entrado en esa gloria militar pasada que ya no puede recuperar y también él desea un lugar de liderazgo en la comunidad en que vive. Pero fuera de estas pocas características comunes, yo creo, como Cleanth Brooks, que Grimm se parece a Joe Christmas más que a ningún otro personaje.

Grimm es un marginado: cuando lo presenta, Faulkner habla antes que nada de su soledad infinita y de su frustración. Como Joe Christmas, lo único que Grimm desea verdaderamente es un lugar en la sociedad. No sabe qué sitio desea hasta que se dicta la Ley Cívico Militar. Esta ley resuelve el problema de identidad que había llevado a Grimm a la pereza y al abandono y lo resuelve a través de un estereotipo.

El fragmento de la novela que se refiere a este personaje está escrito en un tono especial: Faulkner utiliza aquí imágenes terriblemente estereotipadas de lo que podría ser el joven héroe de cualquier película norteamericana de acción. El pueblo ve a Grimm como a un muchacho seguro, valiente, lleno de fe, justo, infalible, con el rostro semejante al de un ángel; un joven que es capaz de ir hacia la muerte con una sonrisa en los labios, y con un gran respeto por su enemigo ("*good man*" se dice Grimm cuando ve que Joe lo ha engañado). Grimm es casi un "*joven sacerdote*" efectuando un rito solemne. La ciudad lo acepta con orgullo como su representante.

Este es el lugar que Grimm creyó haber perdido con la guerra y ésta es la imagen de sí mismo que siempre quiso alcanzar. Es una imagen inhumana, superficial, hasta absurda, pero Grimm es siempre consecuente con ella y actúa como lo exige su propio libreto. Por ejemplo, cuando se dirige a los hombres que comanda, el autor no necesita transcribir el discurso completo ni describir sus actos uno por uno. Le basta con citar las palabras más comunmente usadas en los discursos militares ("*order...justice...let the people see that we have worn the uniform of the U. S.*"(1)), y con mostrar una sola actitud típica ("*he had descended to familiarity: the regimental commander who knows his men by their first names*"(2)) para darnos una idea clara de todo el incidente. En esos momentos, Grimm es para el lector un personaje chato, acartonado, igual a millones de otros como él en escenas exactamente iguales.

Sin embargo, para asumir una máscara como esa hace falta una fe muy poderosa que asegure que lo que se está haciendo es justo, siempre. Grimm posee una fe como esa: como el Percival de su nombre, se siente un cruzado, un enviado divino. Y si la ciudad lo acepta es porque él ha adoptado el dogma que Jefferson siente como propio. Faulkner lo define así: "*a sublime and implicit faith in physical courage and blind obedience, and a belief that the white race is superior to all races and that the American is superior to all other white races and that the American uniform is superior to all men, that all that would ever be required of him in payment for this belief,*

1) *idem*, (pg.241)

2) *idem*, (pg.241)

this privilege, would be his own life"(1). El dogma es superficial y está compuesto por lugares comunes pero Grimm no lo analiza nunca. En todo el fragmento que lo tiene por protagonista es incapaz de formular un solo pensamiento original: su máscara lo ha devorado. Tal vez por eso no siente arrepentimiento, a pesar de que no ha cumplido con su deber en absoluto: cuando todo termina, deposita la culpa en el sheriff y se lava las manos. Después de asesinar al hombre al que debía proteger, Grimm siente que él sigue siendo la justicia y la ciudad unidas en una sola persona. Como Hines, no puede equivocarse.

Cleanth Brooks explica la muerte de Christmas como un despertar del sadismo latente en Percy Grimm. Es evidente que Grimm tiene mucho de sádico pero hay algo más que eso en sus actos. Grimm, como Joe mismo, está atrapado en un rito: está persiguiendo a un negro que ha violado y matado a una mujer blanca. Este principio de acción sólo tiene un final aceptable en el Sur, como bien decía Wright: la muerte del negro culpable. Cleanth Brooks afirma en su estudio que Joe no muere en un linchamiento porque no es todo el pueblo el que lo mata sino un sólo hombre con motivaciones estrictamente personales. Esto es cierto en un sentido, pero creo que hay que recordar que ese hombre es el representante del pueblo y ha asumido sus ideales, su defensa y su orgullo. En cierto modo, todo el pueblo está con el joven sacerdote que se inclina, pronuncia las palabras rituales y realiza el sacrificio. Esas palabras rituales, que aparecen en las obras narrativas de los grandes autores negros como una maldición, son también estereotipadas: "*now you'll let white women alone, even in hell*"(2).

Estas imágenes y estos personajes pintan siempre al mismo pueblo, el del autor, el que Chick debe aprender a seguir queriendo, el que Quentin odia y ama al mismo tiempo en Absalom, Absalom!: el pueblo sureño. Todas estas descripciones poseen en Faulkner un grado de tensión casi intolerable. La contradicción esencial de la vida del Sur se encarna en ellas más que en muchos de los personajes, tal vez porque uno de los problemas capitales que plantea la saga de Yoknapatawpha es el deseo de su autor de encontrar un medio para combatir la Cara monstruosa del pueblo, sin destruir los principios que la crearon ni los individuos que la componen.

VI) EL SUR: PECADO, CAIDA Y REDENCION

Desde los tiempos del abolicionismo, todo escritor sureño ha tenido que enfrentarse con el "problema negro". Los planteamientos y soluciones que se han propuesto para el "problema" desde la literatura tienen un rasgo en común: la inclusión de las ideas y reacciones del Norte frente al negro, como punto de comparación, como justificación y como referencia. Así, el conflicto entre blancos y negros aparece en la literatura sureña como una crisis de tres actores: el blanco del Sur, el negro del Sur y el blanco del Norte.

En Uncle Tom's Cabin, el personaje que discute más a fondo el problema de la esclavitud es St. Claire. Tal vez lo más interesante de sus palabras es la comparación explícita de la sociedad sureña con otras sociedades, especialmente con la del Norte. El razonamiento de St. Claire sobre el Norte, no sólo es el de la mayoría de los grandes escritores sureños posteriores, sino el que históricamente acabaron probando los ghettos negros de las grandes ciudades norteamericanas. El Sur, dice St. Claire, es una aristocracia y trata a sus negros esclavos del

1) *idem*, (pg.339)

2) *idem*, (pg.349)

mismo modo que los ingleses tratan a sus trabajadores, sólo que sus leyes son más palpablemente represivas y hay una mayor convivencia entre las dos castas sociales. El Norte es igual al Sur, sólo que no ha tenido la oportunidad (podríamos agregar, desde nuestra perspectiva histórica, "todavía") de ejercer ese tipo de dominio sobre una raza o una clase determinada.

Esta visión de las relaciones entre el norteamericano y el negro se repite incluso en Twain, al que Geismar llamó el menos sureño de los escritores sureños. En Puddin'head Wilson, los únicos yanquis son amos malos típicos, a la manera de Simon Legree, hombres esencialmente crueles y despiadados. La mujer que envía a Roxy al campo por celos viene del Norte. El capataz de la plantación es yanqui, su origen está en "*outen New England, en anybody down South kin tell you what dat mean. Dey knows how to work a nigger to death, en dey knows how to whale'ee too*"(1). Lo que es extraño en este capataz a la luz de la literatura posterior es que se diga de él que sabe tratar a los negros. En general, el sureño acusaba al yanqui de no comprender el problema negro en absoluto, como se dice de Miss Burden en Light in August. Pero en cuanto a lo demás, el capataz y la señora norteamericana de Twain son representantes típicos de la idea sureña de que cuando el yanqui tiene que enfrentarse con un negro, es tan o más cruel y racista que el hombre del Sur.

Este planteamiento triangular es el que adoptará Faulkner en toda su obra. En Intruder in the Dust, una novela menor, como ya dijimos, hay una exposición casi ensayístico del problema en boca de Gavin Stevens.

En este libro, Gavin es un expositor de teorías. Es sumamente importante para nuestro análisis determinar la relación de este personaje con el autor, es decir decidir si su solución al problema negro es la del autor, o simplemente la de un intelectual sureño liberal. Muchos críticos consideran que Gavin no tiene más relación con Faulkner que cualquier otro personaje en la novela. Sin embargo, yo creo que, en cuanto a sus ideas, Gavin está representando a Faulkner del mismo modo que Max representa a Richard Wright en Native Son.

Faulkner es consciente de las limitaciones prácticas de las ideas que expone Gavin y se burla un poco de sí mismo con algunas de las críticas de Chick a su tío. La teoría de Gavin sobre las relaciones negro-blancas ocupa diez páginas en una novela no demasiado extensa. En esas diez páginas, Faulkner parece estar detrás de su personaje, mientras que durante la acción misma, cuando se muestra hasta qué punto Gavin está manejado por los mismos prejuicios y miedos sociales que el resto de Jefferson, el abogado se convierte más bien en el representante de la parte culta de una sociedad, atrapada entre sus sentimientos de justicia y el amor a la tierra natal.

Gavin pertenece a la comunidad de Jefferson pero desde su posición interesada es, al menos, un observador inteligente. Es capaz de comprender los sentimientos de su pueblo aunque no apruebe muchos de ellos. La diferencia principal que existe entre él y su sobrino no está en el extremismo de Chick, que al fin y al cabo podría ser fruto de la edad, sino más bien en el legalismo de Gavin. Gavin está dispuesto a hacer algo por Lucas aunque lo cree culpable, porque sabe que no lo juzgarán por su crimen sino por el color de su piel y por su comportamiento no convencional. Sin embargo, sus esfuerzos se harán siempre dentro de la ley del Sur y a su modo: no está dispuesto a seguir las directivas de un viejo negro. En ese sentido, Gavin es un moderado y su posición es intermedia entre el desafío directo de

1) Twain, Mark. Puddin'head Wilson, (op. cit.) (pg 182)

Chick y Miss Habersham y la irracionalidad violenta del resto de Jefferson.

La teoría que expone Gavin está fuera de la acción. Como hace notar Baldwin, no tiene dos sino tres puntos de referencia: el negro, el blanco sureño y el yanqui. La teoría no es fruto de las palabras de Gavin solamente sino también de los pensamientos de Chick, porque no es la solución de un personaje, sino la de todo el Sur con sentimientos igualitarios con respecto a los negros.

El desarrollo de la teoría surge a partir de un sentimiento de Chick sobre las caras que ha visto mirando torvamente el frente de la cárcel donde supuestamente está alojado Lucas. Tal vez haya pocos párrafos en la obra de Faulkner que expresen mejor que éste la relación que tenía el autor mismo con su tierra: *"to read and then dismiss its (the face's) interior with that one mutual concordant glance comprehensive abashless trustless and undeniable as the busy parent pauses for an instant to check over and anticipate the intentions of a loved though not too reliable child"*(1). Esta descripción introduce el primer punto de referencia de la teoría: el grupo de los blancos del Sur. A partir de estos sentimientos de Chick, Gavin empieza a desarrollar el hilo de sus razonamientos en los cuales expondrá los papeles de los dos grupos en cuestión y propondrá una solución concreta para el problema de la que deberá surgir un Sur nuevo, pero no alejado de su pasado.

La imagen del negro que trabaja con el arado en una región desierta es un símbolo que Faulkner introduce en este momento para simbolizar este Sur ideal y futuro. El negro, casi inmóvil, tiene el mismo sentido que la imagen de Lucas, pero se refiere sobre todo al futuro de toda la región. Nuevamente el símbolo de la resistencia, la fortaleza y la capacidad para la supervivencia es un negro.

El segundo foco de la teoría de Gavin es Sambo, el negro. La característica esencial de Sambo según Gavin es que *"they can stand anything"*(2). Esa es la capacidad que el blanco debe aprender de él. La unión de ambos es posible porque el Sur los ha formado a todos, porque ambos comparten una historia común. Esta idea, que Baldwin y otros intelectuales negros critican duramente, es la base de toda la teoría y no es Gavin el que la enuncia sino el mismo Chick. Para decirlo con la concisión formidable con que puede decir las cosas Faulkner: *"Edmonds and Lucas both had been born, stemming from the same grandfather"*(3).

Frente a ese Sur de blancos y negros está el Norte, que según lo define Gavin, no es un *"lugar geográfico sino una idea emocional"*(4). Incluso Chick, al borde de una decisión que puede llevarlo al ostracismo, sigue siendo un sureño y sabe lo que el Norte significa.

Ahora que los tres puntos de referencia han sido fijados, Gavin presenta su propuesta centrada en un sólo adjetivo: *"homogeneous"*. El Sur es una comunidad con ideales, objetivos y medios comunes y lo que hay que defender ante el poder federal es esa homogeneidad que hace de ella una región única en los EEUU. La Guerra Civil, dice Gavin, se perdió para preservar el postulado de que Sambo es un hombre libre. Este es el centro de la cuestión: el Sur tiene derecho a liberar a Sambo por sí mismo. *"Esto es lo que estamos defendiendo verdaderamente: el privilegio de liberarlo nosotros mismos: cosa que tendremos que hacer por el hecho de que nadie más puede hacerlo ya que desde hace ya un siglo el Norte lo está intentando y ha tenido que admitir desde hace setenta y cinco años que fracasó. De modo que tendremos que ser nosotros"*(5). Pero para lograr que el Sur libere al negro hace falta tiempo y esto es lo que critican a Faulkner hombres como Baldwin o Wright. Gavin postula aquí la graduación del cambio y

1) Faulkner, William. *Intruder in the Dust*, (op. cit.) (pg 141)

2) *idea*, (pg 141)

3) *idea*, (pg 147)

4) *idea*, (pg 147)

5) *idea*, (pg 150)

piensa que con el tiempo el Sur liberará al negro simplemente porque no tendrá otro remedio.

Lo que propone Gavin es una unión entre blancos y negros sureños para lograr unidos la fuerza de la imagen del negro arando a solas, esa fuerza necesaria para salvaguardar la homogeneidad del Sur frente a las presiones del Norte. Gavin cree que, a través de esta unión, se logrará un futuro ideal de comprensión entre dos grupos étnicos tradicionalmente separados por el odio. Sin embargo, falta mucho para conseguir algo semejante y el mismo Faulkner parece aceptarlo: también Gavin se ha dejado llevar por los prejuicios de su sociedad y volverá a hacerlo cuando Lucas se quede parado esperando el recibo en su oficina.

Esta teoría, expuesta casi como un ensayo intercalado en la acción de Intruder in the Dust, es una de las ideas permanentes de la obra de Faulkner, pero en sus grandes novelas se expresa siempre a través de símbolos, metáforas, y parábolas. En Light in August, por ejemplo, hay personajes que parecen representar distintas tendencias en el Sur y que plantean la misma solución al conflicto.

De estos personajes, el más importante es el sacerdote Hightower. Hightower se parece más a Hines de lo que puede suponerse en una lectura superficial de la novela. Al principio, tampoco él es capaz de lograr una visión diferente del mundo. Está escondido en el pasado y se niega a enfrentar la realidad. Pero Hightower es un hombre esencialmente bueno y terminará por evolucionar, si bien demasiado tarde.

Si vemos a Hines como un símbolo distorsionado y alarmante del racismo sureño, Hightower representa una de las enfermedades esenciales del Sur: su tendencia a aferrarse a ideas rígidas y tradicionales, y negarse a modificarlas aun en contra del sentido común y la realidad presente. Pero Hightower logrará vivir de nuevo en el mundo, durante el breve intermedio entre su sacrificio por Christmas y su última intervención en la novela, en lo que puede interpretarse o no como su muerte. Ese Hightower recuperado y consciente es en parte el Sur que Faulkner deseaba, un Sur capaz de vivir en el presente sin abandonar el recuerdo de su pasado.

El pecado de apartarse del mundo es común a muchos de los personajes de la novela. Byron Bunch, Hightower, Christmas, hasta Lena Grove en cierto modo, son o han sido culpables de intentar alejarse de todo en pos de fantasmas individuales. Todos ellos, todos menos Hines, tratan de volver al mundo. Para ellos, la acción de la novela es la historia de ese intento. La diferencia esencial entre Joe Christmas y los demás es que Joe es mucho menos culpable de este pecado que cualquiera de los otros.

El grito de Hightower al final del capítulo 16, cuando echa a Byron de su casa y se niega a defender a Joe, es su último intento de aferrarse a su refugio en el pasado. Después, cuando la presión del mundo y de su propio ser aumentan, ayuda a Lena a dar a luz y eso lo cambia radicalmente. En ese momento, Hightower sabe que está cambiando: se descubre haciendo cosas que no había hecho en mucho tiempo, hasta pensando de manera distinta.

El renacimiento de Hightower pasa por dos actos fundamentales: la ayuda a Lena y la defensa de Joe Christmas. Ambos tienen una dimensión simbólica. El Sur debe expiar dos faltas principales: los prejuicios raciales y la negación del futuro. Hightower ayuda a dar a luz a un bebé que es el futuro en más de un sentido, porque su madre encarna, en parte, la fecundidad y la naturaleza. Christmas muere como un negro y Hightower recupera la paz en un intento por salvarlo.

Es verdad que ese intento fracasa, pero la muerte de Hightower es la afirmación más optimista de Faulkner con respecto al Sur. En esencia, esa muerte representa la misma idea que desarrolla Gavin Stevens en Intruder in the Dust: el tiempo dará al Sur la posibilidad de expiar sus culpas; ni el Norte ni ningún otro agente externo pueden acelerar el proceso.

Los antepasados de Hightower son más enteros, más comprensivos y más admirables que él porque al menos estaban verdaderamente vivos. Hightower, el sureño moderno, en cambio, vive "entre fantasmas". Su abuelo muerto en la Guerra Civil mientras atravesaba a caballo una ciudad enemiga, es, como Sutpen en la mente de Wash Jones, una imagen ideal del Sur galante y siempre victorioso. Su padre, en cambio, es un hombre real, activo, valiente, al que el abuelo respeta, a pesar de sus diferencias ideológicas. Es el personaje que sufre la derrota de la Guerra Civil, mientras pelea del lado de su tierra que es también el de los que lo desprecian por sus ideas sobre los derechos de los negros. Está dividido en dos por esa Guerra y esa contradicción, y sin embargo, está vivo: "*And when the war was lost and the other men returned home with their eyes stubbornly reverted toward what they refused to believe was dead, he looked forward and made what he could of defeat by making practical use of that which he had learned in it. He turned doctor*"(1). Este padre, al que Hightower no admira, hizo de su vida lo que él, y el Sur, debieron haber hecho en vez de transformarse en imágenes muertas y anacrónicas.

Ese padre, de quien, significativamente, no conocemos el nombre, encuentra la manera de ejercer sus ideas antiesclavistas sin dejar de ser un sureño. El comprende que "ser un sureño" es un problema de coherencia entre el ideal y la conducta, de "*simple adherence to a simple code*"(2). No claudica nunca, pone sus ideas y sus creencias por encima de todo y es capaz de vivir en el mundo con ellas. Pone en acción la teoría de Gavin en Intruder in the Dust. Tiene el valor suficiente como para criticar y cambiar la comunidad que ama sin dejar de amarla por ello.

Sólo en sus últimos instantes logra Hightower comprender su culpa y considerar el pasado de otro modo. Aprende entonces a valorar el ejemplo de su padre. Miles de rostros invaden su mente, rostros llenos de paz. En medio de todos ellos, está el suyo propio: "*they all look a little alike, composite of all the faces which he has ever seen. But he can distinguish them one from another*"(3). Esta es la única visión de Hightower que se refiere al futuro y no al pasado. Es una visión profundamente optimista donde el parecido entre las caras no significa pérdida de individualidad como durante el linchamiento sino esa homogeneización de la que hablaba Gavin en Intruder in the Dust. Los rostros de los hombres del Sur ya no están llenos de odio animal, ya no forman la Cara: han escapado a la rueda de la culpa y si se parecen es porque son rostros de hermanos. Joe Christmas y Percy Grimm son ahora dos lados de la misma moneda en una visión pacífica en la que también hay lugar para el pasado, para la imagen de la Guerra Civil que se derrumba sobre el pastor moribundo..

En Absalom, Absalom!, podemos encontrar la misma propuesta, pero está vez integrada en la obra a nivel del argumento mismo, y sobre todo, por oposición a los actos de algunos de los personajes. La novela plantea la historia de Thomas Sutpen a partir de una pregunta básica: dónde cometió el error? La descripción de ese error es también, como ya vimos, un estudio del error o el pecado del Sur, del cual sólo es posible redimirse con comprensión, autocrítica y sobre todo cambio, actos que Sutpen, y el Sur, parecen ser incapaces de

1) Faulkner, William. Light in August, (op. cit.) (pg 356)

2) idea, (pg 354)

3) idea, (pg 369)

llevar a cabo.

Para cumplir con su sueño de convertirse en caballero, Sutpen tiene que lograr, en primer lugar, ciertos triunfos materiales: necesita una mansión, un buen pedazo de tierra, esclavos y dinero. En segundo lugar, debe crear una familia, el principio de una dinastía a la manera de los Sartoris y los Compson. Tendrá más éxito con la primera parte del proyecto que con la segunda. No logrará nunca formar una familia estable ni tener un heredero válido, y este fracaso tiene un sentido. Si aceptamos, como el abuelo de Quentin, que la falla más importante de Sutpen es de carácter moral, es lógico entender las razones por las que le resulta más fácil manejar lo material que lo humano.

Sutpen se equivoca siempre de la misma manera, como los héroes de las tragedias de Shakespeare. Es, esencialmente, un egoísta. Lo único que realmente le interesa es su plan personal. Piensa que los deseos y las angustias de los demás pueden pagarse con dinero o simplemente olvidarse, y que ellos no verán nada de malo en eso. A partir de la noche de crisis en la cueva, no parece ser capaz de ningún sentimiento excepto, tal vez, la desesperación del final, cuando ve que el tiempo se le acaba y no puede lograr lo que desea.

La falla moral, esa "inocencia" que Sutpen no perderá nunca es la que le permite describir su primer matrimonio de este modo: "*I had the wife, accepted her in good faith, with no reservations about myself, and I expected as much from them (...) yet they deliberately withheld from me the one fact which I have reason to know they were aware would have caused me to decline the entire matter, otherwise they would not have withheld it from me - a fact which I did not learn until after my son was born. And even then I did not act hastily. I could have reminded them of these wasted years (...). But I made no attempt to keep not only that which might consider myself to have earned at the risk of my life but which had been given to me by signed testimonials, but on the contrary I declined and resigned all right and claim to this in order that I might repair whatever injustice I might be considered to have done by so providing for the two persons whom I might be considered to have deprived of anything I might later possess*"(1). Una descripción de este tipo revela un punto de vista estrecho según el cual es posible olvidar por completo los sentimientos humanos de los demás. Sutpen no piensa en "pagar" de algún modo por el dolor o la angustia que puede haber causado a su mujer y a su hijo, sólo le interesa haber cumplido con su parte para resarcirlos por "*anything I might later possess*". Posiblemente hasta le asombraría saber que sus actos pueden causar dolor o angustia, y ése es su "error" principal.

Cuando se vea frente a su pasado, Sutpen tendrá mucho tiempo para reaccionar. Después de la aparición de Bon, el muchacho por el que creía ya haber pagado hacia años, habrá un compás de espera de casi seis años durante el cual Sutpen vuelve a dejar fuera de sus cálculos los sentimientos de los que lo rodean. Se equivoca al tomar la decisión de no hablar directamente con su hijo Bon y al evaluar la reacción de Henry ante el origen negro de Charles.

No hablar con Bon es un error funesto para el futuro del proyecto de Sutpen, pero es antes que nada una falla moral, porque Bon es hijo de Sutpen y Sutpen no parece sentirlo en absoluto. Para él, Bon es sólo un obstáculo. Incluso Henry es poco más que su instrumento, un instrumento al que estimula de cierto modo buscando las respuestas que le convienen. Sutpen no sabe prever las reacciones de Henry porque no comprende sus emociones, o si las comprende, no las toma en cuenta.

1) Faulkner, William. Absalom, Absalom!, (op.cit.) (pg.218)

El resumen que hace Sutpen de su situación frente al General Compson, no dice ni una palabra sobre Bon, Henry o Judith, lo único que parece importarle es la imagen del niño rechazado por el mayordomo negro y el proyecto para vengar a ese niño. El resumen señala el pecado básico de Sutpen casi directamente. La injusticia que da origen al proyecto es de carácter social: obedeciendo a una norma de la comunidad, el negro rechaza a Sutpen sin dejarle transmitir su mensaje. Sutpen concibe entonces un proyecto para vengar esta injusticia, pero para llevarlo a cabo está cometiendo el mismo pecado que el mayordomo negro y por las mismas razones. También él rechaza a Bon dos veces sin escucharlo, no por una aversión personal sino porque hay una norma social que lo obliga a rechazarlo. Ese error es el mismo que comete el Sur cuando construye una sociedad basada en el honor, la palabra y la caballerosidad, olvidando los sentimientos de todo un grupo humano involucrado en el proceso.

Sutpen no se dará por vencido aún cuando vea su proyecto destruido por segunda vez. Como los hombres que después de la Guerra se negaron a creer en la derrota, Sutpen intentará de nuevo y fallará dos veces más por las mismas razones. Con Rosa, por no considerar su formación y sus emociones antes de proponerle lo que conviene a su proyecto, y con Milly, por olvidar que ella no es un medio para tener un hijo sino una mujer que ha tenido con él relaciones íntimas y que, en cierto sentido, ha confiado en él. Sutpen no es sólo "inocente". Le falta imaginación: se empeña en seguir un sólo plan y un sólo camino, a pesar de los años, la experiencia y los sucesivos fracasos. También en ese sentido tiene mucho que ver con el Sur. El Sur es más emocional que él, pero tiene la misma tenacidad y la misma tendencia a no tener en cuenta ni el paso del tiempo ni el cambio ni la derrota y a empeñarse en un proyecto querido y anacrónico al que no es posible resucitar. Mientras Sutpen trata de poner a flote su plantación, el condado o mejor dicho parte de él, intenta organizar el KKK; dos intentos, uno más racional que el otro, para mantener el orden anterior, contra todo sentido común. También éstas son sólo ilusiones como la de Wash que, mirando galopar a Sutpen, se olvida de la derrota: *"the actual world was the one where his own lonely apotheosis galloped on the black thoroughbred"*(1). Faulkner maneja su historia de modo que la ilusión siempre es más poderosa que la realidad. Para él, como para Penn Warren, aunque Warren se interesa más por el problema, ignorar la realidad es un error terrible que condena siempre al fracaso.

Las preguntas sobre las razones de la caída de Sutpen y del Sur se responden juntas en el pasaje en que Wash espera a los vengadores de Sutpen y piensa en su vida y en su muerte con la inocencia perdida ya para siempre y un conocimiento nuevo y terrible dentro de su alma. La imagen de los grandes hombres del Sur ha cambiado en la mente de Wash. Ahora, por primera vez, los ve como *"men who had led the way, shown the other and lesser ones how to fight in battles, who might also possess signed papers from the generals saying that they were among the first and foremost of the brave - who had galloped also in the old days arrogant and proud on the fine horses about the fine plantations - symbol also of admiration and hope, instruments too of despair and grief"*(2). Para Wash, y para Quentin, el narrador, todos estos hombres son el Sur derrotado y Sutpen es su representante, la visión de su esencia. Y en esta imagen, Wash empieza a entender el error, *"how it had been possible for Yankees or any other army to have whipped them - the gallant, the proud, the brave"*(3). La Guerra se perdió porque había una contradicción esencial en la vida y los principios del Sur, que permitía que los hombres a los que se admiraba

1) *idem*, (pg 232)

2) *idem*, (pg 238)

3) *idem*, (pg 239)

y obedecía fueran también instrumentos de desesperación y dolor; porque el más bravo entre los bravos podía pararse frente a la cama de su hija recién nacida y decirle a la madre: "*Hell, Milly, too bad you're not a mare too. Then I could give you a decent stall in the stable*" (1).

Después de la derrota, para el Sur y para Sutpen no queda más que el recuerdo de un pasado al que se desea volver y que, sin embargo, está perdido para siempre. El resumen que hace Quentin de la historia de Sutpen vista desde el momento en que él ya sabe que ha sido derrotado es también una descripción de la historia del Sur tal como Faulkner la concibe en su obra: "*the rider who at one time owned, lock, stock and barrel, everything he could see from a given point, with every stick and blade and hoof and heel on it to remind him that he was the biggest thing in their sight and in his own too; who went to war to protect it and lost the war and returned home to find that he had lost more than the war even, though not absolutely all; who said At least I have life left but did not have life but only old age and breathing and horror and scorn and fear and indignation*" (2). Después de la derrota, la vida ya no tiene sentido y ni siquiera Sutpen tiene el valor necesario para dejar el fracaso atrás y volver a empezar de un modo nuevo.

La familia de Sutpen pudo haber sido una sola. Pudo haber crecido unida sobre una tierra que lo daba todo, pero Sutpen engendró, en cambio, dos tipos de hijos, los blancos y los negros, y los enfrentó unos con otros hasta que se destruyeron mutuamente y lo destruyeron a él.

Creo que la semejanza de esta historia de "dinastías" fallidas y la del Sur a este nivel es más que evidente. El Sur creció dividido y cavó zanjas entre sus hijos: "*this flesh and bone and spirit which stemmed from the same source that mine did, but which sprang in quiet peace and contentment and ran in steady even though monotonous sunlight, where that which he bequeathed me sprang in hatred and outrage and unforgiving and ran in shadow*" (3), dice Charles Bon comparándose con Henry Sutpen. Este es el error del Sur y de Sutpen. De toda la familia que proviene de Sutpen, sólo Judith es capaz de intentar superarlo.

El Sur de la posguerra, el Sur de hoy, como Sutpen, ha perdido más que la Guerra, porque es incapaz de abandonar el pasado y vive siempre entre fantasmas, sin olvidar ni intentar caminos nuevos.

En la última página de la novela, el padre de Quentin describe el entierro de Miss Rosa en la carta que Quentin había empezado a leer al principio del capítulo 6, después del cambio de escenario. La carta es profundamente simbólica. Miss Rosa está detenida en el odio. Como Hightower, ha elegido un mundo de fantasmas y lo único que el padre de Quentin se atreve a desear para ella (y para todos los que son y han sido como ella) es que haya conseguido llegar a "*that place or bourne where the objects of the outrage and of the commiseration also are no longer ghosts but are actual people to be actual recipients of the hatred and the pity*" (4). El Sur, como parece haber aprendido Hightower al final de *Light in August*, necesita primero volver al mundo presente, vivir en la realidad aunque sea una realidad de odios. Cuando los hombres cavan la tumba de Miss Rosa, el frío hace que haya, que usar picos y el gusano vivo en la palada de tierra recién sacada, se congela al aire libre. La tierra es el único refugio: apartarse de su realidad significa la muerte.

Lo único que puede salvar a este Sur dominado por los fantasmas es la unidad y la autocrítica. Quentin no puede enfrentarse a ninguna de esas dos cosas. Si Quentin representa algo más que al mismo

1) idea, (pg 235)

2) idea, (pg 299)

3) idea, (pg 262)

4) idea, (pg 310)

Juentein en esta novela en particular, es sobre todo a la versión moderna de las Rosas, los Sutpen y los Hightower: aquellos que odian al Sur, pero no lo odian, los que no pueden criticarlo aunque sepan que deben hacerlo, los que se destruyen en el horror de esa paradoja, expresada por el grito final de la obra: "*I dont! I dont hate it! I dont hate it!*".

La solución de unidad y "homogeneidad" que propone Faulkner al problema de las relaciones entre negros y blancos en el Sur es, seguramente, un aporte meramente personal y menor, sobre todo si se leen las críticas, muchas veces justificadas, de hombres como James Baldwin. Sin embargo, la propuesta sirve para entender en profundidad el problema del intelectual sureño enfrentado a su paradoja esencial: la de aceptar los errores de la vida en el Sur anterior a la Guerra Civil, y vivir al mismo tiempo atado a la adoración de ese pasado como una especie de Paraíso Perdido que se ha Perdido para siempre.

Gran parte de la obra de Robert Penn Warren, especialmente al principio de su carrera, gira sobre los mismos problemas que persiguieron a William Faulkner durante toda su vida, pero Warren los enfoca desde un punto de vista distinto. La mayor parte de los críticos, Fiedler, Gray, Anderson por ejemplo, encuentra ciertos arquetipos repetidos en la obra de este autor. El más importante de ellos para nuestro estudio es el del "idealista". Warren está obsesionado con el problema que Faulkner analizó en Hightower, por ejemplo: el del hombre que se aparta del mundo para no contaminarse o que es incapaz de cambiar sus ideas aunque los hechos proclamen que está equivocado.

Victor Strandberg, en un estudio general sobre la obra de Warren, afirma que el tema principal de este autor podría definirse con una frase en la que este autor describe la posición del hombre en el mundo: "*osmosis of being*". Warren afirma que el ser humano está o debería estar en ósmosis constante con el mundo y que el único modo que tiene de descubrir su propia identidad es aceptar esta situación y tratar de adaptarse a ella. El hombre que se niega a la realidad, está negándose al autoconocimiento y por lo tanto, a la paz y a la vida. La teoría se relaciona también con el problema del pasado y de la aceptación del pecado, la culpa y la muerte, elementos todos necesarios para el desarrollo del individuo.

Warren siguió esta teoría no sólo en la construcción de sus personajes de ficción sino también en la expresión de sus juicios sobre la vida real y en sus libros de investigación sociológica como Who Speaks for the Negro?, formado por una serie de entrevistas a personalidades relacionadas con el movimiento negro de los años sesenta. El libro se publicó en un momento en que este movimiento era el fenómeno social más importante de los EEUU. Entre una entrevista y otra, Warren intercala comentarios, fragmentos autobiográficos y presentaciones de los hombres a los que va a entrevistar. La profundidad de estas intervenciones personales y de las preguntas en sí mismas es mucho mayor que el sentido general que podemos extraer de Band of Angels, tal vez porque en muchos sentidos Band of Angels es una novela frustrada. Los "personajes históricos" de esta obra están medidos con los mismos parámetros que los personajes de la novela: según su grado de autoconocimiento, y de aceptación de la realidad, sus limitaciones personales y el peso del pasado. Con esos parámetros como guía, Warren logra ver en sus entrevistados una fuerza nueva.

Cito Who Speaks for the Negro? porque el efecto general de su lectura es sorprendente. Aunque no es una obra de ficción, sino un

libro de investigación y reflexión, puede servirnos para redondear las ideas que venimos exponiendo en este último punto de la sección del trabajo dedicada a los autores blancos del Sur. El efecto del que hablaba anteriormente es esencialmente el de la igualdad. A pesar de que en esta época, Warren seguía creyendo en un cambio lento y progresivo para solucionar el problema negro y criticaba los slogans del tipo "Freedom Now", típicos del movimiento de los años sesenta, ya no queda nada del paternalismo de Twain en este periodista que hace preguntas a Luther King, Ralph Ellison, Malcolm X o James Baldwin. Todas las entrevistas, hasta la de los personajes que Warren juzga negativamente (Malcolm X, Baldwin, por ejemplo), son una conversación entre dos hombres que estudian juntos un problema vital para el país en el que viven. La curiosidad, la inteligencia, la valentía y las equivocaciones están de ambos lados.

El libro termina con un capítulo de discusión final en el que Warren expone sus conclusiones y sus ideas sobre el fenómeno de la llamada Black Revolution. El eje de las reflexiones de este capítulo es el problema de la identidad de los dos grupos étnicos en conflicto: el blanco y el negro. El análisis del autor es claro, inteligente y sobre todo completo: toma en cuenta no sólo los problemas históricos y los estereotipos sino también el peso de la experiencia negativa en la conciencia del negro, la urgencia de sus necesidades económicas y los factores emocionales.

En general, Warren considera que los líderes negros han trabajado con dedicación, realismo, idealismo, e inteligencia. Acepta que el cambio social sólo puede provocarse a través de algún tipo de presión y que esa búsqueda de cambio representa también un descubrimiento acerca de la relatividad del poder. El poder de un grupo minoritario dentro de una sociedad es siempre relativo, pero el poder de los negros en los EEUU tiene un punto absoluto: el que se basa en el derecho moral. "*For by American white man's own standards the Negro is in the right*" (1). Este reconocimiento de la inferioridad moral de los actos pasados del blanco es lo que Tobias Sears en Band of Angels, o Chick en Intruder in the Dust, terminan por aceptar después de un duro proceso de aprendizaje que es, para los dos, parte del crecimiento personal.

Desde el punto de vista de Warren, el reconocimiento de la propia culpa es indispensable para lograr la "integración", que él define como una aculturación. Al igual que Faulkner y los intelectuales negros, Warren no cree en las sociedades homogéneas y asimiladas: "*If there's a human community to be 'recognized', there are also human differences to be appreciated*" (2). Warren, como todo sureño, cree en la conservación de las características personales y grupales, más allá de la búsqueda de un clima de tolerancia.

Las definiciones de "integración" son varias, pero existen ciertos puntos básicos en los que todos los líderes negros parecen estar de acuerdo. El más importante de estos puntos es el de la necesidad de respeto: el reconocimiento de que el negro es alguien, más allá del afecto o el odio que pueda despertar cada individuo de esa raza. Warren comparte así la opinión de Fiedler en su artículo Negroes and Jews con respecto a la necesidad de que haya "afecto" entre los grupos. Al fin y al cabo, piensan ambos autores, es tan horrible estar obligado a querer a alguien por el color de su piel como estar obligado a odiarlo.

El otro punto básico de la integración es el de la independencia de acción. El negro, dice Warren, quiere ser hacedor de su destino, no una víctima o un oportunista de la historia. Está haciendo su revolución y construyendo su destino justamente porque conoce el

1) Warren, Robert Penn. Who Speaks for the Negro?, Random House, New York, 1965. (pg 410)

2) *idem*, (pg 414)

precio de lo que desea y sabe que va a triunfar. Este modo de pintar la situación del negro, en un blanco, es nuevo y alentador, especialmente porque acepta que la dirección de los sucesos sociales más importantes de los últimos años está en manos negras y por lo tanto reconoce que hay en el negro una capacidad de acción y de liderazgo que barre con todos los estereotipos. En un libro como Who Speaks for the Negro?, el negro es todo menos un hombre invisible o una víctima como Joe Christmas.

Por otra parte, no hay duda de que una de las razones de Warren para escribir este libro está en su tremenda preocupación por la parte blanca del problema. Su análisis de la reacción de los blancos ante la Black Revolution comienza con una división previa absolutamente necesaria para un escritor sureño: se estudian las actitudes del sureño por un lado y las del yanqui por otro.

Warren describe la situación actual del sureño blanco como un estado de shock que es resultado de un enfrentamiento brusco e inesperado con una realidad que es completamente distinta de lo que le habían enseñado a esperar las tradiciones de su región. El sureño se siente perdido en esta realidad. Teme perder su identidad y expresa ese miedo a través de reacciones violentas. Sin embargo, hay un camino mejor que la violencia para salir de esta encrucijada y es el camino que Warren indica en toda su obra: el del autoconocimiento y la ósmosis con el mundo. Warren cree, como Faulkner en Intruder in the Dust, que si el sureño estudia en profundidad lo que significa "ser un sureño", descubrirá que *"estar contra la segregación no significaría necesariamente que está escupiendo sobre la tumba de su abuelo"*. Por el contrario, la posición antisegregacionista sería otro modo distinto de expresar fielmente los principios sobre los que ese abuelo vivía. Una revolución interna de este tipo significaría la aceptación de la igualdad del negro sin imposiciones externas como la que quiso imponer el Norte.

El yanqui, dice Warren, también ha vivido en sueños. Tiene que aprender a creer en la existencia del problema negro, y sobre todo a reconocer sus propios sentimientos racistas. De este modo, Warren, como blanco, también escribe sobre el tema de la gran desilusión del negro en las ciudades del Norte.

Todos estos descubrimientos causan indefectiblemente una crisis de identidad, que, como toda crisis, ofrece una posibilidad de cambio que es necesario aprovechar. El cambio será grande y positivo y deberá eliminar el sentimentalismo asociado con el problema no siempre con los efectos negativos del sentimentalismo en el ser humano, señala varias ideas sentimentales comunes de los blancos liberales. Las más interesantes para nuestro análisis son las que se relacionan con el estereotipo.

Cuando el blanco liberal acepta la injusticia de la situación social del negro, suele decidir que el negro es intrínsecamente "mejor" que el blanco. En primer lugar, esto es una simplificación flagrante de la realidad, pero esa no es la característica más peligrosa de esta idea. En general, los campos en que el blanco considera "mejor" al negro están en relación directa con el estereotipo romántico del Noble Salvaje: el deporte, la sensibilidad natural, la generosidad de espíritu, el humor, la gracia en la danza, la ternura con los chicos, etc. Nunca la inteligencia, el valor, o el conocimiento intelectual. Esta elección de las zonas en las que los negros se destacan, son en el fondo tan degradantes como el estereotipo de la brutalidad sexual y representan otro intento de negar la existencia del negro como individuo. La respuesta del negro es tan ambigua como el estereotipo mismo: en parte resiente la visión

del blanco y en parte se apoya en las "virtudes" que el blanco le impone y las levanta como banderas.

Warren desprecia las generalizaciones y las considera instrumentos del auto engaño. Toda imagen estereotipada es siempre una simplificación y generalización de supuestas verdades o partes de verdades y es necesario eliminarla. La verdadera revolución que traerán a los EEUU los líderes negros de los años sesenta, para Warren, será la de la desaparición de los estereotipos, como paso previo a una visión realista de la situación en el país entero.

Esta revolución será del blanco y del negro y el blanco también debe pelear por ella, no por generosidad, sino por interés. Warren termina su libro sobre la revolución negra con estas palabras: "*It would be sentimentality to think that our society can be changed easily and without pain. It would be worse sentimentality to think that it can be changed without some pain to our particular selves - black and white. It would be realism to think that pain would be a reasonable price to pay for what we all, selfishly, might get out of it*"(1)..

1) *idea*, (pg 444)

-LOS INDIOS

LA CULTURA INDIA EN LAS OBRAS DE AUTOR INDIO

Las manifestaciones artísticas de las tribus indias de los EEUU poseen una característica en común, que las diferencia del arte de cualquier otra minoría étnica en ese país. Todas ellas se basan en una visión filosófica de la vida humana y del lugar del hombre en el universo. No existe un solo discurso importante de los tiempos de las guerras indias ni una novela o ensayo del S XX que no deje traslucir claramente la relación de su creador con esa concepción totalizadora del mundo.

Este estudio pretende analizar, sobre todo, ese centro vital de la literatura y la vida del indio norteamericano, al que las tribus llaman "*the Way*". El *Way* era no solo un modo de ver el universo sino también una serie de reglas de comportamiento, una doctrina religiosa, un medio de comunicación con los demás y un camino para descubrir la propia identidad. La primera parte de esta sección del trabajo es un análisis del *Way* indio en su versión original, cuando el blanco aún no había llegado a las costas de América. La segunda explora el momento del encuentro de esa filosofía con las ideas del blanco. La tercera es un estudio de la comparación que hicieron los indios entre la filosofía del blanco y la suya propia y del modo en que lograron conservar su identidad de indios en el mundo del presente, dominado por el hombre blanco.

Estas tres partes no tienen un sentido histórico, a pesar de su progresión cronológica. Por el contrario, están concebidas como descripciones de tres momentos claves en la existencia del *Way* y en la lucha del indio por conservarlo.

El indio estadounidense no protesta por sus derechos del modo en que lo hacen los otros grupos étnicos de la nación: sus objetivos son completamente distintos de los de estos grupos. Es el dueño originario de la tierra americana y, a diferencia de los grupos de inmigrantes, no le interesa integrarse a los EEUU. Al contrario, desea conservar su modo de vida, su tierra, su concepción del mundo y su independencia. Su literatura, por lo tanto, tiene esencialmente el carácter de un grito de resistencia.

I) THE WAY

I-a) SENTIDO FILOSOFICO DE LA VIDA INDIA

Salvo algunas pocas excepciones, los exploradores y luego los escritores blancos que tomaron el tema del indio norteamericano describieron su forma de vida como una serie de ritos salvajes y desconectados, llenos de colorido pero sin una base religiosa o filosófica firme que los explicara en profundidad. Los discursos, ensayos y ficción de autor indio, en cambio, se centran en general en la filosofía india de la vida e intentan transmitirla al hombre blanco, para quien el modo de ser del indio parece haber sido siempre absurdo, o al menos, incomprensible.

El *Way* indio gira en primer lugar alrededor de un respeto permanente e ilimitado por la naturaleza. La tierra y el mundo material que ella cobija nunca están ausentes del arte y la oratoria del indio y la forma que tiene el piel roja de comunicarse con ellos es siempre profundamente extraña a los ojos del blanco. Tal vez por esa razón, desde sus primeros encuentros con el cara pálida, el indio se vió forzado a explicar su relación con la tierra. En general, no fue comprendido.

Los caciques de las guerras indias protestan frecuentemente por el robo de las tierras y el modo en que el blanco destruye la naturaleza. Detrás de estas protestas está el respeto del indio por el mundo en que vivía. En algunos discursos del S XIX, el orador trata de describir ese sentimiento en un intento inútil por hacer que el blanco lo comprenda y lo acepte: *"Every part of this soil is sacred in the estimation of my people. Every hillside, every valley, every plain and grove has been hallowed by some sad or happy event in days long vanished. Even the rocks, which seem to be dumb and dead as they swelter in the sun along the silent shore, thrill with memories of stirring events connected with the lives of my people, and the very dust upon which you now stand responds more lovingly to their footsteps than to yours, because it is rich with the blood of our ancestors and our bare feet are conscious of the sympathetic touch"*(1).

Este párrafo de uno de los discursos más famosos de las guerras indias explica uno de los principios fundamentales de la vida del piel roja: la dependencia geográfica. El indio basaba toda su filosofía en el lugar en que vivía. Su región era sagrada y única para él. Ese universo se quebró en mil pedazos cuando el blanco lo trasladó a las reservaciones del Territorio. En su libro sobre las religiones indias, *God is Red*, Vine Deloria Jr., antropólogo sioux, explica que su pueblo poseía un misticismo natural que dominaba todos sus actos y que estaba enraizado en lugares concretos, lejos de los cuales perdía todo sentido.

La relación del piel roja con la tierra era un contacto de dos caras: Seattle habla de la respuesta del suelo a la pisada del indio. Entre el hombre y la región había un conocimiento que algunos jefes definen como "amor": *"I deny that either my father or myself ever sold that land. It is still our land. It may never again be our home, but my father sleeps there, and I love it as I love my mother"*(2).

El piel roja necesita de su tierra porque sabe que su forma de vida sólo es posible en ella. Todas sus reacciones frente al blanco derivan sólo del reconocimiento de esta verdad. Su lucha, su crueldad, su fe inicial en los tratados de paz y su desesperación final fueron siempre por la tierra. Perderla significaba perder su identidad, abandonar el *Way*. Este concepto sigue vigente en los discursos de los indios del S XX. En 1961 se realizó en Chicago una Conferencia de Indios Norteamericanos en cuya declaración final las tribus repiten la misma idea: *"When Indians speak of the continent they yielded, they are not referring only to the loss of some millions of acres in real estate. They have in mind that the land supported a universe of things they knew, valued, loved. With that continent gone, except for a few poor parcels they still retain, the basis of life is precariously held"*(3).

Los líderes indios del S XX vuelven una y otra vez a este concepto esencial en sus discursos y ese sólo hecho es una prueba de la falta de comprensión del blanco, para quien la tierra es sólo tierra y la religión está ligada al tiempo y no al espacio. En 1954, Andrew Hermequaftewa, Bluebird Chief de una aldea Hopi en Arizona, definía en dos concisas oraciones la idea de su pueblo sobre la religión: *"The Hopi land is the Hopi religion. The Hopi religion is bound up in the Hopi land"*(4).

Existen muchas declaraciones indias de apego a la tierra, incluyendo el discurso del jefe Seattle, que ya citamos. Tal vez la más conmovedora de todas ellas sea la de una anciana Cupeno, citada en *The Way* como ejemplo de lo que sintieron los pueblos piel roja cuando fueron llevados lejos de sus lugares de origen por el conquistador

1) Chief Seattle in *Indian Oratory*, edited by W.C.Vanderwerth, University of Oklahoma Press, U.S.A., 1979. (pg 121)

2) Chief Joseph, Nez Percé, *idem.* (pg 273)

3) *The Way, an Anthology of American Indian Literature*, edited by S.Hill Mitt & S.Steiner, A.Knopf, N.Y., 1979(p 218)

4) *Red Power, the American Indian's fight for Freedom*, edited by Alvin Joseph Jr., McGraw Hill, Canada, 1971. (pg 60)

blanco: "If you give us the best place in the world, it is not so good for us as this... This is our home... He cannot live anywhere else. He were born here and our fathers are buried here... He want this place and not any other... There's no other place for us" (1).

Para el indio, la tierra donde había nacido era siempre "home". Esta palabra, utilizada en ese sentido concreto, es una de los símbolos centrales de la obra de Scott Momaday, House of Dawn, y aparece como tema de discusión en Seven Arrows y en The Education of Little Tree, las otras dos novelas contemporáneas de autor indio que se discuten en este trabajo.

El *Way* indio necesitaba de la tierra para desarrollarse porque todas sus leyes, ritos y doctrinas estaban estrechamente relacionados con lo que ahora llamaríamos una visión ecológica de la región en que se había originado. Esa visión incluía tanto al hombre como a los animales, las plantas y los accidentes geográficos. La relación del piel roja con los animales que le proporcionaban carne y pieles no se parecía demasiado a la del cazador blanco y su presa. El indio amaba, respetaba y adoraba religiosamente a los seres que perseguía. Vine Deloria Jr. describe en uno de sus ensayos el dolor y el cariño con que los ancianos de su tribu saludan a los pocos búfalos que sobreviven en el presente cuando tienen la suerte de encontrarse con ellos. "*Indians would come from miles around to see the buffalo and leave with a strange look in their eyes. Many times I stood silently watching while old men talked to the buffalo about the old days. They would conclude by singing a song before respectfully departing, their eyes filled with tears and their minds occupied with the memories of other times and places*" (2).

Todo el universo es sagrado para el indio. Las tribus de lo que es hoy EEUU creían en la importancia de cada uno de los elementos del mundo natural. El hombre podía utilizarlos para subsistir pero debía respetar estrictamente el equilibrio que lo relacionaba con ellos. Esta forma de vida chocó violentamente con las ideas estadounidenses y sigue haciéndolo en el presente. El indio encuentra muy difícil conservar su *Way* en el mundo moderno del blanco, dominado por conceptos de progreso individual que son incompatibles con su filosofía. Esta lucha sorda es el centro de la mayor parte de las obras de autor indio en el S XX.

En 1979, se publicó la novela autobiográfica de un autor Cherokee, Forrest Carter. The Education of Little Tree es un libro sobre la infancia, que compara explícitamente los dos modos de vida que aprende el protagonista, en su tierra Cheyenne y luego en la ciudad del blanco. La novela de Carter no es original en cuanto a su estructura, su estilo o su enfoque, pero transmite una visión del mundo que nada tiene que ver con tantas otras historias de niños huérfanos criados por sus abuelos.

Los abuelos de Little Tree son Cherokees y enseñan al niño una forma de vida distinta de la del blanco, que se refleja incluso en algunos detalles de lenguaje, como el uso de *he* y *she* para nombrar a la montaña, los animales y las plantas. La canción con que Granma tranquiliza al niño en el primer capítulo es una definición escueta de esta forma de vida: habla de la hermandad de los árboles, los animales, las montañas y la tierra y promete a Little Tree una vida sin soledad entre ellos. La novela narra el proceso a través del cual el protagonista aprende el sentido profundo de esta canción a partir de las palabras y los actos de sus dos abuelos.

En el segundo capítulo del libro, llamado "The Way", Granpa y Granma enseñan a su nieto el amor a la tierra. Los mocasines indios

1) The Way, op. cit., (pg 60).

2) V. Deloria Jr "This country was a lot better when the indians were running it", in The N.Y. Times, March 1970

de cuero de ciervo, cuya confección se describe en detalle, son un instrumento de aprendizaje, un medio de comunicación con el suelo de la montaña: "*Moon-o-lah, the earth mother, came to me through my moccasins. I could feel her push and swell here, and sway and give there... and the roots that veined her body and the life of the water-blood, deep inside her. She was warm and springy and bounced me on her breast, as Granpa said she would*"(1).

Este profundo sentimiento de la tierra, que es siempre "she" y nunca "it" en esta novela, brinda a los indios una intensa comprensión del mundo en que viven y el lugar que ocupan en él. El equilibrio Cherokee que los dos abuelos tratan de transmitir a Little Tree es el equilibrio de la naturaleza. Las primeras lecciones de Granpa se refieren a las leyes de la ecología y la razón de su aparente crueldad. El más débil de las tribus animales debe perecer para que su raza no se extinga. Es el "Give-Away" de que hablarán los hombres de Seven Arrows, la novela de Hyemeyoshsts Storm. El hombre debe respetar estas leyes naturales y a cambio de ese respeto, la tierra le dará su protección y su ayuda. "*Granpa lived with the game, not at it*"(2).

Durante el período en que vive con sus abuelos, Little Tree se va encontrando de a poco con el mundo que lo rodea y sus ritmos particulares. Llega a convertirse en un montañés y a necesitar tanto de las montañas como el mismo Granpa y sus sabuesos. Al final del libro es, como todo indio, un hombre de su región. Los demás Cherokees que aparecen en la novela tienen el mismo apego desesperado por su tierra. 'Coon Jack, un personaje de los relatos del abuelo, pelea durante toda su vida para apartar al blanco de su suelo y después de la derrota, se oculta y vive totalmente solo para no ser obligado a abandonar la región en la que ha nacido. Granpa enseña a Little Tree a admirar la entereza de este hombre solitario y desdichado, y cuando le narra la historia del Trail of Tears, resume todo el horror del exilio en un único lamento: "*as the Cherokee walked farther from his mountains, he began to die*"(3).

Cuando la ley lleve a Little Tree al orfanatorio blanco, el niño se enfrentará a un mundo terrible y desconocido. Su única defensa contra la desesperación total será la naturaleza misma. Hablará con el único árbol del patio y con sus pájaros. La promesa de la canción de su abuela se habrá cumplido, porque Little Tree no estará solo del todo.

The Education of Little Tree es una visión poética, infantil y no demasiado profunda del *Way Cherokee*, pero, a pesar de sus defectos, puede leerse como una introducción a los tres grandes temas de la filosofía de vida del indio: el amor por la naturaleza, el apego a la tierra y la armonía espiritual que se consigue a través de ellos. Ni Granpa ni Granma ni Little Tree son seres fáciles de derrotar. El clima del orfanatorio, a pesar de su sordidez y su crueldad, es incapaz de hacer llorar al niño Cherokee, incapaz de deshacer sus creencias y de convertirlo en un ser vengativo como sucede con los chicos blancos. La vejez puede debilitar a los dos abuelos, pero nunca hacerles olvidar la alegría de la vida ni la bondad de la montaña.

House of Dawn, la novela de Scott Momaday ganadora del Pulitzer, enfoca de otra manera la importancia del *Way*. Momaday narra la historia de la decadencia de un joven indio y de su redención a través de una vuelta a las costumbres e ideas de su pueblo. House of Dawn no presenta una descripción demasiado directa de la forma de vida del indio. Sin embargo, la historia desgraciada de Abel es consecuencia

1) Carter, Forrest. The Education of Little Tree, Future Publications, London, 1974. (pg 7)

2) *idea*, (pg 23)

3) *idea*, (pg 41)

de su alejamiento de una filosofía más auténtica y antigua que la que le ofrecen los blancos.

En la novela de Momaday, como en la de Carter, el *Way* se refleja tanto en las ideas y problemas de los personajes como en la elección de símbolos y los rasgos de estilo. Todos los episodios de House of Dawn que transcurren en el Cañón de San Diego y algunos de los de la ciudad empiezan con una descripción de lugar, como corresponde a la importancia que tiene la ubicación espacial en la cosmovisión del indio. Momaday hace un contraste permanente entre la ciudad como infierno y la naturaleza como paraíso. De esa naturaleza dependen las verdades indias que conducen al hombre a un estado de equilibrio mental, como el que posee el viejo Francisco, que el mundo moderno ha perdido por completo. La sabiduría de Francisco, que es la del *Way* mismo, no reside ni en sus conocimientos intelectuales ni en la variedad de sus experiencias, sino en su respeto por los ritmos sagrados de la tierra...

House of Dawn se divide en cuatro partes. El número es significativo, ya que para la mayor parte de las tribus de Norte América, el cuatro era un número sagrado: las direcciones de la *Medicine Wheel*, que podríamos llamar en castellano Rueda de la Vida, eran cuatro, el Norte, el Sur, el Este y el Oeste. El giro espacial del libro de Momaday sigue los ritos de gran parte de las comunidades piel rojas: parte del origen, Walatowa en el Cañón de San Diego; lleva al protagonista a la guerra, la cárcel y la ciudad, y vuelve a traerlo al comienzo con la última parte. Abel, como algunos de los personajes de Seven Arrows, deberá partir de su dirección mental inicial, recorrer las otras tres sobre la Rueda y volver al origen. Sólo después de ese viaje, que es sobre todo interno, podrá completar el conocimiento de su propia personalidad y convertirse en un hombre cabal.

En la primera parte de la novela, dedicada al Cañón de San Diego, hay un largo fragmento en el que el autor describe las características de la región. La rana, la lagartija y el gusano son animales originarios de la tierra del Cañón y su recuerdo está impreso en las piedras. Nada puede borrarlos. En cambio, el caballo, la oveja, el perro, el gato, son advenedizos. Cuando mueren, no dejan huellas en el suelo del valle. Como la rana, el indio pertenece a su región más que ninguna otra raza de seres humanos y la región lo reconoce: "*For man, too, has tenure in the land; he dwelt upon the land twenty-five thousand years ago, and his gods before him*"(1). En esa tierra en la que él, y no el blanco, tiene existencia real, el piel roja ha logrado conservar su modo de ver el universo. Este es, en gran parte, el tema principal de la novela de Momaday: "*They (the indians) have assumed the names and gestures of their enemies, but have held on to their own, secret souls; and in this there is a resistance and an overcoming, a long outwaiting*"(2).

Ese "alma secreta" de los indios sólo puede crecer y fructificar en la tierra que le dió origen. Cada vez que Abel vuelve a su valle recupera parte de la paz de su infancia y cada vez que se aleja, el mundo del blanco lo convierte en un alienado. El poder del "hogar" ("*home*" es la palabra que utiliza Momaday) es capaz de limpiar las heridas de un hombre tan apartado del equilibrio y la verdad como Abel después de la guerra. Siempre es posible volver a respirar si se está cerca de la tierra.

"*Home*" es el sitio al que se pertenece y en esta novela es también la infancia, porque en la infancia aún no se había "*perdido el centro*". La infancia es el tiempo de saberse completo y seguro, protegido por la tierra y el conocimiento del lugar de cada uno sobre

1) Momaday, Scott N. House of Dawn, Harper and Row, New York, 1977. (pg 56)

2) *ibid*, (pg 56)

ella: "and my brother was alive and the water birds were so far away in the south and I wanted him to see them they were beautiful and please I said please did you see them how they pointed with their heads to the moon and flew through the ring of the moon..."(1). En este recuerdo, como en la mayor parte de sus imágenes de infancia, Abel relaciona las sensaciones de plenitud y de asombro de esos tiempos con el sentimiento de la belleza de su tierra. La felicidad que puede producir la contemplación de esa belleza es tan grande que apenas si puede expresarse con palabras. En la novela de Momaday, "home" es más que la tierra misma. Es también la actitud que ella fomenta hacia la vida y el mundo. Esta actitud es difícil de conservar para los indios de House of Dawn. De todos los personajes del libro, sólo el abuelo Francisco es capaz de hacerlo.

Francisco es un verdadero *longhair*. No ha traicionado nunca las ideas de su pueblo y su vida forma parte de ese triunfo de que hablaba el autor en el párrafo sobre la resistencia. Es un hombre lleno de dolor y desencanto, y morirá en la más absoluta pobreza, pero su pertenencia a la tierra lo protegerá siempre de la angustia que sufre su nieto. El conoce el camino a "casa". Sabe que el equilibrio y la armonía dependen del *Hay* de los antiguos y desea que ese *Hay* se conserve en las nuevas generaciones: "He tossed his head in greeting to the shy Navajo children who hid among the camps and peered, afraid of his age and affliction. For they, too, were a harvest, in some intractable sense the regeneration of his own bone and blood"(2).

Francisco es el educador de sus propios niños, porque es consciente de que ellos son la esperanza de su raza. Abel lo recuerda como maestro y guía de sus primeros tiempos y, en la última parte del libro, en su agonía, Francisco habla de lo que trataba de transmitir a Vidal y Abel en aquellos tiempos. "They must know the long journey of the sun on the black mesa, how it rode in the seasons and the years, and they must live accordingly to the sun appearing, for only then could they reckon where they were, where all things were, in time"(3).

Esta frase resume la esencia del *Hay* indio en House of Dawn. El hombre, tal como lo concebía el piel roja, tenía la obligación de conocer los ritmos de la naturaleza y de adaptarse a ellos. Cada uno debía dedicar su espíritu más verdadero y secreto a esta adaptación hasta hacerse parte de la tierra en que se vivía. El fruto de este proceso es lo que Momaday llama encontrar "el centro", en palabras de Francisco saber "where they were, where all things were, in time". Al contrario que el hombre alienado, el indio que vivía dentro del *Hay* conocía su lugar en el universo y se sabía parte de él; pertenecía al movimiento sagrado de la naturaleza. Abel recuerda haberse sentido así, en la infancia, en "casa": "And you were little and right there in the center of everything, the sacred mountains, the snow-covered mountains and the hills, the gullies and the flats, the sundown and the night, everything - where you were little, where you were and had to be"(4).

Una de las novelas de autor indio que brinda una visión más clara y profunda del *Hay* es Seven Arrows, obra de Hyemeyoshsts Storm, un Cheyenne que creció en la reservación de Lama Deer. Podríamos calificar a Seven Arrows de obra didáctica. Su propio autor la define como un "Teaching" y la recomienda como instrumento de autoestudio: leyéndola con otros, dice, descubriremos nuestra propia identidad secreta.

Seven Arrows es una novela extraña. No tiene nada que ver ni en forma ni en estilo con la narración moderna, con House of Dawn, por ejemplo. Esta pensada como medio para transmitir una descripción del

1) *idem*, (pg 111)

2) *idem*, (pg 72)

3) *idem*, (pg 177)

4) *idem*, (pg 143)

indio a un público blanco. Este objetivo es más importante para el autor que el argumento, los personajes, o la estructura. Sin embargo, Seven Arrows tiene una enorme consistencia revolucionaria como obra de arte. Su valor reside en que Storm describe el *Way* indio en la forma en que lo enseñaban a sus discípulos los hombres sabios de las tribus de las Grandes Praderas, a las que se refiere la obra. Seven Arrows es una novela filosófica organizada a la manera tradicional del piel roja. Ese rasgo la hace nueva y sobre todo enormemente interesante para los lectores blancos.

La obra de Storm tiene distintos niveles de lectura. Narra una historia que puede seguirse por el interés del argumento mismo, para saber "lo que pasa después". Contiene muchos cuentos indios, que transmiten ideas filosóficas sobre la condición humana, pero que pueden leerse como historias simples para niños o relatos de aventuras. La novela entera puede tomarse como un estudio sobre las costumbres de los Cheyennes, Sioux y Crow. Finalmente, Seven Arrows es un tratado muy profundo y muy complejo sobre las ideas de estos pueblos. En este último nivel es una obra inacabable. Como afirma su autor en la introducción, cada una de las historias significa algo distinto cada vez que se la lee y una lectura conjunta de la novela, puede ofrecer una manera completamente distinta de considerar el mundo.

La esencia del *Way* que pinta Storm en Seven Arrows es la misma que vimos en House of Dawn y The Education of Little Tree. Toda la filosofía de vida de los hombres de las Praderas se basa en el acercamiento profundo a la tierra y la naturaleza y la búsqueda de un equilibrio espiritual que incluya el conocimiento del lugar del hombre en el universo. Sin embargo, Storm, que escribe con indudable intención didáctica, va mucho más allá en su descripción de la filosofía india en sí misma.

El mundo mental de Seven Arrows gira alrededor de dos elementos sagrados: el círculo y el número cuatro. En todas las obras indias que nombramos, hay menciones de la importancia del círculo en las civilizaciones piel roja, y el narrador de Black Elk Speaks dedica un largo fragmento de su historia a explicar el sentido de esta figura para los hombres de su pueblo. Los Sioux, Cheyennes y Crows construían sus casas, aldeas y monumentos en círculo y creían que la circularidad de la danza era la que le daba su carácter sacro. El círculo era el símbolo de la armonía y la apertura espiritual y un medio para conectarse con el mundo exterior: "*The circle is our Way of Touching, and of experiencing Harmony with every other thing around us. And for those who seek Understanding, the Circle is their Mirror*" (1).

Para los personajes sabios de la novela de Storm, la meta espiritual de la vida humana se define con la palabra "*Touching*", es decir, para volver a la frase de Penn Warren, la "*ósmosis con el mundo*". Para el indio, apartarse de la vida real no es jamás el camino hacia la sabiduría. El *Way* exige siempre el contacto (*touching*) con la experiencia y las cosas de todos los días, incluyendo el peligro. Ese contacto es el tema principal de muchos de los cuentos de Seven Arrows, por ejemplo, el del ratón que sale a ver el mundo y se convierte en águila.

Para el indio, la esencia de la sabiduría es siempre el reconocimiento de la armonía integral del universo, de la cual todos los hombres forman parte. Este reconocimiento sólo puede lograrse en contacto con el mundo y el círculo es símbolo del deseo de lograr ese contacto. El rectángulo y el cuadrado, en cambio, relacionados míticamente con el blanco, son los símbolos del desequilibrio y el

1) Storm, Hyemeyoshsts. Seven Arrows, Harper and Row, New York, 1972. (pg 14)

alejamiento del mundo.

Para conocer el universo del que es parte, el hombre cuenta con lo que los sabios de Seven Arrows llaman los "poderes", es decir las cuatro grandes direcciones de la *Medicine Wheel*. Storm explica el sentido de las direcciones en la introducción a su libro y vuelve a explicarlo en cada uno de los muchos cuentos que se relatan en él. El esquema de las cuatro direcciones es un elemento permanente en la estructura de Seven Arrows. En las religiones de los indios de las Praderas, el Norte representa la sabiduría racional; el Sur, la inocencia y la confianza; el Oeste, la introspección y el Este, la iluminación. "*At birth, each of us is given a particular Beginning Place within these Four Great Directions on the Medicine Wheel. This Starting Place gives us our first way of perceiving things, which will then be our easiest and most natural way throughout our lives. (...) After each of us has learned of our Beginning Gift, our First Place on the Medicine Wheel, we then must grow by Seeking Understanding in each of the Four Great Ways. Only in this way can we become Full, capable of Balance and Decision in what we do*"(1). Seven Arrows relata varias veces este proceso de crecimiento en distintos personajes. Cada uno de ellos lo desarrolla de un modo diferente. Una vez que el hombre completa el viaje a sus cuatro direcciones interiores, puede considerarse un ser completo y equilibrado. La sabiduría que habrá adquirido en ese tiempo le permitirá superar la soledad esencial de toda criatura humana a través del "contacto".

El círculo y las cuatro direcciones forman el símbolo central de esta filosofía india: la *Medicine Wheel*. Cada uno de nosotros es una *Medicine Wheel* y todos formamos parte de la *Medicine Wheel* de nuestro pueblo, que a su vez forma parte de la gran *Medicine Wheel* del universo. Ese universo circular tiene una característica esencial que debemos aprender a contemplar: su armonía. Si conocemos y comprendemos esa armonía externa, podremos transmitirla al funcionamiento interno de nuestra propia *Medicine Wheel* y de ese modo integrarnos a las superiores en el mismo ritmo sagrado.

El proceso de aprendizaje por el cual los hombres de Seven Arrows logran alcanzar este conocimiento y acceder al equilibrio se llama "*Vision Quest*". La *Vision Quest* es, antes que nada, un viaje de autodescubrimiento: a "*Quest to Perceive Ourselves within the Harmony of the Four Balances*"(2). Al final del proceso, el individuo que lo ha llevado a cabo sabrá lo que decía Francisco que debían saber sus nietos en House of Dawn: su lugar en el universo.

Antes de analizar la historia de Seven Arrows en sí misma, faltaría comentar un elemento más dentro de la filosofía que el libro pretende transmitir. El indio sentía que su mente, además de la capacidad para aprender y el *Beginning Place* dentro de las formas de percibir el mundo, poseía un nexo de unión con la naturaleza al que llamaba "*Personal Medicine*". La *Personal Medicine* es otra versión del nahualt del que habla Asturias en Hombres de Maíz: es el espíritu de un animal particular al que se asemeja el individuo. Cada ser humano posee un parecido con algún ser de la naturaleza y para conocerse en profundidad, debe saber verse reflejado en ese espejo, y aprender sus características en cada una de las cuatro direcciones. El hombre completo es aquel que ha explorado sus cuatro direcciones y las características de su *Personal Medicine* y ha logrado comprender la armonía del universo y hacerse parte de ella.

Para definir la línea argumental de Seven Arrows, deberíamos decir que no es la historia de un personaje, ni de una familia, ni siquiera de una tribu, sino de una filosofía de transmisión oral en un

1) *idem*, (pgs 6-7)

2) *idem*, (pg 27)

momento de crisis. Los personajes principales de la novela son hombres sabios que dirigen y ayudan a sus discípulos en su *Vision Quest*. Los escudos que fabrica uno de ellos, Hawk, el *Shield Maker*, son espejos de la identidad personal de los que lo consultan. Estos escudos expresan a través de símbolos plásticos lo que estos hombres han logrado saber de sí mismos durante el proceso de aprendizaje y autodescubrimiento. El escudo "*told who the man was, what he sought to be, and what his loves, fears and dreams were. Almost everything about him was written there, reflected in the Mirror of his Shield*" (1). Como Francisco en *House of Dawn*, estos hombres son transmisores de la filosofía que hemos tratado de describir. La llegada del blanco a sus tierras provoca la muerte de varios de ellos, pero siempre hay un joven que los reemplaza. Esa cadena forma el centro argumental de *Seven Arrows*. El sentido más profundo de la obra depende del funcionamiento de la transmisión de la cultura, que es la prueba suprema de la voluntad de resistencia del indio.

La época en que se desarrolla el libro es un momento de decadencia para las sociedades indias. El impacto de la llegada del blanco y sus maravillas debilita el *Way* en el seno mismo de las tribus y grupos importantes. En la anteúltima sección de la novela, Green Fire Mouse y su familia, solos después de una matanza, asustados por los soldados y los indios traidores, escuchan de boca de un anciano caminante la historia de *Seven Arrows* y luego se bañan en un río cercano. El autor afirma que no podrán olvidar nunca esa noche. Este final tiene un tono esperanzado y casi idílico que no condice con la situación desesperada de la familia piel roja, sin amigos en una tierra desolada por los actos salvajes del invasor. La alegría de la escena se relaciona más con el sentido general que Storm quiso darle a su libro. *Seven Arrows* es un grito de esperanza y de resistencia. Sus personajes están dedicados en cuerpo y alma a la conservación de su forma de vida y su lucha callada contra las fuerzas del agresor lleva en su seno la semilla del triunfo aun en la derrota. Este sentido de afirmación de la indianidad se refuerza en la última sección, de apenas dos páginas, en la que Green Fire Mouse y su esposa, ya ancianos, transmiten la sabiduría india a sus nietos en el S XX.

La novela de Storm describe el funcionamiento de una cultura de transmisión oral que necesita de la fe de su pueblo para subsistir. Esta tradición exige una interpretación simbólica de todos los hechos de la vida real. Es, para usar las palabras de uno de los personajes, un método de percepción. En *Seven Arrows*, nada es lo que parece ser. Los vuelos de las aves y las nubes y las montañas le hablan al indio de su presente, su pasado y su futuro. Los personajes de los cuentos que se narran son algo más que simples seres humanos o animales. Así, por ejemplo, el río es siempre símbolo de la vida y el baño final de Green Fire Mouse y los suyos significa también la aceptación de la situación, a pesar de su dolor, sus miedos y su espanto.

El *Way* de *Seven Arrows* no es un dogma eterno ni una ley divina. No es inalterable. Tal vez ésa sea la característica que más lo diferencia de las ideas y doctrinas de los blancos. La filosofía de Hawk, Night Bear, Green Fire Mouse y los otros es un método de percepción lo suficientemente flexible como para adaptarse perfectamente a cada individuo y a cada circunstancia. Night Bear, discípulo de Hawk, narra una historia sobre los peligros de una tradición dogmática y fija: "*The Fixed Wheel of Tradition only maintains itself. It looks back upon itself. (...) When this happens there are no new Gifts, and the People are Hungry. (...) This Wheel looking back upon itself is a Blind Wheel of endless tradition, and it is always destined to destroy itself*" (2). La tradición que se niega a

1) *idem*, (pg. 9)

2) *idem*, (pg. 258)

cambiar tiene miedo de sus propios hijos y trata de inmovilizarlos y destruirlos. Sin frutos nuevos, se convertirá tarde o temprano en un monstruo peligroso para su pueblo.

Para ser útil y estar viva, la tradición debe saber adaptarse a las nuevas circunstancias y modalidades de la vida. No puede convertirse en un dogma fijo ni tampoco creerse la única interpretación correcta del mundo. Vine Deloria Jr. desarrolla este tema a conciencia en su estudio sobre las religiones indias. Cuando se encuentran dos indios de tribus diferentes, cuenta el antropólogo, se narran historias míticas de sus pueblos y se escuchan con respeto. Tal vez por esa razón, un sabio indio al que un misionero acaba de contar el mito de Adán y Eva, se siente con derecho a contar la creación de la tierra tal como la concibe su nación sin recibir insultos ni reacciones despectivas de parte de su interlocutor.

En Seven Arrows, el tema de la tolerancia es bastante frecuente. El *Hay* indio no se considera el único dueño de la verdad. La doctrina de los hombres de la novela considera que el Bien y el Mal son dos ramas del mismo árbol. Nadie debe imponer a los demás lo que él interpreta como Bien, porque, en primer lugar, el Bien como tal no existe. La flexibilidad del *Hay* se basa en el reconocimiento de la duplicidad de todas las cosas, representada en la horqueta del tipi sagrado.

La tolerancia del *Hay* se refleja en la ceremonia mayor de los indios de las Praderas: la Danza del Sol. Esta fiesta une a todas las tribus de las praderas en una danza por la fertilidad de los años venideros. La Danza del Sol es el último símbolo del *Hay*, la *Medicine Wheel* que une a todos los hombres en el círculo del espejo del mundo: "*Because there is now more than One Hay, we are able to Sun Dance, each within our own Hay, in Brotherhood and Peace within One Great Lodge*" (1).

Seven Arrows termina con un canto a la esperanza. El *Hay* no dejará de existir en el mundo del blanco. Su flexibilidad y su capacidad de adaptación, junto con la fe de los suyos, lo transformarán en un modo viable de enfrentar la vida moderna, la ciudad y las máquinas del cara pálida. El *Hay* es tan eterno como sus seguidores y sus seguidores aún lo respetan.

El deseo indio de conservar el *Hay* a pesar de todo es parte central de la literatura de los autores de piel roja en los EEUU. Escriben sobre el modo indio de ver el mundo y hacen de esa cosmovisión la raíz de la personalidad y destino de sus personajes y el sentido fundamental de sus obras. El *Hay* es una filosofía de vida que se opone a la del "sueño americano", ya que en ella, la tierra, la naturaleza, y la comunidad son tan o más importantes que el individuo. Esta oposición entre la ideología y la religión de blancos e indios será nuestro punto principal de análisis en las dos últimas secciones del trabajo dedicado a la literatura de autor indio.

I-b) LA EDUCACION DEL INDIO EN EL "WAY"

La educación tradicional del niño indio se llevaba a cabo de un modo completamente distinto al que trajeron los conquistadores europeos. Los indios protestaron activamente contra la imposición del sistema educativo de los EEUU en las reservas. Aún en el presente, los líderes indios se preocupan por el efecto que este tipo de educación causa en los jóvenes de sus tribus. Los niños piel roja llevados a las escuelas del blanco suelen volver a su tierra,

1) *idem*, (pg. 266)

confundidos, avergonzados de sí mismos y de los suyos, y muchas veces, borrachos.

La educación india se practica todavía en algunos sitios, pero desde el punto de vista de la ley del blanco, todo niño estadounidense debe asistir a la escuela. The Education of Little Tree puede analizarse como una visión del enfrentamiento entre dos formas de educación de conceptos casi opuestos, tanto en lo formal como en lo filosófico. La novela de Carter hace una comparación explícita entre los resultados de uno y otro método, al cabo de la cual los dogmas educativos del blanco quedan muy mal parados.

Todo el periodo en que Little Tree vive en la montaña con sus abuelos Cherokees forma parte de un constante proceso de aprendizaje en el que el niño explora el mundo en que se encuentra y aprende de él con la guía de sus mayores. Para el indio, la vida era el único maestro verdadero y el papel de los educadores era el de convertirse en voces explicativas que llevaran lentamente al niño hacia la armonía interna y el conocimiento de su lugar en la comunidad y el mundo.

El método de enseñanza que utilizan Granpa y Granma no se parece en nada al que Little Tree conocerá luego en el orfanatorio. Es informal, permanente, y sobre todo, rechaza el castigo. La ausencia de castigo en la educación de los niños se repite en los recuerdos de Ishi, en la novela de la antropóloga blanca Theodora Kroeber, Ishi, Last of his Tribe, en Seven Arrows, en House of Dawn y en las declaraciones de los niños indios que se citan en antologías como Red Power y The Way. En lugar de castigo, los indios corrigen a los niños y jóvenes incitándolos al autoexamen y la culpa responsable, tal como puede verse al comienzo de Seven Arrows.

Granpa es el maestro principal de Little Tree en todo cuanto hace a las relaciones entre el niño y las montañas. Sus palabras y su experiencia muestran a su nieto cómo moverse en la naturaleza y cómo tratar a los animales con los que se encuentra en los caminos de las alturas. Este "cómo" consiste en una serie de normas morales que forman parte del "Hay" indio: "*'It is the Hay' he said softly. 'Take only what ye need. When ye take the deer, do not take the best. Take the smaller and the slower and then the deer will grow stronger and always give you meat'*"(1). Estas reglas de conducta tienen dos características principales. Enseñan al niño indio el respeto por las leyes naturales, que es el corazón de todo el conocimiento indio, y, al mismo tiempo, son enunciados prácticos y simples que Little Tree puede utilizar inmediatamente después de haberlos comprendido. Este último rasgo convierte al aprendizaje en un proceso lleno de logros y satisfacciones para el protagonista. Aprender es siempre una alegría en el mundo de Granma y Granpa.

Estas normas prácticas enseñan a Little Tree un modo de ser diferente, en el que el centro del comportamiento es el respeto por la vida. La parte más abstracta del Hay, en cambio, se transmite a través de un canal distinto: el relato. Granpa y Granma narran a su nieto la historia de su familia y sus amigos y también la terrible odisea del pueblo Cherokee en el llamado "Trail of Tears". Estas narraciones tienen un objetivo concreto. Para entender, y por lo tanto amar a un ser humano o a un pueblo, dice Granpa, es necesario conocer su historia: "*Granpa said you couldn't love something you didn't understand*"(2). La idea que relaciona el cariño con la comprensión antes que con cualquier otra cosa es algo que Little Tree no olvidará nunca. De ella deriva su enorme capacidad de amor para con Wilburn en el asilo.

1) Carter, Forrest. The Education of Little Tree, (op.cit.), (pg. 9)

2) *ibid.*, (pg. 38)

La historia del pueblo Cherokee cumple otra función educativa en el proceso de crecimiento de Little Tree. La identidad racial del niño y su capacidad para imaginar el futuro dependen de su comprensión del pasado de los suyos. El relato de los dos abuelos es una visión india del Trail of Tears, que desmiente la versión oficial de las escuelas del blanco y que trata de acercar al niño a las vivencias de su propia gente en el exilio: "*If ye don't know the past, then ye will not have a future. If ye don't know where your people have been, then ye won't know where your people are going*"(1).

Otro de los grandes temas de las enseñanzas de Granpa y Granma es el trabajo. Granpa inculca a su nieto el amor por un "trade" propio que debe encararse con todo el respeto, el orgullo y la energía de que se es capaz. La vara con la que se mide la validez de ese oficio no tiene nada que ver con las leyes del blanco: depende solamente de la honestidad con que se lleve a cabo. Granpa fabrica whisky. Para el blanco de los tiempos en que transcurre la novela, eso es ilegal, pero Granpa está orgulloso de lo que hace: "*Granpa said you could make bad judgements about any trade, giving it a bad name, if you judged by the worst that was carrying on the trade*"(2).

Estos conceptos e ideas sobre la vida servirán de mucho a Little Tree cuando tenga que enfrentar los horrores del orfanatorio. Le permitirán tolerar el dolor de los latigazos sin humillarse, y buscar el apoyo de los árboles y las estrellas para hacer menos terrible su soledad. No hay duda de que el período en el orfanatorio lo marcará, pero no logrará convertirlo en blanco o en borracho. Seguirá siendo un Cherokee con su armonía interna intacta, y éste es el primero de los objetivos de la educación india tradicional.

Podemos encontrar esquemas educativos semejantes en House of Dawn, la novela de Scott Momaday. La primera conexión entre ambos libros es la descripción del papel de los ancianos en la transmisión de la cultura. Las tribus indias de los EEUU tenían un rol definido para la tercera edad: los ancianos eran educadores y consejeros de los jóvenes. La imagen del abuelo contando las antiguas leyendas, los mitos y la historia de la comunidad a sus nietos es elemento común a muchas obras de autor indio, y a muchas novelas de los blancos sobre el piel roja. Aparece en la novela de Carter, en Momaday, en Storm, en Little Big Man, de T. Berger y en Ishi, Last of his Tribe, para nombrar algunos. En los pueblos nativos, que no tenían escritura, el rol de maestro y narrador del anciano era parte esencial de la cadena de transmisión de la cultura. Los abuelos eran nexos visibles con el pasado de la tribu y su presencia se hizo más y más importante a medida que las guerras con el blanco dejaron sin padres a los niños y sin esperanza de gloria a los pocos sobrevivientes.

En House of Dawn, el educador principal es el abuelo, Francisco. Cuando Vidal y Abel son niños todavía, Francisco ya es un *longhair*. Ha sabido conservar las tradiciones antiguas y vivir en profundo contacto con su tierra, a pesar de las presiones del blanco. Pero además, Francisco es particularmente consciente de su papel de educador en la relación que mantiene con sus nietos. Sabe lo que desea que aprendan y cuándo enseñárselos. Es capaz de transmitir la antigua sabiduría de su pueblo con mucha mayor convicción de la que tendrán sus nietos en el futuro: "*These things he told his grandsons carefully, slowly and at length, because they were old and true, and they could be lost forever as easily as one generation is lost to the next, as easily as one old man might lose his voice, having spoken not enough or not at all*"(3).

Francisco sabe que la cultura oral es frágil y depende de los

1) *idem*, (pg 40)

2) *idem*, (pg 65)

3) Momaday, N.Scott. House of Dawn, (op.cit.) (pg 178)

hombres que creen en ella lo suficiente como para transmitirla, y también sabe que está viviendo en un momento de crisis, pero tiene fe en el futuro. En el momento en que enseña a sus nietos la ruta del sol sobre la meseta, siente que ellos ya han comprendido la parte esencial de su mensaje: "*But his grandsons knew already (...) the larger notion and meaning of the great organic calendar itself, the emergency of dawn and dusk, summer and winter, the very cycle of the sun and of all the suns that were and were to come. And he knew they knew*" (1).

Estas escenas describen en gran parte los mismos métodos y contenidos educativos que hablamos visto en The Education of Little Tree. Aquí también se trata de mostrar al niño o al joven el sentido de los ritmos de la naturaleza y de conectarlo con el espíritu del pasado de la nación de la que proviene, para que logre una armonía interna que Abel no conseguirá hasta el final de la novela.

El relato como medio de transmisión de la sabiduría aparece mucho menos en la obra de Momaday, donde los personajes hablan poco y la comunicación entre ellos está cortada en muchos momentos. Sin embargo, Abel recuerda muchas veces los cuentos que narraba su abuelo. En el delirio de su agonía, Francisco legará a su nieto la última de sus historias. Ese relato será el principio de la verdadera vuelta a casa del muchacho.

Los dos medios educativos de que venimos hablando se unen en una síntesis global en Seven Arrows. Storm, como ya dijimos, narra en ella la historia de una cultura de transmisión oral, cuyo centro es una forma de percibir el mundo. Lo que se enseña en las páginas de Seven Arrows es el camino simbólico hacia el conocimiento. Por lo tanto de los dos métodos educativos que hemos nombrado hasta el momento, Storm privilegia el narrativo y se refiere sólo pocas veces al experimental, al menos directamente. Paradójicamente, lo que enseñan las narraciones de Seven Arrows es que la experiencia de vida es la mejor maestra, pero una maestra a la que no se debe interpretar literalmente: ella también está llena de símbolos: "*There is the entire world and everything in it that can teach you much, much more. There are the songs, the bibles, the cities and the dreams. Everything upon the earth and in the heavens is a mirror for the people. It is a total gift. Jump up! And you will see the Medicine Wheel!*" (2).

La novela de Storm termina con esas palabras claves que explican gran parte de las enseñanzas que se transmiten en el libro. Para crecer es necesario vivir, salir al mundo y saber ver en las cosas lo que ellas representan, más allá de lo que parecen ser. En Seven Arrows todo es un reflejo de todo, todo es símbolo de la naturaleza y del hombre, todo es una *Medicine Wheel*. Sólo hay que atreverse a saltar para encontrarla, como el ratón que, con su coraje, conquista el nombre de Aguila.

La novela de Storm está formada por una serie de cuentos simbólicos y sus posibles interpretaciones. Los cuentos están narrados en un momento de crisis cultural por hombres que siguen creyendo en el *Hay* y que trata de transmitirlo a las nuevas generaciones. Estas historias son, como dice el autor en la introducción, "*a Hay of Understanding*" (3). Están pensadas para ser recitadas, no leídas y el uso de las mayúsculas se relaciona con el tono de voz que utilizaría el narrador, si estuviera frente a un auditorio. Nunca son historias realistas: "*everything in them should be read symbolically*" (4). El lenguaje, que es simbólico en sí mismo, hace de estos cuentos instrumentos infinitos de conocimiento. Cada

1) idea, (pg 178)

2) Storm, *Myemeyeshst. Seven Arrows*, (op. cit.) (pg 371)

3) idea, (pg 10)

4) idea, (pg 10)

vez que los escuchamos pueden enseñarnos algo distinto y el mensaje será distinto para cada uno de nosotros. *"This is not something anyone understands fully the first time they hear it, my son. (...) I find more in this Teaching every time I hear it. It is a flower that can be opened in many ways. Each time you hear it, the understanding it brings you depends upon where you are standing upon the great Medicine Wheel. Every man will see this Story from within his own perceiving. (...) The Spirit will grow in men, and so will the meaning of the Stories"*(1). La imagen de la flor que se deshoja es la que define mejor el sentido infinito de estos cuentos indios, de los que Storm da siempre una interpretación tentativa, que cada uno de los lectores debe rearmar y definir a su modo.

La historia del ratón que sale a ver el mundo, se baña en el río de la vida, sale a la pradera, que representa la cotidianidad y logra convertirse en águila y ver las montañas sagradas se refiere a este tema. En la mitad de su excursión por la pradera, Jumping Mouse, el protagonista, encuentra un viejo ratón que vive en un refugio en el borde del mundo de todos los días. Desde allí puede ver a todos los animales y conoce sus nombres y características. Pero no se atreve a internarse en los pastizales. El narrador explica así esta parte de su historia: *"you will meet the Old Mice of the world. They can name for you the beings of the Prairie, but they have neither touched nor known them. These people have received a great Gift, but they spend their lives hidden within the sage. They have not yet run out on to the Prairie, the everyday world. Like Jumping Mouse, they fear"*(2).

Las historias expresan la necesidad de salir al mundo a través de una estructura básica que deriva del *Hay* y que es casi permanente en el libro. Todos los cuentos de *Seven Arrows* narran un viaje que representa, de más está decirlo, la jornada de autodescubrimiento e iniciación del ser humano. Este viaje está dividido, casi siempre (la historia de Jumping Mouse es una de las pocas excepciones) en cuatro etapas. Cada una de ellas corresponde a una de las direcciones de la *Medicine Wheel*. Al final del viaje, el hombre habrá logrado hacer de sí mismo un ser completo que conoce en profundidad sus cuatro Gifts, ha aprendido a percibir el universo desde cada uno de ellos y a aceptar sus muchas caras interiores. Para el indio, el ser humano nunca es uno solo, sino dos, que a su vez son dos, y así hasta el infinito: *"There is a Twinness in man. (...) A Twinness of his nature. (...) It is always the Other Man who does not understand, or the Other Man who is the one at fault. This Other Man is represented in the Forked Tree, the Center Pole of the Sun Dance. It is Forked, but Both Parts of this are One Thing. (...) The two Forks look exactly the same. And each Fork branches into many leaves that are exactly the same. But the question is always, which Reflection is which? Which one am I? Or am I Both? It is a great Teaching, and that is why it is symbolized in the building of the Sun Dance Lodge"*(3). La aceptación de que las caras de un individuo son múltiples, hasta infinitas, es una enseñanza vital en el *Hay*, porque de allí derivan el reconocimiento y superación de la culpa, el principio de tolerancia hacia otros hombres con ideas diferentes y el equilibrio interno capaz de hacer a cada uno dueño de sí mismo.

En el aprendizaje ininterrumpido que forma la estructura de *Seven Arrows*, hay una escena en la que se describe el modo en que los indios de las Praderas manejaban el error. *Stiff Arm*, *Grey Owl* y *Lame Buffalo* se atacan unos a otros durante una reunión de tribus para la Danza del Sol. Llegan incluso a agredirse físicamente. *"The next morning Stiff Arm, Grey Owl and Lame Buffalo were called to the council. 'None of you three has walked within the People's Hay.*

1) idea, (pg 180)

2) idea, (pg 80)

3) idea, (pg 123-124)

(...)Today we have all learned because of your actions. You are our brothers, and we are your brothers. What are your pledges?"(1). El consejo exige a los culpables que confiesen sus faltas en público y prometan comprenderse. La comprensión, como en The Education of Little Tree, significa también cariño. Los tres jóvenes participan luego en la Danza del Sol con un nuevo conocimiento sobre la vida que no es sólo para ellos sino también para la comunidad que fue testigo de sus actos.

La Danza del Sol también es un "Teaching" en Seven Arrows: el más grande de todos, aquel en el que todo el conocimiento transmitido por la vida y las historias míticas se une en un gran momento de hermandad con otros hombres y con la naturaleza. Esta danza es la culminación de toda educación. No es sólo una ceremonia religiosa: es otro modo de buscar la propia identidad y de comunicarse con los demás a través de lo que los indios llaman el "Give-Away".

La sabiduría india que se describe en Seven Arrows considera que la cualidad esencial del hombre es su soledad y que la única forma de superarla es el "Give-Away", es decir, el desarrollo de la capacidad de dar. "Whenever one gives from his heart, he also receives. Every man has his separate way. And every man is a separate way. But we all dance within the Renewal Lodge in Renewal of Brotherhood and in Giving"(2). A través del poder del Give-Away, la Danza del Sol se convierte en un ámbito de autodescubrimiento en comunidad y al mismo tiempo, en el sitio de unión con la naturaleza, ya que ella es la que ha dado al hombre el modelo para el Give-Away: "There is no one of any of the animals in this world that can do without the next. Each whole tribe of animals is a Medicine Wheel (...)And parts of these tribes must Give-Away in order that all might grow. The animal tribes all know of this. It is only the tribes of People who are the ones who must learn. It is this way because the People were placed here upon the Earth to learn"(3).

En este párrafo, Storm relaciona directamente el pensamiento ecológico que es la base del Way con una definición del ser humano como el único animal cuya función esencial en la Tierra es aprender. La estructura de Seven Arrows responde completamente a esa idea: toda la novela gira alrededor de la educación. Sus muchos personajes se relacionan unos con otros siempre a través del proceso de aprendizaje, que es permanente y eterno. Si bien la Danza del Sol es la culminación de este proceso, ella no significa nunca el final del aprendizaje en sí. Los hombres de la novela aprenden constantemente de la vida y las narraciones míticas y este crecimiento interno sólo se interrumpe con la muerte.

Podríamos explicar el objetivo principal del aprendizaje que se describe en Seven Arrows con una de las definiciones que hace White Rabbit de la Danza del Sol, puesto que esta Danza es la unión de todos los conceptos del Way en una ceremonia de renovación espiritual. Lo que se pretende enseñar con ella, y con las historias e interpretaciones simbólicas de la experiencia es el sentido de igualdad que impera entre las tribus y que permite que se unan para compartir el rito mayor, una vez cada cuatro años: "It is a Way of Understanding. It is the Perfect Circle. It is a Way for all People to come together in Brotherhood, Holves with Rabbits, Birds, Mice and Heasels. All are beautiful and all are equal in the great Give-Away Dance. This Dance is the Sun Dance. There we learn our Perceiving, and also of the Ways of our brothers and sisters"(4).

En Seven Arrows, como puede verse en la cita anterior, la educación es, ante todo, la transmisión de un método de comunicación, "Touching", como lo llaman los indios. La comunicación y el contacto

1) *idem*, (pg 50)

2) *idem*, (pg 126)

3) *idem*, (pg 345)

4) *idem*, (pg 345)

con otros hombres y con el mundo es el principio y el fin de todo en la novela de Storm, y lo mismo puede decirse de House of Dawn y The Education of Little Tree, cuyos personajes también necesitan aprender cómo llegar a los demás para salir adelante. La centralidad de estas ideas en la educación tribal deriva de la importancia que dan los indios al establecimiento de relaciones equilibradas entre el hombre y lo que lo rodea. Esta valuación de la comunicación era la base de la organización social tradicional de los piel rojas, en la cual las conexiones entre individuo y comunidad se manejaban de una manera casi completamente opuesta a la que ya había establecido la sociedad estadounidense cuando empezó la migración hacia el Oeste.

I-c) LA COMUNIDAD Y EL INDIVIDUO EN LAS OBRAS DE AUTOR INDIO

No cabe duda alguna de que la filosofía india no tiene demasiado en común con el sueño americano. Además del total desprecio del indio por el exitismo y los valores materiales de cambio, como el dinero, tal vez el punto principal de choque entre las dos culturas sea el modo en que ambas describen la relación entre el individuo y la comunidad.

El *Way* indio exigía una entrega casi total a la comunidad y a sus necesidades, que se simbolizaba en el *Give-Away* y era la base de la organización tribal. Wamblee Wicasa, un abogado y estudioso Lakota, define así la esencia de la Ley entre los indios de las Praderas: "*Indians lived by the axiom that no single person should endanger the people.(...) Unpardonable sins were allowing anyone to go hungry, disrespect for the aged, abandoning children or dead parents, and returning alone from war after one's comrades have been slain*"(1).

Durante el S XX, sobre todo después de 1965, los indios han vuelto a utilizar el discurso como medio de comunicación con el blanco, si bien muchas veces han reemplazado la palabra oral por la escrita. Las nuevas declaraciones indias demuestran que el sentido comunitario de la vida no se ha perdido para las tribus que aún sobreviven como tales en las reservas. Los indios se enorgullecen todavía por el sentido democrático de sus antiguas instituciones y tratan de seguir aplicándolo en la vida moderna.

El gran valor que daban las agrupaciones indias a la comunidad no significaba dejar de lado el aspecto individual de la existencia. Tradicionalmente, cada una de las edades y los sexos tenía un rol esencial dentro de la vida de la tribu, sin el cual todo el mecanismo social se resentía. Tal vez el libro de ficción que refleja mejor el sentido del "rol social" para los piel rojas sea obra de una escritora blanca, Theodora Kroeber, pero el problema puede rastrearse en casi todos los discursos y obras de autor indio.

Hemos hablado ya en la sección sobre educación del papel de los ancianos en la transmisión de la cultura comunitaria a los niños. Para completar esta idea, quisiera citar un párrafo del discurso que pronunció Clyde Warrior, presidente del National Indian Youth Council, en febrero de 1967. Warrior se convirtió en una leyenda para los indios de la década del sesenta, por sus discursos y publicaciones sobre los problemas de su raza. Murió en 1968, cuando aún era muy joven. El tema principal de todas sus disertaciones fue siempre la necesidad de independencia de las tribus indias en el S XX. "*Most members of the National Youth Council can remember when we were children and spent many hours at the feet of our grandfathers listening to stories of the time when the Indians were a great people, when we were free, when we were rich, when we lived the good life.*

1) The Way, (op. cit.), (pg 179)

(...) *It was only recently that we realized that there was surely great material deprivation in those days, but that our old people felt rich because they were free*"(1). En el discurso de Warrior, como en House of Dawn, Seven Arrows y The Education of Little Tree, el abuelo es el nexa que une al niño indio con el recuerdo glorioso de su pueblo y de los "buenos tiempos", en que la tribu era libre y podía vivir según el *Hay*.

En todas estas obras, los mayores, sean abuelos, padres o maestros, demuestran un gran interés por hacer participar al niño y al joven de los asuntos de la comunidad, para que se identifique poco a poco con ellos y empiece a comprender su rol dentro de la tribu.

En la novela de Carter, Granpa delega responsabilidades en Little Tree desde que éste es muy pequeño. Por ejemplo, en el segundo capítulo, lo invita a subir a la montaña con él, pero le dice que deberá despertarse a tiempo, sólo. *"'A man rises of his own will in the morning' he had spoken down to me and he did not smile. But Granpa had made many noises in his rising, bumping the wall of my room and talking uncommonly loud to Granma, and so I had heard and I was first out, waiting with the hounds in the darkness"*(2).

Los abuelos de Little Tree esperan siempre que el niño tome parte del trabajo en la medida de sus fuerzas. Lo hacen aprendiz en el negocio de la fabricación de whisky desde sus cinco años y medio y Little Tree se siente orgulloso de serlo. Habla solamente cuando el abuelo lo consulta, pero sabe que cuando lo hace, será escuchado con atención. Granpa le enseña a disfrutar del trabajo y hasta de los momentos de peligro.

La mujer también tiene un rol definido en esta novela, aunque Granma está un poco alejada de las mujeres indias tradicionales por sus conocimientos intelectuales, que superan a los de su esposo. Sin embargo, no hay duda de que ella sigue siendo una piel roja. Su papel principal en la vida de la familia es atender a los dos hombres de la casa, esperarlos con la comida lista y asumir el mando sólo cuando un accidente o una enfermedad la dejan sin la guía de su compañero, por ejemplo, después del encuentro entre Granpa y la víbora de cascabel. Solo cuando la familia cambia de medio y se introduce en el mundo de los libros o en la iglesia, la jefatura pasa a manos de la mujer, pero esto es sólo porque Granpa no sabe leer y no conoce demasiado las costumbres de los blancos. Aún así, será él quien busque a Little Tree en la ciudad, cuando las circunstancias lo exijan.

Encontramos un esquema social semejante en Seven Arrows, aunque en la novela de Storm la narración no se circunscribe a una sola familia. También aquí los niños y los jóvenes participan de los asuntos importantes apenas la edad se los permite: Grey Owl va a la cacería del búfalo con su padre cuando todavía es muy joven y más adelante en la narración esta escena se repite con otros adolescentes. La función de los ancianos está representada por el papel de guía que asume Hawk cuando ya es mayor, y por la sabiduría tranquila de que hacen gala todos los ancianos que éste y Night Bear encuentran en su camino. Las mujeres de todos estos personajes se dedican a las mismas tareas femeninas a las que se dedicaba Granma en Little Tree. Tal vez la única diferencia entre los mundos femeninos de ambos autores sea el hecho de que Hawk y otros maestros cuentan sus historias tanto a los jóvenes como a las muchachas de los pueblos que visitan, y afirman que se aplican a mujeres y hombres por igual. Por otra parte, en Seven Arrows se aceptan el incesto y la poligamia, cosa que no sucede en las obras de Carter y Momaday.

La novela de Storm introduce un elemento social que está

1) Red Power, (op. cit.), (pg 84)

2) Carter, Forrest. The Education of Little Tree, (op. cit.) (pg 6)

completamente ausente en The Education of Little Tree, al menos en cuanto a lo que se refiere al presente de la narración: la tribu. La institución comunitaria más importante en el libro es el Consejo. El Consejo indio está formado por un grupo de adultos importantes y sabios que se reúne cada vez que las circunstancias lo exigen para resolver un problema de conducta personal, ordenar una danza o determinar el traslado de la tribu a un lugar más seguro, o más cercano a las manadas de búfalos. En Seven Arrows hay varias reuniones de Consejo, de las cuales la mayor parte está provocada por las alarmas que causa la llegada de los soldados blancos.

Por encima de los Consejos tribales, la novela de Storm describe también las relaciones intertribales en las Praderas. Los protagonistas de Seven Arrows pertenecen a distintos grupos indios pero hay una hermandad profunda entre ellos, basada sobre todo en el respeto al *Way*, y en distintas ceremonias y ritos de unidad entre los Sioux, Crow y Cheyennes. Las tribus de Seven Arrows, al menos los miembros de esas tribus que conservan las antiguas costumbres, se sienten llamadas a la unidad. Poseen una lingua franca de signos gestuales con la que pueden comunicarse entre sí, a pesar de las diferencias lingüísticas que hay entre ellos. "*He (the Medicine Man) gave us a way to talk with all men, no matter what tongues they may speak. He gave us this way of signs*"(1).

La ruptura de la comunicación entre las tribus es tan terrible para el mundo indio de Storm como la pelea entre distintos miembros de un mismo grupo. Es, en realidad, esa ruptura la que logra derrotar al piel roja. Los hombres sabios de la novela se interesan constantemente por este tema y sienten muchas veces que el egoísmo de los individuos pone en peligro a la comunidad. Para los Cheyennes, Sioux y Crow, cada individuo pertenece al mismo tiempo a toda una serie de cuerpos sociales, que podríamos llamar concéntricos. De este modo, el indio de Seven Arrows parece haber logrado lo que la sociología moderna considera la solución más viable al problema del etnocentrismo: la pertenencia simultánea a muchos endogrupos. Al comienzo de la novela, Grey Owl aprende con su error que sus actos no son suyos solamente. Por el contrario, avergüenzan o enorgullecen a muchos: sus parientes, sus amigos, su tribu entera. Más adelante, Hawk comprenderá a su vez que los indios deben su lealtad a la indianidad toda y White Wolf, el sabio, completará la serie cuando, frente a la furia de un joven que llama animales a los blancos, le dice: "*No man is a wild animal, little brother. That is why Sweet Medicine gave us the Power to See*"(2). Con esta afirmación, el personaje de Seven Arrows afirma, como muchos de los estudios sociológicos contrarios al prejuicio posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que la lealtad de todo ser humano, organizada en círculos concéntricos, debería extenderse al menos hasta abarcar a la humanidad toda.

El proceso por el cual cada ser humano evoluciona desde su sentimiento de lealtad familiar hasta su conciencia de la hermandad de toda la especie humana es parte esencial de la *Vision Quest* de todos los personajes del libro. Yellow Robe, uno de los guías de Night Bear en su *Vision Quest*, explica a Hawk, el *Shield Maker*, lo que el discípulo de ambos logrará cuando complete el período de preparación: "*As he seeks to discover who he is, he will also discover who his brothers are, and what his position is within the Harmony of this world. When a man seeks Maheo, he ultimately seeks both his own identity and also that of his brothers and sisters. He will learn on that mountain, and from your Teaching, that we are all One. He will come to understand that all of the People are one great Medicine*

1) Storm, Hyemeyohsts. Seven Arrows, (op. cit.) (pg 212)

2) *idem*, (pg 159)

Hheel"(1).

La *Vision Quest* fija la posición del individuo en el mundo que lo rodea y le da un lugar social determinado. El hombre que completa este proceso es consciente de que posee un ser único que le es propio y de que ese ser está integrado a muchos otros en un esfuerzo conjunto y permanente por salvaguardar la vida de un cuerpo social que los sobrepasa a todos. Este conocimiento salva al hombre de lo que hoy llamamos alienación y es el único camino para superar su soledad esencial.

Cuando los individuos de una sociedad no responden al amor de los demás y se encierran en sí mismos, la comunidad entra en crisis. Las tribus de Seven Arrows están en proceso de desintegración. Si bien una de las causas, la inicial, es el blanco, la razón más importante de la decadencia en sí es la falta de espíritu comunitario que hay entre los propios indios. *"If you have One Hundred People who Live Together, and if Each One Cares for the Rest, there is One Mind. The Power of this One Single Mind is a Great One, and is a means of Keeping Sickness from Among them. (...) But if Ten of that Hundred do not Care for the Rest of their Brothers and Sisters, then there is a Threat. The Threat is One of Sickness"*(2).

La Enfermedad con mayúscula a la que se refiere White Clay en la cita anterior es tanto física como espiritual pero su origen es siempre la falta de interés de los hombres por su propia comunidad. En los grupos indios de Seven Arrows, todos dependen de todos y todos deben recordar que sus actos particulares repercuten en la suerte de los demás: *"One Camp, Ten Camps, or a Hundred Camps can never Stand Alone. Each Camp Affects Every Other Camp no matter what the Distance Between them"*(3)..

House of Dawn describe con detalles la enfermedad social de la que habla White Clay en la novela de Storm. Momaday narra la decadencia de un indio en el mundo terrible y extraño de los blancos. El libro presenta dos polos con respecto a la ubicación social, en los personajes de Abel y Francisco. La alienación que domina los actos del primero contrasta permanentemente con la paz que rodea a su abuelo, a pesar de sus miedos y preocupaciones personales.

Francisco, como Night Bear y Hawk en Seven Arrows, conoce su lugar en el mundo y sabe lo que debe hacer por el bien de su pueblo y su cultura. Ha mantenido una fe inquebrantable en las tradiciones de los suyos, y las ha unido sincréticamente al cristianismo. Como todo el valle en el que vive, Francisco ha encontrado el equilibrio en un aferrarse a las antiguas deidades y a la tierra que ellas crearon. Es uno de los jefes de esa resistencia callada y permanente de la que hablamos en la primera parte de este trabajo.

En la última parte de la novela, mientras agoniza, Francisco recuerda su primera participación en una danza comunitaria. La escena es un ejemplo perfecto de esa ubicación social que describía Storm como objetivo principal de la *Vision Quest*. Antes de comenzar la danza, Francisco siente miedo de fracasar, pero conoce tan profundamente su rol en la comunidad y en la ceremonia que, apenas empieza a desarrollarse el baile, entra en él tan fácilmente que casi no sabe que ha hecho sonar el tambor. La integración es perfecta y hermosa: *"and nothing was lost, nothing. There had been nothing of time lost, no miss in the motion of the mind, only the certain strange fall of the pitch, the deeper swell of the sound on the warm taunt head of the drum. It was perfect"*(4). Francisco es parte de su grupo y puede asumir papeles principales sin demasiada dificultad. Pertenece a ese mundo de ritos y ritmos naturales y sabe que no lo

1) *idem*, (pg 127)

2) *idem*, (pg 243)

3) *idem*, (pg 244)

4) Momaday, Scott. House of Dawn, (op. cit.) (pg 187)

abandonará nunca. El sentimiento de alienación es desconocido para él.

Por el contrario, Abel es totalmente incapaz de integrarse a ningún grupo. Está siempre solo. Ha perdido el ritmo de los suyos y no encuentra nada con que reemplazarlo. Su alienación es la Enfermedad de White Clay: ya nada le interesa, ni siquiera su mundo indio. No pertenece a nada y nada le pertenece: en la ciudad es un *longhair* al que se desprecia; en el Cañón de San Diego, es un hombre sin raíces. El sentimiento de soledad que domina su vida lo condena al miedo permanente: "*Forever at the margin of his mind there was something to be afraid of, something to fear*"(1).

Abel ha perdido el centro comunitario de la vida y no puede recuperarlo ni siquiera en su lugar de origen. Para la mente del indio, educada para ser parte de un mundo determinado, esa carencia de lazos es la peor de las condenas. Abel trata desesperadamente de escapar de su situación, pero le es muy difícil volver a encontrar su punto de unión con lo externo: "*Had he been able to say it, anything in his own language - even the commonplace formula of greeting 'where are you going' - which had no being beyond sound, no visible substance, would once again have shown his whole to himself; but he was dumb*"(2).

La carrera final con las almas es la vuelta a casa de Abel, su redención, incluso si la interpretamos como una carrera hacia la muerte misma. Corriendo con sus antepasados, Abel vuelve a ser, como en su infancia, uno en un grupo de cientos. Vuelve a formar parte de las tradiciones de su pueblo y recupera el sentido del mundo en ese esfuerzo.

Todas las obras de autor indio destacan la importancia de la comunidad en la vida de los individuos. Este concepto sobre la sociedad es una de las ideas del *Way* más opuestas al individualismo y la noción de progreso del *American way of life*. El indio tuvo que pelear muy duramente para mantener intacta esta filosofía en el mundo del blanco, que demostró muy poca tolerancia para con ella. Por otra parte, desde el punto de vista indio, la crisis que sufre la sociedad del blanco está causada justamente por la falta de sentido comunitario que hay en ella. El indio sigue horrorizándose ante un grupo social que considera que el individuo vale más que la comunidad a la que pertenece. Esta diferencia enorme entre las ideas de la mayoría y las propias hace todavía más difícil la comunicación, compleja de por sí, entre dos grupos étnicos cuyos métodos y objetivos siempre fueron opuestos.

I-d) LENGUA Y COMUNICACION EN LAS OBRAS DE AUTOR INDIO

El sentido sagrado de la lengua para los indios de los EEUU derivaba en gran parte de la oralidad de su cultura. Cuando, como dice Scott Momaday, la tradición de un pueblo está siempre a sólo una generación del olvido, el verbo que la transmite se convierte en regalo divino para los que lo utilizan.

Los indios del S XIX encontraron muy difícil de entender el modo en que los blancos usaban el lenguaje. Los discursos de los tiempos de las grandes guerras repiten hasta el cansancio el tema del asombro del piel roja frente a las "*lenguas dobles*" de los blancos, que decían exactamente lo contrario de lo que pensaban sus dueños. Black Hawk, en su discurso de rendición, que Vanderwerth califica como uno de los discursos indios más conmovedores del S XIX, acusa a los suyos de

1) *idea*, (pg 107)

2) *idea*, (pg 57)

haberse hecho blancos y los sustantivos que utiliza para calificar su nueva identidad se relacionan siempre con la forma de usar el lenguaje: "*He were becoming like them, hypocrites and liars; all talkers and not workers*"(1).

El indio no concebía la idea de hablar sin propósito. Era parco porque la palabra tenía para él peso propio. Históricamente, los juramentos de sinceridad con que los jefes indios solían comenzar sus discursos fueron respetados en su mayoría. La actitud del piel roja hacia la lengua le permitía afirmar, como Seattle, que el presidente de los blancos podía estar seguro de la verdad de sus palabras "*with as much certainty as he can upon the return of the sun or the seasons*"(2).

Esta misma idea del respeto al lenguaje aparece en las profecías y declaraciones de propósito de un escritor esquimal, William Willoya, publicadas poco después de la Segunda Guerra Mundial. En el fragmento que citamos, Willoya está enumerando los distintos campos en los que el indio, que desee recuperar el verdadero sentido de la vida, debe volver a las costumbres de sus antepasados. Con respecto al lenguaje, promete: "*Wise Indians do not speak without reason and they shame a boaster by their silence; so, today, the Indians shall teach all people to make their deeds count bigger than their words*"(3).

Los indios del presente aman la lengua de sus antepasados y tratan de conservarla, a pesar de la presión del mundo del blanco por obligarlos a hablar en inglés. Una muchacha navaja habla así sobre el sentido que tuvo para ella su idioma materno: "*As I grew up, I learned to speak a language. This language I came to treasure, to feel at ease when I spoke it, and it brought me an identification as a true, proud Navajo. I spoke this language before I heard another language called English*"(4). En este párrafo, el idioma es, sobre todo, fuente del sentido de identidad. Expresa el alma del pueblo que lo usa y para sentirse miembro de ese pueblo, hace falta tener la libertad de hablarlo. Ninguna otra lengua extraña puede decirle a un navajo lo que la suya propia, ninguna puede reemplazarla.

En The Education of Little Tree, la expresividad de la lengua india se enfoca desde otro punto de vista. Granpa enseña su nieto la forma en que el idioma de los Cherokees se une al *Way* por su contacto íntimo con la naturaleza. Cuando las autoridades suben a la montaña a perseguir a los fabricantes ilegales de whisky, Granpa y su nieto se esconden. No cantan, no silban, no hacen ruidos extraños: no deben llevar a la policía cerca del alambique. "*But we and Granpa talked. Regular talk will carry a long way in the mountains. Most folks don't know - the Cherokees do - that there is a range of tone you can talk in that when it carries will sound like mountain sounds: wind in the trees and brush and maybe running water. That's the way we and Granpa talked*"(5).

La lengua que los dos Cherokees usan con este cuidado es, esencialmente oral. Granpa y Granma la utilizan casi como a un instrumento musical: la comunicación entre ellos no se realiza al nivel del mensaje solamente, no les interesa sólo la estructura profunda de lo que dicen. Granpa habla siempre de la importancia del sonido en sí, eso que él llama el "tono": "*Granpa favored the sound, or how you said the word, as to its meaning. He said folks that spoke different words could feel the same thing by listening to the sound of music. Granma agreed with him, because that's the way they talked to each other*"(6)..

1) Indian Oratory, (op. cit.), (pg 91)

2) *idem*, (pg 118)

3) The Way, (op. cit.), (pg 252)

4) *idem*, (pg 150)

5) Carter, Forrest. The Education of Little Tree, (op. cit.) (pg 70)

6) *idem*, (pg 37)

La lengua del indio era el centro de su cultura. En House of Dawn, que, en sentido general, es un negativo fotográfico de la novela de Carter, el idioma indio también es parte importante de la identidad. En uno de los párrafos que ya citamos, Abel siente que una sola palabra en el antiguo idioma, le devolvería la paz que busca y el sentido de la vida: "*Had he been able to say it, anything in his own language - even the commonplace formula of greeting 'Where are you going?' - which had no being beyond sound, would once again have shown him whole to himself*"(1).

La importancia de la lengua en la novela de Momaday deriva de su facilidad para expresar el Way indio. Tosamah, el Sacerdote del Sol, un hombre falso en sus actos, es sin embargo vocero de las grandes verdades indias. El único de sus sermones que se transcribe en la novela se refiere a la validez de la palabra oral. En ese discurso, Tosamah comenta el comienzo del Evangelio según San Juan y pone al verbo en el centro del universo: "*In the beginning was the Word. Brothers and sisters, that was the Truth, the whole of it, the essential and eternal Truth, the bone and blood and muscle of the Truth*"(2).

Para Tosamah y para todos los indios, la palabra es centro y comienzo sagrado de un universo sagrado. Tosamah, tal vez un verdadero piel roja en su infancia, recuerda a su abuela contándole historias de su pueblo. En esos momentos, dice, se producía un milagro, el de la lengua misma: "*she was asking me to go with her to the confrontation of something that was sacred and eternal. It was a timeless, timeless thing; nothing of her old age or of my childhood came between us*"(3). En esta parte del sermón, el predicador estudia el papel de la lengua en la imagen tradicional del abuelo que cuenta historias a su nieto. El idioma es aquí el puente milagroso entre dos mundos distintos, el artifice de la unión y la comprensión entre dos seres separados por el tiempo. Para la abuela de Tosamah, como para él mismo, "*words were medicine; they were magic and invisible. They came from nothing into sound and meaning. They were beyond price; they could neither be bought nor sold. And she never threw words away*"(4).

Esa actitud de respeto hacia las palabras es la clave para entender lo que los blancos llamaron la parquedad del indio. En House of Dawn, Abel no recurre al lenguaje a menos que sea absolutamente necesario hacerlo. En el juicio, por ejemplo, su conducta es completamente contraria a la de un acusado blanco: no quiere hablar. "*When he had told his story once, simply, Abel refused to speak*"(5). Un solo relato de los hechos es suficiente para un indio. Lo que no puede transmitirse en ese relato, no podrá ser comprendido nunca y la lengua no debe usarse en vano. La novela de Momaday tiene muy poco diálogo, y Abel habla muy poco, al igual que su abuelo. En ese sentido, no deja de ser un indio, ni aun en la ciudad. Ha perdido el ritmo de su lenguaje materno, pero no el sentido de lo que éste significaba para su pueblo.

En Seven Arrows hay muy pocas reflexiones sobre el lenguaje en sí, a pesar de que la novela reivindica el valor de la palabra como medio de transmisión del conocimiento y la importancia del símbolo, tan relacionado siempre con el lenguaje, en el aprendizaje de la vida misma.

En la introducción a su libro, Hyemeyohsts Storm habla de la oralidad de la lengua india. Explica que sus cuentos están pensados para ser narrados en voz alta y no para ser leídos. "*In this way the Teachers, whether speaking verbally or in sign language, were able to*

1) Momaday, Scott. House of Dawn, (op. cit.) (pg 57)

2) *idem*, (pg 87)

3) *idem*, (pg 88)

4) *idem*, (pg 89)

5) *idem*, (pg 95)

give inflections to particular words to reflect their symbolic content"(1). Con estas palabras, Storm repite el concepto de Granpa en The Education of Little Tree y vuelve a destacar el papel de la entonación y la intención del hablante en la transmisión oral. Para Storm, que hace un uso constante de mayúsculas para señalar las palabras o frases que el maestro habría enfatizado, el idioma indio tiene dos rasgos que son esenciales para su función educativa: su oralidad y su simbolismo. Estas dos ideas están en el centro del estilo y la estructura de su novela. Storm es consciente de la importancia de estos conceptos: su introducción es una guía para el lector que podría encontrar el libro bastante incomprensible sin una aclaración detallada del sentido del lenguaje para los personajes.

El idioma de los personajes indios en las obras de Momaday, Storm y Carter, no se parece a ninguno de los estereotipos de la lengua india en la mitología del blanco. En estas obras, los indios hablan siempre en una lengua fluida y rica, que sabe cuando ser poética y cuando concisa. En ninguna de estas novelas se utiliza el lenguaje para no transmitir un mensaje, para probar el canal de comunicación o por temor al silencio. No hay conversaciones superfluas, ni siquiera en el reino de la alienación en que vive Abel. Los personajes indios hablan poco, pero cuando lo hacen, como afirma Carter al describir a su abuelo, vale la pena escuchar. La lengua india es algo misterioso y sagrado para el hombre que la usa: "*A word has power in and of itself. It comes from nothing into sound and meaning; it gives origin to all things. By means of words can a man deal with the world on equal terms. And the world is sacred*"(2). Esta definición de Scott Momaday en The Way to Rainy Mountain es una descripción exacta del concepto del lenguaje para los indios de los EEUU. Las ideas que se exponen en ella son opuestas a las del blanco, y se han conservado hasta el presente sin demasiadas modificaciones. Toda la literatura india se nutre de ellas, y lo mismo podría decirse de los sistemas de transmisión de la cultura y educación de los jóvenes.

Las cuatro grandes áreas de la filosofía, la educación, la lengua y la comunidad, describen brevemente los conceptos centrales del *Way* indio, y el sentido que éste tenía para el piel roja norteamericano. La llegada del blanco al continente obligó al indio a enfrentarse con un modo de vida distinto y por lo tanto a reconsiderar y luego defender el suyo en un mundo que estaba cada vez más fuera de su control y de su alcance. A pesar de las presiones y dificultades de su situación, la fe del piel roja en el *Way* continuó vigente en las tribus y se la puede rastrear en las obras y discursos del presente. La necesidad de proteger la forma de vida original de las tribus es el primer motivo de las luchas de los jefes de nuestros días. Las protestas activas del Segundo Wounded Knee y la toma de Alcatraz en la década del setenta están causadas por las mismas razones que las guerras del S XIX y las asociaciones panindianistas de nuestro siglo persiguen los mismos objetivos que las tribus independientes con los tratados y las batallas. El *Way* sigue siendo el centro de la vida del indio de los EEUU, y también la base principal de la estructura de sus obras de arte y su literatura.

II) LAS GUERRAS CON EL BLANCO EN LAS OBRAS DE AUTOR INDIO

La llegada del blanco a América provocó una crisis sin

1) Storm, Hyeeyohsts. Seven Arrows, (op. cit.) (pg 11)

2) The Way, (op. cit.), (pg 39)

precedentes en las sociedades nativas. Esta crisis es tema permanente en los discursos y la ficción de autor indio. Todas estas obras describen la otra cara de la moneda de la llamada "conquista del Oeste". En todas ellas, el blanco es un ser distinto y terrible, un extraño de ideas sangrientas y propósitos aciagos y la indignación inicial del indio suele convertirse al final en un grito de desesperación ante la desaparición gratuita de su tierra y de su gente.

Las cuatro partes de esta sección del trabajo analizan los temas más frecuentes de las obras y discursos que se refieren a este periodo de decadencia, dejando de lado la comparación entre las dos culturas en pugna, que estudiaremos en el punto final.

Para las tribus indias de Norteamérica, el tiempo de las guerras con el blanco es el eje por el cual se miden los acontecimientos, como la Guerra Civil para los sureños. La llegada del cara pálido fue para ellos el momento de la Calda, y el comienzo de una era de desdicha en un mundo completamente distinto del que conocían. En general, definen lo anterior como "*the old days*" o "*the good days*". Lo posterior, en cambio, es la vida lejos del Paraíso del *Hay* y la independencia, en un mundo peligroso y ambiguo, en el que la muerte es, a veces, el único refugio.

II-a) EL APOCALIPSIS DEL INDIO

La idea del indio como *vanishing American*, uno de los mitos más persistentes sobre el piel roja en la literatura del blanco, no es un estereotipo nacido solamente de la mente culpable del conquistador, como afirman algunos análisis. Para el indio norteamericano, la llegada del cara pálido fue el comienzo de un verdadero apocalipsis. Algunas tribus se extinguieron por completo ante su avance, otras fueron ferozmente diezmadas por los ataques y las enfermedades. Todas sufrieron un enorme retroceso en su desarrollo como civilizaciones originales y perdieron su independencia y su territorio. El indio intuyó la gravedad de su situación apenas el blanco comenzó hacerse fuerte en América. Las expresiones de horror ante un futuro vacío de vida son frecuentes en los discursos de los grandes caciques. Todos ellos transmiten la sensación de que los buenos tiempos se han terminado.

Tal vez el primer cacique que expresó la idea de un fin cercano para su raza fue Tecumseh, el famoso jefe Shawnee que intentó unir a todas las tribus contra el blanco a principios del S XIX, en el primer esfuerzo paíndianista de lo que es hoy EEUU. En 1811, en un discurso en el que trató de convencer a Choctaws y Chickasaws de unirse a su lucha, Tecumseh evocó el apocalipsis como la consecuencia directa de la desunión entre los indios: "*The annihilation of our race is at hand, unless we unite in one common cause against the common foe. (...) Your people, too, will soon be as falling leaves and scattering clouds before their blighting breath*" (1).

A mediados del S XIX, los discursos apocalípticos de los indios dejan de ofrecer una alternativa a la destrucción: para muchos de los jefes, el fin es ya inevitable. Los oradores hablan entonces de los tiempos que todavía quedan en el futuro, y piden a sus interlocutores blancos un espacio de paz para disfrutarlos a la manera india. Vanderwerth cita el discurso de Petalesharo, un jefe Pawnee, en ocasión de su rechazo de los misioneros cristianos que el presidente Monroe deseaba enviar a sus tierras. El cacique centra su declaración en el problema de la identidad y pide al Gran Padre Blanco que deje a los indios disfrutar a su modo del poco tiempo que les queda: "*It is*

1) *Indian Oratory*, (op. cit.), (pg 63)

too soon, my Great Father, to send those good men among us. He are not starving yet, we wish you to permit us to enjoy the chase until the game of our country is exhausted, until the wild animals become extinct. Let us exhaust our present resources before you make us toil and interrupt our happiness, let me continue to live as I have done"(1). Petaleshoro ya no puede oponer un "unless" al final de su modo de vida. Como muchos otros jefes, se limita a tratar de conservar su mundo mientras le dure. Sabe desde ya que ese mundo está condenado a desaparecer muy pronto.

Frente a esa misma situación, hay otros caciques indios que sienten que la única salida de sus pueblos es la muerte. Cochise, el famoso jefe de las guerrillas apaches, observa la decadencia de los suyos con los ojos de la desesperación: "Why is it that the Apaches wait to die - that they carry their lives on their fingernails? They roam over the hills and plains and want the heavens to fall on them"(2). Ten Bears, cacique Comanche, se expresa casi en las mismas palabras en su discurso de 1867, frente a la mayor concentración de jefes la historia de las guerras indias: "it is too late. The white man has the country we loved and we only with to wander on the prairie until we die"(3).

Tal vez la más conmovedora y terrible visión del apocalipsis de los grandes discursos indios sea la del jefe Seattle en 1853. Seattle también creía en el fin próximo de su gente. Expresaba su idea sobre este futuro con una tranquilidad poética en la que había mucho de dolor y de valentía: "It matters little where we pass the remnant of our days. They will not be many. The Indians' night promises to be dark. Not a single star of hope hovers above his horizon. Sad-voiced winds moan in the distance. Grim fate seems to be on the Red Man's trail, and wherever he goes he will hear the approaching footsteps of his fell destroyer and prepare stolidly to meet his doom, as does the wounded doe that hears the approaching footsteps of the hunter"(4). Este discurso de Seattle, a pesar de la seguridad del jefe sobre el final de su tribu, no carece de cierta esperanza. El cacique Suquamish siente que su pueblo morirá pronto, pero también sabe que no se extinguirá del todo y sus últimas palabras son casi de amenaza: "And when the last Red Man shall have perished and the memory of my tribe shall have become a myth among the White Men, these shores will swarm with the invisible dead of my tribe, and when your children's children think themselves alone in the field, the store, the shop, upon the highway, or in the silence of the pathless woods, they will not be alone. (...) The White Man shall never be alone"(5).

El discurso de Seattle es uno de los mejores ejemplos de la visión india sobre el apocalipsis traído por el blanco. Como veremos en las obras de ficción, este apocalipsis no es jamás un verdadero final: el indio sintió siempre que su figura perduraría en la tierra a la que pertenecía por derecho, y en la que el blanco era un extraño. La imagen, casi fantástica, de los niños blancos jugando en una calle desierta entre los espíritus de los indios muertos es la representación perfecta de esa resistencia callada de la que habla Momaday en House of Dawn, la forma que eligió el piel roja para sobrevivir como indio en el mundo terrible de sus enemigos..

1) idem, (pg 82)

2) idem, (pg 153)

3) idem, (pg 161)

4) idem, (pg 120)

5) idem, (pgs. 121-122)

En las obras de ficción de autor indio la idea del apocalipsis va siempre unida al momento histórico de las guerras con el blanco. The Education of Little Tree transcurre en la década de 1930, pero el recuerdo del Trail of Tears es una presencia permanente en sus páginas. El Trail fue el apocalipsis de los Cherokees: significó la muerte para la mayor parte de la tribu, el exilio para otros tantos, y la separación para todos cuando un grupo decidió huir de vuelta a las montañas desde la reservación en el Territorio. Sin embargo, para Carter esta época de horror no es el final de todo, como la muerte de los Suquamish no lo es para Seattle. Algo le quedó al indio después de esa derrota. Podríamos llamarlo orgullo o dignidad pero es más que eso. Es un grito de protesta tan inolvidable como el rostro de Joe Christmas en el final de Light in August. Este grito expresa la voluntad inquebrantable del indio de conservar su modo de vida y su identidad racial para siempre, a pesar de todas las presiones: "*when they had most of the Cherokees, they brought wagons and mules and told the Cherokees they could ride to the land of the setting sun. The Cherokees had nothing left. But they would not ride, and so saved something. You could not see it or wear it or eat it, but they saved something; and they would not ride. They walked*"(1).

Los Cherokees caminan para salvar la esencia de su pueblo, pero sufren por ello. En el libro de Carter, la odisea de la tribu en el camino al Territorio es terrible, tal vez porque está incluida en las páginas de una novela escrita en su mayor parte en el tono nostálgico y feliz de los recuerdos de infancia. Cuando los Cherokees empiezan a morir por decenas en la ruta, los soldados sólo les permiten enterrar a sus muertos cada tres días. "*The soldiers said the wagons would carry the dead, but the Cherokee would not put his dead in the wagons. He carried them. Walking. (...) The husband carried his dead wife. The son carried his dead mother, his father. The mother carried the dead baby. They carried them in their arms. And walked*"(2).

Algunos de los sobrevivientes de ese apocalipsis, murieron en él aunque sigan respirando en el momento en que transcurre la novela. Willow John, el mejor amigo de Granpa y Granma, se ha hundido en la indiferencia para poder soportar los recuerdos y el vacío de los tiempos posteriores al Trial: "*The eyes were black, open wounds; not angry wounds, but dead wounds that lay bare, without life*". Esta mirada muerta es característica de muchos de los indios posteriores a la Calda, sean Cherokees, Apaches o Sioux, y lo dice: "*Once, in later years, an Apache showed me a picture of an old man. It was Gokhla-yeh, Geronimo. He had the eyes of Willow John*"(3).

El tema del apocalipsis es central en Seven Arrows, porque la novela transcurre en el momento en que empieza este periodo para los indios de las praderas. Todos los personajes del libro, menos Green Fire Mouse y su familia, mueren en las guerras. Desde el comienzo de las relaciones con el blanco, muchos de estos personajes sienten que su llegada es el fin de todo. Otros, en cambio, consideran que no todo está perdido y que es necesario pelear para salvar a las tribus y al Hay. Ambos bandos discuten muchas veces sobre las posibles consecuencias de la llegada de los cara pálidas a las praderas. Los que creen que los días de la raza están contados, suelen expresar su opinión con la misma desesperación que encontramos en los discursos del S XIX. "*do you not realize that our whole world is falling to pieces? That the People are being exterminated like rabid camp dogs?*"(4). En Seven Arrows, esta idea del apocalipsis es la que sostienen los partidarios de la asimilación. El nuevo enemigo es más

1) Carter, Forrest. The Education of Little Tree, (op. cit.) (pg 41)

2) idea, (pg 42)

3) idea, (pg 147)

4) Storm, Hyemeyohsts. Seven Arrows, (op. cit.) (pg 36)

poderoso que el indio y está dispuesto a eliminar a todos los que no piensan como él. Por lo tanto, no parece haber más que una opción: renunciar a la identidad racial y al *Way* o morir a manos de un verdugo cuya crueldad no tiene precedentes.

La desesperación de estos hombres, como la de muchos oradores en el siglo pasado, se centra en dos temas esenciales: el número casi infinito de blancos y el hecho de que parecen estar en todas partes. Cuando Night Bear aconseja a Green Fire Mouse que no mire al blanco a través de la puerta de su tipi solamente, sino desde todas las direcciones, el joven discípulo tiene una respuesta preparada, una a la que su maestro tiene poco que responder: "*In every direction is death*"(1). Las mujeres sienten la amenaza de la misma manera. Después de Sand Creek y de las mantas con sarampión, White Rabbit, esposa de Green Fire Mouse, termina por confesar su terror en voz alta en medio de una reunión intertribal de emergencia: "*something needs to be done... He must hide or go some place... I do not want my young ones to be eaten alive in their own nest*" Then she broke down completely and began to sob helplessly"(2).

A pesar de los espanto de los más débiles, los mejores hombres de Seven Arrows califican a la idea del apocalipsis como un sentimiento falso. El indio no desaparecerá del todo. La conversación en la que Thunder Bow convence a Night Bear de que el final no es inevitable es uno de los momentos claves de la novela. Si, como dice el anciano, es posible encontrar una salida a la opción entre conservar la vida y conservar el *Way*, las guerras no se habrán perdido del todo y las tribus sobrevivirán. Para Thunder Bow, la idea del apocalipsis es un buho(3), una sombra que asusta sin razón, un miedo infantil que nace del mal análisis de un problema.

Muy en contra de lo que puede deducirse del estereotipo blanco del *vanishing American*, la extinción de la raza en un plazo cercano era una verdad muy ambigua para los indios mismos. Muchas tribus creyeron realmente en el final y se enfrentaron a él con lo que el cara pàlida llamó resignación. Sin embargo, no hay mucho de eso en la actitud de un jefe que pide a los vencedores libertad para seguir siendo él mismo, o en un viejo cacique que advierte al blanco que el recuerdo de los suyos tiene más sustancia que todo su poderío sobre la tierra robada. Aun en el caso de aquellos que creyeron en un apocalipsis completo, esta idea estuvo ligada siempre a un grito de protesta que hablaba de permanencia y hasta de triunfo, y que está casi completamente ausente de los personajes indios positivos de las obras de autor blanco. En su oratoria y su ficción, el indio describe un final que no lo es del todo. Esta descripción se corresponde con su manera histórica de enfrentar la vida después de la derrota. A partir de la matanza de Wounded Knee, a fines del S XIX, considerada el final de las guerras con el indio, éste se dedicó a promover una defensa empecinada, intensa, dolorosa y a veces muy callada de su forma de vida. Mientras el blanco lo declaraba muerto en miles de libros, estudios, discursos y medidas políticas, él, como afirma Leslie Fiedler en su Return of the Vanishing American, esperaba el momento de volver a la vida..

1) *idem*, (pg 275)

2) *idem*, (pg 279)

3) *idem*, (pg 309)

II-b) METODOS DE CONQUISTA DEL BLANCO

La literatura india del S XIX, a diferencia de la negra, no puede definirse como "de protesta". Los autores indios del presente utilizan su literatura para "mostrar" la existencia de su pueblo. Es una etapa previa a la protesta misma, muy necesaria para ellos ya que los indios han sido verdaderos "hombres invisibles" a los ojos de una nación que los declaró muertos hace ya casi cien años.

Los caciques del S XIX, en cambio, no tenían necesidad de hacer que los blancos creyeran en la existencia del indio. Sus discursos son catálogos de quejas por los atropellos, las matanzas y los robos. A través de la oratoria del S XIX, podemos conocer muchos de los juicios de los indios sobre los métodos de los EEUU en la conquista de las tierras del Oeste.

El tema más frecuente de estos discursos es el incumplimiento de los tratados. La "lengua bifurcada" del blanco pasó no sin razón a los westerns de escritores WASP, empezando por los *Leatherstocking Tales*: los tratados con el cara pàlida dejaban de tener vigencia cuando ya no eran convenientes para el conquistador. En este sentido, para el indio, el blanco fue un maestro del engaño: "*The white men are bad schoolmasters. They carry false looks and deal in false actions. They smile in the face of the poor Indian, to cheat him; they shake him by the hand to gain his confidence, to make him drunk and deceive him*"(1).

Algunas veces, la protesta por el engaño y la deslealtad toma la forma de una comparación explícita entre el valor de la palabra para el blanco y para el indio. Por ejemplo, en el discurso de Satank, un jefe Kiowa con fama de buen orador: "*He do not break treaties. He make but few contracts, and them we remember well. The whites make so many that they are liable to forget them*"(2). La paz con el blanco llegó a ser completamente inútil para el indio. Cuando los jefes comprobaron la poca importancia de los tratados, apoyaron en general la guerra abierta y despiadada para defender la tierra. Gall, el compañero de Crazy Horse, dijo al general Harney que él hacía la guerra porque de todos modos, "*if we make peace, you will not hold it*"(3). Para el indio, como dice Vine Deloria Jr. en su artículo sobre el humor de los pieles rojas, un tratado llegó a definirse como el momento en que el blanco quiere un pedazo de tierra india.

En ese mismo artículo, Vine Deloria comenta la segunda de las razones de protesta en los discursos indios del S XIX: las masacres y brutalidades del blanco. Deloria cuenta un chiste en el que un indio y un negro se reúnen en un bar a charlar sobre los problemas de sus grupos minoritarios. El negro trata de incitar al indio a comenzar un movimiento de activismo político entre los pieles rojas. "*Finally the black man concluded, 'Hell, I guess you can't do much, there are so few of you'. 'Yes', said the Indian, 'and there won't be very many of you if they decide to play cowboys and blacks'*"(4). El chiste es cruel, porque el tema lo es. Las masacres de la conquista dejaron al indio derrotado y desesperado. De ellas nació la idea del apocalipsis y el recuerdo de las escenas de espanto de tantos ancianos como Granpa y Granma en la novela de Carter. Los jefes del S XIX protestaron amargamente por este trato y sus palabras perduraron luego en algunos libros de autores blancos como Cooper en ese mismo siglo, o Berger, Kroeber y Kesey en nuestros días.

En 1832, Black Hawk, el jefe Sauk, trató de incitar a sus guerreros a la defensa del territorio y el discurso fue registrado por un prisionero blanco. Black Hawk habló de la tierra y los robos y

1) *Indian Oratory*, (op. cit.), (pg 91), Black Hawk, Sauk.

2) *idem*, (pgs 166-167)

3) *idem*, (pg 184)

4) Vine Deloria Jr. *Custer Died for your Sins*, Macmillan Cny, New York, 1969.

luego resumió en un sólo párrafo lo que los novelistas indios del S XX desarrollarían en sus obras: "*From the day the palefaces landed upon our shores they have been robbing us of our inheritance, and slowly, but surely, driving us back, back, back towards the setting sun, burning our villages, destroying our growing crops, ravishing our wives and daughters, beating our papooses with cruel sticks, and brutally murdering our people upon the most flimsy pretenses and trivial causes*"(1). Las palabras de Black Hawk reflejan la otra cara de la moneda del mito de la conquista del Oeste. Las protestas de Little Raven después de la matanza de Sand Creek y los miedos de Black Kettle ante los soldados otros dos ejemplos del mismo motivo.

Hay un discurso que merece una mención aparte en la discusión del problema de la crueldad del blanco denunciada por los indios. Chief Joseph de los Nez Percés habló en 1879 en el Congreso Nacional en la ciudad de Washington. Su discurso menciona el barbarismo de los cara pálidas y lo compara con la conducta del indio en las guerras de defensa. Joseph enumera los actos de los soldados de caballería y afirma que el afán de lucro los llevaba a desenterrar a los indios muertos para escalparlos y cobrar la recompensa, mataban niños, violaban a las mujeres y jamás cuidaban a los prisioneros. Tal vez la más terrible de las acusaciones de Joseph puede leerse en un discurso anterior, que describe la situación de su pueblo después de la rendición de 1877, en la que se les había prometido protección y ayuda. Esta descripción es, probablemente, una de las protestas más terribles por la crueldad y la indiferencia de los blancos: "*I am tired of fighting. Our chiefs are killed. (...) The old men are all dead. It is the young men who say yes and no. He who led on the young men is dead. It is cold and we have no blankets. The little children are freezing to death. My people, some of them, have run away to the hills and have no blankets, no food*"(2).

Esta imagen de la situación india en la derrota reaparece casi con las mismas palabras en la novela de Forrest Carter. Granpa y Granma, sin embargo, hacen más que narrar la historia de la desesperación india: tratan de que Little Tree comprenda también la culpa de los blancos y relacionan esa culpa con el nombre que dieron los conquistadores a la migración obligada de los Cherokees hacia Oklahoma. Mientras los indios caminaban llevando a sus muertos en brazos, cuentan los abuelos, la gente de los pueblos los miraba pasar y lloraba. Los indios no lo hacían. "*And so they called it Trail of Tears. Not because the Cherokee cried; for he did not. They called it the Trail of Tears for it sounds romantic and speaks of the sorrow of those who stood by the Trail. A death march is not romantic. You cannot write poetry about the death-stiffened baby in his mother's arms, staring at the jolting eyes with eyes that will not close; while his mother walks*"(3).

Estas escenas de espanto son frecuentes también en Seven Arrows, que transcurre en el momento mismo de las guerras y uno de cuyos episodios es la masacre de Sand Creek. Para los hombres de esta novela, el método de lucha del blanco es fácil de definir: los blancos que pelean, los soldados, "*are interested only in killing*"(4) y lo hacen con mucha mayor eficacia que los guerreros indios por esa firmeza de propósito que nada tiene que ver con el deseo de humillar al enemigo que gulaba al guerrero indio.

En el libro de Storm, como en el discurso de Joseph, la costumbre de escalar a los muertos pertenece al blanco solamente. Al comienzo de la novela, Painted Elk y Grey Owl hablan de esta costumbre con horror y la comparan con el hábito de los indios de la praderas de

1) Indian Oratory, (op. cit.), (pg 88)

2) *idem*, (pg 130)

3) Carter, Forrest. The Education of Little Tree, (op. cit.) (pg 42)

4) *idem*, (pg 189)

cortar un poco de cabello al derrotado. "*The scalp and hair are both taken with a knife. The white man will not trade unless this is not shown as a proof of death*"(1), dice Painted Elk. Grey Owl no puede creerlo, y lo califica de locura. Más adelante, el espectáculo de Hawk escalpado y atado a un árbol hará vomitar de horror a Sees the Night Fire.

Antes de ese episodio, Hawk pasa por la experiencia de Sand Creek, lugar donde los hombres de Chivington, un fanático "indian-hater" atacaron por sorpresa una aldea dormida y mataron indiscriminadamente a niños, mujeres y ancianos. Su reacción ante la carga de los soldados es la parálisis. Nada parecido ha pasado nunca entre los indios mismos, a pesar de sus muchas guerras. "*Hawk stared in disbelief at the charging white men. A part of his mind told him he should either run or fight, but he was unable to move. (...) men, women and children were falling before their long knives and thunder irons like cut grass. Warriors ran from their lodges for their ponies and were killed before they could reach them*"(2).

No hay duda de que el blanco es agente de la muerte en Seven Arrows: Hawk y Night Bear mueren prematuramente en sus manos. Pero el cara pálida tiene otras armas, además de sus sables y rifles. Left Hand cuenta a Night Bear el fin de las tribus del Missouri, provocado por las mantas que les regaló el blanco. Todos los que se acercaron ellas, murieron, y lo mismo les sucedió a los que se acercaron a los primeros enfermos. "*Yes, my brother, it does seem impossible (...) But it is true. Hundreds died. Whole camps of the People rotted. The stink of the dead was unbearable. You could not even get close to these villages, there were so very many dead*"(3).

Los caminos de la medicina del blanco parecen infinitos a los ojos de los indios de Seven Arrows. Hay, por ejemplo, una mención del problema de las matanzas de búfalos, que tuvieron peores consecuencias para los indios de las praderas que muchas de las acciones de guerra directa del ejército de los EEUU. Ya en el S XIX, muchos caciques veían el final de los suyos en la disminución de la caza provocada por el ferrocarril y el abuso de los cazadores blancos. Petaleshoro, en el discurso que citamos, siente que la caza se está extinguiendo y que sabe que su pueblo se extinguirá con ella. Satanta termina uno de sus largos discursos con una frase sobre el búfalo: "*they kill my buffalo; and when I see that, my heart feels like bursting; I feel sorry*"(4). En la novela de Storm, Left Hand cuenta a Night Bear lo que sabe sobre las costumbres del blanco con respecto al búfalo. Matan manadas enteras sólo por la lengua y la piel. Para Night Bear, como para cualquier otro indio, esa actitud es un sacrilegio. La imagen del blanco asesinando a los búfalos aterroriza al indio de las praderas, tal vez más que cualquier otra escena de horror: "*this killing of the buffalo has done strange things to the People. (...) It has made them even more afraid that they will starve. (...) They kill all the buffalo, elk, and deer. There are even stories (...) that others of the Peoples further to the east have been killed by the white men like the buffalo, and that some of them were even eaten by the white men*"(5).

El blanco como canibal es el símbolo más perfecto de lo que los indios vieron en el conquistador: una máquina de destrucción de la vida. Para ellos, la conquista del Oeste fue una era de horror, y no sólo de horror puramente físico: el blanco no traía la muerte únicamente por las armas, la enfermedad o el hambre: también fomentaba la desintegración de la forma de vida del indio a través de la corrupción.

1) Storm, Hyeeyohsts. Seven Arrows, (op. cit.) (pg 60)

2) *idea*, (pg 107)

3) *idea*, (pg 272)

4) Indian Oratory, (op. cit.), (pg 180)

5) Storm, Hyeeyohsts. Seven Arrows, (op. cit.) (pg 274)

El alcohol fue la forma de corrupción más frecuente y más obvia en el comienzo de las relaciones entre el blanco y el indio. El cara pálido enseñó al indio a depender del "agua de fuego" y lo convirtió en mendigo. El tema del alcohol, que para Fiedler es central en el western, es frecuente en los discursos de los jefes indios del S XIX y constante en las novelas de autor indio del S XX.

El indio de los tiempos de la guerra se sintió engañado cuando descubrió los efectos negativos del alcohol, que había tomado al principio como una medicina maravillosa. La mayor parte de los jefes califican al licor de "veneno" en sus piezas oratorias. Red Jacket, cacique Seneca, protesta contra la introducción del whisky entre los suyos en uno de sus discursos llenos de ironía: "*He gave them corn and meat. They gave us poison, liquor, in return. The white people had now found our country*"(1).

Para la mayor parte de las tribus, el alcohol significó un resquebrajamiento casi instantáneo del *Way*. Este es el modo en que los autores del S XX tomaron este tema, pero el enfoque está ya presente en los discursos de Pontiac y Black Hawk. Ya en 1763, Pontiac comprendió que sus hombres se alejaban cada vez más rápidamente de las antiguas costumbres, atraídos por las medicinas del blanco y trató de detener el proceso: "*My children, you have forgotten the customs and traditions of your forefathers (...) You have bought guns, knives, kettles and blankets from the white men until you can no longer do without them; and what is worse, you have drunk the poison firewater, which turns you into fools. Fling all these things away; live as your wise forefathers lived before you*"(2). Black Hawk lo dice incluso más directamente, cuando amplía la culpa de lo que sucede a los mismos indios: "*All this has resulted from the white man's accursed firewater united with our own tribal quarrels and personal jealousies*"(3)..

En Seven Arrows, ambientada en el momento mismo de las guerras con el blanco, el alcohol es uno de los enemigos principales del *Way*. Grey Owl es el primero de los personajes principales en encontrarse con sus efectos al comienzo de la novela. El espectáculo de los guerreros borrachos lo llena de asombro y angustia. Four Bears, jefe de la aldea donde se encuentran, le muestra los cambios que ha traído el blanco y considera que el alcohol es el peor de todos ellos: "*They are crazy on stinging water. This is the last of it, thank the Power! This is more deadly than all the other whitemen's things combined. Some have even killed their brothers and sisters while they were crazy with it*"(4). Más adelante, cuando Hawk llega a una aldea para encabezar una danza del sol, descubre que son muy pocos los que quieren escuchar sus enseñanzas. El alcohol le ha robado a los demás. Lo peor para él es su profundo sentimiento de impotencia. El licor es algo desconocido contra lo que no parece haber defensa alguna: "*it seems so hopeless. It is something I cannot fight. I do not know where to begin*"(5).

Storm menciona el alcohol todavía una vez más, cuando la corrupción del blanco ya ha invadido casi completamente el mundo indio. Esta vez es por boca de Red Star, hija mestiza de una india borracha que vivía en un pueblo fronterizo. Red Star es una niña desorientada, a la que nadie ayudó a crecer en el *Way*. Su madre lo había olvidado en las garras del veneno del blanco. La descripción que hace la pequeña del mal de esta hermosa mujer es la culminación de los reproches del indio por la mala fe con que los conquistadores introdujeron el alcohol en los campamentos. "*She was so very beautiful. And I was happy to be with her, even at times when her*

1) Indian Oratory, (op. cit.), (pg 45)

2) *idem*, (pg 27)

3) *idem*, (pg 87)

4) Storm, Hyakoyohats. Seven Arrows, (op. cit.), (pg.63)

5) *idem*, (pg.193)

spirit seemed to be gone from her because of the stinging water. Sometimes it was very bad"(1).

En esta novela de Storm, la corrupción es la peor de las consecuencias de la llegada del blanco. Los indios abandonan el modo de vida de sus antepasados para adoptar las medicinas del blanco, que les parecen más poderosas, o para hundirse en la desesperanza y la autodestrucción. El *Hay* se va perdiendo lentamente y es en ese sentido que declamos al comienzo que el libro relata la historia de una filosofía de vida en un momento de crisis. Las tribus hermanas se dejan llevar por los premios del blanco y pelean unas contra otras, sirviendo así a los propósitos del enemigo. Los hombres se emborrachan o adoptan el deseo de matar de los cara pálidas como sentido central de sus vidas. Se abandonan las antiguas leyes de amistad y comunicación, se olvida la Danza del Sol y las tribus ya no se reúnen para el *Renewal*. En realidad, la corrupción es la mejor de las armas del blanco, incluyendo sus aparatos de muerte y sus mantas envenenadas.

Los ancianos saben cuál es el origen de la mala situación de sus aldeas y lo dicen en los Consejos y asambleas, pero eso no detiene los efectos devastadores de la presencia del enemigo en las praderas: "*It is not the whitemen who are changing our world. It is our own brothers who are doing this. Our own brothers, like some of you young men here in council, are given in to these new Hays of the whitemen, and have victims to it*"(2).

El motivo de la corrupción que trajo el blanco a las comunidades indias es permanente en la literatura del piel roja, desde los discursos históricos hasta las declaraciones de los líderes de la década de 1970. Este es en realidad el tema más profundamente sentido en las protestas del indio, tal vez porque la corrupción del blanco iba dirigida contra la esencia misma de la vida de las tribus, esa esencia que éstas defendieron con más eficacia que a sus tierras y que el enemigo no logró eliminar nunca.

Casi al final de las guerras indias, cuando las tribus se convencieron una tras otra de la inutilidad de la lucha, los caciques comenzaron a notar la distancia que había entre los principios que los blancos decían defender y los actos que llevaban a cabo en la práctica. Ese fue el principio de otro tipo de protestas, que habría de acercar un poco al indio a las luchas de otras minorías en el siglo siguiente. Anteriormente, el indio, por su posición especial de pueblo independiente y originario, no había recurrido nunca a la exigencia del trato igualitario dentro de la ley de los EEUU, porque en realidad no aceptaba la jurisdicción de esa ley en su territorio. La derrota militar de los guerreros cambió esta situación, al menos por un tiempo, hasta que, en el S XX, las tribus volvieron a declarar que no pertenecían a otra nación que la propia.

Una de las razones por las que el discurso de Chief Joseph frente al Congreso en 1879 es tan interesante es que documenta ese momento de cambio en el pensamiento de los jefes indios. Joseph une las antiguas protestas indias a un concepto nuevo para su pueblo y exige, en la mejor tradición "democrática", la igualdad de todos ante la ley. Claro está que desde el punto de vista del piel roja, esta ley debía incluir la tolerancia a distintos modos de vida y eso es algo que los indios encontraron muy difícil de conseguir en el mundo del blanco. "*I know that my race must change. He cannot hold our own with the white men as we are. He only ask an even chance to live as other men live. He ask to be recognized as men. He ask that the same law shall work alike on all men. If the Indian breaks the law, punish him by*

1) idem, (pg. 211)

2) idem, (pg. 163)

the law. If the white man breaks the law, punish him also. Let me be a free man - free to travel, free to stop, free to work, free to trade where I choose, free to choose my own teachers, free to follow the religion of my fathers, free to think and talk and act for myself - and I will obey every law, or submit to the penalty. Whenever the white man treats an Indian as they treat each other, then we will have no more wars" (1).

Este discurso se pronunció diez años antes de la masacre de Wounded Knee que representó el final de la esperanza para las tribus, en un momento en que los métodos de defensa del piel roja se habían vuelto ineficaces contra el creciente poderío de los EEUU. Joseph parece saberlo: sus palabras representan un final y un principio. El final de la ilusión de expulsar al blanco de las tierras de América y el principio de una lucha distinta dura y desigual, por conservar la identidad en un mundo extraño, agresivo y ajeno. Joseph reconoce aquí que los indios deberán cambiar si desean luchar por lo suyo. Deberán aceptar que pertenecen a los EEUU y adaptarse a sus leyes, pero entonces, es justo que la ley también los acepte. Y la ley no lo hace. Con la última frase, Joseph define el problema racial de los EEUU tal como lo vieron las otras minorías en este siglo. En general, e incluso después de este discurso, el indio protestó de otra manera. A pesar de verse forzado a aceptar la pérdida de sus tierras, recordó siempre que había pertenecido a naciones independientes y que los EEUU no eran su país, sino su principal enemigo.

II-c) LAS TRIBUS INDIAS DURANTE LAS GUERRAS DEL S XIX

La llegada del blanco revolucionó la vida y la organización de las tribus nativas. Muchas se dividieron. Algunas pelearon del lado de los soldados contra antiguos enemigos piel rojas. Las incitaciones a la unidad de algunos jefes famosos, fracasaron completamente. Los discursos de Tecumseh a favor del panindianismo no consiguieron su propósito. Las ligas intertribales que se formaron fueron derrotadas o abandonaron su planes iniciales al poco tiempo de comenzarlos.

Sin embargo, Tecumseh no está solo en la historia de los indios de los EEUU. En el S XX, el panindianismo se ha hecho absolutamente necesario para el piel roja. Este movimiento ha logrado combinar el deseo de unidad con un enorme respeto por las características particulares de las tribus. Los novelistas y ensayistas indios escriben frecuentemente sobre la unidad de los distintos grupos sobrevivientes. Las grandes organizaciones indias son intertribales, y sus declaraciones hablan a favor de los derechos de todas las comunidades nativas de norteamérica. El sentido de las palabras del gran jefe Shawnee no se ha perdido del todo: *"The whites are already nearly a match for us all united, and too strong for any tribe alone to resist; so that unless we support one another with our collective and united forces; unless every tribe unanimously combines to give check to the ambition and avarice of the whites, they will soon conquer us apart and desunited, and we will be driven away from our native country and scattered as autumnal leaves before the wind" (2).*

A pesar de estos y otros discursos a favor de la unidad, durante las guerras mismas el blanco logró dispersar a las tribus. Algunas veces, como en el caso de los Cherokees, se separaron por circunstancias de la guerra misma. Otras veces, los métodos y formas de la defensa enfrentaron a hermano contra hermano hasta desgarrar lo que antes había sido un grupo unido.

En The Education of Little Tree, Carter describe las

1) Indian Oratory, (op. cit.), (pg. 203)

2) idem, (pg. 62)

consecuencias de la división de los Cherokees después de la huida de Little Wolf y Slow Knife de la reservación en el Territorio. Granpa y Granma cuentan a Little Tree sólo una parte de la historia Cherokee y la separación es posterior a ella. Sin embargo, esta división que se nombra sólo al pasar, tiene enormes consecuencias para los hombres que sobreviven al apocalipsis. Granma sigue escribiendo a los parientes en "The Nations", Oklahoma, donde estaba la antigua reservación. Después de la muerte de los abuelos, Little Tree decide ir hacia allá con los perros que le quedan, pero cuando llega a destino descubre que "no había ninguna Nación"(1). La distancia ha destruido a las familias para siempre y ya no pueden reencontrarse.

El otro gran afectado por la separación de la tribu es Willow John, que ha seguido el mismo camino que Little Tree, en su juventud: "*Granpa said that long ago, Willow John had gone to the Nations. He had walked the mountains and would not ride in a car or train. He was gone three years and came back; but he would not talk of it. He would only say there was no Nation*"(2). La desilusión de lo que encuentra en el Territorio destruye a Willow John, como si estuviera pasando de nuevo por el momento mismo de la separación. Nada logra hacer que se recupere de este golpe excepto la esperanza que le trae Little Tree muchos años después de aquel viaje.

Storm se interesa en su novela por el otro tipo de división tribal, el que se relaciona de cerca con el problema mismo de la corrupción. Sus personajes indios se pelean entre sí por la elección del método a seguir para defenderse del blanco. Este disenso hace más fácil el ataque del conquistador y convierte a las tribus mismas en campos de batalla. Algunos grupos llegan a atacar a otros y estos ataques son más dolorosos que los del enemigo para los hombres del Shield, porque provienen de sus propios hermanos. En uno de esas escaramuzas, Night Bear se ve forzado a matar a un hombre que lleva un Shield, un miembro de la hermandad a la que pertenece. Su dolor es inmenso, pero no logra apartarlo del Hay como hace con su acompañante, Red Fox. "*I would be much happier if it had been I who had suffered the wound. Instead, I have killed one of my brothers. There will have to be a Renewal*"(3).

No todos los indios reaccionan como Night Bear ante los ataques de las otras tribus. Algunos, enfurecidos por la sorpresa y sorprendidos en su buena fe, se dedican a matar y asesinar a indios para vengarse. Coyote In His Robe se defiende de las acusaciones de crueldad y traición que le hace el anciano White Wolf con las palabras racistas de un blanco: "*I have not killed any Brothers of the Shield. I have killed only wild animals*"(4). Para los hombres que aún se apegan al Hay indio, estas reacciones son síntomas alarmantes del resquebrajamiento del mundo que amaban. Comprenden lo que sucede pero les cuesta mucho encontrar un modo de enfrentar el problema. Left Hand describe en un párrafo breve y exacto la situación en la que se encontraron la mayor parte de las tribus indias durante las guerras con el blanco y discute con los demás miembros del Consejo una forma de salir adelante pero no parece haber mucho que hacer. "*The People (...) are so overcome with fear and distrust that it is even becoming dangerous to be among friends in your own camp. When it is not the whitemen who are murdering, then more and more often it is the People themselves who are doing this terrible thing. The stinging water and the lust for rich prizes have caused whole camps to split and to fall upon each other in war*"(5)..

1) Carter, Forrest. The Education of Little Tree, (op. cit.), (pg.215)

2) *idem*, (pg.147)

3) Storm, Hyemeyohsts. Seven Arrows, (op.cit.), (pg. 139)

4) *idem*, (pg.159)

5) *idem*, (pg.274)

El problema central de los indios de Seven Arrows puede analizarse como una necesidad completamente nueva de optar entre dos *Hays*. Antes de la llegada del blanco, el piel roja nacía y crecía en el *Hay* de su tribu. Este *Hay* le permitía concebir otros modos de vida, pero hasta el momento histórico en que se inicia la novela el indio nunca había dudado de su lealtad hacia el modo de vida de sus ancestros. El blanco trae una nueva filosofía a las praderas. Para muchos indios, el *New Hay* resulta irresistible: les ofrece medios de defensa, instrumentos maravillosos para mejorar la vida diaria, poder y una aparente protección contra el miedo.

Las tribus de Seven Arrows se dividen en dos grandes grupos opuestos según el *Hay* que eligen sus miembros. Muchos deciden seguir la filosofía del blanco y no todos ellos lo hacen por deseos de riqueza, o por influjo del alcohol: algunos creen sinceramente que la única defensa contra el cara pálida es aprender a ser como él en la guerra. Para retratar este cisma, Storm presenta varias discusiones entre los partidarios de uno u otro modo de vida. Suelen ser discusiones violentas en las que, muchas veces, los hombres de la Hermandad de los Escudos terminan derrotados en apariencia. "*The truth, snapped Not Afraid of Knowing, 'is that you have your head in dreams just as do those teachers of yours. This is a world of striking first, before the things you have are taken from you. (...) in the days of the Shields (...) the men were like women. They were afraid of their own shadows. The whitemen has taught us that this whole Hay was a simple thing of old women'*"(1).

Tal vez la más tensa de estas discusiones es la que mantienen Yellow Robe, un hombre de la Hermandad, y Crazy Horse, el guerrero sioux que venció a Custer en Little Big Horn. Crazy Horse define con muy pocas palabras el *New Hay* de que es partidario: "*There is a new Power, the Power of the whiteman. This new Power has one simple rule. It is to be strong. It brings with it a new Hay of Touching. It is the taking of scalps*"(2). El jefe Sioux quiere enseñar a sus guerreros el nuevo *Hay* y llevarlos a la batalla en mejores condiciones para vencer al enemigo. Frente a estas ideas, Yellow Robe sólo tiene las antiguas máximas tribales y la interpretación de la llegada del blanco a partir del *Hay* tradicional: "*The coming of the whiteman is no different for us than dissension, cruelty or loneliness. It is a learning for us. I know that you will take many of my people with you when you leave here. (...) But I choose to stand by the Medicine Shields. I choose to be a Sun Dancer; I choose Peace*"(3).

En la novela de Storm, Crazy Horse se equivoca en su elección. El único método de defensa posible es el de Yellow Robe: aferrarse a la identidad original y tratar de conservarla en todas las circunstancias. Esta fue la verdadera tabla de salvación del indio cuando su problema pasó a ser parte de los asuntos internos de un país, en lugar de una guerra entre naciones independientes.

Algunos hombres de Seven Arrows prevén esta situación futura e incluso piensan en un camino a seguir para sobrevivir en ella. Para el piel roja, las guerras indias fueron el momento de cambio, la gran caída después de la cual no hubo más remedio que crear un nuevo modo de lucha, sordo, empecinado, silencioso para defender la indianidad en un mundo ajeno.

Night Bear y Thunder Bow hablan de esta lucha el último día de la vida del primero. Night Bear pregunta a su amigo si cree que todavía hay un camino para encontrar la paz. Thunder Bow tiene una respuesta: "*'Yes!' Thunder Bow grinned. 'Yes, there is. This Hay is found in the Lodge of the Brotherhood. (...) If the Men of Peace can themselves*

1) idem, (pg.220)

2) idem, (pg.115)

3) idem, (pg.114)

grow and learn (...), our People can be healed'"(1). Este es el consejo que dan a sus nietos Green Fire Mouse y White Rabbit, Francisco en House of Dawn, y Granpa, Granma y Willow John en The Education of Little Tree. El indio del S XX transita por un camino difícil que se abrió sólo con el fin de las guerras del siglo anterior: el camino de la conservación callada pero decidida de la identidad racial en un mundo que presiona constantemente para eliminarla.

III) EL INDIO Y EL BLANCO: DOS CULTURAS EN CONFLICTO

III-a) EL RACISMO ANTI-INDIO

La lucha del indio por conservar su identidad después de la derrota militar tuvo siempre dos enemigos principales: la intolerancia y el racismo del blanco. Aún desde mucho antes que Joseph pronunciara su pedido de igualdad en el Congreso en 1879, el indio comprendió que el cara pàlida lo consideraba poco más que un animal salvaje al que se podía destruir sin remordimientos. Los abusos que se denuncian en los discursos de las Guerras Indias, desde los robos hasta los asesinatos y violaciones son el producto de esta visión del indio como ser inferior.

En el S XX, el racismo del blanco se manifestó en primer lugar en el trato que dió la justicia de los EEUU al piel roja. En Red Power, la investigación de Alvin Joseph Jr. sobre el comienzo del nuevo movimiento indio, hay menciones constantes de la continuación de la política que denunciaba Joseph frente al Congreso. El blanco no recibe castigo alguno por atacar al indio y por lo tanto, éste se encuentra legalmente desprotegido frente a sus agresiones.

La otra manifestación importante del racismo blanco en el S XX fue la aceptación general de la idea de que las comunidades indias carecían de la capacidad y la experiencia necesarias para tomar sus decisiones por sí mismas. En 1969, el USET (United South Eastern Tribes: Cherokees, Choctaws, Florida Seminoles y Miccosukee) publicó una declaración para protestar por la política india del gobierno. La declaración giraba alrededor de un tema esencial: la necesidad de que los indios encuentren soluciones propias a sus propios problemas. *"Historically, the relationship between Indians and the Federal Government has been defined by the Federal Government and imposed upon Indian people"*(2).

El racismo en sí y sus dos derivaciones más importantes (la justicia no igualitaria y el paternalismo) son temas frecuentes en las novelas de autor indio en el S XX. El descubrimiento del racismo del blanco y de su desprecio marca profundamente a los personajes indios de obras como House of Dawn o The Education of Little Tree. Como los caciques del siglo pasado, el indio del presente sigue sintiendo asombro ante la intolerancia del blanco, tal vez porque, si bien las tribus de Norteamérica también eran etnocéntricas y podían llegar a creerse mejores que sus vecinos y sus enemigos, la cultura del piel roja no reducía nunca a los demás pueblos al nivel de animales y jamás despreciaba los valores religiosos distintos de los propios.

En The Education of Little Tree, el reconocimiento de la existencia del racismo es parte capital del crecimiento del pequeño Cherokee. Ya en el primer capítulo, cuando Granpa y Granma llevan a su nieto a la montaña, el conductor del ómnibus y todos los pasajeros se rien de la familia india y los observan fijamente, haciendo

1) *idem*, (pg.328)

2) Red Power, (op.cit.), (pg.157)

comentarios estereotipados sobre su comportamiento. Este episodio se repite casi con las mismas características en House of Dawn: la burla a la lengua y el saludo de los indios es una de las expresiones más comunes del racismo del blanco. Las reacciones del piel roja son, en general, de paciencia. Granma y Granpa no se inmutan demasiado y tampoco lo hace Ben, amigo del protagonista de la novela de Momaday. Abel, en cambio, finge una tranquilidad que no tiene.

Para el blanco de estas obras, el indio es ya sea un guerrero de pacotilla que ha perdido todo su poderío y se ha convertido en payaso, o un hombre invisible que se ha extinguido en las guerras del S XIX. En la novela de Carter, la imagen del hombre invisible aparece ligada al problema de los derechos políticos del indio, que, en el momento en que se desarrolla la acción, todavía no podía votar. *"The politician came around and shook everybody's hand; though he didn't shake mine nor Granpa's. Granpa said this was because we looked liked Indians and didn't vote nohow, so we was of practical no use whatever to the politician. Which sounds reasonable"*(1).

Para la mayoría de los blancos de la novela de Carter, el indio es un ser inexistente que resulta, en todo caso, un enigma y una molestia y que no tiene posibilidad alguna de mejorar, ni se lo merece. Es un ser que se sienta en la última fila de bancos de la iglesia y está condenado al infierno desde su nacimiento. La peor experiencia infantil de Little Tree es producto de su relación con hombres que tienen estos sentimientos hacia el indio y, en parte, también de la filosofía paternalista del gobierno que considera que los Cherokees no están capacitados para educar a sus propios niños y, por esa razón, envía a Little Tree al orfanatorio en la ciudad. Los agentes del gobierno justifican su medida afirmando que, en el orfanatorio, Little Tree recibirá una "educación adecuada", lejos de la "mala influencia" de sus abuelos indios.

El director del orfanatorio es un hombre duro que posee una imagen definida de los piel rojas. Recibe al niño en una habitación fría y severa y le habla con rudeza. *"Everybody here does some work, something you are probably not accustomed to. You must follow the rules. If you break them, you will be punished. (...) He have no Indians here, half breed or otherwise. Also, your mother and father were not married. You are the first, the only bastard we have ever accepted". I told him what Granma had said, that the Cherokees married my Pa and my Ma. He said what Cherokees done didn't count none whatsoever"*(2). En este primer encuentro, que es un comentario previo sobre la crueldad del segundo, el director menciona una de las características del indio en el estereotipo, la haraganería, y la aplica al niño antes de haberlo visto actuar, como corresponde a un hombre con prejuicios. Para el Reverendo, Little Tree, siendo indio, no puede ser sino un haragán, del mismo modo que carece de salvación a nivel religioso porque sus padres no legalizaron su unión ante la iglesia.

La idea de la haraganería del indio es parte central de otro estallido de racismo en la novela de Carter. La relación de Little Tree con la pequeña hija de los arrendatarios de campos es uno de los episodios más dolorosos del retrato de la sociedad blanca en el libro. Describe el desencuentro de dos seres humanos capaces de cariño y comprensión, a causa de las fuerzas racistas de la comunidad que los rodea.

La niña ha sido educada por una familia de profundos sentimientos antiindios, cosa muy común en los agricultores de pocos recursos económicos y fuertes convicciones religiosas. Sin embargo, ella todavía es lo suficientemente inocente como para tratar de aceptar a

1) Carter, Forrest. The Education of Little Tree, (op.cit.), (pg. 82)

2) idem, (pg.185)

Little Tree tal como es. "*She said (...) everybody knowed that Indians was lazy and wouldn't work. I taken back my candy. But she said, after that, that it wasn't because we could help it - that we was just different and maybe we done other things*"(1). Little Tree hace amistad con esta niña pobre y extraña. Ve que siempre camina descalza y al mes siguiente le trae un par de mocasines indios hechos por su abuela. Ella se siente feliz con sus pies cubiertos, pero su padre se enfurece cuando ve lo que ha pasado y la castiga. "*Then she made the little girl set down on the road and pull off her moccasins. He come walking back, holding the moccasins in his hand and me and Granpa stood up. (...) He poked the moccasins at me - which I taken - and he said, 'He'uns don't take no charity...from nobody... and especial heathen savages!'*"(2). Este episodio es una mancha dolorosa en la infancia feliz del protagonista. El racismo y la intolerancia religiosa levantan una pared entre las necesidades de la niña y la bondad de Little Tree, a pesar de que ambos tratan de encontrarse por encima de los prejuicios y las diferencias. Este retrato de la inocencia castigada sin razón hace del episodio de los mocasines el más amargo de los reproches de Carter a la intolerancia de los blancos.

La capacidad destructiva del racismo tiene un rol central en la historia de Abel, protagonista indio de House of Dawn. El motivo principal de su caída es su problema de identidad, pero el acoso constante del mundo blanco añade angustias a su desesperación personal y lo precipita a actos de rebeldía por los que debe pagar muy caro..

Los viajes del protagonista fuera del valle, causa inmediata de su alienación espiritual, son producto de problemas legales con el mundo blanco, como le sucede a Little Tree en la obra de Carter. Abel se ve forzado a abandonar su tierra y su familia cuando lo incorporan al ejército. Cuando vuelve, destruido por lo que ha visto y convertido en borracho, mata a un hombre y esta vez, la justicia del blanco lo envía a la cárcel.

El juicio a Abel, tal como lo describe Scott Momaday, se parece a muchos otros encuentros con la ley que relatan los protagonistas de hechos reales en los documentos y declaraciones de las organizaciones indias. Es, antes que nada, una escena de incomunicación. "*When he had told his story once, simply, Abel refused to speak. He sat like a rock in his chair, and after a while no one expected or even wanted him to speak. That was good, for he should not have known what more to say. Word by word by word, these men were disposing of him in a language, their language, and they were making a bad job of it*"(3). El mundo de Abel no tiene semejanza alguna con el de los hombres que lo juzgan. Ellos no pueden comprender sus razones para matar al albino y él, a su vez, no comprende el modo en que se lleva adelante el juicio. Los hombres blancos y el indio hablan dos idiomas completamente distintos. La falta de comunicación entre esos dos mundos también separó a Abel de sus compañeros en el ejército: ellos no comprenden nunca su acto de valor frente al tanque. Lo admiran por lo que hizo, pero en sus descripciones él sigue siendo un ser extraño, una especie de loco salvaje.

La guerra y la cárcel son las dos antecámaras del verdadero infierno en House of Dawn: el de la ciudad. El período que Abel pasa en ella es equivalente a los días del asilo en las memorias de Little Tree. En general, la ciudad es siempre lugar de espanto y confusión para el indio, que necesita estar cerca de la tierra para recuperar su equilibrio interno. En Los Angeles, el racismo que siempre ha sufrido el personaje se hace más directo y sobre todo, más violento. Comienza

1) *idem*, (pg. 95)

2) *idem*, (pg. 97)

3) Momaday, N. Scott. House of Dawn, (op. cit.) (pg 95)

con el mismo tipo de bromas que vimos en la novela de Carter y termina con un terrible ataque físico. La reacción de Abel ante la escalada de rechazos e incomprensiones es la de un hombre que ha perdido la estabilidad espiritual casi por completo. Ben, su compañero de trabajo y amigo, describe así el problema de las burlas de los blancos: *"They kid around a lot down there, those guys. They're always calling you chief and talking about firewater and everything. I don't mind, but I didn't know how he would take it. I was afraid it might hurt his feelings or something. He was used to it, though, because he had been in the army, and in prison, but I didn't know that then"*(1).

Abel es capaz de tolerar las bromas de los blancos pero le enfurece el racismo de los que Clyde Warrior calificó en la década del setenta como *"the most pathetic of all modern Indians - Indian haters"*(2). Tosamah, el sacerdote del Sol, es uno de esos indios. Defiende la adaptación al mundo del blanco y desprecia infinitamente a los *longhairs* como Abel. Sus burlas son permanentes y una vez, Abel estalla y trata de atacarlo. No lo consigue, pero el episodio lo lastima enormemente por dentro. Abel es el tipo de hombre que parece no reaccionar, pero que nunca olvida. Sus heridas son secretas e internas. No puede resignarse como Ben a las burlas y abusos de los demás. Espera, recuerda y en algún momento, se venga.

El ataque físico de Martinez, el policía, es otra ofensa injustificada y terrible que Abel no puede olvidar. Ben, al que Martinez ha robado su paga porque es un indio y lo sabe legalmente indefenso, se resigna. El robo es parte de las reglas del juego que ha aceptado después de años de vivir en la ciudad. Abel no: *"He couldn't forget about it. It was like that time at Tosamah's place, you know? He didn't say anything, and even when it happened he didn't say anything - he just doubled over down there against the wall and held his hands - but he couldn't forget about it. He would sit around, looking down all the time at his hands"*(3).

La atmósfera de racismo creciente que lo rodea va acorralando a Abel. Finalmente, decide vengarse del policía que le ha infligido la peor ofensa. Esta venganza es materialmente imposible. En realidad, es un acto suicida, pero Abel necesita descargar su angustia de algún modo. Pagará muy caro por su atrevimiento: la tortura de sus manos quebradas, leit motif de la tercera parte de la novela, es el último precio que se cobra el mundo del blanco por la resistencia obstinada del muchacho indio a la presión de la asimilación y el racismo. Destrozado espiritual y físicamente, Abel no tiene otra salida que intentar otra vuelta al "hogar", a casa de su abuelo Francisco en el Cañón de San Diego.

El tema del racismo antiindio, como derivación de la visibilidad india es un motivo secundario en la literatura de autor indio. Para el piel roja de los EEUU, el problema más importante no ha sido el racismo mismo, sino la presión blanca para que abandonara su forma de vida e hiciera lo que Ben y Tosamah: adaptarse, modificarse, perder su "indianidad".

De todas las minorías de los EEUU, las tribus indias han sido las que conservaron con más devoción sus tradiciones y las únicas que se consideraron siempre como naciones independientes. De esa circunstancia especial deriva la forma peculiar en que los autores indios tratan el tema del racismo, relacionándolo más con la falta de tolerancia para con modos de pensar distintos de los de la mayoría que con el odio y el miedo a un color de piel diferente. La definición que hace Storm del racismo en Seven Arrows puede aplicarse también a

1) *idem*, (pg 138).

2) *Red Power*, (op. cit.), (pg 86)

3) *Mowaday, N. Scott. House of Dawn*, (op. cit.) (pg 159)

la visión de Carter, Momaday y algunos de los voceros de las organizaciones indias del S XX. En la explicación de uno de los personajes de Storm, la intolerancia del blanco surge, antes que nada, del fracaso de su religión: "*These talkers of Geesis say that it is bad to do many things. And, believe it or not, killing is one of them. But, as clearly as I understand it, this only means not to kill those who follow the warpath of Geesis. All others are to be feared and killed*"(1). El sentimiento mesiánico y excluyente de la religión del blanco es el primer culpable de su intolerancia en todos los libros de autor indio, incluyendo el estudio de Vine Deloria Jr., God is Red. El cristianismo obliga al pueblo que lo sigue a cerrar sus ojos a las ideas y los *Hays* de otras comunidades. Eso lo convierte, a los ojos del piel roja, en una forma de vida que sólo puede terminar destruyéndose a sí misma. Esta rigidez y falta de comprensión de las normas del blanco es el primero de los grandes defectos que ven los autores de sangre india en eso que podríamos llamar en sentido general el *American way of life*.

III-b) LA FILOSOFIA DE VIDA Y LA RELIGION DEL BLANCO EN LA MIRA DE LOS AUTORES INDIOS

El indio, al igual que el blanco, fue consciente desde el principio de la enorme distancia que había entre su forma de ver el mundo y la del conquistador. En el marco de las relaciones entre los dos pueblos, esta distancia fue más importante que la visibilidad física del indio. Los más graves problemas de adaptación del hombre nativo al universo creado por su enemigo surgieron por su negativa a apartarse de su modo de vida, mucho más que por el color de su piel.

Desde el primer encuentro con el cara pàlida, los indios compararon su *Way* con el *way of life* de los estadounidenses, y su religión tribal con el protestantismo blanco. Muchos de los ensayistas indios se dedican a hacer este tipo de comparaciones en el presente. El libro de Vine Deloria Jr., God is Red, por ejemplo, es un comentario extenso y complejo sobre la mayor utilidad y humanidad de las religiones indias con respecto al cristianismo, al que se acusa directamente de promover actitudes destructivas, intolerantes y racistas.

Los reproches de los indios contra la filosofía y la religión blancas comenzaron en el siglo pasado con los discursos de algunos jefes rebeldes como Red Jacket, Tecumseh, Petaleshoro o Black Hawk. A principios del S XIX, Red Jacket, jefe Seneca, se negó a recibir a un grupo de misioneros blancos en sus tierras. Expuso sus razones en un discurso irónico y brillante, en el que hace una serie de observaciones sobre las creencias de los sacerdotes a los que se dirige.

En primer lugar, el cacique se permite dudar de la credibilidad de los blancos que afirman que los indios están perdidos espiritualmente y que la única religión verdadera es la suya propia. Cuál es, se pregunta el jefe Seneca, la razón de las discusiones sobre religión entre los que se dicen dueños de la verdad: "*If there is but one religion, why do you white people differ so much about it?*"(2).

Para comprender en profundidad el sentido de las palabras de Red Jacket, hay que recurrir a las explicaciones de Vine Deloria Jr. en God is Red. El antropólogo sioux afirma que los indios de los EEUU nunca intentaron imponer sus creencias a otras comunidades humanas. Para la mentalidad piel roja, existen distintas formas de adorar al Gran Espíritu. Cada lugar geográfico determina una forma particular,

1) Storm, Hyeeyohsts. Seven Arrows, (pg 241)

2) Indian Oratory, (op. cit.), (pg 46)

que es útil sólo a los habitantes de esa zona. Todas las formas son igualmente valiosas y nadie debe creer que la suya tiene una capacidad de extensión ilimitada en el espacio. Esta relación estrecha entre la religión y la geografía de un lugar específico hace que la seguridad del blanco sobre la superioridad de su religión sea incomprendible y hasta reprehensible desde el punto de vista del indio, sobre todo si va unida a la obvia diferencia de criterios dentro de la propia raza. Este tipo de observaciones sobre las contradicciones de la filosofía del blanco es común en muchos de los discursos de los jefes rebeldes.

Red Jacket no se limita a describir un conflicto entre dos religiones: propone una solución, la solución pluralista de fines del S XX. *"Since he (the Great Spirit) has made so great a difference between us in other things, why may not we conclude that he has given us a different religion, according to our understanding? The Great Spirit does right. He knows what is best for his children. He are satisfied"*(1).

El segundo punto importante de la crítica de Red Jacket se centra en el problema de la contradicción entre las palabras y los actos de los blancos. Para hacer notar la distancia entre unos y otros, el cacique utiliza la ironía, un elemento muy frecuente en la oratoria india, a pesar de la idea del blanco según la cual el piel roja era incapaz de reírse: *"He are told that you have been preaching to the white people in this place. These people are our neighbours. He are acquainted with them. He will wait a little while, and see what effect your preaching has upon them. If we find it does them good and makes them honest and less disposed to cheat Indians, we will consider again what you have said"*(2).

Los caciques de las grandes tribus que estuvieron en guerra con el blanco, describen a sus enemigos con palabras de permanente reproche. En general, acusan al blanco de falta de moral, deseos de poder y ambiciones materiales insaciables. En un discurso de 1811, Tecumseh hizo una descripción del "empuje" estadounidense que los autores del S XX repetirían permanentemente en sus obras: *"They are people fond of innovations, quick to contrive and quick to put their schemes into effectual execution, no matter how great the wrong and injury to us"*(3). Este aspecto inmoral de la velocidad con que avanza y cambia la sociedad del blanco en los EEUU es el punto de mira principal de los críticas indias al mundo de sus enemigos.

El cara pálida no piensa en lo que sus métodos pueden acarrear a los demás ni a sí mismo. Si para lograr lo que desea, necesita engañar, envenenar, mentir, robar y matar, eso no parece importarle. En un amargo discurso de despedida, Black Hawk compara el comportamiento de los blancos con el de sus hombres y concluye: *"An Indian who is as bad as a white man could not live in our nation. He would be put to death and eaten by the wolves"*(4).

La inmoralidad de los blancos es una de las tantas razones por las que el indio sintió siempre que la elección de su propio *Way* como modo de vida era la única decisión posible, la única correcta. Red Cloud, citado por Vine Deloria Jr., describe a través de la ironía las consecuencias que tendría el abandono de la filosofía india entre los suyos: *"You must begin anew and put away the wisdom of your fathers. You must lay up food and forget the hungry; when your house is built, your storerooms filled, then look around for a neighbour whom you can take advantage of, and seize all he has"*(5)..

1) *idem*, (pg 46)

2) *idem*, (pg 47)

3) *idem*, (pg 65)

4) *idem*, (pg 91)

5) *The Way*, (op. cit.), (pg 171)

El movimiento literario indio del S XX gira alrededor de los mismos conceptos de crítica al mundo blanco que vimos en los discursos de los jefes del S XIX. Muchas de las obras de estos autores son denuncias del estado de cosas en el mundo del blanco, y descripciones de una salida posible a la crisis que detectan. Esta salida está basada en la cosmivisión india. A eso se refiere Fiedler cuando dice que el indio del S XX ha salido a la conquista de la mente del blanco con sus ideas, revirtiendo así el proceso que se retrata en la mitología del Oeste y en un libro como Seven Arrows. Tal vez la mejor manera de describir la situación sea citar las palabras de William Willoya, escritor esquimal, en su libro de profecías: "*for long years, the Indian peoples have been sleeping physically conquered by the white people. For all this time, they have been taught to believe that the white men were superior to them, that they must learn to live in and become part of this white civilization, as it exists, even if a lowly part. It will not be easy to awaken them from their sleep. It can be done if we realize that the Indians are sleeping giants, that within each of them are marvelous powers of the spirit that need only be started into action to create miracles of work done for the good of all*"(1).

Para las tribus indias, la crítica al mundo del blanco es el comienzo del camino de la recuperación de la identidad. Antes de reconstruirse como pueblo, el piel roja hace una comparación explícita entre su antiguo *Way* y el del blanco, tal como lo percibe en la vida de todos los días. Esta comparación es, en nuestros días, indefectiblemente poco favorable a la filosofía del blanco, tal como sucedía en los discursos del siglo pasado.

En The Education of Little Tree, Granpa y Granma viven amenazados por la sombra de lo que ellos llaman "la ley" y definen como "*powerful monsters who had no regard for how folks had to live and get by*"(2). La protesta es casi exactamente igual a la del discurso de Tecumseh. La "maldad" de los blancos gira siempre alrededor de lo que podríamos definir como una total falta de consideración por los demás. El blanco desconoce el *Way Cherokee* y por eso despoja a los indios del derecho de educar a sus propios niños y los engaña cada vez que puede, como el cristiano que vende a Little Tree un ternero moribundo, haciéndole pagar todo su dinero por él.

En el libro de Carter, ser "indio" o "blanco" no depende de la sangre, sino justamente del *Way* que se ha elegido para vivir. Los escoseses, por ejemplo, son de sangre europea, pero "*piensan indio*": "*They gave themselves, as the Indian did, to nature, not trying to subdue it, or pervert it, but to live with it. And so they loved the thought (the Indian thought) and loving it, grew to be it, so they could not think as the white man*"(3). En esta novela, el blanco está caracterizado por su afán de poder y su desprecio hacia todo lo que no es propio. El indio, en cambio, elige la ley de la convivencia y el deseo de compartir como las primeras de sus normas de vida: vive con y nunca de. En esta oposición radica uno de los grandes problemas de adaptación del indio al mundo del blanco, en el que sólo puede ser un paria y un fracasado.

El otro problema deriva, como siempre, de la religión del cara pàlida. Granpa ve a los sacerdotes casi de la misma manera que Red Jacket, Petalesharo y Vine Deloria Jr. "*Granpa said that preachers got so taken up with themselves that they got the notion they personal held the door handle on the pearly gates and wouldn't let nobody in without they say so*"(4). La seguridad y el mesianismo de estos

1) *idem*, (pg.250)

2) Carter, Forrest. The Education of Little Tree, (op.cit.), (pg. 16)

3) *idem*, (pg.121)

4) *idem*, (pg.152)

hombres blancos no se corresponde con sus discusiones constantes sobre el sentido del libro sagrado. Nunca parecen ponerse de acuerdo. Con el humor que caracteriza esta novela, Little Tree describe las distintas opiniones de bautistas, metodistas y miembros de la Iglesia de Cristo sobre la cantidad de agua que debe usarse en el bautismo, y el modo en que debe llamarse a los sacerdotes. Cada uno de estos hombres invoca la Biblia para apoyar sus palabras, y frente al dilema, el niño Cherokee, apoyado por su abuelo, decide no intervenir en el asunto: *"I determined that I was not going to have anything at all to do with water around religion. And I was not going to call the preacher anything. I told Granpa it 'peared to be more than likely the safest thing to do, as you could easy git shipped down to hell depending on how the Bible was thinking at the time"*(1).

En The Education of Little Tree, la religión blanca tiene mucho de ridículo. Las confesiones públicas hacen más daño que bien a los que las practican, a veces hasta provocan asesinatos y suicidios; la caridad no se corresponde con la idea india de que se debe enseñarle al otro a conseguir lo que necesita y no ofrecérselo y lavarse las manos más tarde; el sacerdote se desvive por los miembros de su congregación que tienen más dinero y lo único que hace durante el servicio es aullar sus discursos sobre el castigo infernal y acusar con el dedo a gente que tal vez es inocente. Granpa y Little Tree van a la iglesia pero sólo para encontrarse con el otro Cherokee, Willow John. En cuanto a lo demás, se desentienden: su idea de la religiosidad es muy diferente.

El problema religioso deja de ser cómico para el protagonista de la novela, cuando tiene que sufrir la intolerancia del Reverendo en el asilo. Ese período de su vida está marcado por un mundo que practica una religiosidad exacerbada y cruel y un desprecio completo por todos los que no comparten sus ideas sobre lo divino. Antes de la partida de Little Tree a la ciudad, los Cherokees mantienen una amistad profunda con Mr. Wine, un vendedor ambulante judío, que les narra sus propios problemas con el blanco. Las conversaciones con el vendedor demuestran a la familia de Little Tree que el mundo de los cara pálidas tampoco tiene un lugar para los judíos. Mr. Wine es otro paria en un país que parece odiar a todos los que son "diferentes".

El asilo está dirigido por el Reverendo, un hombre duro e inflexible, para quien Little Tree está condenado al infierno desde su nacimiento, por bastardo. Desde el comienzo, es evidente que la cultura natural del niño Cherokee tiene que chocar tarde o temprano con las ideas del Reverendo y su personal docente. Cuando esto sucede, es a causa de la interpretación de una lámina que representa una escena en la naturaleza. El episodio del castigo corporal a Little Tree se liga con dos motivos importantes dentro de la crítica al mundo del blanco que se hace en la novela. El primero de estos motivos es el respeto por la verdad. El niño Cherokee describe con veracidad lo que ve en la lámina que le muestra la maestra. Sabe que esos ciervos están llevando el cabo el ritual previo a la unión sexual y lo dice. La reacción de la profesora es una sorpresa completa para Little Tree. Jamás comprenderá de qué tiene que arrepentirse ni porqué lo insultan y lo golpean. El otro motivo importante de la escena es la contraposición del amor a lo natural y la idea de que hay sectores tabú en el cuerpo y el conocimiento, que no deben ser mencionados ni estudiados por el hombre. Para Little Tree, el cortejo de los animales es tan hermoso y tan respetable como el modo en que cazan, cuidan a sus hijos o efectúan sus migraciones, pero en el orfanatorio, el sexo es un instrumento del diablo y aquel que lo nombra debe ser castigado.

1) idem, (pg.153)

El castigo del Reverendo es sumamente cruel, sobre todo porque este hombre no espera que Little Tree se arrepienta. En ese sentido, la escena es el retrato de un acto sádico que carece de sentido lógico: "*You are born of evil, so I know repentance is not in you; but praise God, you are going to be taught no to inflict your evil upon Christians. You can't repent... but you shall cry out!*"(1). La crueldad del Reverendo, capaz de azotar a un niño hasta casi desmayarlo porque no logra que lllore ni pida perdón, deriva en gran parte de su profundo convencimiento de que tiene la razón y de que sus actos representan el Bien, con lo cual volvemos al reproche principal que hacen los indios a la religión del blanco. El Reverendo no explica las razones del castigo a Little Tree ni lo castiga para lograr que cambie. Sólo pretende hacerlo llorar para demostrarse a sí mismo que sus verdades siguen en pie.

Si dejamos de lado el problema de la intolerancia religiosa del blanco, tal vez lo más terrible de la pintura que hace Carter de las costumbres del orfanatorio sea la descripción de la Navidad. Todo es falso en esa fiesta: la alegría de los chicos, ordenada desde arriba; la bondad de los ricos que vienen a dejar regalos; la barba de Santa Claus, hasta los juguetes mismos, que se rompen apenas los niños tratan de usarlos. No hay nada espontáneo en los cantos, los agradecimientos y las risas. Little Tree no está solo en su juicio negativo sobre la Navidad: en realidad es un personaje blanco rechazado por los suyos el que da un diagnóstico exacto sobre este tipo de acontecimientos en el orfanatorio: "*Wilburn said the men and ladies come out of a chamber in town and a country club. He said they come out every year so they could feel good when they went and got drunk. Wilburn said he was tired of the whole thing*"(2).

En la novela de Carter, el mundo del blanco está descrito muchas veces con un tono humorístico, pero la visión general que se obtiene a lo largo del libro es profundamente trágica. La verdadera educación sólo puede hacerse fuera de ese mundo y esa es la peor de las acusaciones. La presión de los blancos adultos convierte incluso a sus propios hijos en violentos, amargados o vengativos: los planes de Wilburn para cuando sea grande son quemar el orfanatorio y matar a los profesores; la hija del aparcerero sólo puede terminar siendo una pobre mujer de trabajador, solitaria y rencorosa, después del trato que le da su padre.

En una de sus tantas lecciones de vida, Granpa define con claridad la enfermedad principal del mundo de los blancos. Su descripción del mal de los cara pálidas es casi exactamente igual a la que redactaron las organizaciones indias con motivo de la intervención de los EEUU en Vietnam: "*Granpa said that some nations was uppity in the same way and would give and give so they could call themselves big shots, when if they had their heart in the right place, would learn the people to who they was giving to do for themselves. Granpa said these nations wouldn't do this because then the other people would not be dependent on them, and that's what they was after in the first place*"(3). El afán de dominación del blanco es la fuente del fracaso de su sociedad y su filosofía de vida. Todas las obras de autor indio del S XX critican este aspecto del mundo del blanco y afirman, de distintos modos, que el veneno de la supuesta superioridad hace de ese mundo un lugar peligroso, incluso para los blancos mismos..

1) *idem*, (pg.191)

2) *idem*, (pg.196)

3) *idem*, (pg.158)

El mundo blanco al que ingresa Abel en House of Dawn padece del mismo autoritarismo que los hombres del orfanatorio en el que vive Little Tree. Los sacerdotes del Cañón de San Diego, a pesar de que están en algún contacto con la tierra, se creen los dueños de la verdad. El padre Nicolàs, autor del diario que lee el padre Olguin, tiene ideas muy definidas sobre el Bien y el Mal: se niega a aceptar y a comprender los sentimientos religiosos de Francisco. Su sincretismo le parece simplemente una blasfemia. Todo lo que se aparta de los dogmas cristianos que él representa es parte de las armas del Diablo: "*He (Francisco) is one of them and goes often in the kiva and puts on their horns and hides and does worship that Serpent which even is the One our most ancient enemy. Yet he is unashamed to make one of my sacristans*"(1). La profunda fe de Francisco es sólo un signo de su maldad a los ojos de Nicolàs: el hecho de que siga siendo sacristán es, para el sacerdote, el peor de los insultos, en lugar de una prueba de fe.

El padre Olguin vive más tiempo entre los indios del valle y tiene una actitud un poco más flexible, pero no por eso menos paternalista. Incluso cuando intenta defender a Abel en el juicio, sigue definiendo la psicología de su protegido como "primitiva" y sus conceptos como derivados del mero instinto. "*He are dealing with a psychology about which we know very little. I see the manifestations of it every day, but I have no real sense of it - not any longer. I relinquished my claim to the psychology of witchcraft when I left home and became a priest*"(2).

El "witchcraft" indio al que se refiere el padre Olguin es, en realidad, el único gran triunfador de House of Dawn. El pueblo del cañón todavía lo respeta, a pesar de las presiones y el desprecio de los sacerdotes blancos, para quienes no tiene aparentemente nada que ver con la religión. En ese sentido, el indio de esta novela ha elegido y ha elegido bien: "*Their invaders were a long time in conquering them; and now, after four centuries of Christianity, they still pray in Tanoan to the old deities of the earth and sky and make their living from the things that are and have always been within their reach*"(3). Esta última frase define claramente la diferencia principal entre las dos religiones: las creencias indias están estrechamente ligadas a la tierra, a la geografía del lugar, a sus animales y plantas. El blanco, en cambio, se maneja con grandes conceptos formales como el Bien, el Mal, Dios, el Diablo, el tiempo.

Momaday organiza su novela alrededor de grandes contrastes como el que acabamos de describir, de los cuales el más importante y totalizador es el que existe entre las culturas blanca e india que conviven en el mismo tiempo y el mismo espacio. Esta oposición se refleja en el nivel de las descripciones, los discursos de Tosamah y otros personajes, los recuerdos de Abel y Francisco y hasta en el manejo de los símbolos. La escena simbólica más explícita en este sentido es la que relata la primera lucha de Abel con el albino(4), en la que el autor utiliza los colores blanco y negro en una especie de contrapunto angustiante que, en realidad, marca el ritmo principal de las emociones de los personajes centrales y domina el movimiento de la novela.

El contraste entre los dos mundos comienza, como siempre, por la relación que tienen ambos con la naturaleza. Ese aspecto de las diferencias entre indios y blancos se plantea sobre todo con respecto al cuerpo humano. Angela, la mujer blanca, siente exactamente lo contrario que Abel hacia lo que llama su "carne", y esto la condena a una tortura interna que el indio desconoce: "*She thought of her body*

1) Momaday, N. Scott. House of Dawn, (op. cit.) (pg 50)

2) *idea*, (pg 94)

3) *idea*, (pg 56)

4) *idea*, (pg 43)

and could not understand that it was beautiful. She could think of nothing more vile and obscene than the raw flesh and blood of her body, the raveled veins and the gore upon her bones.(...) From the time she was a child and first saw her own blood, how it brimmed in a cut on the back of her hand, she had conceived a fear and disgust of her body which nothing could make her forget"(1).

Esta distancia entre el sentimiento de lo que podríamos llamar "alma" y el del cuerpo es algo que ningún habitante original del valle podría comprender. Tal vez sea ésta la raíz de la alienación que hay en el blanco, y de su capacidad para vivir en lugares que lo alejan totalmente de la naturaleza, como las grandes ciudades, en las que un indio enloquece. House of Dawn plantea constantemente una conexión entre los no-indios y lo antinatural: el albino, símbolo de todo lo blanco y todo lo malvado, está descrito en varias oportunidades como "unnatural" por el narrador.

La ciudad es el infierno creado por esta raza humana alejada de sus raíces naturales, capaz de odiar hasta a su propio cuerpo. Las descripciones de la ciudad en la novela de Momaday son reflexiones negativas sobre el estilo de vida del blanco: un estilo que permite la soledad del individuo en la multitud, el ruido arrollador, la locura, los abusos de poder y la total indiferencia por la suerte del otro. Para los que no se adaptan a él, las únicas vías de escape son el alcohol, la droga y, por supuesto, la muerte.

Sin embargo, hay quienes logran sobrevivir en la ciudad, y para ellos, parece haber recompensas y ventajas. Ben habla bien de la vida en Los Angeles, pero su situación desmiente sus palabras. Su problema es el mismo que planteaban los caciques del S XIX y los personajes indios de Seven Arrows: ha aprendido a necesitar las cosas del blanco y ellas han envenenado su espíritu. *"You go downtown and there are a lot of people all around and they're having a good time. You see how it is with them, how they get along and have money and nice things, radios and cars and clothes and big houses. And you want those things; you'd be crazy not to want them. And you can have them too; they're so easy to have"(2).* Ben ha visto el mundo del blanco y ha sentido que puede acercarse a él y disfrutar de las mismas comodidades que los que ve a su alrededor. Pero éste es un sentimiento falso: la ciudad atrae, pero también condena. Ben vive muy lejos de los lujos del centro, en una pequeña habitación maloliente, sin luz en las escaleras, con una sola ventana oscura y caños que hacen ruido en las noches. El mundo de Los Angeles deja que los hombres que no le pertenecen del todo (al fin y al cabo Ben es sólo un indio) vean lo que podrían alcanzar, pero no les permite tocarlo. Sus promesas son siempre engañosas.

En House of Dawn, el blanco es como el reino que ha creado: muestra lo que no posee, usa máscaras, se vende, olvida lo que es realmente importante. En su sermón como Sacerdote del Sol, Tosamah habla del modo en que los blancos sienten la religión y el lenguaje: *"the white man has his ways. Oh gracious me, he has his ways. He talks about the Hord. He talks through it and around it. He builds upon it with syllables, with prefixes and suffixes, and hyphens and accents. He adds and divides and multiplies the Hord. And in all of this he subtracts the Truth"(3).* En esta descripción, el blanco es un ser que intenta acercarse a la Verdad, pero nunca profundiza en ella. Prefiere rodearla, atravesarla, envolverla en falsedades. Esta forma de enfrentar lo sagrado aleja al blanco de la naturaleza, la tierra, la justicia y una gran parte de sí mismo.

Por esta razón, el blanco vive en un mundo alienado y alienante, en el que no parece haber lugar para la comunicación, el amor ni la

1) *idem*, (pg 36)

2) *idem*, (pg 164)

3) *idem*, (pg 87)

comprensión. Este mundo es terriblemente nocivo no sólo para el indio, sino también para el blanco mismo. En realidad, los personajes no-indios de la novela están tan destruidos como Abel. Angela vive encerrada en un cuerpo que odia y rodeada de la amargura de su aburrimiento; el padre Olguin se agota constantemente en lo que llama su lucha contra el Diablo; Milly es incapaz de hacer algo verdaderamente útil por los seres que ama, a pesar de sus buenos sentimientos, y sus recuerdos de infancia tienen casi la misma cuota de angustia que los que trae Abel de la guerra. Sólo los dos grandes representantes de la crueldad y la omnipotencia parecen lograr lo que desean en el mundo blanco de House of Dawn. El albino y Martinez, las dos "serpientes" a las que se enfrenta el protagonista tienen campo libre para sus insultos y agresiones y la protección de una ley injusta para sus crímenes. El blanco prohíbe los actos de violencia contra ellos y castiga al que los ataca. Las únicas formas de sobrevivir en su reino son el conformismo de Ben o la rebelión callada y permanente de Francisco, y sólo la segunda permite que el hombre conserve su integridad y su paz interior.

Hyemeyohsts Storm plantea sus críticas al mundo del blanco de un modo algo distinto. En primer lugar, Seven Arrows está ambientada en un momento histórico muy diferente: las tribus que la protagonizan están viviendo el momento del primer encuentro con la cultura de los EEUU. Por lo tanto, su análisis del Hay del blanco se va profundizando poco a poco, a medida que adquieren más conocimientos sobre sus enemigos. En segundo lugar, Storm utiliza las estructuras narrativas y didácticas con que sus hombres sabios describen el Hay indio para estudiar las ideas y costumbres del blanco y se interesa más por explicar los errores de la sociedad de los conquistadores que por hacer un retrato detallado de su modo de vida.

Al comienzo del libro, la visión del Hay del cara pálida es simplista y hasta maniqueísta, como corresponde al asombro del primer contacto. En este momento, los jefes y sabios indios ven sólo un aspecto de la cultura blanca, la agresión, al que relacionan con la religión de los enemigos: "*White men in black robes, and others, move among the People and teach about a new Hay, the Hay of Geesis. This Geesis appears to be a new Power, one which loves death and rewards mightily those who kill*"(1). Esta interpretación del dogma cristiano como la doctrina de la Muerte se relaciona estrechamente con la idea del canibalismo del blanco, que ya analizamos en un punto anterior.

Con el tiempo, los hombres sabios de las tribus reciben datos nuevos sobre el invasor y su análisis del Hay cristiano va cambiando lentamente. El cambio comienza con un deseo de explicarse las razones por las cuales los blancos parecen tener tanta necesidad de agredir a los pueblos que encuentran a su paso.

Yellow Robe, el anciano sabio que enseña tantas verdades a Hawk, el Shield Maker, explica de este modo las raíces de la intolerancia del blanco: "*These People had been taught by the Black Robes that good and evil existed as separate things. He talked with them about this philosophy and discovered their confusion. They had these two things set apart. But they are not separate. These things are found in the same Forked Tree*"(2). La idea de que el Bien y el Mal no son parte de lo mismo sino fuerzas separadas y antagónicas convierte al blanco en ese dueño de la verdad que describen las novelas de Carter y de Momaday: los curas del Cañón de San Diego y el Reverendo del orfanatorio son figuras gemelas en ese sentido. El indio encuentra muy difícil comprender el problema de estos hombres, sabe que "*no existe nada semejante al bien y el mal*", y que estos son sólo armas

1) Storm, Hyemeyohsts. Seven Arrows, (op. cit.) (pg 62)

2) *idea*, (pg 125)

del blanco. *"This is only a tool used by the whitemen to create fear among themselves. It is only the man who searches for good who will also discover things that he will perceive as bad. If this man then tries to dictate his own perception of what is good to others, he will ultimately become a bad man himself"*(1).

Este error filosófico básico convierte a la religión del blanco en una serie de ideas absurdas e incomprensibles para el indio. Cuando Hawk y Night Bear interrogan al sacerdote blanco sobre el *Hay* de "Geesis", sus respuestas los asombran y asustan. El *Black Robe* habla la lengua de los protagonistas con la misma dificultad y torpeza con que se expresan los indios en las novelas y películas del Oeste, pero sus ideas son claras y terribles: *"Geesis is heap plenty good power. Kills people who are bad (...) Gifts are given who people fear great their father. Geesis died for anger, fear and the father. Yes, I fear him"*(2). Para Hawk y Night Bear, una religión centrada en el miedo al poder divino es "insane" y su poder es el poder de la muerte. Es esta religión enloquecida la que convierte a los blancos en seres cuyos ojos están llenos de terror, como el *Black Robe* o en locos por la sangre, como los soldados de azul.

En una escena de la última parte del libro, Thunder Bow explica a Night Bear su teoría sobre la enfermedad que aqueja a los blancos, a través de un cuento simbólico. Esta explicación significa una profundización aún mayor del análisis del *Hay* del blanco. Thunder Bow cree que la religión de los enemigos se ha transformado en un monstruo: *"they (the whitemen) had frozen their Medicine Wheel. This frozen thing caused them to see their own Power, twisted within its Reflection. The freezing of the Medicine Wheel has caused their blindness and their wars"*(3). En un cuento anterior, Hawk había explicado que la tradición tiene dos caras: es la vieja gruñona que se niega a cambiar y a cruzar el río de la vida, y la joven madre de hermosos niños de la que depende la supervivencia y la unión de la comunidad: *"it is the young mother, not the old woman, whom one should love"*(4). Detener o congelar la *Medicine Wheel* significa convertir a la tradición en la anciana bruja que es capaz de matar a sus propios hijos por temor al cambio. Cuando la Rueda se detiene sólo puede verse a sí misma y su reflejo de las demás verdades del mundo se deforma. El hombre blanco ha amado a esa vieja y ha dejado morir a la madre joven sobre la Rueda detenida. De allí derivan su agresividad, su deseo de sangre, su mesianismo, su crueldad, y su individualismo exacerbado.

Los hombres que formulan esta teoría han aprendido a ver, en sus enemigos, algo más que una imagen de destrucción y mal. Por otra parte, el reconocimiento de la complejidad del hombre blanco es el principio de una esperanza para el indio. Ahora hay una solución. De esa solución habla Green Fire Mouse al final de la novela cuando cuenta la última de sus historias simbólicas a su nieto Rocky. *"What's happened to Christianity is that it has become an old woman, a wicked witch. You see, the child of this old woman's marriage was poisoned by the apple and has been asleep. She is a young beautiful maiden waiting for the spirit of peace that is in each of us to kiss her. Then she will awaken"*(5). Green Fire Mouse narra a Rocky la historia de la Bella Durmiente, y le da una interpretación india, en la cual la madrastra es la tradición que teme a su propia hija y trata de eliminarla y los siete enanitos son las siete flechas, o los siete maestros de la Percepción que habitan en cada uno de nosotros: el Viejo, la Vieja, el Niño, la Niña, el Espíritu Contrario, el Espíritu y el Tonto Sabio. Ellos siete y el Príncipe de la paz despertarán a la que será la joven madre de la tradición y entonces la Rueda echará

1) *idea*, (pg 126)

2) *idea*, (pg 192)

3) *idea*, (pg 328)

4) *idea*, (pg 197)

5) *idea*, (pg 371)

a andar de nuevo.

Las palabras de Green Fire Mouse abren una puerta más para el mundo alienado del blanco. Es la puerta que da al camino de la sabiduría india. Para recuperar el sentido de su cuerpo, la alegría, la armonía interior, el blanco debe aprender a descongelar su *Medicine Wheel*, y su mejor maestro. Como termina diciendo Leslie Fiedler en The Return of the Vanishing American, el indio es hoy el símbolo de una salida posible, incluso a los ojos del blanco, y él lo sabe. Sus críticas al universo de los estadounidenses ofrecen una solución diferente a la angustia y los problemas del hombre moderno.

III-c) LOS ALIENADOS: HOUSE OF DAWN DE NATHANIEL SCOTT MOMADAY

Afirmábamos en la sección anterior que, en el mundo del blanco, el indio debe elegir entre dos caminos: la adaptación, o la resistencia mental activa del *longhair*, que se aferra a sus tradiciones y trata de vivir según sus propias normas. Para los intelectuales y líderes indios del S XX sólo la segunda salida es aceptable. La primera, en cambio, da como resultado un desgarramiento interno que convierte al indio en un ser desequilibrado y frágil, que muchas veces se destruye a sí mismo.

House of Dawn describe el proceso de lenta descomposición física y espiritual de un indio injertado en el mundo del blanco. Todas las obras de autor indio del S XX mencionan este proceso de algún modo. En The Education of Little Tree, Willow John y 'Coon Jack han sido destruidos por ese mundo. No tienen ni deseos ni esperanzas, ya no se defienden, apenas si respiran. En Seven Arrows, los hijos de los indios borrachos, como Red Star, son seres confundidos y solitarios que el mundo blanco desprecia y sólo algunos indios protegen.

House of Dawn, como afirman en su estudio Fanny Godfried y Edda L. de Ramacciotti(1), es un muestrario de las distintas formas en que el indio trata de sobrevivir en el mundo del blanco. Abel, el protagonista no está solo en este sentido: Tosamah, Ben y su abuelo Francisco también enfrentan las agresiones del medio en que viven. Cada uno de ellos soluciona el problema de una manera distinta. De los cuatro, sólo Ben y Francisco parecen satisfechos con sus vidas y sólo Francisco tiene derecho a estarlo. Tosamah es un hombre astuto y falso, que utiliza las verdades de la filosofía india para extraer provecho de los demás. Es completamente incapaz de comprender a los indios de la reservación, y predica una amistad y un amor que, por otra parte, no practica en lo personal. Se ha acomodado a la vida de la ciudad y sus sermones no son más que palabras huecas. Ben también ha tratado de adaptarse, pero no sobre la base del desprecio o el interés. Vive bien, aparentemente, porque no es del todo consciente de lo que la ciudad le niega, pero su nostalgia es un síntoma de que, en el fondo, sabe que ha perdido algo valioso al abandonar la reserva. Su gran capacidad de resignación es, en verdad, lo único que lo protege de la desesperación.

Abel, en cambio, es un rebelde y eso lo condena. Ha perdido el sentido de su propia identidad y su crisis se va haciendo más y más profunda a medida que avanza la novela. Este drama personal se relaciona estrechamente con sus salidas del valle de San Diego. Como sucedió en la realidad con muchos indios obligados por el gobierno o las circunstancias a vivir lejos de sus tierras, Abel pierde pie en cuanto se aleja de su lugar de origen. Esta dependencia geográfica es típicamente india, como explica Vine Deloria Jr. en God is Red. Por otra parte, las experiencias de Abel fuera del cañón no son simples

1) Ramacciotti, Edda L. de, y Godfried, Fanny Sloer de. "Una raza, una novela, un conflicto: 'House of Dawn'", 1978.

encuentros con el blanco: la guerra, la cárcel y la ciudad son tres etapas de un viaje al infierno. Cada una de ellas le deja marcas imborrables y lo va empujando hacia el abismo de la alienación total.

La historia de esta crisis de identidad puede dividirse en cuatro grandes partes que forman una especie de círculo. La infancia y adolescencia de Abel son el comienzo de este camino descendente. Representan el buen lugar, la inocencia y la paz interior a los que el personaje vuelve en la cuarta parte, con la carrera final. Entre ese principio y ese final hay dos momentos de horror. El primero comienza con su partida hacia la guerra y termina con el primer intento que hace el protagonista por volver a su propio reino. Este intento fracasa porque la muerte del albino obliga a Abel a abandonar el valle por segunda vez. El período más terrible de la vida de este muchacho indio empieza en la cárcel y continúa en la ciudad. Es allí donde el mundo enloquecido que lo rodea y su propia crisis interior lo llevan al borde de la destrucción total, no solamente espiritual sino también física.

Durante su infancia y su adolescencia, Abel se ha sentido entero y feliz. Recordará siempre las cacerías y las ceremonias de su pueblo y el amor de su abuelo por la tierra. Como en la danza sagrada de los Navajos y los Domingos, en esos tiempos todo era perfecto: las palabras "good" y "perfect" son características de los párrafos de la novela que se refieren a este pasado. En el presente de la narración, en cambio, no parece haber lugar para sentirse satisfecho por nada.

A pesar de la alegría que reina en ellas, la infancia y la juventud de Abel encierran signos de su futuro aciago. Apenas comenzado el libro, en uno de los primeros recuerdos del protagonista, aparece una vieja india a la que el autor dedica más de una página: "*Something frightened him. There was an old woman. They called her Nicolás teah-whau because she had a white moustache and a hunched back and she would beg for whisky on the side of the road. She was a Bahkyush woman, they said, and a witch. She was old the first time he had seen her, and drunk. She had screamed at him some unintelligible curse, appearing out of a cornfield when as a child he had herded the sheep nearby*"(1). Abel recuerda nítidamente a esta mujer terrible y la relaciona con el ruido del viento entre las rocas, que llega a ser para él el sonido de la angustia. La escena tiene un hondo sentido simbólico, marcado por la mención del miedo, estado emocional que perseguirá siempre a Abel cuando sea un hombre adulto. La vieja, con el bigote blanco, la joroba y mucho alcohol, es la personificación del futuro del protagonista. Representa su caída, su borrachera constante, la pérdida de belleza de su cuerpo y el terror permanente de su vida en la ciudad. Ella es el fantasma de lo que él llegará a ser y Abel, aunque todavía es un niño, lo intuye.

El otro signo del futuro en los tiempos felices es el águila que caza el protagonista durante la ceremonia principal de los *Bahkyush Eagle Hatchers*, una poderosa organización india. El águila que atrapa Abel es hembra, un animal grande y hermoso, lleno de dignidad en su vuelo, al que mete en una bolsa y traslada al pueblo con los demás cazadores. Esa noche, mientras los otros comen, Abel abre el bolso para mirarla y lo que encuentra lo trastorna. "*Bound and helpless, his eagle seemed drab and shapeless in the moonlight, too large and ungainly for flight. The sight of it filled him with shame and disgust. He took hold of its throat in the darkness and cut off its breath*"(2). Abel se parece mucho al águila que ha capturado. Es un hombre íntegro, digno, sereno, hasta que tiene que partir hacia las guerras del blanco. El mundo fuera del valle lo transformará en un ser indefenso y cautivo. Angela lo define así en su primer encuentro:

1) McAdams, N. Scott. *House of Dawn*, (op. cit.) (pg 15)

2) *Idee*, (pg 25)

"And yet, in some curious way, he was powerless too"(1). Su incapacidad para reaccionar y su falta de identidad en la ciudad (el águila también es "shapeless") lo llenarán de vergüenza y angustia, como la mirada indefensa y humillada del águila, y entonces, tratará de destruirse. Si interpretamos la carrera final como un suicidio, el paralelo con la suerte del águila es completo. Si, en cambio, vemos en el final una ceremonia de purificación y un nuevo comienzo, la muerte del águila representaría la vida en Los Angeles, momento durante el cual Abel se dedica sistemáticamente a acabar con lo poco que ha conseguido.

El período feliz de la vida de Abel termina abruptamente con su salida fuera del Cañón durante la guerra. Este viaje es su primer contacto directo con el mundo exterior: nunca antes había subido al autobús, nunca había usado zapatos como los que se pone para partir, nunca había visto el cielo más allá de las montañas. Le cuesta mucho asimilar lo que está sucediendo a su alrededor y al principio, su atención se concentra sólo en las cosas nuevas que ve: "*There was a lot of speed and sound then, and he tried desperately to take it into account, to know what it meant. Only when it was too late did he remember to look back in the direction of the fields*"(2). Este pequeño fragmento retrata el comienzo del camino malo de Abel. Perderá el sentido de las cosas verdaderas y el equilibrio interno de su abuelo porque el mundo del blanco lo obligará a prestar toda su atención a las maravillas y horrores a los que va a enfrentarlo. Bombardeado por el asombro de las máquinas, el ruido, la soledad, la guerra, los campos de muertos, la cárcel y la ciudad, Abel olvidará su tierra, y se dejará ir en una caída hacia el alcohol, la decadencia física y las actitudes suicidas. Ya en este primer instante la sensación que lo invade mientras el ómnibus lo arrastra lejos de su pueblo es la del alienado: "*And suddenly he had the sense of being all alone, as if he were already miles and months away, gone long ago from the town and the valley and the hills, from everything he knew and had always known*"(3).

A partir de este momento, el camino de Abel va siempre hacia abajo. De la guerra no podrá recordar más que un solo episodio incompleto, el de su lucha con el tanque, que es una imagen concentrada del horror de los campos de batalla y una prueba de que, frente a las situaciones más graves, todavía necesita aferrarse a las costumbres y actitudes de su pueblo. Cara a cara con la muerte, Abel sigue siendo un indio. Sus compañeros blancos lo relacionarán inmediatamente con los estereotipos blancos del piel roja: "*Oh Jesus sir. He was giving it the finger and whooping it up and doing a goddam war dance sir. (...) He couldn't believe what was going on. And there he was, hopping around with his finger up in the air and giving it to that tank in Sioux, or Algonquin or something, for crissake*"(4)..

La razón por la que Abel olvida todo lo que le sucede en la guerra excepto el pequeño fragmento del episodio del tanque que se narra en tercera persona está estrechamente ligada con su alienación. En realidad, nada de lo que le sucede fuera del valle parece tener sentido para él. El tiempo de la guerra está formado por "*days and years without meaning*"(5). Así será cada vez que se aleje de su tierra. Es como si en esos períodos flotara en el espacio, a solas, sin conexión con nada.

El viaje al valle después de la guerra, con el cual empieza la novela, es el primer intento de Abel por volver a su tierra y reencontrarse con ella y consigo mismo. A primera vista, este intento

1) *idea*, (pg 36)

2) *idea*, (pg 25)

3) *idea*, (pg 25)

4) *idea*, (pg 108)

5) *idea*, (pg. 25)

parece un fracaso. Incluso en el cañón, Abel se siente lejos, distinto. Le resulta imposible hablar en su propio idioma y comunicarse con su abuelo Francisco. *"His return to the town had been a failure, for all his looking forward. He had tried in the days that followed to speak to his grandfather, but could not say the things he wanted; he had tried to pray, to sing, to enter into the old rhythm of the tongue, but he was no longer attuned to it"*(1).

Sin embargo, esta sensación de alejamiento y angustia no impide que Abel responda en parte al influjo de la tierra. En realidad, la siente mucho más de lo que él mismo cree. Mientras permanece en el Cañón de San Diego, reacciona casi siempre como lo haría un indio: sus relaciones con Angela tienen una dignidad que hasta Francisco podría haber envidiado, habla poco, participa de las fiestas populares y, sobre todo, es sensible a la maldad del mismo modo que su abuelo. Francisco es el indio más puro de la novela y Abel comparte con él el sentimiento de que el albino representa el mal y de que es necesario matarlo. En realidad, en el breve lapso que pasa en el valle (del 20 de julio al 2 de agosto de 1945), Abel logra encontrar el camino hacia la recuperación del "centro", pero el asesinato del albino, que representa justamente el principio de ese camino, lo condena al exilio de la cárcel y por lo tanto, aun nuevo periodo de alienación.

Después de seis años en la cárcel, Abel va a vivir a Los Angeles. Su tiempo en la ciudad es el momento de mayor sufrimiento en la novela. La ciudad le impide disfrutar hasta de los pocos cariños que le ofrece: ni el amor de Milly ni la amistad de Ben, ambos sentimientos sinceros y profundos, logran rescatarlo de las garras del desequilibrio. La ciudad es un universo desconocido y terrible para Abel. No sabe cómo comportarse en ella. Ben entiende bien lo que le sucede: *"He was a longhair, like Tosamah said. You know, you have to change. That's the only way you can live in a place like this. You have to forget about the way it was, how you grew up and all. Sometimes it's hard, but you have to do it. Hell, he didn't want to change, I guess, or he didn't know how"*(2).

En la ciudad, Abel es un *longhair*, un hombre que aún respeta las antiguas tradiciones. Eso lo convierte inmediatamente en un inadaptado. Se niega a ser lo que los demás exigen que sea y los demás lo rechazan. Sin embargo, tampoco es un *longhair* convencido y seguro, como Francisco. No encuentra el "centro" ni en el Cañón de San Diego ni en Los Angeles. Está vacío: *"He had lost his place. He had been long ago at the center, had known where he was, had lost his way, had wandered to the end of the earth, was even now reeling on the edge of the void"*(3).

La sensación de vacío absoluto que invade a Abel en la ciudad se corresponde con el agudo dolor de su cuerpo malherido. Durante toda la segunda parte de la novela, Abel reflexiona y recuerda mientras el dolor le sube por las manos que le ha quebrado Martínez, la segunda serpiente blanca a la que ha osado enfrentarse. Como todo indio, Abel ha tenido siempre una profunda consciencia de su cuerpo, y se ha entregado tanto a él como a la tierra del valle. *"He had loved his body. It had been hard and quick and beautiful, it had been useful, quickly and surely responsive to his mind and will"*(4). La pérdida de esta sensación de plenitud y correspondencia entre cuerpo y espíritu es la peor de las heridas que le ha infringido Martínez, el peor de los síntomas de la alienación: *"His body, like his mind, had turned on him: it was his enemy"*(5).

En Los Angeles, Abel es un hombre extraño sobre todo porque ha vivido en un espacio mítico que los demás no pueden comprender: la

1) *idem*, (pg. 57)

2) *idem*, (pg. 135)

3) *idem*, (pg. 96)

4) *idem*, (pg. 93)

5) *idem*, (pg. 93)

"reservación". Ese algo misterioso que hay en él es la causa de sus mayores problemas de comunicación. Su relación con la tierra y la magia lo separa de los demás: Tosamah, representante de los indios de la ciudad, no puede acercarse a él. *"He (Tosamah) is educated, and he doesn't believe in being scared like that. But he doesn't come from the reservation. He doesn't know how it is when you grow up out there someplace. (...) You grow up in the night, and there are a lot of funny things going on, things you don't know how to talk about"*(1)

La magia y la tierra aún son parte de Abel. Si bien son ellas las que lo separan del resto de los hombres, también serán ellas las que le ofrezcan un camino para salir del infierno. La relación de Abel con el mundo de la reserva es el único rayo de esperanza en este periodo de su vida, aún en los momentos en que él parece olvidarla. Ese mundo lejano, que significa origen y paz, tiene un nombre en la novela de Momaday: se llama "home".

El deseo de volver a "casa" es el motivo que une a este tiempo de decadencia con la carrera final y la redención de Abel. Ese deseo es el principio del camino bueno, pero Abel, al igual que su amigo Ben, no parece tener fe en él: *"You think about getting out and going home. You want to think that you belong someplace, I guess. You go up there on the hill and you hear the singing and the talk and you think about going home. But the next day you know it's no use; you know that if you went home there would be nothing there, just the empty land and a lot of old people, going noplac and dying off. And you've got to forget about that, too"*(2).

A pesar de estas ideas, que son un síntoma de su ceguera, ni Ben ni Abel pueden olvidar totalmente su "casa" fuera de la ciudad. El sentimiento de ese lugar concreto es siempre motivo de nostalgia y alegría para ellos. La tercera parte de la novela, The Night Chanter, transcurre en una ciudad oscura y desesperada. El único respiro posible para los dos amigos indios está en los sueños y ambos sueñan siempre con la vuelta a "casa". Al comienzo, como dijimos, ninguno de los dos está preparado para aceptar la necesidad de concretar ese sueño. Luego, el hospital, el dolor, el silencio, enseñarán a Abel que la ciudad no puede ofrecerle nada y que debe regresar a San Diego. Incluso Ben, el más adaptado de los dos, el que ya no podrá volver nunca, siente la fuerza de atracción de la tierra. Su función como narrador termina con un párrafo en el que describe una vez más la belleza de la ilusión del regreso: *"And we were going together on horses to the hills. He were going to ride out in the first light of the hills. He were going to see how it was, and always was, how the sun came up with a little wind and the light ran out upon the land. (...) we were going to sing about the way it always was. And it was going to be right and beautiful. It was going to be the last time. And he was going home"*(3). "Home" es, en este párrafo, el camino seguro para escapar de la oscuridad y la alienación, la ruta hacia el equilibrio de la indianidad, y el lugar donde las palabras "right" y "beautiful" vuelven a tener sentido.

A lo largo de las cuatro etapas del viaje de Abel, House of Dawn describe los peligros de la negación de la identidad étnica y la necesidad de defenderla siempre contra los valores corruptos de una sociedad enferma. En el fondo, ése es el gran tema de todas las obras de autor indio en el S XX, y de la mayor parte de la oratoria del S XIX. El autor piel roja defiende en su trabajo el derecho de su pueblo a conservar su tradición, su memoria, sus ideas, su cosmovisión, su modo de vida y su tierra. El lenguaje de estos discursos y novelas afirma que el indio debe conservar su mundo porque es suyo y porque ese mundo ha demostrado ser más valioso y más útil

1) *ibid.*, (pg.137)

2) *ibid.*, (pg.143)

3) *ibid.*, (pg.172)

para el hombre que la sociedad del blanco.

III-d) EL WAY INDIO EN EL MUNDO DEL BLANCO

La conservación de la identidad racial ha sido la meta principal del indio desde la derrota en las guerras del S XIX. En general, el piel roja ha debido luchar contra un mundo racista y una presión creciente a favor de la asimilación total. Desde el comienzo, la asimilación ofreció ventajas considerables al indio: el blanco prometía más comprensión y más espacio para el hombre que se acercaba a su mundo, y por otra parte, la sociedad estadounidense brindaba a los suyos comodidades e inventos que los indios encontraban, naturalmente, deseables. Sin embargo, en general, el indio se resistió más que las otras minorías étnicas a la asimilación, sobre todo porque era el habitante originario de este continente y poseía una sociedad formada y estable que le fue arrebatada por la fuerza, mientras que los otros grupos sociales fueron parte de la inmigración de otros continentes hacia América, fuera ésta forzosa o voluntaria.

El problema principal del indio después de la derrota fue encontrar una forma de subsistir en el mundo del blanco sin traicionar sus principios, ideas y costumbres. Los personajes de Seven Arrows plantean este dilema en la mitad de la obra, cuando discuten sobre el posible futuro del indio: "*If another People became our masters, then our Way of life would be ended. They would force us to walk in their Way*"(1). En esta afirmación se resume el sentido central de la desesperación del indio durante las guerras del S XIX.

Los hombres discuten la situación y descubren finalmente un modo de seguir viviendo dentro del *Way*, aun en el caso de que los guerreros de las tribus sean derrotados por el invasor. Las palabras con que White Wolf responde a la afirmación de Sees In The Morning, a pesar de no ser demasiado concretas, contienen el concepto esencial de lo que fue después la resistencia india: "*What you say is true, but only in part. (...)The...everday things, or our lives would be different...But... if our Spirit is a true Spirit, then it can know of no boundaries or masters. (...)He can save our camp only by holding strong to the Way of the Sun Dance, and remembering the Teachings of the Shields*"(2).

El indio del S XX, al menos hasta fines de la década del sesenta, ejerció exactamente el tipo de resistencia que describe White Wolf en Seven Arrows. Como los habitantes del Cañón de San Diego en House of Dawn, tomó el nombre de los invasores pero mantuvo su alma intacta, aceptó la religión que le imponían pero siguió elevando plegarias a los dioses de la tierra en la lengua de sus antepasados. Se aferró a su manera de ver el universo y no se apartó de ella, a pesar de los castigos y el desprecio que recibió por ello. Esta fidelidad empecinada a su propio *Way*, cuando supo mantenerla, lo salvó de la alienación del hombre blanco moderno y le permitió juzgar desde otro punto de vista las formas de vida de los estadounidenses.

En su novela autobiográfica, Forrest Carter describe el modo en que sus abuelos Cherokees mantenían el *Way* de su tribu en los tiempos de la depresión del 29. Ambos eran *longhairs* y enseñaron a su nieto a serlo. La verdadera educación de Little Tree es la que le brindan ellos: es decir, su educación en el *Way*.

El reino de Granpa y Granma es limitado: afuera hay un mundo feroz del que de vez en cuando suben sordas amenazas. Durante toda la primera parte del libro, Little Tree y los suyos viven como en una ciudad sitiada. Desde Afuera, llegan la Ley, que persigue al abuelo

1) Storm, Hymeyohsts, Seven Arrows, (op.cit.), (pg. 161)

2) *ibid.*, (pgs.161-162)

por la fabricación ilegal de whisky; el engaño económico; el desprecio y finalmente, otra vez la Ley, con una orden para llevarse a Little Tree al asilo.

Contra ese mundo, los Cherokees no tienen más que un refugio: el *Hay*. Cuando Granpa caza en la montaña, respeta las leyes y las normas naturales. Sabe que la naturaleza lo recompensará por esto pero también sabe que los blancos jamás entenderán su actitud. Lo mismo sucede con su trabajo: la filosofía india exige trabajar en la medida justa en que no se haga tedioso hacerlo. Para el blanco (la hija del cultivador es un ejemplo), esta actitud es haraganería. Granpa es consciente de este rechazo, pero está convencido de que para ser un buen trabajador, lo más importante no es agotarse para producir más en jornadas de doce horas sino ser honesto y disfrutar las cosas que se hacen. Su convencimiento le basta. La opinión de los demás lo tiene sin cuidado.

La resistencia de Granpa es típicamente india. En un mundo que le es ajeno y que muchas veces lo ataca, se limita a seguir el consejo de su padre: *"My time is gone, and now the time will be something I don't know, fer you. I wouldn't know how to live in it. (...) Mind you've little to meet it with... but the mountains'll not change on ye, and ye kin them, and we be honest men with our feelings"*(1). El padre de Granpa cree en la firmeza de la tierra y en su agradecimiento a los hombres que viven tratando de seguir su ritmo. Defiende el estilo de vida indio sin otra rebeldía que la de ejercerlo..

Sin embargo, ninguno de los dos abuelos de Little Tree rechaza lo bueno que el mundo del blanco tiene para ofrecerles. En esto también son *longhairs* típicos del S XX. Por las tardes, Granma lee en voz alta los libros de la biblioteca del pueblo y enseña a Little Tree a escribir y hablar el inglés con corrección. Los Cherokees no se cierran frente a la cultura de los europeos; por el contrario la asimilan e interpretan a su modo, como hace Green Fire Mouse con la Bella Durmiente en Seven Arrows. Dado el tono general de la novela, las interpretaciones que hace Granpa sobre Macbeth o Julio Cesar son apenas fragmentos humorísticos intercalados, que nada tienen que ver con la profundidad con que trata Storm la leyenda europea. Más allá de estas diferencias, lo que tiene verdadera importancia en este trabajo es el hecho de que el arte del indio del S XX se interesa por ciertos aspectos de la cultura blanca, siempre que ese interés no signifique abandonar los principios de la suya propia.

Lo que los Cherokees tratan de enseñarle a su nieto es, sobre todo, un método de adaptación que incluya el respeto por la identidad racial. Granpa y Granma saben que no deben dejar que su nieto crea que la sociedad exterior comparte o comprende los principios que le enseñan. Granpa le cuenta el episodio en que los Cherokees salvan a los árboles de las hachas de los leñadores blancos, porque sabe que un indio debe conocer su pasado, pero también le aconseja que no lo repita: *"these things you must not tell, for it will not help to tell them in this world that is the white man's. But you must know. And so I have told you"*(2). En este consejo está resumida toda la teoría de resistencia del indio tal como aparece en la novela de Carter. El indio debe conocer y respetar las leyes del *Hay*. No necesita publicar sus creencias ni convertirse en mártir de la rebeldía: para afirmar su identidad le basta con vivir a su modo.

Little Tree vivirá así en el mundo del blanco después de la muerte de sus abuelos. Trabajará en los ranchos con los demás peones, pero no aceptará el trabajo a menos que le permitan quedarse con sus perros y cuando Blue Boy, el último de ellos, lo necesite, lo abandonará todo para llevarlo a morir a una montaña, aún sabiendo que

1) Carter, Forrest. The Education of Little Tree, (op.cit.), (pg. 46)

2) *ibid.*, (pg 63)

sus patrones blancos nunca comprenderán esa actitud. La defensa de la indianidad en The Education of Little Tree pasa por este tipo de actitudes, que permiten al indio vivir en el mundo del blanco sin renunciar a sus creencias y actitudes sociales.

Francisco, el abuelo de Abel en House of Dawn, vive en el mundo del blanco de la misma manera que Little Tree, pero la novela de Momaday es más profunda y más grave que la de Carter y la idea de la resistencia india se expone desde un punto de vista menos nostálgico.

Francisco es el hombre más completo de House of Dawn, a pesar de su edad, su pobreza, sus dudas y su dolor. Pertenece al Cañón de San Diego con la misma intensidad con que los Cherokees pertenecen a sus montañas. Como ellos, no se ha dado por vencido. A pesar de su puesto como sacristán, sigue participando de las ceremonias del kiva y adorando a los antiguos dioses, como se afirma en el diario de Nicolás en la primera parte.

La sensibilidad religiosa de Francisco incluye lo milagroso, como corresponde a la idea que presenta Momaday del indio de la reservación. Es capaz de percibir el Mal de una manera que podríamos llamar instintiva. Su relación con los ruidos de la naturaleza tiene mucho de místico, y lo mismo puede decirse de sus sentimientos hacia las fiestas y ritos de su pueblo. Francisco es parte integrante de ese pueblo y desea que la sangre india no se pierda con el tiempo. De allí deriva su cariño por los chicos de los Navajos: "*(the children) too were a harvest, in some intractable sense the regeneration of his own bone and blood*"(1).

Sin embargo, el abuelo de Abel es consciente de que "ser indio" no es un problema de sangre. Como Granpa y Granma, Francisco se preocupa para que sus nietos conozcan el Way, porque sin ese conocimiento, no podrán perpetuar el modo de vida de los suyos, a pesar de la pureza de su raza. Todos los recuerdos de Francisco en la hora de su muerte se relacionan con su intento de transmitir el Way a Vidal y Abel.

Sus enseñanzas se resumen en el párrafo en que muestra a los dos chicos el camino del sol sobre la meseta. El sol marca el ritmo de la vida del indio en dos campos distintos: por un lado, le indica el momento de la siembra o la caza del conejo o la cosecha; por otro, las fechas de los acontecimientos sociales y las fiestas populares como la carrera de gallos, la danza del caballito y el toro, la ceremonia de la kiva y la carrera contra el Mal en la madrugada. El Way que Francisco ha logrado respetar y mantener, a pesar de los blancos, es la unión de esos dos campos, el social y el natural, en un sentimiento místico de integración con el mundo. Este sentimiento se expresa por entero en el episodio en que Francisco mata a un oso por primera vez y lo lleva de vuelta a la tribu para una ceremonia religiosa. La cacería del oso no tiene nada que ver con las cacerías del blanco: entre Francisco y la naturaleza libre hay una comunicación intensa y silenciosa que se acerca bastante a la que sienten Sam Fathers y su discípulo Ike McCaslin en The Old People y The Bear. "*he did not want to break the stillness of the night, for it was holy and profound, it was rest and restoration, the hunter's offering of death and the sad watch of the hunted, waiting somewhere away in the cold darkness and breathing easily of its life, brooding around at last to forgiveness and consent, the silence was essential to them both, and it lay out like a bond between them, ancient and inviolable*"(2).

Francisco ha adoptado muchas de las técnicas del blanco en la caza, pero el rifle que usa no le impide sentir a la naturaleza como un indio. Sabe que el bosque lo acepta, le permite matar, le ofrece

1) Momaday, Scott. House of Dawn, (op. cit.) (pg 72)

2) *idem*, (pg 180-181)

una presa y lo perdona, y sabe por qué. La naturaleza sólo perdona a los suyos y Francisco forma parte del equilibrio de su valle, aun con el rifle. Como los animales originarios del Cañón, pertenece a este mundo, respeta sus leyes y ha dejado una huella profunda en él; el blanco, en cambio, no es más que una sombra. En esa manera callada de vivir lo suyo está la victoria de este hombre anciano: "*They have assumed the names and gestures of their enemies, but have held on to their own, secret souls; and in this there is a resistance and an overcoming, a long outwaiting*"(1).

Esta resistencia lenta e insobornable permitió al indio del S XX la victoria increíble de la conservación de su *Way* en un mundo que mantiene ideas casi completamente opuestas. Para lograrlo, el indio ha tomado los instrumentos del blanco y los ha adaptado a su forma de vida, en una especie de sincretismo que no traiciona la esencia de su filosofía, sino que la hace más efectiva para enfrentar las nuevas circunstancias.

Esta es la gran solución india al dilema que se abrió con la derrota militar del S XIX. En la antología de la literatura india, The Way, hay toda una sección dedicada a las profecías indias de los autores del S XX. Cada uno de ellos escribe siguiendo las tradiciones y creencias de su propia tribu. Sin embargo, estas visiones del futuro, desde la de los esquimales hasta la de los Hopi y los Navajos, coinciden en la idea de la próxima desaparición del blanco, entendida como la desaparición del "*American way of life*". Los representantes de todas estas civilizaciones creen que un *Way* que destruye el mundo natural casi sistemáticamente y que no posee ni tolerancia ni flexibilidad está condenado a desaparecer, como las *Medicine Wheels* congeladas de Seven Arrows.

Frente a esta filosofía paralizante de la vida, el indio del S XX levanta las banderas de la suya y las lleva a través del mundo del blanco, tomando lo que considera conveniente y dejando de lado la esencia. En ese sentido, la relación de la experiencia india con el "*American way of life*" es única. El indio no tuvo que buscar demasiado para buscar filosofías alternativas a la que le ofrecían los EEUU: tenía una civilización propia, originaria de América del Norte, que había probado ser más sólida y más humana que la de los triunfadores, y que por otra parte él nunca había abandonado del todo. Su resistencia lo ha llevado al triunfo del que habla Fiedler en su estudio. No ha desaparecido como creían los blancos: ha entrado en la sociedad de los EEUU con una fuerza nueva, como se afirma en el poema que cita Robert Bennett, un Oneida, en un artículo de The Way:

"He shall learn all these devices the white man has.

He shall handle his tools for ourselves.

He shall master his machinery and his inventions, his skills, his medicine, his planning.

But we'll retain our beauty

And still be Indian"(2)..

1) *idea*, (pg 56). (ya citado)

2) The Way, (op. cit.), (pg 131)

IMAGEN DEL INDIO EN LA LITERATURA BLANCA

I) INTRODUCCION- LAS DOS HISTORIAS DEL INDIO.

Los indios de los EEUU constituyen, según Marienstras la minoría menos asimilada de ese país. La resistencia obstinada del indio a la pérdida de la identidad racial influyó muy especialmente en la formación de los estereotipos del piel roja entre los blancos.

Para el blanco de los EEUU, el indio fue y es sobre todo un símbolo. Los autores que se dedicaron a estudiar la imagen de esta minoría en la literatura y las artes del blanco señalan en general dos vertientes opuestas de pensamiento simbólico: según una de estas corrientes, el indio representaba el Bien, y según la otra, el Mal.

En su trabajo sobre la imagen del Oeste estadounidense en Europa, Billington estudia detalladamente los estereotipos europeos del indio. Muchos de ellos se originaron en los EEUU o coincidieron con imágenes estadounidenses del mismo período. Según este estudio, desde el momento mismo del descubrimiento de América, el indio fue una moneda de dos caras para el blanco. El estereotipo del "indio bueno" se desarrolló a partir del modelo de los Arawaks, descritos por Colón en su primer viaje como seres de enorme bondad e inocencia. El estereotipo negativo creció en cambio a partir de la gran sensación que causaron en Europa los indios Caribes y su supuesto "canibalismo".

Al igual que en el caso de las minorías que hemos estudiado hasta el momento, el indio era ante todo un ser "diferente", el "Otro", como lo expresa Leslie Fiedler, y se lo juzgaba por eso. Pero además, el indio tenía una posición especial como grupo minoritario: era el habitante originario de América, un hombre de cultura completamente distinta, como el negro, pero adaptado totalmente al medio en que vivía. Esta situación especial en la que él era el recién llegado planteaba un problema de conciencia para el blanco. La imagen estereotipada del indio está indisolublemente unida a la necesidad blanca de justificar la conquista del continente. Incluso la imagen positiva del piel roja se relaciona directamente con una reacción de culpa por la toma de las tierras y un deseo de volver a la naturaleza y recuperar la inocencia, alimentado por las ideas del romanticismo y el urbanismo.

La historia del Oeste es uno de los grandes mitos de los EEUU, el principal según algunos estudiosos. Esta historia mítica perpetuó y propagó los estereotipos del indio. La descripción detallada de estas imágenes culturales fijas se dejará para los puntos siguientes, pero no podemos dejar de lado ahora la importancia que ellas tuvieron en la redacción de la "historia oficial" de la conquista.

Para el pionero, imbuído muchas veces de la ideología del puritanismo según la cual él era un enviado de Dios, el indio fue un enemigo o un obstáculo, una prueba que el Señor había puesto en su camino o un representante del Mal que debía ser destruido. El indio no era un hombre sino un demonio, y las tierras que había ocupado hasta el momento eran ahora del hombre blanco: Dios se las había concedido llevándolo hasta el Nuevo Mundo. Por otra parte, el indio no las utilizaba correctamente y, por lo tanto, no las merecía. La concepción indígena del valor de la tierra fue completamente despreciada, ni siquiera se la investigó realmente.

La historia de los actos de los pioneros se escribió siempre sobre la base de estas ideas esenciales. Así, la matanza de Sand Creek fue una "victoria", y la batalla de Little Big Horn, donde murió

Custer, una "carnicería". Para los diarios de ese tiempo y los autores que escribían sobre la gesta del Oeste, el indio era el enemigo cruel de la civilización que debía desaparecer para bien de la nación entera.

Esta visión negativa del indio tuvo que aceptar la existencia de ciertas cualidades en el piel roja: el héroe de estas crónicas, como el de las novelas populares, necesitaba enemigos contra quienes valiera la pena pelear. Por esa razón, el indio aparecía casi siempre como hombre valiente, hábil, lleno de recursos. La victoria sobre tal hombre era un triunfo difícil y llenaba de gloria al representante de la civilización que lo llevaba a cabo. Las historias del Oeste no hablaron jamás del desequilibrio tecnológico entre los dos pueblos que peleaban, ni de la pobreza del indio, ni de la muerte de mujeres y niños desarmados en las aldeas. Cuando se aceptaba que habían muerto indios o niños pequeños, se argumentaba que los soldados se habían visto obligados a disparar porque todos los miembros de la tribu poseían armas y las estaban utilizando.

Los indios de la "historia oficial" del Oeste fueron durante mucho tiempo ya sea una masa informe de jinetes salvajes y desordenados, destinados a caer bajo las balas de los civilizadores, o, en el mejor de los casos, guerreros individualizados, de ribetes heroicos, pero con la suficiente cuota de crueldad como para que su muerte significara siempre un gran triunfo y un gran alivio.

Estas imágenes, que según Billington los europeos y los estadounidenses del Este creían verdaderas, se fueron derrumbando lentamente a lo largo del S XX, en un movimiento de revisión histórica que tuvo consecuencias importantes en la literatura y el cine, incluso en las películas de clase B donde la imagen del indio totalmente "malo" también se extinguió.

Bury my Heart at Wounded Knee, publicada en 1970, es una "historia india del Oeste estadounidense" y forma parte del movimiento de revisión de la historia que comenzó en la década del 50 en el cine y se extendió a las letras en el 60. La he tomado como punto de referencia por el gran éxito que tuvo en su momento y porque representa un vuelco casi total con respecto a las "historias" del Oeste de los primeros años del siglo.

Ya en la década del 40, Howard Fast había escrito The Last Frontier, una historia novelada del "*Trail of Tears*", que dió fin a las guerras Cheyennes, desde un punto de vista pro-indio. La novela es conmovedora y en su momento fue un grito de alerta sobre el problema indio, pero, a pesar de todo, Fast centra su narración en los personajes blancos que intervienen en el episodio. Los indios no son más que una huella interminable que huye, o, en un sentido funcional, las fuerzas de cambio en la mente de los blancos que los persiguen: generadores de la culpa, el odio, y la autocrítica. Ninguno de los jefes indios es protagonista, ni siquiera personaje secundario. En el libro de Brown, en cambio, las voces centrales son las del indio mismo: los papeles se han invertido por completo.

La historia de Brown presenta muchos temas que se desarrollaron antes y después en la literatura y el cine sobre el indio, y mucho de la visión de los indios mismos sobre la injusticia y el engaño de que fueron objeto. Brown relata los hechos de la vida de las tribus entre 1860 y 1890, los años en que se crearon y consolidaron los mitos del Oeste mientras las civilizaciones aborígenes se iban extinguiendo. Brown afirma que quiere escribir la versión de los vencidos. La suya es, por lo tanto, una visión radicalmente opuesta a la tradicional.

Bury my Heart at Wounded Knee es un estudio serio e interesante sobre el tema, que evita bastante bien los estereotipos más comunes.

Sin embargo, hay una imagen estereotipada que no se ha perdido del todo en Bury my Heart at Wounded Knee: la idea del indio como "vanishing American".

Los que creían que el indio era el representante del Mal sobre la Tierra y los que lo veían como Noble Salvaje inocente, coincidieron desde el S XIX en adelante en cuanto a su predicción del futuro de la raza. Todos ellos creían que el piel roja estaba condenado a la extinción. Esta idea fue tal vez lo más perdurable de los mitos que se crearon alrededor de la figura del indio y ha permanecido casi inmovible hasta nuestros días. El libro de Dee Brown, si dejamos de lado su prólogo, en el que se hace una mención de la vida de las reservas del presente, parece hacerse eco de esta imagen. Se interrumpe en 1890, como si nada hubiera pasado después, y el último capítulo, dedicado a la matanza de Wounded Knee, está narrado en el tono de un epitafio.

Dee Brown divide su libro en diecinueve capítulos. Cada uno de ellos narra la historia de la lucha de una o dos tribus indias por sobrevivir. Cada tribu lucha a su modo, pero los métodos de los blancos se repiten constantemente, a pesar de las diferencias temporales y espaciales. Las armas principales de la conquista, tal como se la analiza en el libro, parecen haber sido el número de hombres blancos y las promesas falsas. En todos o casi todos los capítulos hay una guerra por la conservación de la tierra, luego un tratado que los blancos no cumplen, una segunda guerra de protesta y finalmente un traslado a la reserva, es decir, una condena a muerte para los sobrevivientes de la tribu. Los motivos del número ilimitado de blancos, los tratados no cumplidos y las reservas se repiten constantemente en toda la literatura sobre el indio.

El otro gran tema de las reflexiones de los personajes de Bury my Heart at Wounded Knee, que se repetirá siempre en el western literario, es el de la relación del piel roja con la tierra. Brown lo toma desde un punto de vista histórico y cita muchas veces las palabras de oradores y caciques famosos que protestaron por el despojo. El blanco no pudo dejar de notar el contacto especial que el indio tenía con su tierra. El estereotipo positivo rescató esa característica india y la colocó como modelo de lo que debería ser la vida del blanco. La imagen negativa, por su parte, utilizó la falta de trabajo de la tierra y lo que el blanco llamó superstición como justificación de la conquista. Ninguno de los dos estereotipos comprendió en profundidad el sentimiento indio hacia la tierra madre.

El libro de Dee Brown, un best seller en su momento, es una reivindicación del punto de vista amerindio de la historia del Oeste, escrito por un estudioso blanco que conoció a los piel rojas desde su niñez. Sus retratos de los caciques que encabezaron los movimientos de resistencia ya no son pinturas de enemigos malvados, ni de guerreros valientes y peligrosos, sino estampas de seres humanos enfrentados al apocalipsis con un valor que bien puede llamarse heroico. El cambio más profundo que introdujo este libro en la literatura blanca sobre el indio se basa en el intento de su autor por "ponerse en el lugar" del indio para estudiar la conquista del Oeste. Este objetivo determina la elección de un punto de vista inédito para las novelas del Oeste que habían sido escritas hasta el momento, incluyendo The Last Frontier. La variación en el enfoque del personaje indio fue la gran innovación de la década del 60, cuyos autores trataron, por primera vez, de ver al piel roja "desde adentro". La historia de Dee Brown es un ejemplo de este intento en el campo de la divulgación científica. Estudiaremos a los autores literarios que hicieron lo mismo en el último punto de esta sección.

II) LA CULPA DEL BLANCO.

En su libro The Return of the Vanishing American, Leslie Fiedler afirma que la imagen del indio como enemigo indomable, capaz de masacrar a un ejército entero en una escena como en la famosa batalla de Little Big Horn, donde murió el general Custer, ha desaparecido por completo de la conciencia mítica de los estadounidenses. Lo único que queda es la imagen de la derrota india. El reproche por la "desaparición" de los pieles rojas está presente en muchos de los mitos básicos del hombre blanco, incluso aquellos que se refieren más específicamente al problema del negro. La idea de la destrucción del indio es el más perdurable de sus estereotipos: reaparece en autores modernos como Faulkner o el mismo T. Berger y está presente en muchas de las imágenes cinematográficas de las películas posteriores al 50. La razón más evidente por la cual este mito ha demostrado ser tan persistente y ha resistido los embates de los cambios sociales, económicos y políticos es su relación estrecha con el sentimiento de culpa del blanco.

La justificación de la conquista de las tierras de América tuvo dos carriles principales diferentes: uno religioso y otro económico o práctico. Ya desde el descubrimiento, el enigma de la identidad del indio revolucionó a toda Europa. Se discutió durante muchos años la naturaleza de esos seres que no parecían haber sido nombrados en la Biblia ni descender de las ramas aceptadas de la humanidad. La declaración en la que el Papa decía al mundo que los indios eran seres humanos no significó el fin del problema, como bien dice Fiedler. Las características distintas del indio lo "animalizaron" a los ojos de los europeos y la religión "entregó" el Nuevo Mundo a sus defensores. Para los hombres que llegaron a América del Norte, las nuevas tierras representaban una nueva oportunidad, el principio de una redención para una Europa agotada, corrupta y desesperanzada. Para fundar el nuevo reino de los servidores de Dios, había que deshacerse del indio, a través de la conversión o de la muerte. Si el blanco lograba ver al indio como representante del Diablo y hacedor de hechos terribles, su destrucción se convertía en una obligación moral para la sociedad del conquistador. Esta visión, que Fiedler considera esencialmente femenina, está en la base del estereotipo del "indio malo".

La justificación práctica, por su parte, se relaciona sobre todo con el modo en que los indios utilizaban la tierra. La mayor parte de las tribus que habitaban lo que es hoy el territorio de los EEUU cazaba y recolectaba frutos. Algunos grupos sembraban maíz en comunidad, pero aun en esos casos, la relación con la tierra no se sentía como un vínculo entre dueño y propiedad, sino como una comunión entre los hijos y la madre. El blanco nunca comprendió del todo este sentimiento e interpretó la no explotación comercial de la tierra como fruto de la "haraganería" indígena. Esta interpretación le dio pie para justificar la toma de las tierras: de todos modos, los indios ni siquiera las trabajaban.

Ambos razonamientos servían sobre todo a nivel consciente, pero los mitos que surgieron en los tiempos de las guerras indias parecen demostrar que el peso de la culpa no disminuía demasiado por acción de estas ideas: pensemos en el modo en que Fenimore Cooper delega la culpa blanca en los holandeses cada vez que uno de sus "indios buenos" tiene que quejarse por la extinción de su tribu.

Fiedler define a Cooper como el único escritor del S XIX que poseía una auténtica voluntad mitificadora. Los Leatherstocking Tales fijaron los rasgos de lo que Fiedler llama el mito básico de la cultura estadounidense: el de la amistad entre el hombre blanco y el hombre de color, indio en este caso.

En las obras de Cooper, la culpa se expresa casi siempre en los discursos de los "indios malos", lo cual es de por sí bastante significativo. El lector moderno, con una visión muy distinta de lo que fueron las guerras indias, siente esos fragmentos de oratoria como altamente irónicos, efecto que está muy lejos de las intenciones originales del autor. Nosotros sabemos que, al fin y al cabo, las tribus "malas" eran las que tenían razón. Cooper no lo dice directamente, claro, pero parece darlo a entender: en sus novelas, la imagen del "*vanishing American*" se aplica siempre a las tribus "buenas", las que no se resisten a la llegada del blanco.

Los discursos de los "indios malos" en la obra de Cooper son los más acusatorios y menos nostálgicos de los que se refieren a la culpa del blanco. En boca del representante del mal, el autor puede expresar verdades con mucha mayor libertad. Los "indios malos" expresan siempre un reproche teñido de odio. Ese odio convierte a sus palabras en testimonios de la "maldad" de los personajes que los pronuncian, pero las declaraciones en sí van mucho más allá de una simple expresión de rencor. Magua, el hurón describe así a los caras pálidas en The Last of the Mohicans: "*He (God) gave this people the nature of the pigeon; wings that never tire; young, more plentiful than the leaves of the trees, and appetites to devour the earth. He gave them tongues like the false call of the wild cat; hearts like rabbits; the cunning of the hog (but none of the fox), and arms longer than the legs of the noose. With his tongue, he stops the ears of the Indians; his heart teaches him to pay warriors to fight their battles; his cunning tells him how to get together the goods of the earth; and his arms enclose the land from the shores of the salt water to the islands of the great lake. His gluttony makes him sick. God gave him enough and yet he wants all. Such are the palefaces*"(1).

Este discurso de Magua presenta ciertos motivos que se perpetuaron en la literatura blanca y el western cinematográfico. El primero de ellos, al que ya nos hemos referido antes, es el del número de los blancos. El indio de la literatura blanca (y el indio histórico coincide con él en cuanto a este tema) se siente siempre apabullado por la cantidad de hombres blancos que llegan a su tierra. Los compara constantemente con las hojas de los árboles, las briznas de hierba o los búfalos en los tiempos de las grandes manadas. El "indio malo" y el "*vanishing American*" de Cooper atribuyen por igual la victoria del blanco a esa característica de su raza: son demasiados, no se puede pelear contra todos ellos y seguir con vida. Para el blanco, a su vez, el número es parte de la justificación de la conquista: si somos más, la tierra debe ser nuestra, puesto que la necesitamos más.

El segundo motivo, relacionado más directamente con la culpa misma, es el de la avaricia del blanco, su "*glotonería*". Esta característica aparece constantemente en boca de los indios de Cooper y hasta en los de Faulkner en el S XX. Los blancos buenos de los Leatherstocking Tales, Natty Bumppo mismo, Hetty Hutter en The Deerslayer, Duncan en The Last of the Mohicans, repiten esa misma idea en un tono tal vez más conciliatorio.

La avidez del blanco está ligada con lo que Billington llama "*wastefulness*" en su libro sobre las repercusiones del mito del Oeste en Europa. Las novelas de Cooper, sobre todo en los últimos años de

1) Cooper, J. Fenimore. The Last of the Mohicans, Signet Classic, New York, 1962. (pg 357)

su vida, exponen una visión semejante a la que Billington encuentra entre los europeos. Es una visión que podríamos llamar "ecologista", si bien en esos tiempos se relacionaba sobre todo con una noción religiosa de la relación del hombre con la naturaleza y con el mundo y también con un rechazo de los valores puramente materialistas del conquistador blanco.

El tema aparece en Cooper desde su primer *Leatherstocking Tale*, *The Pioneers*, y se hace más y más evidente con el tiempo. En *The Prairie*, por ejemplo, hay una crítica constante a los blancos que destruyen árboles y dejan cicatrices inútiles en la tierra que pisan. El trampero Bumppo, en los últimos días de su vida, mira con amargura cómo algunos miembros de su raza destruyen casi por placer lo que encuentran a su paso y se arrepiente un poco de ser el guía de esos hombres hacia la frontera: *"Often have I seen the same before; and yet I brought them to the spot myself and have now sent them to the only neighbourhood of their kind within many long leagues of the spot where I stand. This is man's wish, and pride, and waste, and sinfulness! He tames the beasts of the field to feed his idle wants; and, having robbed the brutes of their natural food, he teaches them to strip the earth of its trees to quiet their hunger"*(1).

Natty Bumppo, que es el modelo de lo que el blanco debería ser para el autor, menciona varias veces con admiración la moral de caza de los indios, según la cual sólo es lícito matar cuando se va a utilizar la presa. Los blancos que rodean a Ishmael, en cambio, son depredadores irresponsables y destruyen por el mero placer de destruir. El símbolo de este avance negativo de la civilización es el sonido de las hachas que llega inexorable desde el Este: *"Ah, weeks, if not months, may you journey in these open fields, in which there is neither dwelling nor habitations for man or beast. Even the savage animals travel miles on miles to seek their dens; and yet the wind seldom blows from the east, but I conceit the sound of axes, and the crash of falling trees, are in my ears"*(2). Esta imagen del Oeste como un lugar puro y salvaje violado por la avaricia del blanco, marcado por cicatrices imborrables y condenado a desaparecer algún día es uno de los reproches capitales que hace el autor a la raza blanca.

La reacción del "indio malo" frente a esa avidez va, en general, mucho más allá de la protesta hablada. Algunos de los discursos de las tribus enemigas, como los Mingos y los Sioux, son incitaciones a la rebelión armada. En el contexto especial de las obras de Cooper, los llamados a la rebelión no hacen heroicos a los que los pronuncian, porque sus actos son siempre animales y su odio brutal. Sin embargo, los hurones y los sioux hablan con más lógica que sus hermanos mohicanos y pawnees para el lector del S XX. Sus piezas oratorias presentan un elemento más, muy poco frecuente es cierto, pero sumamente importante si lo cotejamos con el desarrollo histórico de los movimientos indios en nuestro siglo. En *The Prairie*, Mahtoree, el jefe sioux, habla a su prisionero pawnee sobre la necesidad de una unión entre las tribus: *"If a Red-skin strikes a Red-skin for ever who will be masters of the prairies, when no warriors are left to say 'They are mine'?"*(3). Este discurso habla directamente de lo que mucho después, en el S XX, se conoció como "panindianismo". El panindianismo que propugna el jefe sioux, o Magua, en *The Last of the Mohicans*, no tiene un sabor positivo para Cooper, puesto que una alianza real contra el hombre blanco podría significar problemas muy graves para los hombres que sus obras defienden. Pero si leemos la escena desde nuestra propia perspectiva histórica, la actitud tribalista de Hard-Heart, el pawnee, significa el principio del fin para su tribu y una traición a su raza. Para el autor, en cambio,

1) Cooper, J. Fenimore. *The Prairie*, J. M. Dent and Sons Ltd, 1950, London. (pg 85)

2) *idem*, (pg 18)

3) *idem*, (pg 371)

Hard-Heart es un héroe y la actitud del jefe sioux, sólo una consecuencia funesta de la avaricia del blanco.

El tercer motivo importante, que podemos encontrar en el discurso de Magua. El blanco, dice el hurón, tiene una lengua falsa. Este reproche es constante en los discursos históricos de los jefes indios en el S XIX, que lo relacionan directamente con el problema de los tratados violados. En la obra de Cooper, la idea de la mentira como característica de la raza blanca aparece unida siempre a las denuncias directas de los "indios malos". Sólo en The Prairie, donde se plantea con mayor profundidad el problema del derecho a la tierra, Cooper la hace parte de las quejas de Hard-Heart, un "indio bueno".

Muchos de los personajes blancos de Cooper parecen responder exactamente a la definición que hacen de ellos los "indios malos": hablan de paz mientras asesinan mujeres y niños en las aldeas, firman tratados que califican de eternos y luego los violan sin vergüenza, juran respetar los derechos de los indios y luego les arrebatan sus tierras por la fuerza. En The Prairie, Le Balafre, un anciano sioux, habla de todo esto con Natty Bumppo, y Natty no tiene más remedio que reconocer la verdad de sus palabras, aunque trata de defender su propia pureza de corazón: "*I understand you, chief; nor will I gainsay the justice of your words, seeing that they are too much founded in truth. But though born of the race you love so little, my worst enemy, not even a lying Mingo, would dare to say that I ever laid hands on the goods of another*"(1).

Dentro de los engaños del blanco, hay uno al que Fiedler da una importancia enorme: la corrupción del indio a través del alcohol. El "indio malo" de Cooper siente ese peligro como la mayor de las amenazas: el whisky es un pantano del cual es imposible escapar. Magua habla de ese problema más de una vez, y lo mismo hacen otros antagonistas en las novelas de Fenimore Cooper. El alcohol separa al indio de los suyos y lo hace aún más salvaje. Ese salvajismo extra y el rencor que surge de él son parte de la culpa del blanco, que, en lugar de "civilizar" o convertir al indio, lo transforma en un peligro para sí mismo y para los que lo rodean: "*his Canada fathers came into the woods and taught him to drink the firewater, and he became a rascal*"(2).

El libro que trata más directamente el problema de la falsedad y la crueldad del blanco dentro de los Leatherstocking Tales es The Deerslayer, escrito en los últimos años de vida del autor, cuando éste se había vuelto profundamente religioso. La novela puede leerse como una denuncia del poco espíritu cristiano de ciertos blancos como Hutter y Hurry. Esta vez Cooper llega mucho más lejos en sus reproches: Rivenoak, otro "indio malo", resume en un discurso la contradicción esencial que hay entre los sentimientos religiosos que los blancos dicen tener y los actos que llevan a cabo mientras los predicán. Hetty, una mujer blanca que representa la inocencia sobre la tierra, habla de paz con Rivenoak y le dice que no hay en la Biblia ni una sola mención de rifles o de pólvora, y que las balas ofenden al Gran Espíritu. Esta es la respuesta de Rivenoak: "*Why, then, does the paleface use them? If he is ordered to give double to him that asks only for one thing, why does he take double from the poor Indians, who ask for no thing? He comes from beyond the rising sun, with his book in his hand and he teaches the red man to read it; but why does he forget himself all it says? When the Indian gives, he is never satisfied, and now he offers gold for the scalps of our women and children, though he calls us beasts if we take the scalp of a warrior killed in open war*"(3).

1) *ibid.*, (pg 349)

2) Cooper, J.Fenimore. The Last of the Mohicans, op. cit. (pg 119).

3) Cooper, J. Fenimore. The Deerslayer, Signet Classics, New York, 1990. (pg 184).

Lo más extraordinario de The Deerslayer es que la falsedad y la crueldad del blanco denunciadas en este discurso, no aparecen solamente en las palabras de los personajes. En esta novela, Cooper muestra los peores actos del blanco mucho más directamente: Hurry y Hutter, dos de los personajes blancos, se dedican a escalar a mujeres y niños indios por dinero ante la mirada horrorizada de Natty Bumppo y el rencor de Chingachgook.

A raíz de estas escenas de matanza, Cooper traza un retrato del blanco culpable y de los efectos de la culpa en su personalidad, que es, tal vez, el reproche más sentido y directo que podemos encontrar en su obra. Describe, en primer lugar, la base esencial de las ideas de este tipo de blanco: su firme creencia en el dogma de la superioridad de la raza blanca. Esta creencia, dice Cooper, es el primero de los frutos de la culpa: "*His conscience accused him of sundry lawless acts against the Indians, and he had found it an exceedingly easy mode of quieting it, by putting the whole family of red men, incontinently, without the category of human rights. Nothing angered him sooner than to deny his proposition - more especially if the denial were accompanied by a show of plausible argument*"(1).

Sin embargo, el blanco de los libros de Cooper no es un personaje siempre negativo. Al fin y al cabo, Natty Bumppo, un blanco que se jacta de la pureza de su sangre, está propuesto por el autor como modelo y maestro de humanidad. Lo cierto es que, a pesar de lo avanzado de las ideas que acabamos de comentar, en los Leatherstocking Tales, el avance de la civilización no es un mal en sí mismo y Cooper nunca llega a proponer el modo de vida indio como una alternativa válida, aunque pueda admirar algunos de sus rasgos. Por el contrario, si todos los descendientes de europeos se comportaran con el respeto y la integridad que aparecen constantemente en Natty, la civilización blanca poseería un valor totalmente positivo en estas novelas.

Los reproches de los "indios buenos" corresponden a esta visión del avance de la civilización: están diseñados para producir pena, pero no culpa. Tienen un tono completamente distinto del de los discursos de los mingos o los sioux: son pura nostalgia, en lugar de puro odio. Son los discursos típicos del "vanishing American", que recuerda los buenos tiempos pasados y enfrenta el fin de su mundo con resignación: "*I am a blazed pine, in a clearing of the palefaces. My race has gone from the shores of the salt lake, and the hills of the Delawares*"(2). Cuando Chingachgook pronuncia estas palabras, no hay ya esperanza alguna para su raza y los únicos culpables de la situación son los blancos. Chingachgook lo sabe, pero no puede odiarlos. Describe lo que le ha sucedido a su pueblo sin otra pasión que la nostalgia. En las obras de Cooper, el indio está condenado indefectiblemente. La única reivindicación que le queda es apelar al juicio de Dios: "*But let them not boast before the face of the Manitto too loud. They entered the land at the rising, and may yet go off at the setting sun*"(3), dice Tamemud en el último capítulo de The Last of the Mohicans.

El único personaje blanco que habla sobre la suerte futura de los indios en la obra de Cooper es Natty Bumppo. Natty no es nunca verdaderamente claro en sus palabras sobre la culpa de los blancos, tal vez porque Cooper no sabía en realidad cómo tratar ese problema, tal vez también porque Natty es un mestizo cultural y pertenece a las dos razas en pugna.

En general, Natty reprocha amargamente a los suyos su avidez, su crueldad y sus ataques traicioneros al indio y a la naturaleza. Estos reproches se van haciendo más y más explícitamente cristianos cuanto

1) *ibid.*, (pg 50)

2) Cooper, J. Fenimore. The Last of the Mohicans, op. cit. (pg 414)

3) *ibid.*, (pg 362)

más tardía es la novela que se analiza. En The Prairie y The Last of the Mohicans, las reflexiones de Natty son sobre todo de carácter ecológico, quejas contra los hacheros y cazadores blancos: *"it will not be long before an accursed band of choppers and loggers will be following on their heels to humble the wilderness which lies so broad and rich on the western banks of the Mississippi, and then the land will be a peopled desert, from the shores of the main sea to the foot of the Rocky Mountains; fill'd with all the abominations and craft of man, stript of the comforts and loveliness it received from the hands of the Lord!"*(1).

En The Deerslayer, en cambio, Natty se ha convertido en un caballero cristiano y un juez puro y noble, a pesar de su juventud. El tono de su discurso, por lo tanto, ha cambiado. Sus palabras se han vuelto admonitorias y amenazantes. Cuando Hurry le propone matar a mujeres y niños indios, le dice: *"more shame to it that it don't understands its gifts and pay greater attention to the will of God"*(2).

A medida que avanzaba en su carrera, Cooper fue convirtiendo la culpa del blanco más y más en un problema de conciencia cristiana y pecado mortal. Pero aún en sus libros más críticos, sus comentarios no permiten vislumbrar ninguna salida para el indio. Lo que el blanco ha empezado a hacer en el Oeste seguirá su curso y, a su debido tiempo, todas las tribus tendrán su Uncàs, porque lo que se perpetúa en los Leatherstocking Tales, más allá del tema de la culpa blanca, es la imagen del "vanishing American" como un hombre noble y puro que da la bienvenida a los causantes de su destrucción con los brazos abiertos.

Todos los autores del S XIX que tomaron el tema del Oeste hicieron comentarios sobre el problema de la culpa blanca. El capítulo 26 de The Confidence Man de Herman Melville es una descripción memorable de los "indian haters", personajes que los westerns no aceptaron como tales hasta el revisionismo de mediados del S XX. Antes de ese movimiento, los "indian haters" eran los defensores de la civilización, los valientes generales Custer capaces de salvar a las caravanas de las garras del salvajismo indio.

Fiedler habla de la "tipicidad" de la descripción de Melville y la relación directamente con la personalidad de Mark Twain y la mitología "femenina" del Oeste, en la cual el indio es siempre una corporización del Mal. Para Fiedler, el "indian hater", dedicado a la crueldad contra el piel roja, es un defensor de la Madre y de los valores de la Mujer: la religión, la civilización, el orden, la Ley.

Desde el punto de vista del tema de la culpa, el "indian hater" es el blanco que lleva a cabo el pecado, como lo llamaría Cooper, el que hace surgir la vergüenza racial con sus actos.

La descripción de Melville comienza con una definición perfecta de la imagen del hombre de frontera, tal como aparece por primera vez en la literatura con Natty Bumppo: el hombre que huye de la sociedad, la Ley y las restricciones de lo que Fiedler llama el mundo femenino y confía en sus propias fuerzas, su instinto y su habilidad para sobrevivir en la naturaleza virgen. Es el adelantado de la comunidad en marcha hacia el Oeste, el que no se detiene nunca y está siempre un poco más allá que los demás. Hasta aquí, Melville parece estar describiendo al héroe de la novela tradicional del Oeste, el hombre intachable de reflejos rápidos y buena puntería.

Sin embargo, el capítulo no termina aquí. Después de haber establecido esta imagen, el relato cambia bruscamente de dirección, cuando el narrador empieza a razonar sobre las relaciones de este

1) Cooper, J.Fenimore. The Prairie, Op. Cit. (pgs 204, 205)

2) Cooper, J. Fenimore. The Deerslayer, op. cit. (pg 77).

hombre heroico con la naturaleza, de la que el indio forma parte. Para este "Alejandro", la naturaleza es un enemigo poderoso, un obstáculo en su camino. El odio al indio, que es el principio de la culpa en la obra de Cooper, nace de esta noción de lo natural. Para sobrevivir en ese medio salvaje, que considera su enemigo primordial, el hombre de frontera necesita generalizar. No puede enseñar las leyes de la vida a sus hijos sino a través de definiciones básicas y terminantes que permitan reacciones rápidas. El indio debe ser siempre objeto de odio como indio, sin otra especificación: "*The instinct of antipathy against an Indian grows in the backwoodsman with the sense of good and bad, right and wrong. In one breath he learns that a brother is to be loved, and an Indian to be hated*"(1). Estos párrafos, que están narrados con el tono de una explicación académica, sin comentarios de parte del autor, también se acercan mucho a la figura del cowboy tradicional, que dispara primero y pregunta después.

El narrador del libro de Melville justifica esta visión del indio, como la justifica siempre el espectador inocente de un western, para quien la rapidez de la reacción del héroe es una parte imprescindible de su habilidad para sobrevivir. La única diferencia entre ambos es que este narrador parece ser consciente del origen social de esta popularización de la figura negativa del indio. El "indian hater" se nutre en un medio en que todos los hombres son "indian haters" en potencia y es ese medio el que lo justifica y lo aplaude en su actitud: "*if we at all credit the backwoodsman, his feeling against the Indian, to be taken aright, must be considered as being not so much on his own account as on others', or jointly on both accounts*"(2).

El verdadero "indian hater", nutrido en esta escuela de sentimientos, ha sido lastimado personalmente por el indio y eso lo ha llevado a dedicarse a la venganza. Lo que para Cooper era uno de los pecados más terribles en el blanco, en boca del narrador de Melville es una causa comprensible que en este primer momento, no se comenta ni se juzga. Esta es la visión tradicional de muchos westerns escritos y filmados, cuya acción gira alrededor de la historia de una venganza personal. El héroe de estas narraciones es el vengador, enfrentado, muchas veces, a los representantes de la Ley que no comprenden sus razones e intentan detenerlo.

Claro está que la falta de juicio moral de este episodio del libro de Melville se compensa con creces en el capítulo siguiente, en el que se narra la vida de un "indian hater" histórico, el coronel Moredock. La historia de Moredock está contada en un tono irónico innegable que constituye, de por sí, un comentario elocuente sobre sus actos. Moredock es un personaje real, semejante a Custer o a Chivington, por ejemplo. Es un adicto a la matanza de indios, dice el narrador, un hombre entregado a sus creencias, y siempre consecuente con ellas, capaz de renunciar a una candidatura a gobernador para no enfrentarse a la idea de tener que firmar un tratado de paz con sus enemigos eternos: "*he was not unaware that to be a consistent Indian-hater involves the renunciation of ambition, with its objects - the pomps and glories of the world; and since religion, pronouncing such things vanities, accounts it merit to renounce them, therefore, so far as this goes, Indian-hating, whatever may be thought of it in other respects, may be regarded as not wholly without the efficacy of a devout sentiment*"(3). La ironía de párrafos como éste, según creo, despeja todas las dudas que podamos tener sobre la visión del autor en cuanto a los actos de hombres como Moredock, esto a pesar de la opinión de Fiedler, para quien Melville no es claro en sus juicios sobre el problema.

1) Melville, Herman. *The Confidence Man*, Signet Classic, New York, 1964. (pg 154).

2) *ibid*, (pg 157)

3) *ibid*, (pg 163)

Según dijimos, este crítico relaciona la descripción de The Confidence Man con la personalidad de Mark Twain, y sus opiniones sobre el indio. A pesar de haber crecido y escrito como un verdadero "indian-hater" durante gran parte de su vida, en 1909, antes de su muerte, Twain escribió un cuento en el que devuelve el continente americano a los indios y los considera más dignos del Paraíso que los blancos. Geismar cree que los prejuicios iniciales de Twain pueden haber sido causados por el sentimiento de culpa de los hombres de frontera entre los que se crió. Una culpa reprimida y justificada, por un dogma racista de superioridad, aceptado por todo un medio social, no suele expresarse nunca directamente. Por esa razón, los libros de Twain con personajes indios, carecen de un planteamiento abierto del tema. Hay que esperar hasta An Extract of Captain Stormfield's Visit to Paradise, para que aparezca de algún modo una aceptación de la existencia de una culpa en el trato que el blanco dió al indio. En este cuento, Twain, en un acto de justicia, devuelve América al indio y afirma que lo hace porque él fue el dueño originario de las tierras que ahora habita el blanco. El tema de la culpa aparece así incluso en la obra de este hombre del Oeste, que durante toda su vida había sido un cruzado de la causa de la civilización blanca, un "defensor de la Madre", como lo llama Fiedler, capaz de afirmar que había que destruir al indio por completo..

Gran parte de los autores blancos del S XX que se preocuparon por el Oeste y la frontera, plantearon el tema de la culpa blanca del mismo modo que Cooper en los Leatherstocking Tales, como si este escritor hubiera redactado un dogma ineludible para el western. Otros, en cambio, sobre todo a partir de mediados de siglo, utilizaron la culpa para expresar su visión sobre el estado de la sociedad blanca moderna.

William Faulkner trató el tema del indio de forma tradicional en muchos de sus cuentos, pero no se preocupó demasiado por la culpa en sí. Si dejamos de lado el problema específico de la relación con la tierra y los derechos sobre ella, sus ideas sobre los actos del blanco en la frontera no se apartan demasiado del marco de los planteamientos de Cooper.

En Mountain Victory, único cuento sobre indios ambientado fuera del pasado mítico de Yoknapatawpha, se menciona una marcha tribal de protesta sobre Washington. Faulkner suele evitar la descripción de movimientos de rebeldía o protesta en masa, sobre todo en cuanto a lo que se relaciona con el problema racial. Por esa razón, aún cuando el cuento no se centra en este episodio, la mera mención del hecho es significativa dentro del mundo de este autor: "*Even Yankees is heard tell of Weddel's Countymaison en erbout Marster Francis Weddel. Maybe yawl seed um pass in de carriage dat time he went to Washn'ton to tell yawl's president how he ain't like de way yawl's president wuz treating de people*"(1).

Este incidente se relata dos veces en Mountain Victory. Una vez, por boca del esclavo negro, en un dialecto especial; y otra, en el inglés estándar de Weddel, el protagonista, hijo del jefe indio que llevó a los suyos a ver el Gran Padre Blanco. Weddel utiliza el verbo "remostrate"(2), para definir los actos de su padre. El sentido de ese verbo es, como ya dijimos, extraño a la obra de Faulkner y el hecho de que sea un indio, y no un negro, el que lo utilice forma parte del miedo de este autor a la idea del negro rebelde. El indio faulkneriano "rebelde" no constituye un peligro, porque es una figura del pasado, un "vanishing American" destinado a desaparecer de la

1) Faulkner, William. Doctor Martino and Other Stories. Chatto and Windus, London, 1969. (pp 235)

2) *idem*, (pp 279)

historia del Sur, tarde o temprano.

En general, el indio suele expresar su rencor con algo que podríamos llamar "*sabiduría resignada*" en la obra de Faulkner. No hay ni odio ni esperanza en él: se limita a comentar los vicios del blanco sin demasiada pasión, y excepto en el caso que tomamos antes, sin rebeldía. Sus conclusiones, como las de los "indios buenos" de Cooper, no van dirigidas a los blancos sino, en general, a sí mismo, como si estuviera poniendo sus sentimientos en palabras sin ninguna voluntad de comunicarse.

Uno de los grandes pecados del blanco en la obra de Faulkner es la corrupción del indio. En Red Leaves, un cuento que su autor apreciaba mucho, según consta en sus cartas(1), dos indios que conversan sobre el tema acusan directamente al blanco de haber llevado a su tribu la lacra de la esclavitud. El tono de sus comentarios excluye completamente la rebeldía. Es el tono elegíaco y resignado del "vanishing American": "*This world is going to the dogs. It is being ruined by the white men. He got along fine for years and years before the white men foisted their Negroes upon us. In the old days the old men sat in the shade and ate stewed deer's flesh and corn and smoked tobacco and talked of honor and grave affairs; now what do we do?*"(2). Como los "indios buenos" de los Leatherstocking Tales, estos hombres conocen su situación y esa situación les duele. Saben quién es el culpable, pero no están dispuestos a defenderse ni a castigarlo: se limitan a hablar del problema entre ellos.

Tal vez el cuento que refleja más directamente el problema de la corrupción traída por el blanco, tal como la plantea Faulkner, es A Courtship, que transcurre antes de los cambios negativos. En cuanto a su esquema temporal, este cuento se desarrolla en los tiempos míticos de la inocencia, anteriores a la Caída, pero está narrado desde un momento posterior, y por lo tanto, su tono es predominantemente nostálgico. La crítica a la corrupción misma se da, lógicamente, sólo a través de una comparación expresa con ese momento anterior.

Esta comparación se centra en el personaje indio, Ikkemotubbe, tratado aquí de un modo diferente al que podemos encontrar en otros cuentos y en Go Down, Moses. Al contrario que en esas obras, aquí Ikkemotubbe es un hombre bueno y noble. En realidad, desde un punto de vista moral, este indio aún puro es un caballero sureño pendiente de un código de honor estricto y capaz de obedecerlo en las situaciones más difíciles. Su viaje en el vapor, con el que termina la acción del cuento, lo convertirá en un hombre distinto y ese cambio casi total en su personalidad está marcado simbólicamente por el nuevo nombre. La causa de la transformación de Ikkemotubbe en Doom (un nombre muy significativo, por otra parte) es el contacto con el hombre blanco: "*One night he got into the steamboat with David Hogganbeck and went away. And suns passed and then moons and then three high waters came and went and old Issetibeha had entered the earth a year and his son Mocketubbe was the Man when Ikkemotubbe returned, named Doom now, with the white friend called Chevalier Soeur-Blond de Vitry and the eight new slaves which we did not need either, and his gold-laced hat and cloak and the little gold box of strong salt and the wicker wine hamper containing the four puppies which were still alive, and within two days Mocketubbe's little son was dead and within three hours Ikkemotubbe whose name was Doom now was himself the Man. But he was not Doom yet. He was still just Ikkemotubbe, one of the young men, the best one. They loved him then while he was still just Ikkemotubbe*"(3).

El contacto con el blanco, que, como en Cooper, no es un estadounidense ni un inglés, hace de este caballero indio, querido por

1) Faulkner, William. Selected Letters, Random House, New York, 1977. Letter to M. Cowley, 6th August, 1945.

2) Faulkner, William. Collected Short Stories, Random House, New York, 1950. (pg 323)

3) *ibid*, (pg 363)

los suyos, un asesino amante del poder y del dinero, incapaz de respetar la vida humana ni los derechos sagrados de la tierra. La cultura del dinero y de lo que mucho después se llamará el "American Dream" arruinará a Ikkemotubbe y a toda su tribu. Para Faulkner, como para Cooper, es este sueño material de riqueza el que ha perdido al blanco y lo más grave de su culpa en sus tratos con el indio, es haber llevado ese sueño a un pueblo que no lo conocía.

Algunos personajes blancos de Faulkner se colocan en el papel de voceros de la culpa, como hacía Natty Bumppo en los *Leatherstocking Tales*. Uno de los varios narradores de *A Bear Hunt* es Ratliff, el vendedor de máquinas de coser que tendrá un papel importante en la saga de Flem Snopes. Este hombre inteligente y crítico, una especie de Gavin Stevens más práctico y menos intelectual, expresa una visión de la culpa blanca en la que reaparecen dos de los motivos más importantes de los planteamientos de Cooper: el engaño y el robo de la tierra. Faulkner agrega un pecado más, que los autores renovadores de la década del 60 tendrán muy en cuenta en sus narraciones: la intención de destruir sistemáticamente la cultura india, o de transformarla, haciendo de ella una copia de la blanca.

Las palabras de Ratliff no son originales en absoluto, repiten viejas fórmulas fijas: *"He (an indian doctor)'d be glad to do that much for a white man, too them pore aborigines would, because the white folks have been so good to them - not only letting them keep that ere hump of dirt that don't nobody want nowadays, but letting them use names like ourn and selling them flour and sugar and farm tools at not no more than a fair profit above-what-they would cost a white man"*(1). El párrafo es tan irónico como el que vimos en Cooper, pero su sentido, si dejamos de lado el problema cultural, es el mismo. Aquí también el blanco defensor del indio es todavía sólo un defensor de palabra, como Natty Bumppo. La idea de un hombre blanco que pelee por el indio, tal como aparecerá en las películas del 60, o en un libro como *Bury my Heart at Wounded Knee*, es muy posterior a estos cuentos de Faulkner. Por ahora, el límite de la conciencia del blanco es la autocrítica verbal. A ese nivel pertenecen también los pensamientos de Ike McCaslin sobre el derecho de Sam Fathers a la tierra de sus ancestros en *Go Down, Moses*.

En cuanto al problema del engaño en sí, Faulkner lo plantea menos asiduamente que los hombres del S XIX, pero con más fuerza y con mayor indignación. El parlamento más directo e impresionante que he encontrado sobre el tema está en boca de uno de los personajes secundarios de *Fox Hunt*, un cuento cuyo argumento principal no se relaciona con los indios. La línea de acciones que se relata en este párrafo es casi una copia del esquema de muchos de los capítulos de *Bury my Heart at Wounded Knee*. Incluso la muerte del primer indio parece sacada de un libro de historia novelada como la obra de Dee Brown, ya que en general, los indios morían en las nuevas tierras, a las que no podían adaptarse. *"The government give this Oklahoma to the Indians because nobody else would have it, and when the first Indian got there and seen it and dropped dead and they tried to bury him, when they stuck the shovel into the ground the oil blowed the shovel out of the fellow's hand, and so the white folks come. They would come up with a new Ford with a man from the garage driving it and they would go to an Indian and say, 'Hell, John, how much rotten-water you catchum your front yard?' and the Indian would say three wells or thirteen wells or whatever it is and the white man would say, 'That's too bad. Hell, never mind. You see this fine new car here? Hell, I'm going to give it to you so you can load up your folks and go on to where the water don't come out of the ground rotten*

1) *idem*, (pg 72)

and where the White Father can't put the bee on you no more'. So the Indian would load his family into his car, and the garage man would head the car west, I guess, and show the Indian where the gasoline lever was and hop off and snag the first car back to town, see?"(1).

Sin embargo, no siempre es fácil engañar a los indios. En *Lo!*, tal vez el más original de los cuentos de Faulkner sobre los piel rojas, el intento de los blancos fracasa estrepitosamente. Las palabras del Presidente para impedir que la banda de indios que acampa en el parque entre en la Casa Blanca son parte de un intento desesperado por dominarlos, utilizando el antiguo método de la mentira. Pero aquí los indios son demasiado rápidos. Se dan cuenta del engaño, y se defienden, no con la fuerza, sino con una dignidad casi imposible de tolerar y una paciencia infinita que es el mejor de los reproches. Como suele suceder en el mundo de Faulkner, los blancos están indefensos frente a la capacidad de resistencia y la calma de los indios. Cuando el Presidente se excusa de invitar a la banda a la Casa Blanca, diciendo que unos jefes blancos más importantes que él están ocupando el "white council", el jefe indio responde: "'Do not ask even an ignorant Indian to believe that'(...)Then he said with no change of inflection whatever(...) 'And these chiefs will doubtless be occupying the white council hut for some time, I suppose'. 'Yes' the Secretary said.(...) 'Good' the uncle said. 'He will wait, then. Then the rest of the People will have time to arrive'"(2).

Esta visión del indio como hombre de mayores recursos y mayor calidad moral que el blanco se relaciona en parte con el estereotipo tradicional del piel roja, según el cual sus mayores cualidades son la paciencia y el estoicismo. Sin embargo, lo más interesante en ella no es esta relación con la imagen típica, sino su función dentro de las ideas básicas de la obra del escritor sureño. Esta comparación del indio con el blanco es, en el fondo, la misma que hace Faulkner entre el blanco y el negro. Aquí también es el indio, el derrotado, el que puede enseñarle las leyes de la supervivencia al blanco. Frente a la larga experiencia india en el sufrimiento, el cara pálida es apenas un niño.

Sin embargo, a diferencia del negro, el indio faulkneriano es, ante todo, un "vanishing American", un condenado. El problema de la culpa blanca se centra casi exclusivamente en el robo de la tierra para Faulkner. No hay en su obra una memoria de las cacerías humanas, las masacres o la vida en las reservas del S XX. La extinción es un hecho aceptado y por lo tanto, Faulkner no necesita proponer una "solución" a un supuesto "problema indio", sus indios pertenecen solamente al pasado.

La imagen de la culpa del blanco en sus tratos con el indio recorre de un modo u otro toda la historia del western cinematográfico. Según afirman Georges Albert Astre y Albert Patrick Hoarau, "si el Pecado del Sur consistió en haber conquistado la felicidad con la esclavitud de los negros, el 'Pecado' del Oeste fue intentar establecer el reino del hombre civilmente libre por la muerte de los seres naturalmente libres - esos mismos pieles rojas de cuyas virtudes 'primitivas' intentó apropiarse"(3).

Tanto los autores que ya hemos nombrado como Philip French, otro especialista en el western cinematográfico, hacen interpretaciones políticas de este género y lo relacionan con un intento de difusión y justificación del afán expansionista de los EEUU, todo a través de una imagen humanitaria del "destino manifiesto" que, por supuesto, excluye en su versión más pura cualquier sentimiento de culpa. Sin embargo,

1) Faulkner, William. *Dr. Martino and Other Stories*, op. cit. (pg 192)

2) *idem*, (pgs. 90-91)

3) Astre, Georges A. y Hoarau, Albert P. *El universo del Western*, Fundamentos, Madrid, 1976. (pg 41)

el western oscilò entre esta exaltaciòn de los "derechos" del blanco y una visiòn de algo semejante a la culpa, y por lo tanto, entre uno y otro estereotipo del indio.

Los westerns de justificaciòn presentan al indio como a un animal sin rostro, destinado a caer bajo las balas del hèroe blanco. Esta visiòn completamente maniqueista lleva en su seno el sentimiento de la culpa ya que es esa culpa misma la que obliga a los directores y guionistas a justificar los actos de sus personajes blancos a través de la animalizaciòn de sus antagonistas. La imagen cinematogràfica (y podríamos agregar mäs popular) del indio, como bien dicen Astre y Hoarau, se formò no a partir de hechos històricos sino a partir de los mitos que esos hechos crearon, y sòlo se acercò a la realidad a partir de la dècada del 50. Durante todo el perìodo que va desde los primeros westerns, que todavìa respetaban la figura del indio, hasta mediados de siglo, el indio no fue un individuo en la pantalla, sino ante todo un sìmboło, y en la mayoría de los casos, un sìmboło del Mal.

Sòlo a partir de Broken Arrow de Delmer Daves en 1950, el cine empezò a examinar el tema de la culpa del blanco mäs directamente, tendencia que se acentuò cada vez mäs hasta llegar a las películas de la dècada del 60 y el 70, que toman el tema en toda su crudeza: Soldier Blue, de Ralph Nelson (1970), Little Big Man de Arthur Penn (1970), A Man Called Horse de Elliot Silverstein (1970), o Man de Martin Ritt (1967). En todas esas obras, ademäs de ser una víctima del blanco, el indio tiene un papel simbòlico: como hace notar French, muchas de las masacres que se describen en estas películas son una protesta por la acciòn de los EEUU en Vietnam, y los indios representan al ser humano aplastado por una sociedad injusta que lo margina porque no se adapta a su "norma". Es en estas películas donde el cine habla por primera vez de "genocidio" cuando describe la conquista del Oeste, y todas ellas estàn teñidas de una nostalgia evidente por el modo de vida indio, moralmente mäs correcto que el de la sociedad blanca.

La mayoría de los estudiosos del cine destacan a Broken Arrow como el punto de partida de esta nueva visiòn del indio. Astre y Hoarau citan a Daves, el director de esa película, diciendo que su obra quiso crear una nueva imagen del indio. Lo cierto es que Daves va mucho mäs allà de esto, ya que con un indio-persona, los asesinatos, el despojo y el robo de las tierras ya no se justifican tan fàcilmente. Así es como en Broken Arrow, ademäs de la bondad del indio, el hèroe se ve forzado a reconocer los defectos de la sociedad que èl representa.

Segùn Astre y Hoarau, el efecto de la película de Daves sobre el western cinematogràfico fue inmenso: *"el genocidio perdiò de pronto su apariencia de operaciòn de saneamiento físico y moral para convertirse en una tarea vergonzosa que manchaba la realidad de la expansiòn blanca. Y el indio se convirtiò en la mala conciencia de América."*(1). Una vez dado este paso, los buenos westerns de los años siguientes sòlo podían ser acusaciones de blancos contra blancos, y no sòlo por los actos del pasado sino tambièn por la mistificaciòn de esos actos, por la leyenda misma. Sin el apoyo de la idea del "destino manifiesto" del Hombre Blanco, al western no le quedò mäs remedio que atacar la figura de su hèroe central.

En estos años, el indio pasò a ser el hèroe, un hèroe encargado de la acusaciòn de que hablàbamos, como en Apache de Robert Aldrich (1954). Otras veces, como en The Last Hunt de Richard Brooks (1956), el director se limitaba a mostrar la destrucciòn traída por el blanco, un hombre de rostro heroico capaz de matar sòlo por gusto. La matanza

1) *Idem*, (pg 258).

de búfalos corresponde explícitamente a la eliminación del indio en esta película, pero ese afán destructivo terminará por volverse sobre el mismo blanco, en una amenaza simbólica que ya habíamos escuchado en los labios de Tamemud, y en las quejas de Natty Bumppo. The Last Hunt representa sobre todo un exámen terrible de la conciencia del blanco: "Lo que yo quería mostrar en esta película (...) era el conocimiento que los personajes adquirían de sí mismos, de su profunda realidad. (...) Este país era un poco ellos mismos y los animales que lo formaban: era preciso que comprendieran que destruirlos era como destruirse a sí mismos"(1).

Las películas del 60 completaron este cambio en la imágen del indio: en ellas el piel roja es siempre una víctima heroica y lo que transmite la obra es, en general, un mensaje contra la rapacidad del blanco. La visión totalmente positiva de la cultura india que aparece, por ejemplo, en Pequeño Gran Hombre, de Penn, representa un giro de ciento ochenta grados con respecto a la primera imagen del piel roja, con la cual el blanco pretendió justificar la conquista y las masacres.

El problema de la culpa forma la base de muchos de los estereotipos, dudas y planteamientos de la literatura y el cine blancos sobre el Oeste de los EEUU. Este problema apareció como tal desde la llegada del europeo al nuevo continente. En los EEUU, sus características y rasgos más importantes se fijaron por completo con la obra de J. Fenimore Cooper en el S XIX. El indio fue la primera víctima del blanco en Norteamérica, el primer caído frente al "sueño americano", y ésa posición explica en gran medida su importancia como símbolo cultural.

El indio y el negro pertenecen, desde ese punto de vista, al mismo grupo de ideas en la mente del blanco: ambos son las víctimas de la avidez y el sentimiento de superioridad racial de los WASP. Sin embargo, hay un gran diferencia en el modo en que la literatura blanca trata sus dos figuras y expresa la culpa frente a ellas. La figura del indio fue sentimentalizada e idealizada con más facilidad que la del negro, porque la idea de su próxima extinción lo convirtió en un enemigo del pasado, una sombra inofensiva a la que se podía perdonar sin peligro. El negro, en cambio, fue siempre una realidad presente, una conciencia viva y rebelde a la que era necesario odiar para poder seguir justificando la explotación que se hacía de ella. Además de esta diferencia principal existe una distinción secundaria, íntimamente relacionada con la culpa, que nos servirá para introducir el próximo punto. El indio no pudo ser tratado como el negro ni mítica ni literariamente porque poseía una característica única entre las minorías raciales de los EEUU: su relación con la tierra de América.

III) EL PROBLEMA DE LA POSESION DE LA TIERRA

La primera diferencia entre el indio y los otros grupos minoritarios de los EEUU es que él estaba aquí antes. El blanco le arrebató sus tierras y lo fue arrinconando en las zonas más inhóspitas del país hasta casi extinguirlo. No hay duda de que por un tiempo logró olvidarlo, pero tuvo que justificar esa conquista de algún modo, ante el mundo y sobre todo ante sí mismo. Hubo diversas líneas de justificación, y en el S XX, muchos hombres interesados en el problema de la conquista estudiaron estos mecanismos mentales creadores de

1) Brooks, Cahiers du Cinéma, núms 166-167, mayo/junio 1965.

mitos y esquemas culturales. Leslie Fiedler los analiza en los norteamericanos, R. Kusch y E. O'Gorman en América Latina.

En los Estados Unidos, como ya dijimos, las justificaciones más importantes en los EEUU fueron la religiosa, la moral y la práctica. Como bien dice Vine Deloria Jr., tuvieron un carácter etnocéntrico y una falta de consideración total por el punto de vista del otro pueblo implicado en el problema. Las justificaciones del blanco están basadas siempre en una incompreensión total de la forma en que el indio se relacionaba con su tierra. El conquistador sólo vió pereza, superstición y salvajismo en los ritos con que los pieles rojas se dirigían a la región en que se había desarrollado la vida de su tribu. Sin embargo, el conquistador no pudo dejar de notar la diferencia enorme entre su manera de ver la tierra y la del indio y esto se refleja en los estereotipos y códigos míticos relacionados con el Oeste.

El tema de la tierra en la literatura blanca sobre el indio puede estudiarse siguiendo la huella de dos motivos principales. El primero y tal vez más importante de los dos es el de la justificación de la conquista, que se relaciona muy de cerca con el de la culpa. El segundo es el de la descripción de los sentimientos del personaje indio con respecto a la tierra y la naturaleza, que se puede rastrear desde Cooper hasta Faulkner y los films ecológicos del 50, como The Last Hunt.

III-a) EL DERECHO DEL BLANCO A LA TIERRA

Los Leatherstocking Tales, tan precisos en cuanto a la fijación de los límites morales de los actos del blanco en sus relaciones con el indio, resultan ideológicamente confusos cuando tocan el tema de los derechos del blanco a la tierra. Cooper ve claramente la culpa del blanco, pero no puede lamentarse por la conquista en sí misma: sus inclinaciones religiosas y su interés por la civilización "bien entendida" se lo impiden. El resultado es una serie de incoherencias conceptuales que hacen muy difícil comprender lo que el autor pensaba realmente sobre el tema, o lo que sienten sus personajes al respecto.

El problema de la tierra es tema recurrente en las conversaciones de The Prairie. En esta novela, Cooper se interesa por el derecho del blanco desde la introducción, cuyo último párrafo es una clara exposición de la teoría de la "misión del hombre blanco" y al mismo tiempo un elogio de la colonización civilizadora. Estos mismos conceptos se repiten en el primer párrafo del capítulo I. Después de un comienzo tan decididamente pro-blanco, se podría esperar personajes convencidos de la moralidad de la conquista, pero la novela no responde del todo a estas expectativas. Natty Bumppo, evidentemente vocero del autor en muchos casos, oscila constantemente entre dos visiones contradictorias del problema: una según la cual los verdaderos dueños de la tierra son los indios y otra que lo lleva a defender a los blancos y a salvarlos de los peligros a los que se enfrentan entre las tribus de las praderas.

La primera de esas ideas aparece ya en el capítulo II cuando Natty describe así la población de las llanuras: "*There are hundreds, nay, thousands of the rightful owners of the country, roving about the plains; but few of our own color*"(1). No parece haber palabra más clara que ese "*rightful*", pero Natty se desdecirá en los hechos muchas veces y en una de sus discusiones con Ishmael, llega a dudar del derecho indio incluso en palabras, lo cual no es común en él.

La discusión en sí es interesante porque plantea el punto de

1) Cooper, J. Fenimore. The Prairie, op. cit. (pg 22)

vista blanco que Natty apoya con sus actos, y no se atreve a rechazar del todo en las palabras: "*He who ventures far into the prairies must abide by the way of its owners'./ 'Owners!'*", echoed the squatter, '*I am as rightful an owner of the land I stand on, as any governor in the States! Can you tell me, stranger, where the law or the reason is to be found which says that one man shall have a section, or a town, or perhaps a contry to his use and another have to beg for earth to make his grave in? This is not nature, and I deny that it is law'(...)/ 'I cannot say that you are wrong and I have often thought and said as much, when and where I have believed my voice could be heard'*"(1). El punto de vista de Ishmael, que Natty no rechaza por otra parte, es casi opuesto al que expresara el "rightful" de la cita anterior. En muchos casos, Natty adopta un tipo de expresión que no lo compromete del todo, con verbos como "claim" o "say": "*They claim to be the lawful owners of this country*"(2), dice cuando no se decide por ninguna de las dos vertientes que hemos analizado.

La idea aparentemente abierta y "justa" de Ishmael es, claro está, un mero argumento teórico. El afirma que la tierra debe ser para el que está en ella y que todos deben tener derecho a usarla, pero en realidad no está dispuesto a compartirla con "salvajes" de ningún tipo. Irónicamente, algunas de sus frases podrían expresar perfectamente bien el punto de vista indio: "*The air, the water, and the ground, are free gifts of man and no one has the power to portion them out in parcels*"(3). Hay, por supuesto, una diferencia moral entre las palabras de Ishmael y las mismas palabras dichas por Hard-Heart, por ejemplo. Ishmael está descrito como un hombre despreciable. A esta altura de la novela, el lector sabe que sus razonamientos son sólo excusas justificatorias, pero entonces, por qué los apoya Natty?.

Lo cierto es que, como hace notar Fiedler, la posición de Natty con respecto al avance de la civilización es sumamente contradictoria. Por un lado, lamenta la desaparición de la naturaleza libre y la vida sin límites ni leyes y se queja constantemente de la avaricia y la falta de consideración de los blancos. Por el otro lado, sin embargo, es el guía de los hombres contra cuyos actos se levantan sus palabras y es una ayuda inestimable para sus propósitos destructivos. Fussell dice lo mismo de Tashtego en su análisis de *Moby Dick* como western: Natty y el indio arponero traicionan constantemente las cosas que aman. Ambos están condenados a ser la avanzada de un ejército al que odian.

Los indios de Cooper también expresan opiniones sobre la posesión de la tierra. Tanto los Sioux como los Pawnees se quejan del hombre blanco y se consideran los dueños de las Praderas, aunque hay diferencias de tono en el modo en que formulan estas ideas. Los Sioux hablan del blanco con odio (como todos los indios "malos" de Cooper); los Pawnee, en cambio, lo hacen con una mezcla de orgullo y nostalgia, que debió sonar mucho más aceptable y atractiva a los oídos de los lectores de Cooper.

El Pawnee de *The Prairie* es el más rebelde de los "indios buenos" de Cooper. Su situación es distinta de la de los Delawarees y los Mohicanos: su tribu no está en peligro de extinción todavía y no conoce demasiado a los blancos y sus engaños. En la primera conversación entre ambos, Natty y Hard-Heart se sondean mutuamente, y el indio protesta varias veces contra las invasiones blancas. sus protestas son mucho más directas y valientes que las que aparecen en boca de los pieles rojas de *The Last of the Mohicans*, aunque tampoco aquí pasan de ser meras palabras. Cuando se habla de la compra de tierras a Francia, Hard-Heart se queja de la falta de consulta a su pueblo: "*And where were the chiefs of the Pawnee-Loups, when this*

1) *ibid.*, (pgs. 60-61)

2) *ibid.*, (pg 77)

3) *ibid.*, (pg 80)

bargain was made?' suddenly demanded the youthful warrior, a look of startling fierceness gleaming at the same instant, athwart his dark visage. 'Is a nation to be sold like the skin of a beaver?'"(1).

Natty mismo reconoce que no es justo que los blancos arreglen sus cuentas entre ellos, mientras los verdaderos dueños de la tierra miran desde afuera: "*might is right, according to the fashions of the 'arth; and what the strong choose to do, the weak must call justice"*(2).

Hard-Heart hace más que reprochar la venta o compra de tierras ajenas: es el único "indio bueno" de la obra de Cooper que habla directamente de la avidez y la injusticia del blanco: "*Your warriors think the Master of Life has made the whole earth white. They are mistaken. They are pale, and it is their own faces that they see"*(3). Esta es la denuncia más directa que podemos encontrar en boca de los "indios buenos" de Cooper, porque Hard-Heart está defendiendo con ella el derecho del indio a la tierra y está atacando al mismo tiempo el etnocentrismo del blanco y de sus justificaciones, religiosas, morales o prácticas. Ni Chingachgook ni Uncás hubieran usado una expresión tan frontal y tan agresiva para describir las ambiciones de los cara pálidas. Cooper suele expresar estas ideas a través de los "indios malos", los Sioux en esta novela. El efecto de sus declaraciones es, por supuesto, mucho menor, ya que las opiniones de un "indio malo" no pueden valer lo mismo que las del compañero del blanco en el esquema argumental de las obras de este autor.

A partir de este conjunto de incoherencias, que se repiten en The Last of the Mohicans casi como en un espejo, el tema del derecho a la tierra se desarrolló como ideología central en la mayor parte de los westerns y películas sobre el Oeste hasta mediados del S XX. Después de la Segunda Guerra Mundial, se empezó a reivindicar el punto de vista indio en cuanto al problema. El objetivo de las historias noveladas del Oeste del tipo de The Last Frontier o Bury my Heart at Wounded Knee, es transmitir la indignación de los indios ante la desaparición de su mundo. En Bury my Heart at Wounded Knee se enfrentan dos universos con un concepto completamente opuesto de la tierra: un pueblo que la siente como madre sagrada, y un pueblo que la ve como valor económico.

En el libro de Howard Fast sobre el "*Trail of Tears*", se analiza, en cambio, solamente el punto de vista blanco sobre este problema, pero entre los personajes blancos, hay hombres que reconocen la justicia del pedido de Little Wolf, Slow Knife y los suyos. Fast explora los sentimientos de los oficiales del ejército lanzados a un cacería interminable y, en general, cree descubrir sensaciones de culpa y una gran admiración por la valentía de esos indios flacos y harapientos, decididos a vivir donde siempre habían vivido y a morir para conseguirlo.

En estas dos historias noveladas, el blanco es sin lugar a dudas un usurpador cruel, capaz de mentir, engañar y matar para conseguir la posesión de lo que desea. Frente a esa avidez extrema, el indio y su amor por la tierra están indefensos. Podrán triunfar una, dos veces, pero el final será siempre la derrota. De los dos libros, es, extrañamente, el primero, el de Fast, el que termina con un canto de esperanza, tal vez porque narra un solo episodio de la conquista del Oeste y no la historia general de la invasión blanca.

El problema del derecho a las tierras de América fue replanteado muchas veces, por autores que lo utilizaron dentro de su propio esquema ideológico. William Faulkner, por ejemplo, aplica el mito de la Caída al problema del indio y lo relaciona de ese modo con la Caída del Sur y el pecado capital que la provocó. Dentro del mundo

1) *idem*, (pg 205)

2) *idem*, (pg 205)

3) *idem*, (pg 213)

faulkneriano, considerado en su totalidad, el primer pecado del blanco, anterior aún al de la esclavitud, es el de haber "comprado" la tierra. Para Faulkner, como sureño, la tierra es algo sagrado e intransferible, como lo era para el indio. No es un bien económico que se pueda vender y comprar, sino algo que debe amarse y respetarse, algo sin lo cual la vida es imposible o se convierte en alienación y materialismo.

En la obra del gran autor sureño, el indio es casi tan culpable como el blanco con respecto a la tierra. Ha vivido en ella durante siglos y la ha amado y respetado, pero la llegada del blanco lo cambia todo. En el momento en que el indio vende la tierra, la pierde para siempre, sobre todo desde el punto de vista moral, como el blanco al comprarla: *"on the instant when Ikkemotubbe discovered, realized, that he could sell it (the earth) for money, on that instant it ceased ever to have been his for ever father to father, and the man who bought it bought nothing"* (1).

En general, hay pocas alusiones a los manejos políticos y económicos del blanco en la saga de Yoknapatawpha. La más clara de todas estas alusiones se encuentra en el comienzo de *A Bear Hunt*, en boca de Ratliff, el narrador: *"because the white folks have been so good to them - not only letting them keep that ere hump of dirt that don't nobody want nowadays, but letting them use names like ourn"* (2) Este fragmento explora, como ya analizamos en el punto anterior, el tema de la culpa del blanco, en la que se incluye el robo de la tierra y el relegamiento de las tribus a las secciones del país que no son interesantes desde un punto de vista económico. Sin embargo, este párrafo es una excepción en Faulkner. En general, los términos de las quejas de sus personajes con respecto a la toma de las tierras no son tan prácticos ni tan directos, porque el autor está interesado en el sentido moral del problema. La función básica del indio en la obra de Faulkner no es la de acusar al blanco sino la de simbolizar un tiempo anterior más puro, en el cual la relación con la tierra y la naturaleza no se había manchado aún con consideraciones económicas.

Algunos de sus personajes indios, Sam Fathers por ejemplo, viven aún en ese tiempo mítico y se convierten, por lo tanto, en modelos y maestros para los blancos como Ike McCaslin. Sam es, sin lugar a dudas, una figura idealizada y gran parte de su valor está en su relación con la tierra y la naturaleza. Como los indios de la realidad, necesita un ancla que lo una a la vida ancestral de su pueblo. En *Go Down, Moses*, vive primero en la plantación de los McCaslins y se relaciona socialmente sólo con algunos blancos y con Jobaker, un Chickasaw puro con el que puede hablar en su propia lengua. Cuando éste muere, Sam pierde su último contacto con el Pueblo y entonces se vuelve hacia la tierra. A la mañana siguiente de la muerte de su amigo indio, informa al primo de Isaac que se va a vivir al bosque. No le pide autorización, sabe que tiene derecho y por otra parte está decidido a hacerlo: *"'I want to go' he said. 'Let me go'./'Yes', the cousin said quietly. 'Of course. I'll fix it with Major de Spain. You want to go soon?'/ 'I'm going now', Sam said. He went out. And that was all."* (3). Sam necesita vivir cerca de la tierra virgen. El resto de su vida estará ligado a los grandes bosques: incluso morirá con ellos.

En este mundo faulkneriano, la tierra no tiene dueños, o no debe tenerlos. El blanco deberá comprenderlo algún día: Sam Fathers tiene derecho a existir cerca de ella, justamente porque su Pueblo la respetaba y no sentía que la poseía sólo por tomar sus frutos o caminar sobre ella. Ike McCaslin es el vocero más directo de esta verdad: *"their (the McCaslin's) hold upon it (the land) actually was*

1) Faulkner, William. *Go Down, Moses*, Penguin, London, 1977, (pg.196)

2) Faulkner, William. *Uncollected Stories*, Vintage, New York, 1981. (pg 72)

3) Faulkner, William. *Go Down, Moses*, op. cit. (pg 134)

as trivial and without reality as the now faded and archaic script in the chancery book in Jefferson which allocated it to them and it was he (the boy) who was guest here, and Sam Fathers the mouthpiece of the host" (1).

Este pequeño fragmento resume la teoría de Faulkner sobre el indio y su derecho a la tierra. Sam no es el anfitrión en el Big Bottom, sólo el vocero del anfitrión. Conociendo a Faulkner hasta se podría escribir "Anfitrión", con mayúscula. Ese es el secreto del indio, y la base moral de sus derechos: está profundamente unido a la tierra, porque sabe que es ella la que lo posee a él. Los papeles y las monedas del blanco se desvanecen con el tiempo. La tierra, en cambio, es eterna y el blanco la ha perdido a pesar de la compra, porque a diferencia del indio, se niega a respetarla. En ese sentido, Sam es un símbolo melancólico: en el mundo moderno, su visión de las cosas apenas permanece en la mente de un anciano cazador, Ike McCaslin, que no ha tenido hijos y que no ha llegado a igualarlo. El respeto a la tierra madre se desvanece, al igual que el indio mismo y los bosques que lo protegen.

Si dejamos de lado las películas de las primeras décadas del cine, los westerns cinematográficos defendieron con uñas y dientes la posición y los derechos de los blancos pioneros. El western convirtió al indio en un salvaje pintarrajeado y lo describió como un ser cruel, asesino y desalmado. Según el análisis de Fiedler, estos films habrían tomado la visión femenina del indio para justificar la conquista del Oeste.

Esta corriente se perpetuó casi hasta nuestros días, sobre todo en las películas de clase B. Todavía en 1953, Arrowhead de Charles Marquis Warren, un buen western, presentaba a un "indian hater" como héroe, y lo enfrentaba con la "terrible" *ghost dance*, que fue en la realidad, un movimiento altamente pacífico que terminó con la matanza de Wounded Knee. En este film pueden analizarse los mecanismos más comunes de la defensa de los derechos del blanco: para justificar la muerte de los indios y el odio del héroe, se los describe como seres demoníacos y la "danza de los fantasmas" aparece como una actividad violenta, rebelde y destructiva. La eliminación física de los indios y la toma de las tierras son los únicos caminos posibles para la defensa de la civilización.

En su obra Westerns, Philip French cita una frase de John Wayne en una entrevista de Playboy de 1971, que resumiría muy bien esta visión del encuentro entre indios y blancos: "No creo que hayamos hecho mal al quitarles este gran país. Había mucha gente que necesitaba tierras y los indios, llenos de egoísmo, trataban de retenerlas para sí" (2).

Sólo a partir de las décadas del 50 y el 60, el cine serio revisó este punto de vista sobre la toma de las tierras y empezó a producir películas distintas. Todas ellas plantean el problema de la frontera, con un enfoque más abierto y menos maniqueísta, que destruye, como ya dijimos, la justificación más común de la conquista. Al presentar las matanzas en las aldeas como lo que realmente fueron, en lugar de describirlas como brillantes triunfos militares, todos estos films pretenden desenmascarar a la supuesta "civilización" del blanco y enfrentarla con su propia imagen en un espejo acusador.

Podemos, por lo tanto, encontrar dos polos opuestos en la evolución ideológica del western cinematográfico. Astre y Hoarau definen así esos polos: durante la mayor parte de su historia, el cine sobre el Oeste tuvo un carácter "nacionalista, expansionista y un poco racista" (3); después de Broken Arrow, la figura del indio empezó a

1) *idem*, (pg 132)

2) citado en Westerns, de Philip French. Tres Tiempos, Buenos Aires, 1977. (pg 79)

3) Astre, George y Hoarau, Albert P. El universo del western, (op. cit.) (pg 131)

cambiar, lo cual modificò a su vez la visiòn de los derechos del blanco y el indio se convirtiò, como ya dijimos, en "*la mala conciencia de Amèrica*"(1).

En ese sentido, puede notarse en el cine un deseo cada vez mayor por "hacer justicia" en cuanto al problema de las tierras del indio. Sin embargo, aún los ejemplos mäs avanzados y liberales de las películas y novelas del 60 estàn muy lejos de lograr una compresiòn profunda de la visiòn india del problema tal como la expresa la oratoria de los jefes del S XIX, la novela de Scott Momaday, House of Dawn o los ensayos de Vine Deloria Jr. y Luther Standing Bear. El indio, aún mäs que el negro, ha sido y es todavìa un símbolo, en la literatura y el cine del blanco. En cuanto al problema de la tierra, aparece como representante del desposeïdo, como imagen de una vida mäs pura, en mayor contacto con la Naturaleza, o como acusador principal del blanco. Tal vez lo mäs cercano a una visiòn "india" que pueda encontrarse entre los autores blancos sea el libro de Dee Brown, en el que el hilo emocional de la relaciòn con la tierra madre corre sòlo a travès de las mentes y las palabras de los vencidos.

III-b) RELACION DEL INDIO CON LA NATURALEZA.

Como dijimos en la introducciòn a este punto, a pesar de que el blanco no comprendiò las raíces de las actitudes del indio hacia la naturaleza, tuvo que aceptar que tales actitudes existian y que constitulan algo diferente a todo lo que conocìa. Esas actitudes, mal comprendidas pero siempre presentes, son la base de muchos de los estereotipos del indio en el arte y la cultura de los blancos.

Mucho de la perdurabilidad del mito del Noble Salvaje se relaciona con la idea central de que el indio comprende la naturaleza mucho mejor que el blanco. Para el hombre del S XIX, especialmente el europeo, la hermandad entre el ser humano y la naturaleza era algo hermoso que se estaba perdiendo o ya se habìa perdido, algo por lo que se sentìa una profunda nostalgia. a lo que se hubiera querido volver. Esta sensaciòn se acentuò en el S XX con el advenimiento de la automatizaciòn, las grandes ciudades, y finalmente la toma de conciencia ecològica. Por todas estas razones, la imagen romàntica del indio como sacerdote de las y películas de toda clase. Esa idea es, por ejemplo, uno de los fundamentos esenciales de la admiraciòn que siente el lector hacia el abuelo Sioux en Little Big Man.

En The Last of the Mohicans, mucho del aprendizaje de Duncan està directamente relacionado con su aceptaciòn de la mayor habilidad del indio para moverse en los bosques. Hawk-Eye Bumppo necesita recordarle constantemente que para los indios el bosque no es un lugar misterioso y desconocido sino el hogar en el que se han manejado desde hace años. Natty sabe que, como blanco y a pesar de su entrenamiento, èl nunca poseerà los conocimientos de sus amigos, cosa que al principio Duncan se niega a creer.

Para Natty, y probablemente para Cooper, la sabiduria natural està directamente conectada con la raza: es parte de la esencia (los "gifts", como la llamarà en The Deerslayer) del "ser indio". Un piel roja sabe imitar mejor a los animales que un blanco, su oïdo es siempre mäs sensible y descubre las figuras antes que cualquier otro hombre entre las sombras del bosque o las espigas de las praderas. Todo esto forma parte de su herencia racial: ningùn blanco podrà aprenderlo jamäs. Esta idea parece ser una verdad absoluta para Cooper, ya que la repite sistemàticamente en todos los Leatherstocking

1) *ibid.*, (pg 259).

Tales.

Esta visión del indio no perdió vigencia con el cambio de siglo, por el contrario, pareció acentuarse con los rasgos negativos de la vida moderna en las ciudades. El indio adquirió así un nuevo papel simbólico, que en el fondo, no hacía sino repetir los conceptos del romanticismo del siglo anterior.

Digamos, al pasar, que investigadores como Howard Fast y Dee Brown tomaron este tema como punto principal de sus alegatos a favor del indio. Dee Brown afirma en la introducción a su Bury my Heart at Wounded Knee que la lectura de su libro nos hará descubrir a un pueblo que ha creído desde siempre en las ideas modernas de la ecología. Uno de los capítulos de esta epopeya india se llama The War to Save the Buffalo, y Brown cita en él las expresiones de espanto de los indios de las Grandes Praderas frente a las masacres de animales que se describen en The Last Hunt. Fast también empieza su relato sobre los Cheyennes con una descripción de la frustración de los indios al no encontrar más búfalos. A pesar de que Fast está mucho más interesado en las reacciones de los perseguidores blancos, el modo en que los indios consiguen escapar durante tanto tiempo se relaciona explícitamente en su obra con su conocimiento del terreno, su desesperación por volver a una vida en contacto con su tierra y su firmeza en la decisión tomada. Saben adónde quieren ir y saben cómo llegar. La masacre final se produce sólo porque los soldados tropiezan por casualidad con parte de la tribu fugitiva: es un golpe de suerte para el ejército, no una falla en la defensa del grupo indio. Los cheyennes justifican aquí su nombre de intocables y lo hacen porque tienen un contacto especial con la naturaleza y un amor muy profundo por sus tierras.

En las obras complejas y simbólicas de William Faulkner, la sabiduría natural del indio ocupa un papel muy especial. Sam Fathers es, claro está, el personaje más representativo en este sentido. Es verdad que parte de su sangre es negra, pero su dignidad y su autoridad por sobre los blancos en Go Down, Moses provienen de la sangre Chickasaw de su padre, de la cual se enorgullece siempre.

En Go Down, Moses, la función principal de Sam es la de maestro. A primera vista, la mayor parte de la doctrina que le transmite a Ike McCaslin podría verse como una defensa del primitivismo y un ataque a la sociedad en general. Sin embargo, los indios de Faulkner, Sam Fathers el primero, no son "hombres naturales" que se dejan llevar por su instinto o su "esencia". Por el contrario, Sam es fruto de un severo entrenamiento. Su sabiduría no proviene, como en Cooper, de una comunicación con el bosque, tomada como rasgo racial: es resultado de un estudio y una preparación permanentes y, muchas veces, dolorosos. Ese es el camino que deberá seguir Ike para emular a su maestro y el ser blanco no le impedirá llegar a conocer el bosque mejor que Sam. El "primitivismo" de Sam no tiene nada de instintivo ni espontáneo. Es una actitud reflexiva y filosófica a la que se llega por un camino difícil y largo pero sólo a través de este aprendizaje logrará ser el "vocero" de la naturaleza en que vive.

Faulkner no hace hincapié en los sentidos superdesarrollados ni en la habilidad "natural" de Sam, pero, en el fondo, Fathers es otro Chingachgook, capaz de llevar a los blancos por la espesura, de adelantarse a los acontecimientos y hasta de predecir el futuro con sus deducciones lógicas. Tal vez lo que más lo acerca al estereotipo tradicional del "indio bueno" sea la comunicación que parece tener con los animales. Ellos representan la fuerza que habita en el bosque y

Sam sabe interpretar sus actos y sus voces: cuando Ike quiere ver a Ben, el oso, su maestro indio le aconsejará que deje el revolver antes de buscarlo y será un buen consejo. Sin embargo, también en este sentido Sam es diferente a los indios de Cooper, porque lo que trata de transmitir a Ike no es un conjunto de consejos prácticos sobre los animales, sino toda una actitud de reverencia ante ellos y ante la fuerza superior que ellos representan.

Las dos escenas fundamentales en las que Faulkner se refiere directamente a este aspecto del proceso de aprendizaje de Ike McCaslin corresponden a dos cuentos (o capítulos) centrales en Go Down, Moses: "The Old People" y "The Bear". "The Old People" es un cuento de tono lírico, cuyo motivo central es el cariño por la naturaleza y la comunicación con ella. Casi al comienzo, el primo de Ike define a Sam como un "salvaje" y relaciona su comprensión de la naturaleza con esta característica: *"He was a wild man. When he was born, all his blood on both sides, except the little white part, knew things that had been tamed out of our blood so long ago that we have not only forgotten them, we have to live together in herds to protect ourselves from our own sources"*(1). Este párrafo desdice todo lo que hemos afirmado hasta el momento, pero el resto del cuento y el libro presentan la tesis contraria, según la cual, como ya dijimos, esas "cosas oscuras" pueden ser enseñadas a cualquier hombre: Ike, un blanco, será el heredero de Sam y sabrá responder a su maestro.

En este cuento, Sam lleva a Ike a ver a un ciervo de características sobrenaturales, como punto final de los ritos de iniciación. Su actitud frente al ciervo es, sobre todo, de reconocimiento y de enorme respeto: *"Sam standing beside the boy now, his right arm raised at full length, palm outward, speaking in that tongue which the boy had learned from listening to him and Joe Baker in the blacksmith's shop, while up the ridge Walter Ewell's horn was blowing them in to a dead buck. 'Oleh, Chief', Sam said. 'Grandfather'"*(2). Este saludo está relacionado con la sensibilidad mítica del indio frente a lo natural, desde los episodios que se refieren a este tema en los relatos de prisioneros, pasando por un Hard-Heart que habla con su caballo en The Prairie, hasta ciertas imágenes del cine moderno. Pero en Faulkner tiene una dimensión mística que estaba ausente en los ejemplos anteriores, ya que la actitud de Sam no es simplemente de comunicación entre iguales sino de profundo respeto ante un ser que representa la fuerza de los bosques de la cual todos los hombres dependen.

La muerte de Sam no es el final de su doctrina en el mundo de Faulkner, porque queda Ike, su discípulo. En la última sección de The Bear, mientras busca a Boon por el bosque, Ike se cruza con una enorme serpiente de cascabel y casi sin darse cuenta repite el saludo ritual que ha visto hacer a Sam Fathers frente al ciervo: *"he put the other foot down at last and didn't know it, standing with one hand raised as Sam had stood that afternoon six years ago when Sam led him into the wilderness and showed him and he ceased to be a child, speaking the old tongue which Sam had spoken that day without premeditation either: 'Chief', he said: 'Grandfather'"*(3).

En ambas escenas, la lengua juega un papel principal. Es como si la comunicación con la naturaleza pudiera darse sólo a través de la lengua india. La otra característica notable que une a estos dos episodios es el tamaño de los animales. Tanto el ciervo como la serpiente son enormemente grandes. Ben, el oso, se parece a ellos en este sentido. El gigantismo da a estos seres un carácter fantástico y legendario, pero además, Faulkner parece haber querido concentrar en ellos la esencia de la naturaleza salvaje, eterna y poderosa. Como

1) Faulkner, William. Go Down, Moses, op. cit. (pg 129)

2) idea, (pg 142).

3) idea, (pg 251)

dice O'Gorman, el tamaño exagerado fue siempre característica esencial de los mitos que Europa construyó alrededor de América. Pero en este caso, hay algo más concreto; tanto Sam como Ike comprenden el significado del tamaño de los animales que ven: el porte es, siempre, el resultado de la edad y la sabiduría de esos seres. Para sobrevivir muchos años en el bosque hace falta saber mucho y el ciervo, la serpiente y el oso se han ganado el derecho a ser semidioses.

A pesar de esta relación unívoca con la naturaleza, Sam es a veces un personaje tan ambiguo como Natty Bumppo. En The Bear, la posición del indio con respecto a Ben y a Lion, el perro es bastante semejante a la de Bumppo entre las hachas y la naturaleza virgen. No hay duda de que Sam sabe que la muerte de Ben significa la muerte de los bosques que él ama y, por lo tanto, su propia muerte. No desea que Ben muera, pero es como si supiera que de todos modos eso pasará tarde o temprano, y se resignara. Al fin y al cabo, es Sam el que consigue el perro necesario para acabar con Ben y lo entrena cuidadosamente para su tarea. Como Natty y el mismo Chingachgook, es el guía de los destructores. En ese sentido es, como muchos de los personajes de Faulkner, un fatalista y un suicida. Esto lo relaciona directamente con la tradición del "vanishing American", de la que hablaremos más adelante. Cuando Ben muera, y él ya no tenga un ancla que lo ligue al mundo, se dejará ir hacia la muerte hablando la lengua de su infancia.

En los cuentos que no pertenecen a Go Down, Moses, los indios de Faulkner poseen la misma sabiduría pero están tratados en un tono mucho más liviano. Two Basketts y el mismo Ikemotubbe cuando joven, son hombres de conocimientos naturales semejantes a los de Sam, pero a diferencia de éste, son figuras casi paródicas. Lo mismo puede decirse de los indios de Lo!, capaces de cazar un ciervo en terreno desconocido e instalarse con comodidad en los parques de la casa de gobierno. Es cierto que mucho de la calma filosófica de todos estos indios se relaciona en primer lugar con el estereotipo del estoicismo indígena, pero la comunicación con la naturaleza es la base segura y material de esta filosofía y esa comunicación es lo que los blancos han perdido al intentar "comprar" la tierra.

Las habilidades de los indios para moverse en un medio natural son elemento común de todos los westerns populares, escritos o filmados. En innumerables películas, el "indio bueno" guía al blanco por el paisaje virgen del Oeste, mientras el "indio malo" trata de aprovecharse de su ignorancia para destruirlo. La naturaleza es, tal vez, la base del western cinematográfico puro, y en los primeros tiempos fue la relación del indio con ella y con el blanco la que dictó la necesidad de los dos tipos de indios en el argumento: el blanco debía tener un guía tanto como un enemigo.

Por otra parte, como apunta French, el western fue tal vez el primer género del cine estadounidense que se preocupó por el tema ecológico, desde Back in the Saddle en 1941. La preocupación ecológica del western utilizó al indio como modelo de lo que debería ser la relación del hombre con la naturaleza. En The Last Hunt, uno de los personajes que defienden a los búfalos es un mestizo y una de las víctimas del cazador blanco, una india. Parte de la revalorización de la cultura del indio que puede detectarse en las películas y novelas posteriores a 1950 parte de la creciente conciencia ecológica del hombre del S XX. Los personajes blancos de los westerns cinematográficos de las décadas del 50 y el 60 (Little Big Man, Soldier Blue, etc.) eligen conscientemente el modo de vida del indio. Esta decisión proviene, en gran medida, de la profunda

atracción que ejerce en ellos la unión con la naturaleza que ven en los indios. Todos ellos están en busca de eso que, según Faulkner, el blanco perdió muchas generaciones atrás y los indios todavía conservan. En estos films, el indio es el guía del blanco en el camino de vuelta hacia la tierra.

Lo que resulta verdaderamente valioso en esta línea de la descripción del indio en los EEUU es que, hasta cierto punto, estas ideas coinciden con la realidad histórica del indio. Los discursos de los jefes indios y las obras de sus descendientes en el S XX resaltan constantemente la necesidad del piel roja de llevar una vida natural, y recuperar el equilibrio de los viejos días, cuando el blanco no había quebrado las costumbres todavía. Este rasgo, exagerado en algunos casos, y en otros unido a valores extraños a la cultura india, es tal vez una de las facetas más realistas de la reivindicación del indio en el S XX. Sin embargo, en la mayoría de los casos, sus raíces no se encuentran en estudios serios sobre la verdad de la vida del indio en los EEUU sino en los rasgos del estereotipo que hemos discutido en este punto. Estos rasgos, creados por el romanticismo y retomados por la nostalgia del hombre urbano contemporáneo, convirtieron al indio en un símbolo de la rebelión juvenil del 60 y en un modelo cultural positivo para el blanco de los EEUU.

IV) ESTEREOTIPOS DEL INDIO

The Return of the Vanishing American de Leslie Fiedler es un análisis de los mitos más importantes de la cultura estadounidense relacionados con la saga del Oeste. En ese análisis, Fiedler considera que el más significativo de esos mitos para el hombre de los EEUU es el de la amistad entre el indio y el blanco, el que se inició literariamente con Natty Bumppo y Chingachgook.

Hay también, según Fiedler, un mito de ideas directamente opuestas, que para este investigador, pertenece al mundo femenino y se relaciona con los relatos de cautivas como el de Hannah Duston. En este mito, la figura del indio representa el Mal y el Peligro que deberán ser vencidos por el coraje y los recursos personales de la heroína.

Estos dos mitos desarrollaron estereotipos opuestos del piel roja, que se fueron modificando a medida que cambiaban los deseos y las esperanzas del blanco y que la conquista se iba convirtiendo en nostalgia y recuerdo. El análisis de estas dos imágenes del indio, una positiva y otra negativa, es sumamente importante para nuestro trabajo, ya que algunos rasgos de ambas fueron extraordinariamente persistentes en el arte de los EEUU, incluso si no coincidimos con Fiedler cuando afirma que estos mitos influyeron en la formación de los estereotipos del negro. En esta sección, analizaremos en primer lugar estas dos imágenes tradicionales del piel roja, y en un tercer punto, la idea del "vanishing American", común a ambas, que persistió como tal hasta en obras posteriores a la mitad del S XX.

IV-a) EL "INDIO BUENO".

En los libros de James Fenimore Cooper, el "indio bueno" pertenece siempre a tribus aliadas a los blancos en general, o a los ingleses, cuando se narran las guerras con otras potencias extranjeras, como en The Last of the Mohicans. Cooper divide a los indios en "buenos" o "malos" según la tribu a la que pertenecen y hace

de esa calidad moral una característica hereditaria. Para él, la "bondad" o "maldad" de un indio es un rasgo tribal, asimilable a las características nacionales de los europeos: "I do not deny that there are tribes among the Indians that are naturally perverse and wicked, as there are nations among the whites"(1) (el subrayado es mío).

El "indio bueno" de Cooper es miembro de una de las tribus "buenas", pero, además, suele ser un miembro especial. Como el héroe blanco, de quien es amigo inseparable, es un hombre extraordinario, física y moralmente: "there was no concealment to his dark, glancing, fearless eye, alike terrible and calm; the bold outline of his high, haughty features, pure in their native red; or to the dignified elevation of his receding forehead, together with all the finest proportions of a noble head, bared to the generous scalping tuft. It was the first opportunity possessed by Duncan and his companions to view the marked lineaments of either Indian attendants, and each individual of the party felt relieved from a burden of doubt, as the proud and determined, though wild expression of the features of the young warrior forced itself on their notice"(2). Esta descripción de Uncás, que cito entera como ejemplo de muchas otras, presenta todos los elementos que componen la figura de los "indios buenos" en la obra de Cooper, empezando por un físico que es siempre "admirable" y que el indio comparte con el héroe blanco.

Más allá de esta característica en común con el protagonista, hay rasgos que son únicamente indios. El más típico de ellos es la calma, directamente relacionada con el estoicismo de todos los pieles rojas de Cooper. En todas sus descripciones hay una o varias menciones de esta cualidad, en este caso a través de los adjetivos "calm" y "dignified". Es una característica que el autor considera tan esencialmente india, que no pierde oportunidad de hablar de ella. Sus pieles rojas, buenos y malos, han sido entrenados para no mostrar sus emociones y sólo algunas veces pierden la calma perfecta que los caracteriza. Son hombres que no se indignan ante la desaparición gradual de sus tribus y su mundo y que expresan sus emociones con enorme tranquilidad. Los muy ocasionales desplantes indios que podemos encontrar en los Leatherstocking Tales se producen a raíz de sensaciones súbitas y muy poderosas que, en general, son inmediatamente suprimidas: en el caso de Uncás, su miedo por Cora, en el Chingachgook, su admiración por el ser de dos colas (el elefante) que le muestran Judith y Hetty. De todos modos, la función de estas "fallas" del entrenamiento en las novelas es la de destacar la idea de firmeza y dignidad del indio: si se deja translucir de vez en cuando la profundidad de sus sentimientos, tanto más admirable será su capacidad para hacerlos invisibles a los ojos de los demás.

La segunda de las características esenciales de la descripción que citamos más arriba es el coraje. No es un coraje igual al del cowboy tradicional sino un sentimiento que parece derivar de una filosofía resignada de la vida. Chingachgook, Uncás o Hard-Heart llevan a cabo actos tan heroicos como los de Natty Bumppo, pero los realizan con una tranquilidad electrificante, que Natty sólo puede copiar imperfectamente. Así enfrentan también su muerte física o la desaparición de todo su mundo. Esta característica los convierte en máquinas de guerra perfectas cuando se trata de defender a los que quieren, es decir, a los blancos: pueden atacar en un silencio total y ser mortales y rápidos como las serpientes.

La esencia "bondadosa" de estos indios no se encuentra, claro está, ni en su valentía ni en su impasibilidad, cualidades ambas que comparten con el indio malo, sino en sus sentimientos hacia los

1) Cooper, J. Fenimore. The Deerslayer, op. cit. (pg 41).

2) Cooper, J. Fenimore. The Last of the Mohicans, op. cit. (pg 61).

blancos. La amistad entre Chingachgook y Natty Bumppo es lo más conmovedor de los *Leatherstocking Tales* y según el estudio de Fiedler lo más importante para un estudio mítico de la cultura de los EEUU. Todos los "indios buenos" de esta serie de novelas poseen este tipo de relación con los personajes blancos positivos. Natty será amigo de Chingachgook, y padre adoptivo de Uncás y de Hard-Heart, y su corazón, casi completamente frío para el amor a una mujer, se conmoverá por ellos hasta las lágrimas..

En la descripción que citamos hay una mención interesante con respecto a la actitud de los blancos que ven a Uncás. Su aspecto físico los hace sentirse seguros de inmediato: saben que pueden confiar en él. En la obra de Cooper es literalmente imposible dudar del "indio bueno": su alianza con el blanco, su honradez y su calidad moral están impresas en su hermosura física, su orgullo y su nobleza. Este es, por supuesto, un concepto frenológico de la bondad y la sinceridad, pero a pesar de la desaparición temprana de esa pseudociencia, tuvo un éxito enorme y se perpetuó hasta el presente en las películas. Los films del Oeste lo utilizaron constantemente tanto con los indios como con los blancos. El espectador de cualquier western anterior al 60 sabe si el héroe debe confiar en un indio o no desde el momento en que ve su rostro por primera vez sobre la pantalla.

El mito de la amistad entre el blanco y el indio representa, según Fiedler, el deseo del hombre blanco de los EEUU de huir del ahogo que le producen la sociedad establecida, la Ley y la religión, valores todos que este crítico relaciona con la Mujer. Natty Bumppo, eterno soltero, es hermano y también "esposo" de Chingachgook, según palabras de Fiedler. Incluso en The Deerslayer, que narra el principio de la vida adulta de Natty, éste aparece como amigo de Chingachgook, como si Cooper no hubiera podido imaginar a uno sin el otro. Mucho antes de que el mohicano aparezca en esta novela, *Deerslayer* Bumppo nos cuenta su historia y nos habla del respeto y el amor que siente por él.

La mujer de Chingachgook, que aparece solamente en The Deerslayer, no puede vivir mucho. Es necesaria como madre de Uncás, otro hombre, otro compañero, pero su permanencia en escena después de este nacimiento impediría el desarrollo de la historia de la pareja de hombres, que es la única importante para la economía interna del relato. Chingachgook debe ser tan soltero y tan independiente como Natty para que la unión entre ellos pueda ser, verdaderamente, eterna. Así, la escena más conmovedora de los *Leatherstocking Tales* no es una declaración de amor ni una reconciliación entre un hombre y una mujer, sino el ofrecimiento de la amistad eterna de un hombre a otro hombre: *"No, Sagamore, not alone. The gifts of our colors may be different, but God has so placed us as to journey in the same path. I have no kin, and I may also say, like you, no people. He (Uncas) was your son, and a redskin by nature; and it may be that your blood was nearer - but if ever I forget the lad who has so often fought at my side in war, and slept at my side in peace, may He who made us all, whatever may be our color or our gifts, forget me! The boy has left us for a time; but, Sagamore, you are not alone". Chingachgook grasped the hand that, in the warmth of feeling, the scout had stretched across the fresh earth and in the attitude of friendship these two sturdy and intrepid woodsmen bowed their heads together, while scalding tears fell to their feet, watering the grave of Uncas like drops of falling rain"*(1)

Este fragmento del final de The Last of the Mohicans define un tipo de amistad viril que será una constante de la literatura de los

(1) *Ibid.*, (pg 414).

EEUU. Es, casi siempre, una amistad entre hombres de razas diferentes, mucho más profunda para ellos que cualquier relación que puedan tener con una mujer. Suelen ser hombres duros, valientes, a veces inexpresivos, o adolescentes que están pasando por pruebas de iniciación. La parquedad en la expresión no significa que no sean capaces de llorar juntos, cuando la emoción es lo suficiente grande. Su soledad es sagrada para ellos y alimenta en gran parte el sentimiento que los une. Buscan lazos humanos que les permitan mantener una independencia y un individualismo que una pareja heterosexual anularía. D.H. Lawrence define así ese tipo de amistad en su comentario sobre la obra de Cooper: "*A stark, stripped human relationship of two men, deeper than the deeps of sex. Deeper than property, deeper than fatherhood, deeper than marriage, deeper than Love*"(1).

De esta enorme lealtad al blanco deriva en parte la actitud del "indio bueno" hacia la invasión pionera y la toma de sus tierras. El "indio bueno" de Cooper es el compañero perfecto del blanco, pero es un compañero destinado a desaparecer tarde o temprano. Esta idea, que se repite en todas las *Leatherstocking Tales*, une el estereotipo del "indio bueno" con el concepto del "vanishing American". De este modo, en la historia de Natty Bumppo, los "indios buenos" nunca son traidores a su propia tribu, como Pocahontas o Marina, para dar dos ejemplos famosos. Podemos considerarlos traidores a su raza o hombres de muy poca visión de futuro, en razón del modo en que reaccionan frente a los discursos indianistas de los "indios malos", pero nunca renegados de su tribu. En general, los grupos indios enemigos de los blancos son ya enemigos de los "buenos" antes de la llegada de los pioneros. Así Hard-Heart o Chingachgook no hacen otra cosa que buscar en los blancos aliados para guerras muy antiguas, del mismo modo que los ingleses se alían a los mohicanos para derrotar a los franceses en The Last of the Mohicans.

Además de convertirlo en guía funcional y en vía de escape para el blanco, la cultura estadounidense hizo un uso simbólico permanente de la figura del indio. Mientras se luchaba contra él en la frontera histórica y los pioneros, los hombres del ejército y los sacerdotes hablaban en su contra, su rostro y su forma de vestir se convertían en estandartes de la lucha a favor de la independencia y luego del desarrollo de los EEUU como gran país frente a sus rivales europeos. El indio pasó a representar el espíritu de América como continente joven y distinto. Claro está que también aquí la figura del indio fue simplificada. En los EEUU, el piel roja fue, desde los tiempos de las guerras indias del S XIX, el hombre de las grandes praderas, con su tocado de plumas y sus ropas tradicionales, sobre todo el Sioux, famoso por sus jefes rebeldes como Sitting Bull y Crazy Horse, y sumamente odiado desde la muerte de Custer en Little Big Horn.

De todos los usos simbólicos del indio en la literatura del S XIX, cabría mencionar brevemente el del gran maestro del simbolismo de ese siglo en los EEUU, Herman Melville. Su obra está llena de figuras no-blancas que Fiedler relaciona directamente con la figura del indio de los EEUU. Por mi parte, quisiera restringir mi análisis a la figura verdaderamente piel roja de Tashtego en Moby Dick, y al modo en que el narrador describe la mayor parte de sus actos. Digamos, en general, que el uso del indio como símbolo es constante en la obra maestra de este autor, empezando por el nombre del barco de Ahab, Pequod, que aprovecha la idea del "vanishing American" para acentuar la idea de destino trágico que está presente desde el comienzo de la novela.

(1) Lawrence, David H. Studies in Classic American Literature, Penguin, New York, 1961. (pp 59)

Feidelson llama a Moby Dick un estudio de la percepción simbólica. Dentro de esa perspectiva, podemos afirmar que Tashtego es una condensación de símbolos. Desde su primera descripción, se lo eleva a la altura de los príncipes: *"Next was Tashtego, an unmixed Indian from Gay Head, the most westernly promontory of Martha's Vineyard, where there still exists the last remnant of a village of red men (...) Tashtego's long, lean, sable hair, his high cheek bones, and black rounding eyes - for an Indian, Oriental in their largeness but Antarctic in their glittering expression - all this sufficiently proclaimed him an inheritor of the unviatiated blood of those proud warrior hunters, who, in quest of the great New England moose, had scoured, bow in hand, the aboriginal-forests of the main. (...) To look at the tawny brown of his lithe snaky limbs, you would almost have credited the superstitions of some of the earlier Puritans, and half believed this wild Indian to be a son of the Prince of the Powers of the Air"*(1).

La primera observación interesante que puede hacerse acerca de esta larga descripción se refiere a la pureza de sangre. El "indio bueno", al menos durante el S XIX, es siempre un indio puro, y esto se corresponde con su sentido simbólico: si es la imagen de lo americano, o de lo salvaje, no debe haber en él mezcla alguna con el blanco. Cooper también definía a Chingachgook, Uncas y Hard-Heart como indios puros.

Además de indio puro, o tal vez como tal, Tashtego es miembro de una raza que se extingue, como Chingachgook y Uncas. Como ellos, ha dejado el mundo de los suyos para unirse al microcosmos internacional del Pequod, ha adoptado algunas armas de sus nuevos amigos y ha conservado algo de su antigua forma de vivir.

Fussell, en su estudio sobre el Oeste en la literatura norteamericana, afirma que Tashtego es parte del nexo que utiliza Melville para relacionar al Pequod con una expedición al Oeste, al mar con las grandes praderas y a la ballena con los búfalos. Estemos o no de acuerdo con las apreciaciones globales de este crítico, hay que reconocer que Moby Dick está llena de comparaciones con el Oeste y sus historias típicas, y que en muchos sentidos puede ser leída como una narración de cacería. Estas comparaciones forman parte del constante uso de símbolos que hay en el libro, donde, como dice el mismo narrador, nada es lo que parece a primera vista. Tashtego es parte integrante de esta narración, y por lo tanto, se puede analizar su figura simbólicamente, pero aún en un libro como Moby Dick, su figura linda llamativamente con la de un estandarte o una bandera.

Todos los personajes del libro son hiperbólicos y se desplazan con la estatura y la nobleza de los héroes antiguos. Los tres arponeros son a la vez reyes y príncipes en los lugares de donde proceden, pero los actos de Tashtego en particular están teñidos de una importancia especial: él es el primero que nombra a la ballena blanca, cuando la reconoce en la descripción de Ahab(2); el primero que avista una ballena, ocasión en la que el narrador lo compara con un profeta que anuncia el destino del Pequod(3); el primero que escucha en el barco un relato en el que la ballena blanca parece ser instrumento divino de destrucción, en el capítulo sobre el Town-Ho; el primero de la expedición que mata a una ballena(4); el primer hombre del Pequod en peligro de muerte, en la escena casi cómica de la caída en la cabeza de la ballena muerta; y finalmente, el primero que renace del mar como a una nueva vida, ayudado por Queequeg: el segundo será Ishmael. Tashtego será también el último de los marineros en desaparecer bajo el agua del mar en una muerte digna de cualquier héroe épico. Su figura que se hunde llevándose el pájaro en la mano

1) Melville, Herman. Moby Dick, Penguin, London, 1977. (pg 215).

2) *idem*, (pg 269)

3) *idem*, (pg 317).

4) *idem*, (pg 390)

es el símbolo del hombre empeñado en afirmar su derecho a la eternidad, aún frente a las garras de la muerte y de la Caída. De todos los personajes de Moby Dick, incluyendo al capitán Ahab, Tashtego es quien tiene una muerte más grandiosa: "*feeling that ethereal thrill, the submerged savage beneath, in his death-gasp, kept his hammer frozen there; and so the bird of heaven, with archangelic shrieks, and his imperial beak thrust upwards, and his whole captive form folded in the flag of Ahab, went down with his ship, which, like Satan, would not sink to hell till she had dragged a living part of heaven along with her, and helmeted herself with it*"(1).

A pesar del mayor simbolismo con que lo carga Melville, Tashtego se parece mucho a los indios de Cooper. Sus sentidos son más agudos que los de los blancos y su experiencia en los mares mayor a veces que la de Stubb, que le pide consejo al menos en una oportunidad. Como todas las tribus de los Leatherstocking Tales, la de Tashtego parece haber sido de aquellas que escalpaban a sus víctimas y, a veces, juega esa broma al hombre que le sirve el almuerzo. Tal vez estas cualidades típicas de piel roja hagan que Fussell lo considere un traidor: si el mar es una representación de las grandes praderas y la ballena, el sustituto del búfalo, Tashtego podría ser el antiguo guía indio que lleva a los blancos a las tierras vírgenes e interviene en sus cacerías, mientras ve como su mundo se desvanece. Hay, por supuesto, datos que no ayudan a esta interpretación, a pesar del atractivo que sin duda alguna parece tener. En primer lugar, Melville parece decirnos que hay una diferencia entre el mar y las praderas, o las ballenas y los búfalos: el mar y sus seres son, para él, inextinguibles. En segundo lugar, estructuralmente, Tashtego no tiene la importancia de un Chingachgook o un Hard-Heart y no alcanza la estatura de un guía indio tradicional. Creo que la interpretación de Fussell es valiosa sólo en cuanto nos llama la atención sobre el uso simbólico que hace Melville de los elementos de los westerns, entre los cuales el indio es, tal vez, el más importante.

El uso simbólico del indio se perpetuó hasta nuestro días y las novelas del 60, a pesar de su evidente acercamiento al indio histórico, siguen enfocando su figura como bandera de ideas que son importantes para la mayoría blanca de los EEUU. En un libro publicado en la década del 40 que fue precursor de este movimiento, The Last Frontier de Howard Fast, a pesar de la historicidad de los hechos que se narran, la banda de Guerreros Implacables se convierte en un elemento fuertemente simbólico para los hombres blancos que la persiguen, pero esta vez, el sentido del símbolo es casi faulkneriano. Las reflexiones de los perseguidores, las breves descripciones de los jefes indios y, sobre todo, la duración de la huida, convierten a esta tribu en una corporización de la capacidad humana de resistencia. En las mentes torturadas de los militares y civiles que tratan de atraparlos, los Cheyennes ya no son seres humanos: ¿qué ser humano podría resistir tanto tiempo en condiciones intolerables?, ¿qué ser humano no se hubiera rendido ante la evidencia de la derrota en el primer encuentro?. Como la imagen de Joe Christmas en Light in August, los cadáveres de la tribu después de la masacre no son solamente cadáveres de mujeres y de niños: son la marca imborrable de un crimen que los blancos no olvidarán jamás..

Dije que el sentido del indio en la obra de Fast era casi faulkneriano y sin embargo, en la obra del gran autor del Sur, el indio no representa la capacidad de supervivencia. Ese papel está reservado para el negro, ya que la figura del piel roja en la saga de Yoknapatawpha está restringida a cierto período que se ubica en el pasado: los Chickasaw y Choctaw de Faulkner son una raza en extinción. Tal vez por esa característica misma, los indios faulknerianos representan otra cosa, algo tan importante para la mitología de ese mundo como la "endurance" de los negros: el respeto a la tierra y a la naturaleza, del que ya hemos hablado en el punto anterior. Dejando de lado este tema central, lo más interesante de las figuras positivas del indio que encontramos en la obra de Faulkner puede estudiarse tomando como texto un sólo cuento, incluido en la edición de Collected Short Stories de 1950: A Courtship.

A Courtship es otra versión del mito de la amistad entre el blanco y el indio. En ese sentido, es una historia completamente tradicional, pero Faulkner la trata de una manera diferente, no sólo por el humor y la hipérbole que la alejan de las historias de aventuras de Cooper, sino sobre todo porque la convierte en lo que verdaderamente es para los EEUU: una leyenda comunitaria, un mito que pertenece a todos los miembros de la sociedad que lo creó y que significa algo profundo y verdadero para ellos.

El cuento comienza con un párrafo que lo acerca a las fórmulas introductorias de los relatos tradicionales: "*This is how it was in the old days, when old Issetibeha was still the Man, and Ikkemotubbe, Issetibeha's nephew, and David Hogganbeck, the white man who told the steamboat where to walk, courted Herman Basket's sister*"(1). Este párrafo presenta todos los elementos importantes del mito que se está por narrar: el indio, el blanco, el motivo por el cual serán rivales, y el punto de vista, evidentemente indio, por el uso de la metáfora sobre el barco a vapor y de las dos palabras "*white man*". Esta última característica aleja al cuento de Faulkner de las versiones más tradicionales del mito, en las cuales el centro de interés es siempre el hombre blanco.

El narrador de esta historia es, además de indio, una primera persona plural, el "nosotros" de la comunidad en la que ocurren los hechos. Antes de empezar a contar la historia, esta primera persona habla de los primeros problemas con los blancos, causados por la diferencia radical que existe entre el modo blanco y el modo indio de considerar la posesión y la división de la tierra. Esta disquisición, colocada en el comienzo de la historia, tiene como función principal marcar la distancia que existe entre blancos e indios. La amistad entre David Hogganbeck e Ikkemotubbe estará por encima de esa distancia. La unión entre esos dos hombres de razas diferentes vencerá todos los obstáculos, al menos mientras sus protagonistas no se alejen de la región salvaje. La separación, que por otra parte sucede fuera del relato, será el resultado de la intervención de la fuerza blanca.

La hermana de Herman Basket es, como casi todas las mujeres en este mito de amistad viril, motivo de discordia, pero no de deslealtad. Perteneció al grupo de mujeres faulknerianas que no necesitan ni moverse ni limpiarse, ni vestirse ni hablar para desesperar a los hombres. Como Eula Varner y Lena Grove, ella es el principio de la femineidad, la Mujer seductora. Pero en este cuento, esa figura imponente y hasta terrible, está tratada con una sonrisa no demasiado agresiva, que la coloca a tono con la atmósfera general del cuento: "*Anyone who looks as Herman Basket's sister did at seventeen and eighteen and nineteen does not need to wash*"(2).

1. Faulkner, William. Collected Short Stories, op. cit. (op. 1950).
 2. Ibid., op. 1950.

El amor por esta mujer no destruye la amistad entre Ikkemotubbe y David en un principio, pero es la causa primera del viaje al mundo blanco que resultará fatal para ese sentimiento, y por lo tanto, es destructivo en el fondo, como cualquier relación con la mujer en el contexto de este mito en particular. Lo importante de la evolución de la relación entre David e Ikkemotubbe es su repercusión en la comunidad. Este es un mito comunitario y por lo tanto, cada uno de los hechos que se narran en él, pertenece a todos y modifica la vidas de todos. La corrupción de Ikkemotubbe en el mundo blanco cambia profundamente sus relaciones con el pueblo indio. Lo amaban antes y no lo querrán después. Cuando se llame Doom, habrá sólo hielo entre él y el "nosotros" narrador.

Sin embargo, ahora, en el tiempo de la narración, Ikkemotubbe todavía lleva ese nombre y es parte de la comunidad, una parte querida y fundamental. Tal vez la más hermosa de las muchas cualidades de este primer Ikkemotubbe sea su lealtad a su amigo blanco. David y él aman a la misma mujer y se vigilan pero siguen queriéndose siempre. Las pruebas a las que se someten están narradas con humor, pero destacan constantemente la nobleza y el cariño que hay entre ambos hombres. Fiedler se entusiasma con las escenas en las que duermen uno junto al otro, sellando así lo que él llamó el típico "matrimonio" mítico estadounidense, entre dos hombres sin mujeres.

Las pruebas de competencia se deciden entre los dos y tanto en el blanco como en el indio, hay un enorme sentido de justicia al elegirlas: no quieren perder, pero aparentemente, tampoco quieren que el amigo pierda: "*He could fight for her*", Ikkemotubbe said. "*But white men and the People fight differently. He fight with knives to hurt good and to hurt quickly. That would be all right if I were to lose. Because I would wish to be hurt good. But I am to win, I do not wish you to be hurt good*"(1). El verdadero triunfo de los dos rivales está en su amistad. Ese es el sentido real del episodio de la cueva, en la que se salvan porque luchan como lo han hecho siempre: juntos, no enfrentados.

En la mitología de W. Faulkner, este tipo de amistad sólo fue posible en los viejos días, antes de la Caída. En esos tiempos, dos enemigos podían protegerse y salvarse mutuamente y el amor que había entre ellos se transmitía así a toda la comunidad. Ese es para Faulkner el sentido final de las figuras de David Hogganbeck e Ikkemotubbe en este cuento: "*how they loved David Hogganbeck at that moment as they loved Ikkemotubbe; that they loved them both at that moment while Ikkemotubbe stood before David Hogganbeck with the smile on his face and his right hand flat on David Hogganbeck's chest, because there were men in those days*"(2). En el mundo de Faulkner la esencia de esa amistad que engloba toda una comunidad de hombres en armonía pertenece al Pasado, y esos seres humanos sólo pudieron existir entonces, cuando aún no se había cometido el Pecado Capital de vender y comprar la tierra.

Este mismo "indio bueno", símbolo de cosas tan diversas desde Cooper en adelante, fue figura casi permanente en el cine, excepto en los momentos de mayor racismo y endurecimiento político general, en las décadas del 20, fines del 40 y principios del 50. El héroe blanco del western necesitaba un personaje nativo que lo guiase por el mundo hostil de la frontera y también una víctima propiciatoria que muriera para salvarlo antes del final. Ese compañero indio fue vulgarizado y denigrado por el cine y la televisión, desde los tiempos del cine mudo, en que todavía perduraba en él la imagen del Noble Salvaje, hasta el "Tonto" del Llanero Solitario, un personaje casi mudo,

1) *idem*, (pg 371)

2) *idem*, (pg 373)

segundón e inexpresivo, pero al mismo tiempo necesario para el argumento y para lucimiento del héroe blanco. El "indio bueno" se recuperò como figura sólo después de la década del 50: el polo opuesto a Tonto es el Jefe Brondem de One Flew Over the Cuckoo's Nest, que juega a hacerse el tonto para esconderse de sus enemigos y se convierte en el punto de vista del relato y además, en sobreviviente, como bien hace notar Fiedler.

Tal vez la característica común más significativa en todas estas figuras positivas del indio sea la carga simbólica que hay en todas ellas. La mayor parte de los creadores blancos convierten al "indio bueno" en algo más que solamente eso. Según los intereses particulares de cada uno, el indio puede representar el respeto por la naturaleza, la pureza de la inocencia, la lealtad extrema, la nobleza del hombre no corrompido por la sociedad, la capacidad de supervivencia o la grandeza de la renuncia. En muchos de los casos que hemos discutido, este sentido simbólico impide que el personaje indio se convierta en persona humana con intereses propios y reacciones comprensibles. Esta tendencia a convertir al piel roja en emblema se relaciona de cerca con el concepto de la desaparición del indio, que aún perdura en la mente de la mayoría de los no-indios de los EEUU, según los estudios de los antropólogos.

IV-b) EL "INDIO MALO".

La figura estereotipada del "indio malo" es todavía menos compleja que la que acabamos de analizar, siempre que no tomemos en cuenta su defensa de la indianidad, común a los westerns cinematográficos y las novelas de Cooper.

Esta figura se desarrollò a partir de los relatos de mujeres cautivas, según el estudio de Fiedler y se nutrió de las ideas religiosas puritanas según las cuales el indio era representante del Mal sobre la Tierra y debía ser destruido. Para Fiedler, este tipo de piel roja pertenece al mundo mítico femenino y a la defensa que se hace en él de la ley, el orden social, las restricciones de la fe religiosa y las limitaciones de lo "correcto" entendido como código comunitario y no individual. En esta vertiente del mito, el indio encarna siempre lo opuesto a todos estos conceptos: el caos, el desorden, la lujuria, la inmoralidad, el desenfreno.

En las novelas de Cooper, y siguiendo el esquema del punto anterior, el "indio malo" pertenece a las tribus enemigas de los ingleses o de los blancos en general. La primera de sus características es la crueldad que, muchas veces, los hace semejantes a bestias salvajes. En los Leatherstocking Tales, cuando los "indios buenos" van a ser torturados por los "malos" (escena que se repite en varias de las novelas de la serie), aceptan la tortura como algo lógico y normal que, aparentemente, ellos también ejercerían en el caso de invertirse los papeles, pero lo cierto es que el autor no nos muestra nunca a un Delaware, un Mohicano o un Pawnee preparándose para torturar a un enemigo prisionero. Así, a través de la omisión, Cooper convierte a la tortura en elemento particular del reino de los seres infernales como los Hurones y los Sioux.

La segunda de las características típicas de estos indios, que fue la base del personaje de Injun Joe en The Adventures of Tom Sawyer, es la pasión del indio por la venganza. Cooper considera que tal pasión es un rasgo común a todos los indios y todas las tribus, pero nunca la menciona al hablar de los "indios buenos", a menos que

la maldad del personaje odiado sea tanta que el lector perciba ese deseo como amor por la justicia. Para Cooper, este rasgo no es adquirido ni social, sino racial: *"that deeply seated love of vengeance, which formed so prominent a feature in their characters"*, dice el narrador sobre los Sioux en The Prairie(1). Esta idea de la venganza como "gift" del indio continúa vigente en muchos westerns del S XX, en los cuales a veces es motor principal de la acción.

La tercera característica interesante del "indio malo" en Cooper es la lujuria. El esquema de la mujer blanca deseada, raptada y casi violada por el "indio malo" se repite casi exactamente igual en The Prairie y The Last of the Mohicans. En cuanto a esta parte de sus argumentos, Fiedler diría que Cooper es vocero de la Madre, ya que sus fuentes parecen ser los famosos relatos de prisioneras, en los cuales el indio es, ante todo, un peligro sexual. Pero lo más llamativo en Cooper es el modo en que sus obras diferencian entre el amor de un "indio bueno" por una mujer blanca, el de Uncàs por Cora, o el de Hard-Heart por Inès, y el deseo lujurioso y arrollador de hombres como Magua o el Sioux Mahtoree, dispuestos a raptar, forzar y sobre todo amenazar a las mujeres para lograr lo que buscan.

Cooper acepta el amor imposible de Uncàs y la secreta admiración de Hard-Heart, justamente porque ambos se resignan a no conseguir jamás lo que desean. Para este autor del S XIX, la ley no escrita que prohibía la mezcla de razas era una ley sagrada y por lo tanto, la resignación de sus "indios buenos" es, para él, una actitud heroica y admirable. Natty Bumppo, el modelo principal de los Leatherstocking Tales, aclara la posición de que hablamos cuando reflexiona sobre las palabras de los indios en el entierro de Cora y Uncàs, a quienes los Delaware consideran marido y mujer por la proximidad de sus muertes: *"when they spoke of the future prospects of Cora and Uncas, he (Natty) shook his head, like one who knew the error of their simple creed, and resuming his reclining attitude, he maintained it until the ceremony (...) was finished"*(2). También en The Deerslayer hay un comentario al respecto, que fija el pensamiento de Cooper al final de su carrera, cuando se había volcado decididamente a la religión como salida: *"I am white - have a white heart, and can't, in reason, love a redskinned maiden, who must have a redskin heart and feelin's. No, no, I'm sound enough in them part'lars and hope to remain so"*(3).

Para Cooper, entonces, la idea central del mito de Pocahontas, el casamiento entre un blanco y una india, es inadmisibles. En ninguna de sus novelas sobre la frontera hay personajes mestizos importantes, una sola mujer blanca verdaderamente violada por un indio, o un hombre blanco importante que tome por esposa o por querida a una india. Los dos pueblos en contacto constante pueden ser amigos, pelear para eliminarse mutuamente o compartir metas de trabajo, pero desde el punto de vista del sexo, son dos líneas paralelas que jamás se tocan..

Lo que Cooper considera peligroso e indignante en la actitud de los "indios malos" hacia la mujer blanca no es el sentimiento de atracción en sí, ya que eso también está presente en los "indios buenos", sino la intención real que tienen de lograr un contacto físico. El deseo de Magua por Cora es, para Cooper, sucio y antinatural porque el indio lo cree posible y lucha por él. Lo mismo sucederá en The Prairie con los planes matrimoniales de Mahtoree. Las intenciones de estos dos indios contrastan en las novelas con el amor desesperado y respetuoso de Uncàs y la admiración suave y distante de Hard-Heart. Para la mujer blanca, a su vez, el contacto con un indio, cualquier indio, es siempre algo degradante y terrible frente a lo cual la muerte es un gesto piadoso: *"Girl, what wouldst thou? A*

1) Cooper, J. Fenimore. The Prairie, op. cit. (pg 335)

2) Cooper, J. Fenimore. The Last of the Mohicans, op. cit. (pg 407).

3) Cooper, J. Fenimore. The Deerslayer, op. cit. (pg 129)

great warrior takes thee for wife. Go; thy race will not end' / 'Better a thousand times it should', exclaimed the horror-struck Cora, 'than meet with such a degradation'" (1).

Las tres características que comentamos hasta ahora forman parte de lo que podríamos llamar la animalización del "indio malo". En la obra de Cooper la comparación entre el indio y los animales se refuerza con la descripción de los aullidos de triunfo y las danzas infernales, copiados luego mil veces en los westerns cinematográficos. A pesar de todo esto, el "indio malo" posee varias características en común con el "bueno", que lo harían admirable si las utilizara para "el bien". Hurones y Sioux tienen un profundo conocimiento de la naturaleza en la que se mueven, son astutos e inteligentes en sus jugadas y tan estoicos y valientes como sus enemigos. Claro está que todo esto los hace más peligrosos: como todo obstáculo para el héroe y sus acompañantes, deben tener la estatura respetable como para convertir cualquier victoria sobre ellos en un triunfo glorioso. Es verdad que representan el Mal, pero lo hacen con una dignidad propia que sigue siendo tal a pesar de sus gritos guturales y su primitivismo.

Su defensa de la indianidad y su denuncia reiterada de los abusos de los blancos forman parte de esa dignidad y son el único rasgo francamente ambiguo de estos personajes, al menos desde el punto de vista de un lector del S XX, para quien no cabe demasiada duda de la razón histórica profunda que anida en sus palabras.

El problema de la historicidad de la crueldad y la lujuria del indio de los EEUU es sumamente complejo. Las investigaciones de los antropólogos e historiadores parecen probar que los indios ni siquiera escalpaban a sus víctimas antes de la llegada del blanco y el comienzo del comercio de cueros cabelludos. Por otra parte, sólo algunas de las muchas tribus que habitaban lo que es hoy EEUU usaban la tortura como parte de sus ceremonias y entrenamientos guerreros, y sólo algunas, en realidad, eran guerreras. En cuanto a los horribles relatos de cautivas, la mayor parte de ellos no son comprobables históricamente ni parecen coincidir demasiado con lo que sabemos de las tribus a las que pretenden describir. Como hace notar Fiedler, hay algunos que son mucho menos sensacionalistas y más exactos desde el punto de vista de la historia, pero esos no son los que se hicieron famosos.

Por qué se desarrolla la figura negativa del indio? En The Confidence Man, Melville da una explicación bastante plausible. Antes del episodio en que se narra la historia del Coronel Moredock, el personaje que lo presenta hace una consideración sobre la "metafísica" del odio al indio que abarca todo el capítulo XXVI.

Este capítulo describe, sobre todo, al hombre de la frontera. Según el narrador de turno, éste es un ser que lleva una vida dura en constante lucha con la naturaleza, de la cual el indio es sólo una parte, tal vez más peligrosa que las demás. La naturaleza es un enemigo peligroso y el pionero sabe que, si desea sobrevivir, deberá reaccionar rápido: *"As the child born to a backwoodsman must in turn lead his father's life - a life which, as related to humanity, is related mainly to Indians - it is thought best not to mince matters, out of delicacy; but to tell the boy pretty plainly what an Indian is, and he must expect from him" (2).*

En este fragmento Melville define la vida en la frontera de la misma manera en que lo haría Fiedler en The Return of the Vanishing American: la frontera es el lugar de encuentro entre el blanco y el

1) Cooper, J.Fenimore. The Last of the Mohicans, op. cit. (pg 371)

2) Melville, Herman. The Confidence Man, Signet Classic, New York, 1964. (pg 153).

indio. Ambos se enfrentan y luchan por lo suyo y en esta lucha, necesitan enormemente creer en la maldad del "otro", ese "alien" al que pretenden eliminar por completo. Por esta razón, el hijo del hombre de frontera *"hears little from his schoolmasters, the old chronicles of the forest, but histories of Indian lying, Indian theft, Indian double-dealing, Indian fraud and perfidy, Indian want of conscience, Indian bloodthirstiness, Indian diabolismo....) In these Indian narratives and traditions the lad is thoroughly grounded....) The instinct of antipathy against the Indian grows in the backwoodsman with the sense of good and bad, right and wrong. In one breath he learns that a brother is to be loved, and an Indian to be hated"*(1). Este párrafo resume en pocas oraciones la fijación, el origen y las características más importantes de la visión negativa del indio. Es una imagen cultural, transmitida socialmente a través de la educación y creada en base a las necesidades históricas del hombre de frontera. Además de servirle de justificación moral por sus actos contra el indio, la imagen tiene un sentido práctico evidente: en un sitio en el que hay que matar primero y preguntar después, la idea de que todos los indios son igualmente malos es una generalización muy conveniente. El resultado de esta imagen es una división maniqueísta del mundo, según la cual la raza determina la calidad moral de la persona y la define como "amigo" o "enemigo". El indio de esta visión es tan "otro" como el Noble Salvaje, pero no es un "otro" envidiado al que se desea imitar, sino un obstáculo que debe ser eliminado cuanto antes. Cualquier acto de destrucción contra ese "otro", incluidas las matanzas, se convierte así en una necesidad y una victoria moral.

Este es el tipo de indio que aparece en The Adventures of Tom Sawyer. El indio Joe es producto de la mentalidad pionera de Twain al principio de su carrera. Fiedler afirma en su estudio, que podemos considerar a este autor un "indian hater" exactamente igual a los que describe Melville en The Confidence Man. Creo, con Geismar, que Twain fue modificando su posición a lo largo de su carrera, pero no puede negarse que habla mucho de "indian hater" en él cuando escribió sus obras más famosas.

Joe es el "indio malo" perfecto. No hay en él ni una sola fisura: está completamente dedicado al mal. Su "maldad" se centra alrededor del motivo de la venganza, lo cual lo acerca bastante a la figura de Magua. La necesidad de venganza viene unida a la crueldad, como de costumbre. El plan de acción de Joe contra la viuda, además de estar pensado contra una mujer indefensa, es de un sadismo refinado: *"Kill? Who said anything about killing? I would kill him (her husband) if he was there; but not her. When you want to get revenge on a woman, you don't kill her - bosh!, you go for her looks. You slit her nostrils, you notch her ears like a sow!"*(2). Twain relaciona este tipo de deseos y de acciones con la "indianidad" de Joe: ningún blanco pensaría en ellos. Esa es al menos la conclusión de los personajes adultos blancos sobre el asunto: *"white men don't take that sort of revenge. But an Injun! That's a different matter altogether"*(3).

La otra característica típica del indio Joe es su sangre fría, relacionada con el supuesto estoicismo del indio, Joe sabrá mantener una calma despectiva aún en la corte, frente al pueblo enfurecido, y esa calma lo salvará de morir ahorcado. Su muerte, tan o más terrible que el peor de sus sueños de venganza, está planteada como un acto de justicia por el autor, que se burla cruelmente de la petición de perdón que redactan las mujeres del pueblo. A los ojos de Twain, en esta novela, Joe no debe ser perdonado. El incidente de la cueva, que

1) *idea*, (pgs 153-154)

2) Twain, Mark. The Adventures of Tom Sawyer, Signet, New York, 1959. (pg 179).

3) *idea*, (pg 194).

lo condena, representa en realidad una gran victoria del Bien.

La figura del "indio malo" se difundió enormemente en el S XX a través del cine anterior a la década del cincuenta, aunque hubo algunas películas posteriores, como Arrowhead, que intentaron perpetuarla más allá de la mitad del siglo. Antes del cincuenta, los indios que aparecían en los westerns solían ser crueles, vengativos, astutos y sádicos. La imagen de Magua y Joe se multiplicó por cientos. Estos pieles rojas eran capaces de forzar y maltratar a las mujeres blancas, y de llevar a cabo las más horribles masacres sin provocación alguna. La visión tradicional de lo que se llamaba "Custer's Last Stand", es decir la batalla de Little Big Horn, es un buen ejemplo. En las películas, Custer era un mártir de la causa del Bien, engañado por la astucia y la deslealtad de Crazy Horse y sus Sioux. Estos westerns no hacían ninguna mención de la masacre de Wachita River, en la que Custer eliminó una aldea entera, atacándola por sorpresa y matando a mujeres y niños. Incluso hoy en día, hay algunos films de segunda que siguen apoyando en los hechos la teoría de la superioridad del hombre blanco. En todos ellos, el indio posee características físicas y morales que lo marcan como un ser inferior y depravado desde el primer momento en que aparece en la pantalla.

No todo el S XX trató al indio de este modo. En un autor como W. Faulkner, por ejemplo, la figura del "indio malo" está totalmente ausente. Sus indios realizan actos que pueden ser reprobables desde un punto de vista blanco, como el sacrificio del esclavo en Red Leaves, pero todos estos hechos están narrados desde el punto de vista del indio mismo y desde esa perspectiva, son necesarios y naturales. El único personaje indio que puede acercarse a la imagen tradicional del "indio malo", aunque muy de lejos, es Ikkemotubbe, cuando regresa de sus aventuras de New Orleans, con el nuevo nombre de Doom.

El autor explica la "maldad" de este jefe advenedizo a través de dos razones contradictorias. Ninguna de estas razones corresponde a la visión estereotipada del "indio malo". La primera de ellas, tal como se la expresa en A Courtship, es la que explica la decadencia moral de Ikkemotubbe a través de la contaminación traída por el blanco. En este cuento, la "maldad" del indio, relacionada no con la vengatividad sino con el deseo de poder, no deriva de su "indianidad" sino por el contrario, de la influencia negativa del blanco. Con esto, Faulkner acerca el mito del "indio malo" a la idea del Noble Salvaje, desviándolo de sus carriles tradicionales.

La segunda explicación aparece en Go Down, Moses y en otros cuentos. En estas obras, se afirma que Ikkemotubbe siempre había sido una mala persona, y que el viaje a New Orleans sólo le había dado las armas para hacer lo que siempre había deseado. Sin embargo, no se trata aquí de una característica racial ni tribal, sino meramente personal: otros indios de la misma tribu son sabios y bondadosos y juzgan mal los actos de Ikkemotubbe.

Faulkner hace otro planteamiento no tradicional del tema del "indio malo" en un cuento sumamente interesante para nosotros, escrito en un tono de sátira y ambientado en los bosques del Mayor de Spain. A Bear Hunt narra una broma que le juegan a Luke Province, Ratliff, el vendedor de máquinas de coser y un cómplice negro. Este es un cuento humorístico, con algunos fragmentos de comicidad a lo vaudeville, muy típicos de Faulkner como por ejemplo, la descripción del hipo de Luke al comienzo de la acción. Desde el punto de vista de un análisis del estereotipo del "indio malo", el cuento es una sátira directa a las escenas de torturas y escapes milagrosos de campamentos indios que

vimos en Cooper y que se repiten constantemente en el cine.

Ratliff, que desea sacar a Luke del campamento de cazadores por un tiempo para poder dormir en paz sin el constante ruido del hipo, lo envía a la aldea india, diciéndole que seguramente el brujo sabrá cómo calmarlo. El negro Ash aprovecha esta broma para vengarse de Luke haciendo que los indios le den un buen susto. Cuando Luke vuelve gritando del campamento indio, lo que cuenta es exactamente igual a ciertas escenas muy repetidas en las películas. La imagen que nos dejan sus palabras es completamente visual y estereotipada: *"They was going to burn me to death! They had done tried me and tied me onto the pile of wood, and one of them was coming with the fire when I managed to bust loose and run!"*(1).

Esta es una imagen fija, un rito, pero aquí se trata de un juego, ante el cual Luke reacciona como un espectador inocente en una película de aventuras en el Oeste. Para él, el cliché del héroe atado al poste de la tortura con los indios bailando alrededor es algo terriblemente real, pero para los indios no. Ellos simplemente ponen en escena una ceremonia estereotipada y asustan al blanco con las leyendas que él mismo creó. Lo que para Cooper era profundamente serio y peligroso, se ha convertido aquí en una broma pesada.

La narración del negro Ash, que representa la otra parte del episodio, es completamente distinta de la de Luke. Old Ash narra desde el punto de vista de quien conoce los mecanismos del estereotipo y por lo tanto, ha dejado de creer en ellos: *"Dey jest went down de road a piece en after a while hyer he come a-hickin' en a-blumpin' up de road wid de lant'un en de gun. They took de lant'un en de gun away frum him en took him up pon topper de mound en talked de Injun language at him fer a while. Den dey pile up some wood en fixed him on hit so he could git loose in a minute, en den one of dem come up de hill wid de fire, en he done de rest"*(2).

Este cuento de Faulkner es una de las pocas obras serias del S XX que retoman la imagen del "indio malo". En realidad, como afirma Fiedler, esta imagen ha desaparecido de la mente y la cultura de los EEUU, excepto en muy pocas películas de segunda. El único modo de abordarla es a través del humor y la autocrítica. El arte de nuestro siglo, a través de obras como Little Big Man, One Flew Over the Cuckoo's Nest, o historias noveladas como The Last Frontier y Bury My Heart at Wounded Knee, ha convertido al guerrero indio de monstruo cruel y representante del Diabolo, en defensor de su pueblo y víctima del blanco, y al compañero sacrificado y secundario en centro del punto de vista y representante de una cultura más válida. Podría decirse que, en nuestros días, el único "vanishing American" es el "indio malo".

IV-c) EL "VANISHING AMERICAN".

La idea de que el indio estaba destinado a desaparecer de las tierras de los EEUU se gestó en el S XIX, cuando las masacres y la gran tasa de mortalidad de las tribus que se enfrentaban con el blanco hicieron pensar que la suerte de los nativos estaba echada. Desde un punto de vista histórico se puede decir que los indios realmente desaparecieron de la mente de los estadounidenses desde la masacre de Wounded Knee a fines del S XIX hasta después de la mitad del S XX. Durante todo el periodo que va desde Wounded Knee al New Deal, en la década del treinta, los "años oscuros" como los llama Marienstras, la imagen del indio perduró en el western como elemento indispensable, pero era siempre una figura del pasado, un pasado al que se miraba con

1) Faulkner, William. Collected Stories, op. cit. (pg 75)

2) *ibid.*, (pg 79).

nostalgia, porque se lo había perdido para siempre. Incluso cuando se lo defendía, el indio no pasaba de ser un hombre inocente y admirable destinado a desaparecer ante la corrupción y la crueldad del mundo moderno.

Según el estudio de Marienstras, la mayor parte de los estadounidenses de nuestros días todavía relacionan la palabra "indio" con un tiempo pretérito y consideran que las guerras del S XIX no dejaron sobrevivientes entre los pieles rojas. El indio es otro hombre invisible en los EEUU y por esa razón, el modo de protesta más eficaz de estos pueblos en el S XX consiste en hacerse ver, en obligar al blanco a desechar la idea de que ya no hay remedio alguno para el mal que se ha causado a los habitantes originales de América.

La imagen literaria del "vanishing American" se fijó en los libros de J. Fenimore Cooper. De todos los Leatherstocking Tales, el más útil para explorar ese tema es, por supuesto, The Last of the Mohicans.

El "vanishing American" verdadero en Cooper es siempre un "indio bueno" y como tal, está irónicamente aliado con el blanco, causante directo de su desaparición. Dijimos ya en un punto anterior que Uncàs y Chingachgook son, en ese sentido, traidores, aunque de un modo mucho más sutil que Pocahontas.

Tanto Uncàs como su padre parecen resignarse a la desaparición de su tribu. Hablan del tema con nostalgia, cariño, y hasta angustia, pero nunca con rencor. Una vez en toda la novela, Chingachgook relata la decadencia de los mohicanos y la relaciona directamente con los actos de los blancos, y el efecto destructor del agua de fuego. Sin embargo, aun en ese caso, el tono del jefe indio es siempre melancólico; nunca acusa directamente a la raza de Hawk-Eye Bumppo, con quien está conversando, simplemente relata una verdad a la que parece haberse acostumbrado. No sé si yo me atrevería a decir, con Fiedler, que está agradecido por la desaparición de su tribu, pero sí es evidente que no siente rabia por lo que le sucede: *"The Dutch landed, and gave my people the firewater; they drank until the heavens and the earth seemed to meet, and they foolishly thought they had found the Great Spirit. Then they parted with their land. Foot by foot, they were driven back from the shores, until I, that am a chief and a Sagamore, have never seen the sun shine but through the trees, and have never visited the graves of my fathers!"*(1).

Para estudiar la diferencia entre el tono de este discurso y el de un "indio malo", podemos compararlo con las palabras de Magua, que también acusa al blanco de arruinarlo a través del "agua de fuego": *"Magua was born a chief and a warrior among the red Hurons of the lakes; he saw the suns of twenty summers make the snow of twenty winters run off the streams before he saw a paleface; and he was happy! Then his Canada fathers came into the woods and taught him to drink the firewater, and he became a rascal"*(2). El tono de Magua es siempre agresivo, utiliza palabras fuertes como "rascal", y dice directamente que la infelicidad proviene de la cercanía del blanco. Chingachgook, en cambio, parece incapaz de odiar o de acusar, a pesar de que él, a diferencia de Magua, está frente al final no sólo de su propia vida, sino de toda su tribu.

Hagamos notar, de paso, que Cooper, como muchos autores de westerns posteriores, relega la culpa de la corrupción por el alcohol a naciones no inglesas como Canadá u Holanda, pero eso no cambia en nada lo que dijimos, ya que Chingachgook tampoco odia a los holandeses por lo que le han hecho. Su amor por Hawk-Eye se extiende a toda la raza blanca, como el odio del Huron.

1) Cooper, J. Fenimore. The Last of the Mohicans, op. cit. (pgs 37-38)

2) *ibid.*, (pg 119)

Este "vanishing American" romántico y trágico se perpetuó en miles de imágenes semejantes durante el S XIX y luego el XX. Es el indio bueno, noble e inocente, derrotado, como la tierra misma, por la avaricia y la corrupción de los blancos malos, capaz de mirar su propia muerte sin rencores. Cooper cerró con esta imagen su novela más famosa: Tamemud, el sabio Delaware, relata en dos oraciones breves la historia del "vanishing American" tal como sería contada en los siguientes cien años. *"My day has been too long. In the morning I saw the sons of Unamis happy and strong; and yet, before the night has come, have I lived to see the last warrior of the wise race of the Mohicans"*(1).

Aunque el "indio malo" de Cooper no está en proceso de desaparición en sentido estricto, él también siente la amenaza del hombre blanco. Sus discursos panindianistas y sus reproches amargos y orgullosos tienen mucho de desesperación ante lo que parece inevitable. Cuando Mahtoree pide a los Pawnees que se unan a los Sioux para hacer frente al enemigo común, su descripción de las consecuencias de la desunión entre los indios es clara y directa: *"If a Redskin strikes a Redskin for ever, who will be masters of the prairies, when no warriors are left to say 'they are mine'? Hear the voices of the old men. They tell us that in their days many indians have come out of the woods under the rising sun, and that they have filled the prairies with their complaints of the robberies of the Long-Knives. Where a Pale-face comes, a Red-man cannot stay. The land is too small. They are always hungry. See, they are here already!"*(2).

Este breve discurso del jefe Sioux expone las ideas más importantes de muchos de los "indios malos" de Cooper sobre el futuro de su raza. Aunque sus tribus no se encuentran en peligro inmediato, estos jefes sienten que la llegada del blanco significa el principio del fin. Apoyándose en la experiencia de otros grupos de amerindios, esperan lo peor; saben que el blanco acabará con ellos si no se defienden, y de ahí proviene su llamado al panindianismo. Las tribus "buenas" jamás responden a este llamado en la obra de Cooper, a pesar de que es una reacción mucho más creíble, humana y lógica que la pasividad resignada de Chingachgook y Uncás.

La idea de la próxima desaparición del indio como algo inevitable perduró durante casi todo el S XX en la literatura y el cine de los EEUU, tal vez porque la culpa del blanco necesitaba de esa imagen, como insinúa Fiedler. Los indios de William Faulkner son miembros de un raza que se extingue poco a poco. Aunque Faulkner adapta las características de los "vanishing Americans" de Cooper a sus propios fines, sus indios habitan siempre un tiempo y un espacio que pertenecen al pasado, y que podríamos llamar míticos. Esta es la atmósfera que encontramos en los bosques del Mayor de Spain, donde transcurren todos los cuentos y novelas en los que aparecen los indios de Yoknapatawpha, con la única excepción de Mountain Victory, que analizaremos al final de este punto.

Sam Fathers es la figura india más importante de la obra de Faulkner. Desde la primera escena en que aparece, sabemos que es un hombre sin hijos y que su tribu como los Yahi de la novela Ishi, Last of his Tribe, se extinguirá con su muerte. *"the old man past seventy whose grandfathers had owned the land long before the white men ever saw it and who had vanished from it now with all their kind, what of blood they left behind them running now in another race and for a while even in bondage and now drawing towards the end of its alien and irrevocable course, barren, since Sam Fathers had no children"*(3).

1) *ibid.*, (pg 415)

2) Cooper, J.Fenimore. The Prairie, op. cit. (pg 371)

3) Faulkner, William. Go Down, Moses, op. cit. (pg 128)

Sam, como los "indios buenos" de Cooper y la mayor parte de los "vanishing Americans" literarios, es, en cierto modo, un traidor. No tiene una tribu hacia cuya aldea guiar a los blancos, pero los lleva de la mano hacia la naturaleza virgen que ama y en la que se refugia. Como la lealtad de Chingachgook y Hard-Heart, esta es una actitud suicida que la muerte voluntaria de Sam no hará más que confirmar.

En la obra de Faulkner, la figura de este medio indio tiene un sentido moral profundo y su muerte se narra con dolor y nostalgia. Es de por sí notable que sea un mestizo descendiente de indios y negros el que represente más directamente la belleza moral de la especie humana en la obra de este autor sureño. La semilla que Sam dejará en Ike McCaslin está destinada a desaparecer con él, ya que Ike no tendrá ni hijos ni discípulos. Dentro del mundo especial de Faulkner, la desaparición de la forma de vida y la relación con la tierra que encarnan Sam y Ike es una maldición causada por el mundo moderno, para el cual los conceptos morales de Sam carecen de sentido. Faulkner utiliza la figura de este mestizo para simbolizar esos conceptos y la idea del "vanishing American" para dramatizar su desaparición. La muerte de Sam deja al mundo corrupto y baldío, incapaz de encontrar un código moral nuevo que reemplace al que acaba de eliminar.

Los demás indios del mundo de Faulkner están tratados con respeto pero sin la admiración y el misticismo que rodean a la figura de Sam Fathers. No se habla de extinción en ninguno de los cuentos sobre indios pero todos ellos son parte del pasado colectivo del condado, y nunca el presente. Aun aquellos cuentos que transcurren en un momento histórico determinado, como A Bear Hunt, están narrados en el tono con que se cuentan las leyendas. El indio faulkneriano parece poder existir sólo en un tiempo no cronológico que podríamos llamar genéricamente el "antes", contrapuesto al "ahora" del blanco. Y, por supuesto, en el mundo de Faulkner, el "antes" tiene siempre un sentido moral mejor que el "ahora".

La persistencia de la idea de que el indio pertenece al pasado y en especial al pasado legendario, puede medirse también por el número escaso de novelas y cuentos anteriores al sesenta que colocan a personajes indios en un tiempo histórico determinado distinto del de la conquista del Oeste. Entre las pocas excepciones que podemos mencionar, tal vez la más notable sea la de los cuentos de Ernest Hemingway sobre los indios que conoce Nick Adams en su infancia. En la obra de Faulkner, el único cuento de ese tipo es Mountain Victory, que transcurre en 1865 pero en un contexto muy alejado de los problemas de las guerras contra el indio o de los bosques del Mayor de Spain.

El tema de los indios de la reservación no es nunca central en los cuentos de Nick Adams: los indios son simplemente parte del mundo en que Nick debe aprender a vivir. En Indian Camp, por ejemplo, el padre de Nick atiende a una india que intenta dar a luz. El cuento está lleno de violencia y angustia y su tema central es la marca que este incidente deja en el joven Nick. La vida de los indios es sólo el fondo sobre el que este tema se desarrolla, pero, a pesar de la brevedad del cuento, Hemingway logra describir esa vida con trazos seguros y exactos.

La primera de las características del campamento indio es su extrema pobreza. Los hombres y mujeres de la tribu viven en chozas de una sola habitación rodeados de perros hambrientos y alejados de los centros urbanos. El segundo detalle notable de la descripción de Hemingway es su mención de la vida comunitaria que se desarrolla en la aldea. Los miembros de este grupo indio viven el parto de una de las

mujeres en conjunto, tal como se sabe que hacían históricamente muchas de las tribus de los EEUU: "*All the old women in the camp had been helping her. The men had moved off up the road to sit in the dark and smoke out of range of the noise she made*"(1).

La vida de los pieles rojas en el mundo moderno de Hemingway está llena de desesperanza. Ten Indians vuelve a presentar a los indios en decadencia, está vez a través de su viejo enemigo, el alcohol. Digamos, ya que hablamos de alcohol, que en los dos cuentos que hemos nombrado hasta ahora se nombra a los dos elementos opuestos que, según Fiedler, sirven de puente en las relaciones entre indios y blancos: el alcohol, siempre negativo, y el tabaco, llave de la paz y la amistad. A pesar de que el uso de estos elementos los conecta con los indios tradicionales, los personajes de Hemingway han perdido todo su poder legendario: ya no son ni nobles ni peligrosos. Ninguno de ellos podría compararse con la figura de Chingachgook ni con la de Magua. No han desaparecido físicamente, como ellos, pero su vida es una constante derrota.

De todos estos cuentos, el más útil para analizar la vida no-mítica del indio en Hemingway es The Indians Moved Away. El cuento presenta dos tiempos distintos y contrapuestos: uno anterior, fabuloso y heroico y uno presente, en el que todo parece haberse perdido para siempre. El esquema es uno de los más comunes en la literatura de los EEUU y se relaciona directamente con el tema de la Caída. Aquí, Hemingway lo aplica a la historia de los indios, a través de dos ejemplos distintos: el del indio alto que alquilaba la choza de Grandpa Bacon, y el de Simon Green, el granjero indio. Ambos personajes son hombres del presente, y ambos caen desde un momento pasajero de alegría hacia la muerte.

El indio alto vive en la choza de Grandpa Bacon y vende las bayas y moras que recoge en el bosque con su familia: "*You never heard them come but there they were, standing by the kitchen door with the tin buckets full of berries*"(2). Como los indios del estereotipo, estos hombres son silenciosos, callados y misteriosos, pero están fuera del tiempo mítico y esas cualidades sólo les sirven ahora para llevar a cabo un comercio pobre que apenas les alcanza para subsistir. En esta vida del presente, por otra parte, también hay peligros y racismo para el indio. El padre de esta familia muere atropellado por un tren, otra víctima del "agua de fuego" y Grandpa Bacon nunca logra alquilar la choza otra vez, los blancos no la quieren porque estuvo un indio, y los indios, porque la suerte del indio alto le ha dado mala fama.

El segundo piel roja, Simon Green, es un hombre asimilado: tiene una granja propia e hijos que pueden heredarla. Vive bien. Pero también esto es pasajero y después de su muerte, sus hijos dividen la granja y todo su trabajo se pierde para siempre.

La conclusión de Nick sobre la vida de los indios es triste: "*There were no successful Indians. Formerly there had been*"(3). También aquí el éxito de los indios pertenece al pasado, a los tiempos míticos en los que al menos peleaban por algo. En el presente, el único destino del indio es el fracaso, como si, a pesar de la ubicación temporal de los cuentos que comentamos, la idea del "vanishing American" pesara sobre la concepción de Hemingway. En The Indians Moved Away y en Ten Indians, por ejemplo, es evidente que el indio ha sobrevivido a las guerras del S XIX, pero la extinción sólo parece haberse aplazado por un tiempo. Aun fuera de los límites de la leyenda, el indio sigue siendo un condenado..

1) Hemingway, Ernest. Nick Adams, Bantam, New York, 1981. (pg 7)

2) *idea*, (pg 22)

3) *idea*, (pg 23)

Una lectura de Mountain Victory, el único cuento de Faulkner en que el indio aparece fuera del tiempo mítico, nos llevará a las mismas conclusiones. En general, el cuento es una elegía a los sureños derrotados en la Guerra Civil, pero su personaje principal, además de sureño, es descendiente de indios.

Weddel es un indio distinto. No pertenece a los bosques del Mayor de Spain ni a la Plantación India. Por otra parte el tono del cuento está completamente alejado del de las narraciones humorísticas como A Bear Hunt o A Courtship. El autor trata a Saucier Weddel con un respeto grave, semejante al que habíamos encontrado en las descripciones de Sam Fathers, pero este hombre derrotado no está en la misma situación que Sam, a pesar de su bondad, su valor y su entrega. No transmite doctrinas morales más que a través de su comportamiento, no tiene un discípulo en quien depositar sus conocimientos y no se mueve en un mundo que lo protege y que conoce a fondo, como Sam. Es otro tipo de héroe.

La figura de Weddel, como la de muchos personajes de Faulkner, se basa en una serie de características estereotipadas fácilmente detectables, que el autor modifica para crear algo distinto. A pesar de no estar dentro del mito, Weddel desciende de él en todo sentido. No ha cambiado tanto como los indios de Hemingway al pasar de un tiempo mítico a uno cronológico. En primer lugar, como piel roja, aún es el Otro, el "diferente": "*like a creature from another world with other air to breathe and another kind of blood to warm the veins*"(1). Los montañeses del Norte lo confunden con un negro mestizo y él no los corrige: como el indio del estereotipo, tiene dignidad, no le interesa lo que piensen de él. Es otro estoico: su expresión no cambia demasiado a lo largo del cuento. Tiene miedo y lo dice, pero no deja que el miedo interfiera con sus sentimientos ni con sus principios. Esta nobleza unida a su capacidad de resistencia hace de él un héroe dentro de la ética de Faulkner. También comparte con los indios de Cooper su relación especial con los animales y las formas de la naturaleza. Esta característica suya, descrita sólo en dos párrafos cortos, está pintada con una intensidad muy especial que la hace inolvidable: "*He went to the stall where the thoroughbred was. The horse nuzzled at him, his eyes rolling soft and wild. He patted its nose with his left hand. It whickered, not loud, its breath sweet and warm*"(2). La amistad entre Weddel y el caballo será la que escriba el epitafio del personaje, cuando el caballo se quede parado junto al cadáver del amo, sin huir, temblando.

Weddel es un mestizo consciente de su identidad y orgulloso de sus antepasados, como todo sureño. La marcha de su padre indio a Washington para protestar por la suerte de su pueblo nos habla del pasado mítico que Weddel ha abandonado por el camino de la asimilación. "*In the old days the Man was the hereditary title of the head of our clan; but after we became Europeanised like the white people, we lost the title to the branch which refused to become polluted*"(3). El proceso, narrado de este modo, es otra vez una dramatización de la Caída. La razón por la que la marcha de Weddel padre resulta lo suficientemente importante como para narrarla dos veces en un cuento breve es que constituye la única imagen de los días legendarios que poseemos como lectores. Esos viejos días fueron, evidentemente, mejores que estos, los del tiempo cronológico: Weddel usa la palabra "*polluted*" para referirse a la asimilación de la que él es producto.

Sin embargo, a pesar de las diferencias que lo separan de los otros indios de Faulkner, Weddel está muy emparentado con la figura

1) Faulkner, William. Dr. Martino and Other Stories, op. cit. (pg 229).

2) *idem*, (pg 234)

3) *idem*, (pg 239)

del "vanishing American". Tiene una extraña conciencia de sí mismo como un ser fuera del mundo, un refugiado de otros tiempos, que no debió seguir con vida y lo hizo, un fantasma: "*The boy watched him in complete and rapt immobility. As if I might be an apparition, he thought. Maybe I am*"(1).

Weddel es un doble derrotado: ha sufrido dos Caídas y ha sido vencido dos veces. Se ha contaminado con el hombre blanco y luego ha perdido la Guerra Civil. Es por eso que al comienzo del cuento cree que ya no le interesa seguir viviendo: como Sam Fathers y Tamemud, para citar dos "vanishing Americans" diferentes, no parece tener demasiadas razones para desear conservar la vida.

Pero justamente en este punto, Faulkner hace un giro total con su personaje y lo aleja de la imagen tradicional del "vanishing American": Weddel, a diferencia de los indios que nombramos antes, termina por descubrir una buena razón para aferrarse a la vida. La razón que lo aleja de la resignación, que es la característica esencial del estereotipo es, al mismo tiempo, la idea más faulkneriana y más típicamente tradicional sobre el indio que pueda encontrarse: el sentimiento hacia la tierra en la que se ha nacido. La tierra, eso que Weddel llama el "hogar", es lo único que las dos Caídas no han destruido. La tierra no puede desaparecer, es el espíritu eterno que convierte las derrotas en victorias: "*Contal maison. Our lives are summed up in sounds and made significant. Victory. Defeat. Peace. Home. That's why we must do so much to invent meanings for the sounds, so damned much. Especially if you are unfortunate enough to be victorious; so damned much. It's nice to be whipped; quiet to be whipped. To be whipped and to lie, under a broken roof, thinking of home*"(2). Con ese sentimiento del hogar en su alma, Weddel luchará por su vida y se defenderá del ataque de los montañeses, al contrario de lo que hacen los "vanishing Americans" tradicionales. Lo único que lo lleva a deponer su aparente desinterés y a intentar la huida es el amor por su tierra y el deseo de volver a verla: "*I just want to go home. That's all. I have been away from home for four years. All I want is to go home. Don't you see? I want to know what I have left there, after four years*"(3).

Weddel muere al final del cuento, como Uncas, Tamemud y Sam Fathers, pero su muerte tiene un sentido diferente, porque no es una muerte voluntaria. El amor por la tierra, aún después de la derrota, es una característica tan sureña como india, y este indio sureño muere tratando de volver a ella. La figura del "vanishing American" da así un giro inesperado y termina glorificando la capacidad de resistencia, la "endurance" faulkneriana, en lugar de ensalzar la resignación y la nostalgia pasiva.

Los dos ejemplos que estudiamos son, sin lugar a dudas, excepcionales en la literatura estadounidense anterior a la década del sesenta. En esa década los indios empezaron a hacerse ver de nuevo, junto con el movimiento de protesta de todas las minorías raciales, encabezadas por los negros. Solamente en esos años aparecen libros de autores blancos que dejan de lado la idea del "vanishing American" y se atreven a encarar la figura del indio en el mundo contemporáneo. Como bien dice Howard Fast en el prólogo de The Last Frontier, el blanco descubrió finalmente con la mitad del siglo que la historia del indio tenía algo importante que decirle a la suya. En las décadas del sesenta y el setenta se ha intentado analizar ese algo desde un punto de vista nuevo, que obliga a los autores a dejar de lado los estereotipos, incluso uno tan perdurable y enraizado en la conciencia como el del "vanishing American".

1) *idem*, (pg 236)

2) *idem*, (pg 246)

3) *idem*, (pg 248)

V) RITOS, COSTUMBRES Y FORMA DE VIDA DEL INDIO EN LA LITERATURA BLANCA.

Si aceptamos la tesis de Fiedler, según la cual el tema central de la literatura y el cine sobre el Oeste es el encuentro del blanco y el indio, nos será fácil comprender la razón del gran número de páginas que se dedican en los westerns a la descripción de la forma de vida de los pieles rojas, incluyendo el análisis de su lengua.

En general, estas descripciones son totalmente inexactas. La aparente minuciosidad de Cooper en los retratos de los hábitos de los Hurones, Delawarees, Sioux y Pawnees, corresponde solamente a la repetición de un código tradicional, nunca a una investigación seria o a fuentes históricas. La prueba de la no-historicidad de las descripciones de Cooper y sus muchos imitadores europeos y estadounidenses, incluyendo a los guionistas de cine, está en la poca variedad de las costumbres que se retratan: todas las tribus parecen comportarse exactamente igual, y si existen diferencias, son sobre todo de tipo moral, entre las "tribus buenas" y las "tribus malas".

Esta unificación de las costumbres indias en la literatura, cultura y conceptos del blanco es, tal vez, la simplificación más flagrante del estereotipo. Para el blanco, el indio parece haber sido primero un "indio", y en segundo lugar, a veces, un "indio bueno" o un "indio malo", cuando no se reducía esta última distinción a la nada, como en la famosa frase de Sherman: *"el único indio bueno es el indio muerto"*.

Históricamente, sin embargo, la variedad de costumbres, lenguas y medios de vida de los grupos humanos que habitaban el territorio de los EEUU era, como sabemos, enorme. Con el tiempo, la presión ejercida por el blanco y la necesidad de organizar una resistencia llevó a los indios a defender su identidad como "indios" y no como miembros de una tribu determinada, como habían hecho al principio. Sin embargo, el movimiento panindianista es posterior a la creación de los mitos del blanco, que provienen no de actitudes indias sino de las razones sociales y circunstancias que Melville explica tan claramente en The Confidence Man.

El estereotipo más común del indio en los EEUU, el que se perpetuó en las novelas y películas populares, se basa en lo poco que se sabía sobre la vida de los indios de las Grandes Praderas, en especial los Sioux. Según esta caracterización somera y superficial, los indios montaban a caballo, tenían gran resistencia, eran crueles, se adornaban con vinchas en la frente y tocados de plumas, usaban arcos, flechas, lanzas y luego fusiles, fumaban para firmar la paz, aullaban cuando atacaban, vivían en aldeas de tipis y cazaban el búfalo. Poco importaba si eran Apaches, Cheyennes o Pawnees, nada se decía de las diferencias entre estos grupos de indios: todos eran Sioux con distintos nombres.

La elección de los Sioux como modelos de la "indianidad" pudo deberse a muchas causas. Por un lado, tenían una vestimenta y costumbres espectaculares, una altura y un modo de pelear que los hacía imponentes y eran bastante conocidos. Por otro lado, a medida que se terminaban las guerras indias del S XIX, los nombres de caciques y guerreros indios que alcanzaron más popularidad y las tribus que lograron las victorias más resonantes pertenecían casi siempre al grupo de los Sioux. La popularización de ese modelo de indio se completó con el show de Bill Cody, que llevó a Sitting Bull en su circo durante un largo período.

Crazy Horse se hizo famoso después de la batalla de Little Big

Horn donde muriera Custer, y todavía se lo puede ver como enemigo principal del general en películas de segunda. No se tiene ninguna fotografía cierta de este guerrero Sioux, pero su nombre se hizo legendario, primero como símbolo del Mal y de la Astucia, y luego como estandarte de la rebeldía india. Sitting Bull, por su parte, fue todavía más popular y conocido. Ambos contribuyeron a consolidar la imagen del Sioux como el piel roja de los EEUU.

Antes de que este estereotipo se impusiera por completo, Cooper había creado otro, basado en las costumbres de los indios de los bosques, mucho más hacia el Este: Hurones, Delawares, Mohicanos. Muchas de las "costumbres" que describe Cooper pasaron luego a la visión tradicional del indio de las Praderas. Muchas, en cambio, pertenecían sólo a los indios de los bosques, y sin embargo, cuando Cooper escribió sobre los Sioux, les aplicó los mismos conceptos.

En general, Cooper describe las costumbres indias relacionadas con algunos campos de la cultura: las aldeas y campamentos, la vestimenta y el aspecto físico, los consejos indios, la religión y las costumbres de guerra. Como sucederá en la mayor parte de los westerns posteriores, la economía, los medios de vida, los cultivos, las comidas y la vida tribal a nivel general están ausentes de la visión de Cooper. Esta tendencia perduró durante mucho tiempo hasta el surgimiento de un nuevo interés en el indio histórico, después de la mitad del S XX.

V-a) LA CULTURA INDIA EN LA LITERATURA BLANCA.

Tal vez el punto más interesante de la poco interesante descripción que hace Cooper de las costumbres indias sea el modo en que trata la diferencia entre la cultura india y la blanca. Cooper tiene un respeto notable por las costumbres indias y trata de conciliar las formas de vida blanca e india a través de la teoría de los "gifts", según la cual cada una de ellas es positiva para la raza que la creó y negativa para cualquier otra: *"God made us - white, black and red - and no doubt had his own wise intentions in coloring us differently. Still, He made us, in the main, much the same in feelin's, though I'll not deny that he gave each race its gifts. A white man's gifts are Christianized, while a redskin's are more for the wilderness. Thus, it would be a great offense for a white man to scalp the dead, whereas it's a signal virtue in an Indian"*(1). Con esta teoría, que bien podría leerse como una expresión poética del pluralismo cultural, Cooper puede justificar la profunda amistad que hay entre sus "indios buenos" y sus blancos buenos: *"You, paleface, I redskin; we bring up different fashion, Deerslayer and Chingachgook great friends, and no the same color"*(2).

Sin embargo, como siempre en Cooper, hay grandes fluctuaciones en su obra. Si bien la teoría principal parece ser ésta, hay momentos en que las afirmaciones del narrador o de los personajes la dejan completamente de lado. El tema de la venganza y el gusto por el lujo, por ejemplo, llenan de indignación a Cooper, que los considera parte de la herencia de los pieles rojas y no puede verlos con tanta benevolencia como a la costumbre de escalar a los muertos. Al mismo tiempo, juzga muy mal la forma en que los blancos desprecian a la naturaleza y pone a la forma de vida india como modelo en cuanto a esto..

1) Cooper, J. Fenimore. *The Deerslayer*, op. cit. (pg 41)

2) *ibid*, (pg 169)

Sus descripciones de lo que llama la "religión india", que, por supuesto, es una sola para todas las tribus, derivan de este esquema general y fluctúan constantemente entre el prejuicio y la tolerancia. En algunos casos se lo puede acusar de un etnocentrismo exacerbado: *"It is probable that the Indian had some of the fearful glimpses of the unknown state of being which God in mercy seems at times to afford to all the human race, but they were necessarily in conformity with his habits and prejudices. Like most of his people, and like too many of our own, he thought more of dying in a way to gain applause among those he left than to secure a better state of existence hereafter"*(1) (el subrayado es mio). Sin embargo, ésta no es la posición más común en Cooper. En general, parece creer que la religiosidad *"is seldom long absent"*(2) en la personalidad de los pieles rojas.

The Deerslayer es el más abiertamente cristiano de los Leatherstocking Tales. Sin embargo, Cooper expone en esta novela una visión de la religión india que se acerca bastante a la de Vine Deloria Jr., antropólogo indio, en su colección de ensayos sobre el tema, God is Red, si bien Cooper pone un signo negativo a su descripción. En el capítulo 25, Natty Bumppo tiene una larga conversación con Hetty y Judith Hutter sobre la diferencia entre las ideas del Más Allá que sostienen los indios y los blancos: *"It's wonderful, Judith, how different people have different notions about the futur', some fancying one change and some fancying other. I've known white teachers that have thought all was spirit hereafter, and they ag'in that believed the body will be transported to another world, much as the redskins themselves imagine, and that we shall walk about in the flesh, and know each other, and talk together, and be fri'nds there as we've been fri'nds here"*(3).

Para Vine Deloria Jr., la razón por la cual la religión indígena consigue que sus fieles no teman a la muerte es su concepción del Más Allá como una continuación del mundo presente, tal como la describe Natty Bumppo en ese fragmento. Esta característica de cercanía al mundo que Cooper ve en la religión india y que mucho después estudiaría Vine Deloria, puede ejemplificarse también en una conversación del capítulo siguiente, en la que Natty y Chingachgook conversan sobre las dos religiones. Chingachgook afirma que el piel roja necesita ver para creer. Deerslayer, en cambio, cree que la verdadera fe debe dejar de lado los sentidos. Las palabras con que Chingachgook juzga esta idea podrían corresponder a muchas de las reflexiones de Vine Deloria Jr. sobre la forma en que la religión india se relacionaba con el mundo real: *"That is strange for a wise nation (...). The red man looks hard that he may see and understand"*(4).

Más allá de esta caracterización bastante acertada de la religión india, Cooper suele defender al cristianismo, pero no demasiado. La actitud más común en él es mucho más comprensiva y abierta que la de los primeros westerns del S XX. Podríamos resumir esa actitud, que Fiedler llama "masculina", con el siguiente párrafo de The Prairie: *"There are many traditions concerning the place of Good Spirits. It is not for one like me, old and experienced though I am, to set up my opinions against a nation's. You believe in the blessed prairies, and I have a faith in the sayings of my fathers. If both are true, our parting will be final; but if it should be proved that the same meaning is hid under different words, we shall yet stand together, Pawnee, before the face of your Wahcondah, who will then be no other than my God. There is much to be said in favor of both religions, for each seems suited to its own people, and no doubt it was so intended"*(5).

1) *idem*, (pg 114)

2) *idem*, (pg 181)

3) *idem*, (pg 422)

4) *idem*, (pg 441)

5) Cooper, J. Fenimore. The Prairie, op. cit. (pg 426)

Los narradores y guionistas que se interesaron por el western después de Cooper pusieron su mira en lo pintoresco de las ceremonias indias y no en su teología profunda y en ese sentido, Cooper fue un precursor del interés por el indio histórico que surgió en la década del sesenta. Por otra parte, sus obras también presentan los ritos indios con el placer por lo exótico típico de los románticos. Estas descripciones se refieren por lo general a dos tipos de ceremonias: las danzas de guerra y los funerales, ambas muy alejadas de la verdad histórica.

Los ritos funerarios de Uncàs y los preparativos de Hard-Heart para los suyos son los dos ejemplos más importantes del primer tipo de ceremonias. Aunque el funeral de Uncàs se desarrolle mucho más detalladamente, el toque exótico en ambos fragmentos es el mismo: lo que parece interesarle a Cooper es dejar bien claro que los indios creen en otro tipo de paraíso, al cual es posible llevarse cosas del mundo terrenal.

Las descripciones de las danzas y preparativos religiosos para la guerra entre los indios tienen un sentido levemente diferente. Son, como los funerales, ceremonias exóticas, pero muchas veces su función principal es mostrar el primitivismo del indio, y en el caso de los "indios malos", su salvajismo y animalidad. Tampoco parece haber diferencias entre las costumbres guerreras de las distintas tribus de Cooper, a excepción del uso del caballo entre los indios de las praderas. En cuanto a la forma de los ritos en sí, a pesar de la completa falta de realismo de Cooper, no hay duda que ya por entonces, el estereotipo blanco había recogido la importancia histórica de la danza en las creencias del piel roja.

Los Leatherstocking Tales hacen hincapié en la costumbre india de escalar a los vencidos en batalla. El leit motiv de la crueldad de ese hábito se siguió utilizando casi permanentemente hasta mediados de nuestro siglo para reforzar el estereotipo negativo del indio. A diferencia de los autores posteriores, Cooper considera que éste es un acto disculpable entre los indios y que los blancos lo han promovido al ofrecerles dinero por la muerte de otros indios. El creador de Natty Bumppo se las arregla para probar el salvajismo de los "indios malos" por otros métodos, que después se repitieron hasta el cansancio, especialmente el coro de aullidos salvajes en la batalla, característico de los hurones y los Sioux.

Otra de las tantas imágenes creadas por Cooper, que se convirtió en un cliché dentro del western, es la del consejo indio. Las características de estos consejos en los Leatherstocking Tales son la moderación y el respeto que los pieles rojas, incluso los "malos", ponen de manifiesto en su desarrollo. En una discusión, los indios de las novelas de Cooper son más civilizados que los blancos y Cooper lo dice claramente: "*Notwithstanding the increasing warmth of the amicable contest, the most decorous Christian assembly, not even excepting those in which its reverend ministers are collected, might have learned a wholesome lesson of moderation from the forbearance and courtesy of the disputants*"(1).

El consejo indio se forma siempre en círculo. En las obras de Cooper y todos los westerns que las siguieron, los guerreros se sientan alrededor del fuego para discutir los problemas de la tribu, mientras comparten una pipa. Sin pipa, no hay consejo indio ni tratado de paz. El tabaco une, como bien dice Fiedler en The Return of the Vanishing American.

El consejo respeta las jerarquías, la experiencia y la ancianidad: el hombre de más rango es quien propone el tema y los

1) Cooper, J. Fenimore. The Last of the Mohicans, op. cit. (pg 235)

jóvenes no hablan a menos que los mayores les pidan su opinión. Todos esperan en silencio hasta que cada uno de los oradores haya terminado. La expresión y la maestría lingüística del orador tienen gran importancia en el debate pero ningún indio abusa del lenguaje ni lo utiliza para engañar.

La figura más importante y respetada de estos consejos es la de un patriarca indio, un anciano sabio, querido y poderoso cuyas palabras tienen gran influencia en los asuntos de la tribu. La idea del cariño de la comunidad india por un sabio anciano reaparece constantemente en la literatura sobre el indio: en The Last Frontier, Fast describe con cuidado el modo en que los Cheyennes cuidan a su anciano líder, Cuchillo Lento, mientras huyen desesperadamente hacia el Norte; más adelante, en el sesenta, T. Berger hablará en iguales términos de la relación de la tribu con el abuelo del protagonista de Little Big Man.

Cooper se interesa mucho por el tema del respeto indio a los ancianos y a los tontos. Sus obras presentan una serie de personajes no del todo "normales", como Hetty en The Deerslayer, o David en The Last of the Mohicans, y describen la bondad con que los indios tratan a estos seres. Frente al desprecio que la mayoría de los blancos demuestra ante ellos, la buena voluntad de los indios es una actitud más civilizada: "*Wah-ta-wa indeed, knew that in many tribes the mentally imbecile and the mad were held in a species of religious reverence, receiving from the untutored inhabitants of the forest respect and honor, instead of the contumely and neglect that it is their fortune to meet among the more pretending and sophisticated*"(1). El respeto por los ancianos y los tontos se relaciona muy estrechamente en la obra de Cooper con una dimensión humana especial que este autor intenta darle al indio.

Sin embargo, Cooper no se interesó mucho más allá de estos detalles por las relaciones humanas entre los indios mismos, si bien en The Deerslayer se plantea brevemente el tema de la mujer piel roja. La mujer era, en general, un sirviente sumiso entre las tribus indias de los EEUU. El blanco no dejó de notarlo y de difundirlo, como otro punto a favor de la idea del primitivismo del indio. En general, la mujer india tiene sólo un papel en los estereotipos del blanco: el de Pocahontas, la salvadora de los prisioneros. Fuera de este papel heroico, que según Fiedler ni siquiera corresponde al mito central, la india está ausente del estereotipo. En Cooper, la única india importante es Hist en The Deerslayer y lo es sólo porque el autor necesitaba una madre para Uncás. Esta necesidad biológica lo fuerza a tratar el tema de las condiciones de vida de la mujer india, y entonces recurre a la comparación tradicional entre las costumbres blancas e indias: "*The life of a woman is hard at the best, but I must own, though I'm not opinionated in favor of my own color, that it is harder among the red men than it is among the palefaces. This is a point on which Christian may well boast*"(2).

Una vez establecidos estos pocos puntos de descripción, que establecen la atmósfera de lo exótico, la literatura de la frontera se conformó con ellos. No hubo un interés profundo por la forma de vida del indio hasta mediados del S XX. En general, se reemplazó dicho interés por una visión superficial, parcial y exótica de la cultura india. Los autores que tomaron el tema del piel roja entre mediados del S XIX y mediados del XX se limitaron a repetir los esquemas de Cooper o a reelaborarlos dentro de sus propias mitologías.

En Go Down, Moses, por ejemplo, la "indianidad" de Sam Fathers sólo se expresa a través de su conocimiento de una lengua olvidada y

1) Cooper, J. Fenimore. The Deerslayer, op. cit. (pg 171)

2) idem, (pg 438)

de su relación con la naturaleza, de la que ya hemos hablado en un punto anterior. Faulkner no se interesa por la historia de la tribu de Sam ni por la diferencia que puede haber entre sus hábitos y los del blanco. Nada se dice, por ejemplo, de la religión de Sam, a excepción de su adoración de la Naturaleza, a la que dirige la única ceremonia que le vemos realizar.

Los cuentos sobre indios, en cambio, presentan alguna descripción de costumbres adaptada siempre al tono del cuento, sea éste elégiaco o humorístico. Red Leaves, por ejemplo, está centrado en la presentación del funeral de un jefe indio, en el cual éste debe llevarse al otro mundo sus posesiones terrenales: sus animales, sus armas y su esclavo personal. El cuento gira alrededor de la persecución de ese esclavo, sus pensamientos mientras huye por el pantano y la forma en que la tribu enfrenta el problema de volver a capturarlo.

Faulkner describe la forma de vida de los indios de la Plantación como parte de una leyenda. Muchas veces, parece una pintura de la Edad de Oro combinada con la idea del indio como un ser esencialmente perezoso. Los pieles rojas de Yoknapatawpha no hacen nada. La esclavitud, que les ha sido impuesta por la llegada del blanco, les resulta molesta porque los obliga a buscar ocupaciones para los negros. Son hombres sumamente tranquilos, que se toman un buen tiempo para todo lo que emprenden y generalmente logran hacerlo de todos modos. Su vida transcurre en un mundo de ritmo reflexivo y filosófico. En general, como los autores de los westerns filmados, Faulkner no busca otra cosa con estas descripciones de "costumbres" es crear una atmósfera especial que transforma a los indios en hombres distintos en un tiempo distinto, es decir, en personajes legendarios.

La tendencia a pintar la cultura india como irreal y exótica también predominó en el cine. A pesar de que algunos directores fueron conscientes de que, como dicen Astre y Hoarau, la credibilidad del western proviene del conocimiento que el cineasta pueda tener sobre la realidad indígena, la gran mayoría de las películas sobre el Oeste redujo la figura del indio a una sola tribu, la de los Sioux, y otorgándole sólo dos funciones dentro del relato. Estas funciones se corresponden con las dos grandes tendencias del estereotipo: el indio del cine es, en general, objeto de fascinación u obstáculo para la civilización y el Bien.

A raíz de esta simplificación, las costumbres del indio no pasaron de ser copias fieles de las ideas que el blanco tenía sobre él. La preponderancia de los westerns que trataban al indio como enemigo, hizo que abundaran las descripciones cinematográficas de las costumbres guerreras de los pieles rojas belicosos, como los sioux o los apaches, a los que se convirtió en masas de hombres demoníacos que aullaban al atacar las caravanas y las aldeas pintados con rayas negras en la cara, o rompían a traición los tratados de paz y las treguas. En general, el cine trató sólo este aspecto de la cultura india: el consejo indio y las pipas de la paz eran los únicos momentos en los que los indios no se dedicaban a matar o a prepararse para hacerlo.

Este punto de vista cambió radicalmente desde la década del cincuenta. A partir de ese momento, en palabras de Philip French, el cine se acercó cada vez más al descubrimiento de "*una cultura alternativa o contracultura*" en el indio(1). Las películas de las décadas siguientes exploraron en mucha mayor profundidad la cultura india, confiriéndole una humanidad propia y diferente. La literatura siguió el mismo movimiento que el cine desde las novelas de Cooper

1) French, Philip. Westerns, Tres Tiempos, Buenos Aires, 1977. (pg 85)

hasta Ishi, Last of his Tribe, por ejemplo, escrito por la esposa del antropólogo que estudió las costumbres de la tribu Yahí y fue amigo de Ishi durante muchos años.

Esta evolución progresiva hacia la consideración seria de la cultura india va unida a una gradual humanización del personaje piel roja. Este proceso tiene mucho que ver con la desilusión de muchos creadores blancos frente a la cultura "oficial" de los EEUU. A mediados del S XX, la nostalgia por una vida más natural y el desencanto general, especialmente entre los jóvenes y los intelectuales, hicieron que la forma de vida india, tan distinta y hasta entonces tan denigrada, se convirtiera en una opción válida que parecía tener algo que enseñarle a los blancos - y que, por lo tanto, merecía ser tomada en serio..

V-b) LA LENGUA INDIA.

Tal como aclaramos en la introducción a este punto, la "lengua india" que aparece en los westerns literarios y cinematográficos es un invento del blanco. Había, por supuesto, gran cantidad de lenguas en lo que es hoy el territorio de los EEUU, cuando llegaron los blancos. Muchas de ellas se perdieron para siempre por el exterminio de las tribus y el desinterés de los blancos y las otras fueron estudiadas mucho después de la finalización de las guerras indias del S XIX. Para reemplazarlas, los autores blancos crearon dos lenguas indias que utilizarían los personajes piel roja de los libros y películas sobre la conquista del Oeste.

La primera de estas lenguas es la del "*ugh, ugh Indian*", ese ser casi completamente incapaz de expresarse más allá del monosílabo. Estos indios casi no hablan, y si lo hacen, será siempre a la manera de Tonto, con un manejo muy primitivo de los verbos y una gramática apenas comprensible, que revela su falta de desarrollo intelectual. La segunda lengua india del estereotipo posee características totalmente opuestas. Se trata de un idioma poético, metafórico y complejo, muchas veces de características románticas en cuanto a su forma de expresar los sentimientos.

Ambas lenguas míticas tienen una relación con la realidad. Según lo que podemos leer en los discursos de los jefes indios, las lenguas de los pieles rojas eran metafóricas y los indios solían hablar en un tono poético lleno de comparaciones con elementos de la naturaleza. El otro estereotipo, el del "*ugh, ugh Indian*" debe haber surgido antes de que los intérpretes hicieran comprensibles estas lenguas. El idioma indio sonaba gutural a los oídos de los blancos que no lo conocían y en los tiempos de las luchas abiertas, los pieles rojas les parecían poco más que fieras de voces entrecortadas. Este tipo de "lengua" india prosperó durante años en el western cinematográfico, donde las únicas líneas de los guerreros eran unas pocas exclamaciones inarticuladas y los acostubrados aullidos de guerra.

Ambas lenguas aparecen en la obra de Cooper, pero este autor atribuye las expresiones "*ugh, ugh*" no al primitivismo sino al entrenamiento estoico de los indios. En The Last of the Mohicans, Uncás es muchas veces un típico "*ugh, ugh Indian*". Estudia la situación y decide sobre los pasos a seguir con unas pocas exclamaciones guturales que tanto Natty Bumppo como su padre comprenden perfectamente bien. La inexpressividad del joven no lo convierte en un hombre menos hábil ni menos inteligente, aunque en obras posteriores, este tipo de lengua pasó a significar estupidez o en el mejor de los casos, falta de sensibilidad.

Cuando se deciden a hablar, los indios de Cooper utilizan en cambio un idioma florido y poético que pertenece a todas las tribus por igual: *"My brother is not himself; he forgets that he is talking to one who has sat at the council fires of his nation. When men speak, they should say that which does not go in at one side of the head and out at the other. Their words shouldn't be feathers, so light that a wind which does not ruffle the water can blow them away. He has not answered my question; when a chief puts a question, his friend should not talk of other things"*(1).

Cito este parlamento de Chingachgook porque su tema es una ética del uso del lenguaje, que puede ser muy interesante como parte del concepto de Cooper sobre el idioma indio. La primera característica notable del discurso es el uso de las personas gramaticales. Los indios de los *Leatherstocking Tales* parecen carecer totalmente de segunda persona, cosa que no ocurre en los discursos de los indios históricos. El uso de la tercera persona para dirigirse al receptor del mensaje le sirve a Cooper y a muchos de sus imitadores posteriores para darle un sonido exótico y "diferente" a sus lenguas indias. El segundo rasgo importante de estas lenguas es el uso de comparaciones con elementos naturales. No existe un sólo párrafo de un personaje indio en Cooper que no posea frases de este tipo, incluso en las conversaciones informales y supuestamente espontáneas, como ésta. Los indios de Cooper, incluso los malos, poseen una lengua sumamente sofisticada y poética, que no abandonan nunca, excepto cuando se transforman en hombres prácticos y estoicos, en *"ugh, ugh Indians"*.

Por otra parte, el indio de Cooper tiene una ética de la lengua. No sabe mentir, lo cual lo coloca en el polo opuesto al de los blancos que lo engañan. Las palabras tienen para él un valor sagrado y permanente: no se puede borrar lo que la voz ha dicho. Las promesas orales del indio son, muchas veces, más duraderas y confiables que las palabras escritas del blanco. En Cooper, la belleza y riqueza de las lenguas de los pieles rojas se corresponden con su profunda moralidad. Ni siquiera los "indios malos" mienten, a excepción de Magua, que acusa a los blancos de haberle enseñado a hacerlo. El asombro de los indios ante las "palabras torcidas" de los caras pálidas proviene de esta visión de la lengua, que Cooper coloca como modelo en sus novelas.

La mayor parte de los autores de westerns populares optaron por uno u otro de estos dos idiomas indios. Con el tiempo llegó a ser muy difícil apartarse de ellos y describir, sin embargo, una lengua india creíble. Autores como W. Faulkner y Hemingway tuvieron que igualar el idioma indio y el blanco por completo para evitar estos estereotipos. Los indios de Faulkner hablan igual que los blancos o los negros, aunque no digan las mismas cosas. Sam Fathers es el único que parece regresar en las dos palabras de su fórmula ritual a la sonoridad y la relación con la naturaleza impresas por Cooper en la lengua de sus indios. El saludo al gran ciervo de *The Old People*, tiene mucho de la poesía natural de que hablábamos: al llamar "abuelo" al animal, Sam está reconociendo el profundo parentesco del hombre con los animales y el respeto que les debemos.

En realidad, los autores blancos del S XX tardaron en interesarse por las verdaderas lenguas de los indios. Sólo en la década del sesenta, con libros como *Ishi, Last of his Tribe*, *Black Elk Speaks* o las citas de *Bury My Heart at Wounded Knee*, el blanco pareció reconocer la falsedad de sus ideas originales en cuanto a la lengua india. Este reconocimiento puede empezar a analizarse en la burla que

1) Cooper, J. Fenimore. *The Deerslayer*, op. cit. (pg 420).

hace Faulkner a los blancos en A Bear Hunt, donde los indios utilizan el estereotipo contra los blancos mismos. Además de bailar alrededor del poste donde han atado a Luke, los Chickasaw completan la imagen del indio malo hablando en su idioma frente a él: "*They took de lant'un en de gun away frum him en took him up pon topper de mound en talked de Injun language at him fer a while*"(1) (el subrayado es mío). Aquí, la lengua india no es un código de comunicación sino un arma contra el blanco: la preposición "at" está marcando esta característica. La agresión de la lengua india contra Luke está basada en las imágenes fijas y creencias del blanco mismo. Como los actos de Bigger en la segunda parte de Native Son, el estereotipo tiene aquí un movimiento de boomerang y se vuelve contra el que lo creó.

VI) LA IMAGEN DEL INDIO EN LA LITERATURA BLANCA A PARTIR DE LA DÉCADA DEL 60

El gran cambio en la imagen del indio dentro de la literatura blanca coincidió históricamente con los estallidos raciales posteriores a la mitad del siglo XX y con la afirmación de la identidad de las minorías en los EEUU. En ese momento, una serie de autores blancos interesados de un modo u otro en el western volvieron los ojos hacia el pasado y redescubrieron al indio desde un punto de vista distinto, que los llevó más cerca de la verdad histórica.

Para estudiar las características de ese cambio, analizaremos en detalle dos novelas completamente distintas: One Flew over the Cuckoo's Nest de Ken Kesey, e Ishi, Last of his Tribe, de Theodora Kroeber. Ambas obras vuelven sobre los temas que hemos analizado en los puntos anteriores, pero una lectura superficial es suficiente para comprender que ha habido una modificación importante en la consideración de esos temas y de la figura del indio en general. Ishi no es un "vanishing American" estereotipado, ni el jefe Brondem puede calificarse como un compañero tonto de McMurphy en One Flew over the Cuckoo's Nest. Es posible rastrear en ellos a los dos estereotipos que hemos nombrado, pero sólo como huella de tiempos anteriores. Las dos novelas, por otra parte, son el resultado de un interés diferente por el indio y de una nueva apreciación del valor de su figura dentro de la historia general de los EEUU.

Ishi, Last of his Tribe parece, desde su título mismo, una nueva versión del mito del "vanishing American". Si definimos a esa figura tradicional como el indio en proceso de extinción, sin agregar ninguna otra característica, Ishi es realmente un "vanishing American". Su muerte, como la de Uncás representa el final de su raza. Sin embargo, Ishi no es una leyenda ni se comporta como parte de una. Theodora Kroeber es esposa del hombre que protegió a este indio durante todo el período de su vida que pasó en el mundo de los blancos. La novela tiene así una meta completamente opuesta a la de las obras de Cooper: si, como dice Fiedler, Cooper construía mitos, Mrs. Kroeber, en cambio, está tratando de demitificar la figura del indio y divulgar su verdad histórica.

Para lograrlo, apela a lo que podríamos definir como el cambio más profundo en los westerns del sesenta: la elección del indio como punto de vista en la narración. Esta idea implica necesariamente un giro de ciento ochenta grados en la consideración de la imagen del piel roja. Como conciencia central en la obra literaria, el indio ya no puede ser el "Otro" del que habla Fiedler al comienzo de su

1) Faulkner, William. Collected Short Stories, op. cit. (pg 78)

estudio, al menos no del mismo modo. Muchas veces, en esta novela y en algunos capítulos de The Sot-Weed Factor de John Barth, los papeles se invierten y es el blanco el que resulta exótico, absurdo o salvaje.

Este cambio es revolucionario y permite a los autores acceder al tema del Oeste desde una perspectiva radicalmente diferente. El indio-observador-punto de vista les sirve para criticar la sociedad del blanco, sus sueños de grandeza, su alarde de "civilización", las contradicciones de su supuesta gran "misión" y la pobreza de sus esperanzas. Pero ésta no es la única consecuencia ni la más importante, aunque pueda ser la más obvia: convertir al indio en conciencia central significa en primer lugar valorarlo como persona y en segundo lugar hacer de su cultura y su ética patrones válidos de acercamiento a los valores de blanco.

Theodora Kroeber no es una gran autora, por cierto, pero su obra es importante por el modo en que trata de captar las opiniones y sentimientos de su personaje indio, e incluso por el hecho de que le interese hacerlo. La novela termina con una nota de la escritora en la que aclara su intención al escribir el libro: "*This book tries to look back on Ishi's life, on the old Yahi world, and the world of the white men as seen through Ishi's eyes*"(1) (el subrayado es mío). Esta intención es la gran novedad que trajeron los autores del sesenta al tema del indio. Ya no se lo estudia desde un punto de vista blanco, ni siquiera para descubrir en él un modelo de perfección, como en el romanticismo. Ahora es el indio mismo el que nos muestra su mundo, volviendo así a su antiguo papel de guía, pero no al de traidor a los suyos.

La novela de Mrs. Kroeber narra el largo proceso de adaptación de un indio al mundo que lo circunda. Esta adaptación será particularmente difícil porque Ishi deberá enfrentar la progresiva desaparición de su forma de vida y de su pueblo y luego la inserción en un universo del que no sabe nada y al que teme profundamente. Esta adaptación es, por supuesto, una búsqueda de identidad, pero volveremos a eso al final de nuestro análisis.

El viaje espiritual y material de Ishi puede dividirse en tres grandes períodos: uno de relativa estabilidad y paz al principio del libro, en el cual la autora nos presenta las costumbres y el modo de vida de lo queda del pueblo Yahi; uno de desintegración de ese primer mundo, y finalmente uno de exploración del mundo blanco y transmisión de la cultura Yahi a los científicos del museo. En esos tres períodos, la autora va tomando uno por uno la mayoría de los temas que analizamos en puntos anteriores, tratando de ceñirse al punto de vista indio.

El primer período gira alrededor de la presentación de lo que Ishi llama "*the Hay*", el modo de vida de los Yahi. Se lo podría comparar con las páginas que describen las costumbres indias en las novelas de Cooper o en otros westerns tradicionales. Sin embargo, aun si dejamos de lado el problema de la documentación y la verdad histórica, hay una diferencia esencial entre ambas presentaciones del mundo indio. Mrs. Kroeber nos da un enfoque global de la cultura Yahi, que incluye una comprensión profunda de las bases filosóficas que la sustentaban. Aquí no se trata de escenas exóticas dispersas: lo que se describe es la vida de lo que queda de un pueblo, desde su religión hasta su modo de subsistencia, desde sus ritos hasta sus relaciones sociales, desde su organización "política" hasta su visión del mundo. Visto de ese modo y a través de los ojos de uno de sus miembros, el universo Yahi pierde su exotismo y se convierte en otra cultura, ni más extraña ni menos válida que la del blanco, y tan (o

1) Kroeber, Theodora. Ishi, Last of his Tribe. Bantaa, New York, 1980. (pg 211)

más) merecedora que ésta de un lugar sobre la Tierra.

Dentro de esta descripción general, hay temas que podemos reconocer fácilmente por su conexión con obras anteriores. El primero y más evidente es el de la relación de los indios con la tierra y la naturaleza. La tribu Yahi (de sólo siete miembros al comienzo de la novela), ama su mundo y lo conoce planta por planta. Ishi y los otros dos indios jóvenes utilizan constantemente sus sentidos para moverse en ese mundo, y de todos ellos, el más importante no es el de la vista sino el de el del olfato. A veces, Ishi describe ambientes enteros sin utilizar los ojos: *"There were many smells in Mother's house in winter - the bite of smoke, the sharp spice of burning pine and baywood; hot resin; green and dying grass and bark; meat broth; still warm bread; and the different smells from the baskets which stood in a neat circle on the upper house level"*(1).

Los Yahi respetan la tierra en la que viven y, a diferencia del blanco, saben que les es imprescindible. El contraste entre la conciencia ecológica y la inconsciencia suicida de las dos razas está constantemente marcado. Cuando el abuelo narra los antiguos mitos, los dioses se dicen entre sí: *"but the People cannot live on a land without streams, or plants or animals"*(2). Los Yahi sienten que dependen totalmente de la naturaleza y hacen de ese sentimiento la base fundamental de su religión. En cambio, los "saldu", como ellos llaman a los blancos, no conocen el respeto ni la prudencia en sus tratos con la tierra: *"Grandfather says the saldu do not know about keeping water clean"*(3).

Aunque pueda parecer lo contrario, esta presentación del problema de la relación del indio con la naturaleza está muy lejos de las quejas de Cooper por la rapiña del blanco. Mrs. Kroeber plantea el mismo asunto desde un punto de vista diferente, según el cual el respeto por la vida natural es lo normal, lo lógico, lo humano, y la inconsciencia blanca lo que resulta monstruoso y despreciable. Esto es producto de que ahora vemos al indio desde un "adentro" distinto. Claro está que se trata de un recurso y no de una "verdad", ya que es Mrs. Kroeber la que escribe y no Ishi, pero dentro de la literatura blanca, este "adentro" representa una intención y un interés nuevos.

Todas las costumbres de los Yahi son ecológicas, incluyendo sus ritos religiosos y su entrenamiento para la vida. Practican la imitación de las voces de los animales y sus juegos se relacionan siempre con los demás habitantes del mundo, que tienen, para ellos, el mismo derecho a la vida que los seres humanos.

La religión de los Yahi está descrita en detalle. La autora nos presenta una visión global y profunda de ella y no una enumeración de ritos exóticos. Tal vez lo más interesante de la descripción desde nuestro punto de vista sea el pacifismo expreso de esta religión y la importancia que tienen de los sueños en ella. Ambas características están generalmente ausentes de las presentaciones estereotipadas: el "pacifismo indio" no es "funcional", ni "siquiera en el "indio bueno" del western, y los sueños son demasiado espirituales como para ser considerados parte de la vida material del indio, a no ser que se los tome como parte de su exotismo. Los Yahi no hubieran podido convertirse nunca en modelos del estereotipo, como sucedió con los Sioux: una pequeña tribu totalmente pacífica e ignota no sería lo suficientemente interesante como parte de las aventuras del héroe blanco. En ese sentido, la descripción de Mrs. Kroeber es parte del desarrollo de una conciencia nueva sobre la variedad de la "cultura india" en los EEUU.

Tal como se la retrata en este libro, la cultura Yahi era eminentemente pacífica: *"You, as were all our People, are trained to*

1) *idem*, (pg 26)

2) *idem*, (pg 27)

3) *idem*, (pg 15)

the silent bow of the hunter who hunts only that he and those of his nowi may live. The weapons he holds in his hands were not made for the hunting of men"(1). Ishi, Last of his Tribe revierte la idea de Cooper, según la cual era "natural" en un indio escalar a sus enemigos, y anormal y perverso en un blanco. Para los Yahi, como para muchos indios de la realidad, escalar era una palabra relacionada sólo con el blanco y el jefe de la tribu dice más de una vez que escalar es horrendo para un Yahi, porque va en contra de las leyes del "Hay" sagrado de los antepasados.

El tema de los sueños no es común en la literatura blanca sobre el Oeste pero es, en cambio, una constante entre los autores indios. Mrs. Kroeber se refiere a él con mucha frecuencia. Los sueños de sus Yahi son siempre sagrados y premonitorios y los de Ishi y Tushi se cumplen tarde o temprano. En realidad, la novela misma está estructurada alrededor del cumplimiento de un sueño, que es el resumen del viaje de Ishi y de su proceso de búsqueda de la identidad.

En cuanto a las relaciones humanas, la vida de la tribu de Ishi, como la de la mayor parte de las tribus históricas, es profundamente comunitaria. Sus miembros se cuidan mutuamente y piensan siempre en la suerte de todos los demás. Todo lo que hacen, lo hacen en común.

El segundo periodo en que dividimos la novela presenta otro tema central: el del "vanishing American". El tema recorre todo el libro pero se vuelve más evidente cuando Ishi se va quedando solo en la segunda parte.

Hay una diferencia esencial entre la descripción que hace Mrs. Kroeber de los sentimientos de Ishi y la manera en que Cooper y los que lo siguieron tratan la figura de sus "vanishing Americans". El indio de una tribu que se extingue, según la imagen tradicional, tiene siempre una actitud resignada ante su destino. Es, como dijimos, un hombre que se suicida, sirviendo de guía al conquistador. Chingachgook y Uncàs son miembros de este grupo de personajes. Ishi, no. Si bien él también es un "vanishing American" en el sentido más amplio de la palabra, no es un personaje complaciente con el avance blanco ni se resigna a sufrir su suerte sin queja alguna. En la primera y segunda partes del libro, hay referencias constantes a la necesidad de resistir la invasión *saldu* y, en realidad, Ishi no se da por vencido en ningún momento, ni aun en la tercera parte, en el mundo de los blancos.

En la sección que estamos estudiando, la tribu de siete miembros habla permanentemente de la defensa, y desprecia a los miembros de la raza que han abandonado la forma de vida Yahi y se han rendido ante el blanco: "*Are my son and his cousin to grow up like those fat ones with their full stomachs and short memories knowing nothing of the Celebration of the Harvest?*", pregunta la madre de Ishi en una de las tantas conversaciones sobre la tradición. Ishi sabe a quiénes se refiere: "*Mother means the People of the Valley who let the saldu take their land and gave no help to us when we fought them*"(2).

Tal vez esa resistencia desesperada es la razón por la cual la sensación del lector ante la historia de Ishi no es de melancolía o de tristeza, como frente a la de Uncàs, sino de angustia. Ishi es testigo de un verdadero apocalipsis. Su actitud ante lo que vive es más humana y mucho más creíble que la de los indios de Cooper. Mrs. Kroeber expresa su situación a través de una metáfora geográfica típicamente india: la idea de un mundo que se va reduciendo. "*When Mother was as big as Tushi, the hills and the river-valley were filled with people. There were other worlds too, to the south and east and north and west... Last night Elder Uncle said only Yahi were left in*

1) idea, (pg 46)

2) idea, (pg 10)

the hills when I was born. And three turnings of the moons ago, when Elder Uncle brought us to Tuliyani, there were not even any Yahi left but us"(1).

Esta drástica reducción del mundo en que se mueven los Yahi tiene una sola causa: los *saldu*. Los temas de la culpa y el afán de posesión del blanco se repiten en este libro sin muchas modificaciones, a pesar del cambio en el punto de vista. También aquí aparecen constantemente los motivos de la cantidad de *saldu*, las masacres de aldeas, y la toma de la tierra. *"There were too many of them; they came too fast. (...)all saldu carried firesticks and hunted the People, meaning to empty the hills of us"(2).*

A los ojos de los Yahi, el blanco es, desde el principio, un instrumento de destrucción y un causante de escenas infernales que se repiten en los sueños. Los blancos parecen locos por la sangre y la crueldad: su manía de escalar a los muertos hace pensar al abuelo de Ishi que son demonios. La descripción de la aldea destruida se parece en mucho a las de Cooper, Melville y Fast, pero hay una diferencia que proviene nuevamente del punto de vista: el narrador de este episodio no expresa la culpa como Natty Bumppo o los soldados de The Last Frontier; lo único que hay en sus palabras es terror y asombro ante los actos de los blancos, que le resultan completamente incomprensibles. Aquí, el Otro, el alienado, el forastero es el blanco: *"They were not men as we knew men. I was sure they were dawana, crazy. (...)He saw that others of these saldu also wore scalps at their belts. Then I was sure they were demons"(3).*

La muerte de Timawi, primo de Ishi, a manos de los *saldu*, es el comienzo de la destrucción final de la tribu Yahi. La tensión crece cada vez más. La cueva de oso en la que fundan una aldea más alejada aún de los blancos significa un nuevo encogimiento del mundo, ya que todo el universo de los llanos se pierde definitivamente para ellos y deben volver a modificar sus costumbres para adaptarlas al lugar en que se encuentran.

Tal vez el síntoma más terrible de la decadencia de este pueblo sea la reacción de los ancianos, *"the Old People"*, como los llama Ishi. Luego del descubrimiento de la cueva del oso, el abuelo y la abuela deben asumir una nueva identidad dentro de la comunidad: *"They spoke of themselves as 'Ancestors' and they were in very truth more and more like Ancestors"(4).* Ya no quedan otros ancianos en la tribu y el abuelo y la abuela pasan a representar la tradición, la sabiduría y la memoria de los Yahi. La muerte de ambos dejará a los demás sin un elemento esencial de la vida comunitaria. Los mayores, Mother y Elder Uncle tratarán de reemplazar a los viejos. El esfuerzo que hacen para lograrlo es conmovedor y nos dice mucho de la necesidad tribal de conservar sus instituciones intactas, a pesar de todo. Esta visión de la vejez entre los indios es otro planteamiento del tema del patriarca, que habíamos encontrado ya en Cooper, Fast y Brown. *"Ishi saw how Mother dried her tears and how she and Elder Uncle put away their grief; how they kept the circle around the fire so that each looked into the faces of the others and the four did not huddly together; how they talked sometimes in the fashion of the Old Ones so the talk around the fire was not without stories and the little jokes of the Old Ones"(5).*

Tal vez lo más nuevo en la imagen del "vanishing American" que presenta Mrs. Kroeber sea la conciencia que tienen los Yahi de su situación. Al igual que Uncás y Chingachgook, saben que su tribu se extingue sin remedio, pero en lugar de una resignación melancólica, aquí hay una desesperación rebelde. De vez en cuando, podemos encontrar discursos casi resignados, como el de Tamemud en The Last of

1) *idem*, (pg 41)

2) *idem*, (pg 41)

3) *idem*, (pg 35)

4) *idem*, (pg 112)

5) *idem*, (pg 114)

the Mohicans: "These are the People who must live without Young or Old, without hope - the Ending, the Last People"(1). Sin embargo, esta nota de derrota es algo contra lo que los Yahi luchan constantemente: sólo una página después de la cita anterior, Ishi se da ánimo con su sueño mágico y sus pensamientos hablan sobre todo de sus intensos deseos de vivir: "My Dream gives me courage. Sun shines. My bow is beside me. Below in Howunupo are my Mother, my Uncle, and Little White Shell, my Cousin. Aisu tsub!(todo está bien)"(2).

Los sociólogos afirman que los indios fueron y son la minoría menos asimilada de los EEUU. Mc Lemoire afirma que la razón que explica la constancia con que el indio se aferra a su modo de ver el mundo - es la ley sociológica según la cual las minorías solidarias y autosuficientes se resisten siempre durante más tiempo a la asimilación. Esta verdad sociológica, que aparece sólo muy superficialmente en los indios estereotipados, es un motivo constante en Ishi, Last of his Tribe. Durante todo el período de decadencia de la tribu, el problema central de sus miembros es adaptarse a las nuevas circunstancias sin perder su identidad tribal, sin desviarse de la esencia de lo que llaman el "Hay". "Ever more closely encircled by the enemy saldu and their animals, the four people, Mother, Elder Uncle, Ishi and Tushi lived, hidden, watchful, and unknown to the nearest saldu or to any saldu. And the pattern of their lives did not change"(3).

Los Yahi seguirán respetando ese "pattern" aun en la peor de las circunstancias. Ishi se aferrará a él durante toda su vida entre los blancos. No hay en esta actitud nada de resignación romántica ni de "nobleza" trágica, sólo una desesperación lúcida y un reconocimiento agudo de la importancia de la propia identidad. Ishi sobrevive porque posee esta conciencia de sí mismo. Sólo así es posible comprender que el shock del apocalipsis no lo elimine. Cuando vuelve de ese período de completa inercia en el que cae cuando muere el último de sus compañeros, no es un hombre nuevo, como Christmas después de su desmayo en Light in August. Nunca dejará de ser el Yahi que enterró a su madre y el sentido central de la novela está para mí en esta voluntad de seguir siendo indio, de seguir viviendo como Yahi, aun después de que su mundo haya desaparecido.

En la última parte del libro, Ishi baja hacia el mundo *saldu* pero no para transformarse en blanco, sino para morir. No le queda nada que hacer en su tierra vacía y decide ir hacia el poniente para encontrarse con los suyos.

La vida de Ishi en el mundo de los *saldu* es la sección más pobre y menos creíble de la novela de Mrs. Kroeber, y lo es por el tratamiento del punto de vista. Es muy difícil transmitir el asombro del indio ante lo desconocido y la autora no lo logra del todo. Hay, sin embargo, una idea central muy importante e innovadora en esta sección: la de la perduración de la identidad tribal de Ishi.

Dijimos antes que Ishi nunca se rinde y que ése es el sentido final de la novela. Este "vanishing American" nunca deja de pelear por su vida y de defenderse contra el blanco. Su mayor temor es el de traicionar su identidad como Yahi. La vida entre los blancos no lo transforma, por el contrario es la forma de vida india la que transforma a los *saldu* que rodean a Ishi, y esto es típico del los libros que tratan el tema del indio después del sesenta. Una de las últimas acciones de este personaje será educar a un muchacho blanco como guerrero Yahi.

Esta inversión de los roles y los conceptos básicos del mito es,

1) *idea*, (pg 114)

2) *idea*, (pg 116)

3) *idea*, (pg 122)

como el cambio en el punto de vista, toda una revolución. Ishi también será guía del blanco hacia el mundo de los Yahí, pero no será un traidor ni un suicida. Llevará al antropólogo y al muchacho a su reino en las sierras, en un último intento por ayudar a su tribu a no desaparecer. Es, en realidad, la forma que encuentra Ishi de defenderse contra la extinción, preservando, aunque fuera en el recuerdo de una raza enemiga, la cultura de su pueblo. A esto se refiere el epigrafe del libro: "*Many moons after... those living in distant worlds could read and know how the People spoke and who were their Gods and Heroes and what was their Hay*".

El sueño premonitorio de Ishi en el primer capítulo puede leerse como un resumen del sentido de su vida, y ese sentido, como vimos, es opuesto al del "vanishing American" tradicional. En ese sueño(1), Ishi abandona su mundo para reunirse con el tren, el Monstruo que va a ver todos los días desde su refugio secreto, y llega al Oceano; luego de muchas lunas, vuelve a su tierra como el Salmón Sagrado en el tiempo del Nuevo Año, la primavera. Ese es el periplo geográfico y espiritual de Ishi. A solas en un mundo muerto, bajará hasta las aldeas y ciudades de los *saldú* y vivirá con ellos por un tiempo, pero no dejará de ser un indio Yahí. En lugar de desaparecer, guiará a los *saldú* de nuevo hacia las tierras de su tribu, les enseñará la forma de vida de los Yahí y los cambiará para siempre: ellos serán sus instrumentos, los que conservarán a su muerte la memoria de su tribu y el "Hay" sagrado.

Esta presentación de la desaparición de una tribu desemboca inevitablemente en la comparación del mundo indio y el mundo blanco, y como siempre en las obras posteriores al sesenta, la forma de vida del indio aparece aquí como más pura y valiosa que la de sus enemigos. La raíz de este valor superior está en el ejercicio del "Hay", una ideología global de respeto por la vida, de la que los blancos carecen totalmente. Este es el juicio final de Ishi sobre el mundo *saldú* y es también el juicio de toda una década, expresado a través de los labios de una figura a la que, como bien dice Fiedler, hacia falta volver: "*The saldú Gods and the saldú Heroes are beyond the understanding of a Yahí. They are clever, much cleverer than Jupka and Kaltuna and the Yahí Heroes. They give their People wheels, quickfire, and the strong iron and steel for making tools; they give them many, many good things... But it seems to me they do not much care that their People should be wise. They seem not to have set a Hay, a clear Hay, for the saldú to follow*"(2).

Al final de sus días, Ishi vuelve al mundo de los suyos para enseñarle a Young Wolf, el muchacho blanco, la forma de vida Yahí. El papel del piel roja ha cambiado: en lugar de ayudar al blanco a regresar a su mundo a través de las tierras salvajes, este indio tiene que guiarlo hacia el mundo espiritual de las tribus para salvarlo de la confusión y el horror encarnados en la sociedad tecnológica e inmoral de las ciudades. Y la crítica de Ishi a esa sociedad es la de toda la década del sesenta: una sociedad que tiene todos los adelantos y no ha sabido poner reglas morales a su comportamiento es una sociedad enferma y peligrosa.

El cambio que analizamos en Ishi, Last of his Tribe está presente en obras muy diferentes en cuanto a sus objetivos y a su forma. One Flew over the Cuckoo's Nest de Ken Kesey es una novela de ficción, no una obra de divulgación. Fiedler la considera el libro más característico de lo que él llama el "nuevo western", y en ese sentido

1) *idem*, (pg 44)

2) *idem*, (pg 207)

tiene un fondo mítico muy alejado de la visión "realista" que Mrs. Kroeber pretende darnos en su novela. Sin embargo, existen puntos de contacto evidentes entre las dos obras, sobre todo si las comparamos con las que hemos analizado anteriormente.

La más importante de estas características comunes es el uso del punto de vista. Kesey también elige un narrador indio para su historia, pero él lo maneja en primera persona. Su libro, como hace notar Fiedler, es una reedición del mito de la amistad entre dos hombres de razas diferentes. Sin embargo, este mito está radicalmente modificado a partir de la elección del indio como punto de vista.

Incluso en el momento en que empezó el revisionismo histórico de la gesta del Oeste, una novela como The Last Frontier de Fast presenta un punto de vista blanco. Habrá que esperar hasta Bury My Heart at Wounded Knee para que se escriba una historia del Oeste desde el punto de vista del indio. Ken Kesey es un ejemplo de esta variación en el enfoque, dentro de la ficción.

Es cierto que puede argumentarse que el verdadero protagonista de One Flew over the Cuckoo's Nest es McMurphy, el blanco, pero no puede descartarse el hecho de que el lector conoce su historia a través de la mente, los juicios y los pensamientos del jefe Brondem, y esto implica una estructuración diferente del mito mismo.

Otro punto de contacto importante entre Ishi, Last of his Tribe y One Flew over the Cuckoo's Nest es la concepción de la oposición entre dos formas de vida, dos "Hays", como los llamaría Ishi. El jefe Brondem desarrolla su visión deformante del sanatorio en que vive sobre la base de la oposición vida natural vs. vida artificial o tecnológica. En ese sentido, él también podría haber pronunciado las palabras con las que Ishi juzga a la sociedad blanca: en el mundo del sanatorio hay muchos adelantos técnicos pero ninguna ley moral que les impida convertirse en instrumentos de deshumanización.

El jefe ve al sanatorio como un lugar infernal donde las máquinas dominan al hombre. En sus sueños, hay aparatos para detectar a la gente, aparatos que detienen el tiempo o lo aceleran, aparatos para producir niebla, aparatos insertados en los cerebros de los pacientes. Todos ellos tienen una cualidad en común: son máquinas desnaturalizadoras, pervierten el orden verdadero de las cosas.

Como polo opuesto a este lugar angustiante, Brondem recuerda los viejos tiempos, anteriores a la Caída. Estos recuerdos son típicamente indios: el centro de todos ellos es la vida en contacto con la naturaleza. Ese pasado es el mejor de los refugios para el jefe Brondem y a medida que su relación con McMurphy vuelve a conectarlo con la realidad del presente, lo único que consigue rescatar en ella es lo que se relaciona con la naturaleza: "*I looked out the window and saw for the first time how the hospital was out in the country.(...) It called to mind how I noticed the exact thing (the stars) when I was off on a hunt with Papa and the uncles*"(1).

Los dos miembros de la oposición permanente que forma la base del libro podrían describirse con pocas palabras: la vida natural por un lado y la "adaptación" ("*adjustment*") por otro. Ese "*adjustment*" está relacionado estrechamente en la mente del jefe Brondem con la sociedad del blanco, la Mujer y lo mecánico. Como Ishi, el jefe piensa que hay algo enfermo en la forma de vivir del blanco: "*When a completed product goes back into society, all fixed up good as new, better than new sometimes, it brings joy to the Big Nurse's heart; something that came in all twisted different is now a functioning, adjusted component, a credit to the whole outfit and a marvel to behold. Watch him sliding accross the land with a welded grin, fitting into some nice neighbourhood where they're just now digging trenches along the*

1) Kesey, Ken. One Flew over the Cuckoo's Nest, Picador, London, 1972. (pg 128)

street to lay pipes for city water. He's happy with it. He's adjusted to surroundings finally"(1). Este tipo de fragmentos abunda en el libro. Todos ellos poseen una gran fuerza, basada en el uso de palabras relacionadas con lo mecánico, palabras que denotan una regimentación permanente y una total falta de vitalidad en los seres que se describen. Son seres dominados, domesticados, iguales los unos a los otros. Ese es el tipo de vida que desea imponer la Combine, símbolo mental del jefe para el principio femenino que, según cree, ejerce poder sobre él y sus compañeros. Cualquier otro tipo de conducta será calificado de rebelde y peligroso y tratado como "locura".

One Flew over the Cuckoo's Nest es la historia de una rebelión contra el poder de la Combine, liderada por McMurphy, el blanco. A pesar del jefe blanco, el levantamiento de los enfermos va en una dirección totalmente india. Es un intento por volver a los buenos tiempos de los que Brondem tiene recuerdos, enraizado en el antiguo deseo de los estadounidenses por "huir a la frontera", al mundo salvaje e ilimitado en el que se refugiaron Natty Bumppo y Huck Finn, ese mundo masculino del cual el "compañero indio" es el mejor representante. Este camino indio hacia la libertad se va desarrollando en dos líneas paralelas: una vuelta a la naturaleza, en el sentido amplio de la palabra, y un renacimiento del sentido de la comunidad. Ambas líneas pertenecen a la escala de valores de la sociedad india.

Cuando McMurphy llega a la Sala de Big Nurse, ésta ha conseguido ya que sus habitantes se aislen completamente y también que se alejen de todo lo natural, en el mundo exterior y en ellos mismos. La visión dantesca del jefe Brondem apunta sobre todo a estas dos grandes carencias de los pacientes de la enfermera en jefe. Para huir de ese mundo terrible, el jefe se finge sordomudo: un modo bastante eficiente de encerrarse en sí mismo y en el pasado y no permitir que la atmósfera enrarecida del sanatorio lo destruya. McMurphy trata de revertir esta situación, enseñando a los hombres del sanatorio a verse mutuamente, a comunicarse, y a reconocer las cosas hermosas del mundo exterior. Ambos objetivos se logran plenamente durante la expedición de pesca. Ese el momento más libre y hermoso de la novela y significativamente transcurre lejos del sanatorio mismo, y cerca del mar, ese elemento natural que Melville comparó tantas veces con la frontera y el mundo del indio. Para el jefe Brondem, esa excursión es la vuelta a su infancia y a la reservación en la que vivía, el regreso a los buenos tiempos del pasado: *"I noticed vaguely that I was getting so's I could see some good in the life around me. McMurphy was teaching me. I was feeling better than I'd remembered feeling since I was a kid, when everything was good and the land was still singing kid's poetry to me"*(2).

Para los que la llevan a cabo, la expedición de pesca es, ante todo, una recuperación de la "humanidad" perdida a través del compañerismo y la vida en libertad. Kesey utiliza una metáfora bastante semejante a la que vimos en Ishi, Last of his Tribe para simbolizar este proceso de vuelta a la naturaleza: es una metáfora sobre el tamaño, aplicada aquí a los hombres mismos. El libro de Theodora Kroeber relataba el proceso de encogimiento de un mundo; Kesey narra el modo por el cual sus personajes se agrandan a medida que recuperan su esencia. *"Hoo, boy, blowin' a man back up to full size is a secret you can't share with everybody, be dangerous in the hand of an enemy. You won't even know it's happening most of the time yourself. But I give you my solemn word, you follow my training program, and here's what'll happen"*(3).

1) *idea*, (pg 36)

2) *idea*, (pg 199)

3) *idea*, (pg 173)

La metáfora es sumamente efectiva, ya que puede interpretarse a varios niveles. El libro es, en parte, una protesta contra la estrechez de la vida moderna y la mecanización del hombre, convertido en un simple engranaje dentro del aparato social. En ese sentido, el "crecimiento" simboliza la recuperación del valor del hombre como individuo ante los demás y ante sí mismo. Desde otro punto de vista, es una representación de la ampliación de las posibilidades del ser humano, que resultaría de la vida en una sociedad menos restrictiva. El aumento de tamaño también es el camino hacia la libertad, puesto que es esa fuerza recuperada la que terminará liberando a Brondem. Finalmente, si recordamos la división sexual que hace Fiedler del problema de la frontera, el crecimiento significa la vuelta de la fuerza viril, coartada por el poder femenino de la enfermera, que es también el símbolo de las limitaciones de la sociedad blanca.

Este tema central está directamente relacionado en el libro con temas menores que hemos analizado en otras obras. El jefe Brondem es otro sobreviviente del apocalipsis de una tribu, robada y engañada por el blanco. Sólo que aquí el problema se complica porque el engaño viene a través de la traición de una mujer. Los relatos del jefe sobre la forma en que se robó la tierra de los indios se corresponden directamente con la división en sexos de la que habla Fiedler: el blanco, la mujer y las restricciones sociales son la misma cosa en realidad; en el otro extremo de la oposición estarían el indio, el hombre y una sociedad diferente, que respetara más al individuo y fuera, al mismo tiempo, más comunitaria. El mundo indio y bueno de la infancia del jefe Brondem es totalmente masculino: el personaje no tiene buenos recuerdos de su madre blanca. Ella es, en realidad, una versión anterior de la enfermera. También ella se dedica a achicar al padre hasta convertirlo en un borracho incapaz de luchar por lo que cree.

One Flew over the Cuckoo's Nest vuelve a presentar la cultura india como una alternativa válida. Aquí, la forma de vida que representa Brondem es, incluso, la única salida posible para huir del poder de la Combine. La desaparición de ese modo de vivir está narrada con la misma desesperación con que Ishi sentía el aniquilamiento de su mundo en la novela de Mrs. Kroeber. Cuando el padre de Brondem se ve forzado a aceptar el pago por sus tierras y a desprenderse de ellas, se desespera: *"He said. What can you pay for the way a man live's? He said. What can you pay for what a man is? They didn't understand. Not even the tribe. (...) They kept asking him to invest for them, or tell them where to go, or to buy a farm. But he was too little anymore. And he was too drunk, too. The Combine had whipped him. It beats everybody"*(1).

El arma más poderosa contra el poder de la Combine es la comunicación entre los hombres y más específicamente, la amistad viril. McMurphy y el jefe Brondem forman otra parejas de hombres de la literatura de los EEUU, pero no son una copia exacta de Natty Bumppo y Chingachgook, o incluso David Hogganbeck e Ikkemotubbe.

Las características que tienen en común con estas figuras tradicionales son la lealtad de su amor, la profunda unión que hay entre ellos, y hasta esa insinuación de relación matrimonial que Fiedler encuentra en los libros más inesperados: *"I want to touch him (McMurphy) because he is a man./ That's a lie too. There's other men around. I could touch them./ I want to touch him because I'm one of those queers!/ But that's a lie too. There's one fear hiding behind another. If I was one of those queers, I'd want to do other things with him. I just want to touch him because he's who he is"*(2).

A pesar de estos puntos de contacto con parejas blanco/indio

1) *idem*, (pg 171)

2) *idem*, (pgs 172-173)

anteriores, la obra de Kesey presenta innovaciones en su uso del estereotipo. El papel de guía de McMurphy es una de ellas, pero no la más importante. No hay duda de que las diferencias más notorias derivan del uso del punto de vista indio y del final elegido por Kesey. Como aclara Fiedler en su estudio, en One Flew over the Cuckoo's Nest es el indio el que sobrevive y el blanco el que muere para salvarlo. La muerte de McMurphy es el precio por la libertad del jefe indio, exactamente al revés que en el estereotipo tradicional. Por otra parte, como en Ishi, el punto de vista incide enormemente sobre la forma en que se describe y se narra de la historia. En esta novela, el indio vuelve a ser el observador, el juez y el testigo que da testimonio, y el blanco, el objeto de estudio, el acusado. Los papeles de los miembros de la antigua pareja se han invertido.

Estos dos ejemplos de la literatura blanca sobre el indio posterior al sesenta nos permiten completar el estudio del periplo de la figura del piel roja en la ficción, y ocasionalmente en el cine, de los blancos de los EEUU. A pesar de la fuerza de los estereotipos tradicionales y la perduración de algunas de sus características principales, la década del sesenta trajo cambios profundos en dichas imágenes, que adquirieron una nueva dimensión, sin dejar de ser simbólicas.

En esos años, el personaje indio dejó de ser el Otro y se convirtió en juez de la sociedad blanca y de sus principios morales. El indio se transformó así en el centro de la obra narrativa que lo describía. Leslie Fiedler hace notar también el modo en que en estos años se revirtió el sentido de la presión a favor de la asimilación a la sociedad blanca en las obras de ficción. Desde los primeros contactos con el indio, el blanco había insistido en que el indio abandonara su forma de vida y se "civilizara". Incluso Natty Bumppo llega a insinuarle a su amigo Chingachgook en The Deerslayer que algún día se convertirá al cristianismo. Esta presión se ejerció también a nivel legal con el sistema de reservas, las divisiones de la tierra y los mismos comités de ayuda al indio de principios de siglo.

En la década del sesenta, el indio pareció lanzarse al ataque de nuevo, tanto histórica como literariamente. Los hippies, como dice Fiedler, tomaron hasta su vestido y su forma de llevar el cabello como banderas de lucha. Renació el interés en sus comunidades, sus instituciones, su literatura. Se las estudió como culturas alternativas válidas. El blanco iba hacia ellas para aprender y para buscar una salida coherente a los problemas de su propio mundo. El guía indio ya no conducía al blanco hacia su mundo en plan de conquista, sino en busca de una salvación. Desde el punto de vista narrativo, el indio pasó en este tiempo a ser centro y punto de vista, y en lugar de "civilizarse", se dedicó a convertir a los blancos a sus propios valores morales, como hemos visto en las dos últimas novelas.

De todos modos, el indio literario conserva ciertos rasgos que provienen de los estereotipos. El sentido simbólico que tiene su figura para el blanco es el primero de esos rasgos. Su relación con la naturaleza y la libertad, es el segundo. La tercera característica estereotipada que aún perdura, y que fue recogida en parte por los mismos indios en los movimientos panindianistas de fines del S XIX y del S XX, es la visión unitaria de todas las tribus como representantes de una misma raza y una misma gente. Para el blanco, el indio es un indio, solamente, y el aspecto tribal le interesa poco, si dejamos de lado los estudios científicos de civilizaciones particulares.

La década del sesenta colocò al indio en una posición especial dentro de los mitos de los EEUU. De "vanishing American" nostálgico y romántico, su imagen pasó a ser símbolo de un camino nuevo hacia un mundo mejor. De ese cambio en la consideración del indio proviene el interés del blanco por él: su forma de vida, que fue en un tiempo despreciada y atacada, se ha convertido en un modelo para los que la destruyeron. Para decirlo con la expresión que usa Fiedler, el indio renació de sus cenizas para juzgar y guiar a los blancos que se atrevieron a mirarlo tal cual es.

-CONCLUSIONES

CONCLUSIONES GENERALES

Las obras que hemos analizado en este estudio nos han ofrecido un panorama de las distintas formas en que la narrativa estadounidense refleja el problema racial de los negros, indios y judíos. En esta última sección intentaremos hacer un resumen de las conclusiones a las que hemos llegado, a través de la comparación de las características principales de la literatura que se refiere a cada uno de los grupos sociales mencionados.

Las obras que se refieren a los tres grupos que estudiamos plantean el tema del estereotipo de forma diferente. El estereotipo del negro parece surgir siempre de un miedo a la diferencia en el físico de esta minoría. Según Fiedler, para el blanco, el negro es símbolo de todo lo carnal y está relacionado con los instintos y el sexo. De este rasgo del estereotipo derivan las principales características de las imágenes fijas que manejan muchos de los personajes blancos de las novelas de Faulkner, Penn Warren, Twain, Baldwin, Ellison o Wright, para quienes el negro, desde un punto de vista negativo, es siempre brutal, incapaz de dominar sus pasiones, poco inteligente y poco humano. El "buen negro", por su parte, es un ser dominado, agradecido y leal, una especie de perro manso. En todas estas obras, el estereotipo ejerce poder sobre los personajes, pero este rasgo en común, no significa que los autores negros y los sureños tengan puntos de vista semejantes sobre el peso del estereotipo en las relaciones entre la mayoría WASP y las descendientes de los esclavos.

En las obras de los sureños blancos, el estereotipo es, sin duda alguna, una fuerza negativa que es necesario destruir. La imagen social del negro aparece como una deformación de la realidad que sólo algunos blancos saben reconocer como tal. Tomemos, por ejemplo, a Gavin Stevens, el abogado de Jefferson. Gavin es consciente de que el modo en que el pueblo de Yoknapatawpha juzga a Lucas Beauchamp está basado en premisas falsas, pero no tiene ningún conocimiento seguro de lo que se oculta detrás de la máscara de Lucas. Para el escritor blanco del Sur, el negro es siempre una especie de enigma, un signo de pregunta.

Las novelas de los sureños, incluyendo las de Twain, describen en general un proceso de revelación por el cual los personajes blancos terminan por desechar los conceptos de la sociedad que los rodea y aprenden a ver al negro de otro modo. Aquí hay una deferencia esencial entre el planteamiento de los autores del S XIX y el de los miembros del Renacimiento Sureño. Twain y Beecher Stowe son incapaces de retratar al negro, y también de reconocer esta incapacidad. Parecen creer realmente que Tom y Jim representan a negros concretos. Los autores del S XX, en cambio, saben que la esencia del negro se les escapa. Faulkner, por ejemplo, habla del misterio que se oculta detrás de la máscara negra, un misterio que todavía, al menos hasta Who Speaks for the Negro?, a mediados de la década del sesenta, sigue produciendo miedo en los blancos del Sur.

Los autores negros enfocan el problema de la fuerza social del estereotipo de otro modo. Todos ellos se dedican a desmentir la existencia real de las figuras creadas por la sociedad del blanco y a presentar personajes que representan al negro tal como lo ven los hombres que pertenecen a su propio grupo social. La imagen fija es, en estas obras, un enemigo poderoso y antiguo, para los blancos tanto como para los negros mismos. Wright, Ellison y Baldwin plantean el mismo problema de incomunicación e incomprensión que los autores blancos, pero en sus novelas y cuentos la causa de este fenómeno no es

el misterio que hay en los negros, sino la falta de interés de los blancos. La metáfora del hombre invisible es la representación más perfecta del modo en que los autores negros analizan la actitud de la mayoría WASP. Si el negro parece ser sólo una máscara extraña es en realidad porque el blanco se ha negado sistemáticamente a verlo tal como es.

El estereotipo del indio tuvo una evolución diferente en la sociedad estadounidense. En un sentido general, para utilizar nuevamente los conceptos de Fiedler, el indio fue siempre símbolo de un mundo extraño para el blanco, pero su mundo no se diferenciaba del conocido por su carnalidad sino por sus estructuras mentales. Para Fiedler, el indio es símbolo de los lugares límites de la conciencia, las fronteras de la locura. Sin embargo, esto no es sino una de las características de la imagen fija del indio, que tiene toda una historia de cambios y revoluciones. La visión blanca del indio se dividió en un comienzo en dos grandes ramas opuestas, que tal vez sean dos caras de la misma moneda: para el conquistador europeo y después para el estadounidense, el indio fue ya sea el salvaje cruel y asesino que debía desaparecer para dar paso a la civilización y el bien, ya sea el ser natural puro e inocente destinado a perecer ante el avance de un mundo más inhumano y poderoso que el suyo. El rasgo que une a estas dos concepciones es la idea de una condena segura para el indio, la imagen del *vanishing American*.

Fiedler describe con exactitud el destino de estos dos estereotipos cuando afirma que el primero desapareció casi por completo con el revisionismo histórico de mediados del siglo XX, para ser reemplazado por derivaciones del segundo. Desde 1950 en adelante fue imposible volver a la imagen del indio como ese salvaje inarticulado que habían perpetuado los westerns literarios y cinematográficos. El blanco dejó de llorar sus derrotas frente a las tribus, dice Fiedler, y comenzó a juzgar con severidad el método y el sentido de su victoria final en el Oeste. Esto provocó un gran cambio en la visión blanca del indio, después del cual no quedó en pie más que la perdurable idea de la desaparición del indio de la faz de la tierra.

Las obras de los autores blancos sobre el papel del indio en el Oeste carecen de la conciencia de lucha contra el estereotipo que vimos en las que se refieren al negro. Las novelas de Cooper en el S XIX son, como ya dijimos, fundadoras de mitos. Fijan en la cultura WASP las figuras del "indio bueno", el Noble Salvaje en vías de extinción, y el "indio malo", cruel torturador y asesino de blancos. Ambas perdurarán hasta la gran revolución de la década del 50 como elementos esenciales en el western. Las obras del S XX que rechazan estas dos imágenes del indio presentan ya sea un interés por reexaminar las actitudes históricas del blanco en la conquista del Oeste, como en el caso de The Last Frontier o Little Big Man, o un análisis de la filosofía del indio vista como una solución posible a la crisis de toda la sociedad estadounidense, como en One Flew over the Cuckoo's Nest. El tema del estereotipo y su influencia en la formación de las personalidades y las conductas de los personajes es muy secundario en estas obras.

Los autores indios, por su parte, centran sus esfuerzos en la afirmación de la existencia real de los pueblos piel roja. Su lucha es sobre todo contra la idea del *vanishing American*. El indio del S XX necesita hacerse ver, demostrar que ha sobrevivido a las guerras del S XIX. Esta necesidad hace que las novelas de los autores indios sean descripciones de su situación, sus ideas y su mundo, más que intentos conscientes de demitificación de la figura del individuo de

su endogrupo, como algunas obras de autores negros. Es verdad que algunos escritores plantean la falsedad de los rasgos del estereotipo en fragmentos de sus novelas: tanto Carter en su relato sobre el Trail of Tears y sus descripciones sobre el trabajo del indio, como Storm en los episodios que se relacionan con la costumbre de escalar a los muertos protestan contra las imágenes creadas por la sociedad estadounidense para justificar las atrocidades de la conquista del Oeste. Sin embargo, aun en esos casos, la lucha contra el estereotipo es sólo un aspecto secundario de la narración. El verdadero interés del autor indio es el mismo que describe el personaje de Ellison al final de Invisible Man: lo que desea lograr con sus obras es que el blanco se vea obligado a verlo.

El problema del judío es completamente distinto de los dos anteriores. El judío no fue estereotipado de la misma manera que el negro y el indio en los EEUU y su presencia no es demasiado frecuente en la literatura de autor blanco. No existe una imagen judía fija particular de los EEUU a la que podamos referirnos, si bien es posible encontrar similitudes entre algunos personajes de la literatura blanca y el estereotipo universal del judío propagado por el antisemitismo.

A raíz de esta situación especial, la literatura de autor judío en los EEUU tiene muy poco interés en el problema del estereotipo. No existen narraciones dedicadas a desmentir la veracidad de las figuras tradicionales. El tema de la ubicación de la raza en la sociedad blanca se enfoca sobre todo desde el punto de vista de la identidad cultural del grupo, la lucha contra la asimilación total y la oposición al *American dream*.

Si bien el interés por el estereotipo varía de un grupo a otro, no podemos decir lo mismo en cuanto a la crítica contra el racismo. Todos estos autores se preocupan por el tema, si bien muchas veces utilizan distintos puntos de vista para analizarlo.

El reflejo literario del antisemitismo en los EEUU está marcado por una falta de correspondencia entre el modo en que plantean el tema los autores de la minoría y los autores blancos. La literatura del blanco, como dijimos, no toma con frecuencia el personaje del judío ni discurre demasiado sobre este tipo de racismo. Sin embargo, Malamud, Bellow y Roth narran historias de personajes que se sienten profundamente el rechazo de la sociedad del blanco. En el caso de The Fixer, incluso, el antisemitismo tiene la fuerza asesina del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial.

La característica más importante del tratamiento de este tema en los autores judíos, es la forma en que relacionan el racismo con la búsqueda de la identidad, rasgo que los diferencia de los negros y los indios. En algunas de las novelas que estudiamos, la superación del prejuicio racial es, muchas veces, el eje del proceso de crecimiento de los personajes. The Assistant y The Victim son, en este sentido, dos caras de la misma moneda. En The Assistant, Frank Alpine se convierte en hombre a través de un progresivo reconocimiento de la falsedad de sus ideas sobre los judíos. La última ceremonia de su iniciación a la vida es su conversión al judaísmo. En la novela de Bellow, el protagonista, un judío, aprende a mejorar su capacidad de entrega y comprensión humana soportando los ataques antisemitas de un antiguo compañero de escuela, a quien empieza odiando y termina, en palabras de Fiedler, desposando. La escena final de The Victim lo muestra integrándose al mundo y a la humanidad, mientras ocupa su lugar en un teatro. Ambos personajes se niegan en un principio a salir de sus endogrupos y aceptar a los demás cuerpos de la sociedad. La vida termina por enseñarles que las fronteras del sentimiento

humano abarcan mucho más de lo que ellos creían. El racismo es el peor de los obstáculos que deben vencer en su viaje en busca de una identidad más abierta y comprensiva.

Los autores blancos del Sur, por su parte, hacen una crítica que llega a ser feroz del racismo de su pueblo. Ni Faulkner ni Warren aceptan o avalan el desprecio y la sujeción que sufren los negros en el Sur. Sin embargo, en cuanto incluyen estos conceptos liberales, en el sentido estadounidense de la palabra, en su visión totalizadora del Sur, su ideología se hace confusa. En estos escritores hay una extraña mezcla de lucidez ante los errores y pecados de su región y defensa apasionada de las ideas que produjeron esos errores y pecados. El resultado es una visión del mundo muy compleja y no demasiado coherente, que enriquece las obras con motivos interesantes como la culpa, la conciencia, el deseo de huir de la realidad, la necesidad de enfrentarla y la nostalgia constante por el paraíso perdido de los tiempos anteriores a la Guerra Civil. El centro de esta concepción particular del universo y de las crisis de sus personajes es el problema racial.

Para compatibilizar los dos extremos de la paradoja que esbozamos en el párrafo anterior, Faulkner y Warren colocan al racismo en una posición que lo enfrenta a las nociones más queridas del individualismo sureño. Las descripciones de los linchamientos apuntan a demostrar que en esos momentos, el odio racial convierte a los individuos en parte de un monstruo despreciable, al que, una vez consumado el asesinato, tratarán de olvidar por todos los medios. En la literatura de Faulkner, los principios sureños de nobleza, palabra y valentía son la mejor arma contra la deformación social que ellos mismos han producido. Un verdadero hombre del Sur no puede sino rechazar el racismo, como el padre de Hightower en Light in August.

Frente a este sentimiento deformante, Warren y Faulkner utilizan la figura del negro como representante de ciertos valores inmutables que a veces los blancos parecen haber olvidado. El negro se transforma así en un símbolo de signo contrario al que lleva el estereotipo social. En la saga de Yoknapatawpha, el negro representa, además de la culpa del Sur, la capacidad de tolerar la derrota, resistirlo todo y seguir adelante: la *endurance*, que el blanco sureño debe aprender de él. En Band of Angels, en cambio, la negritud es símbolo de una parte indispensable de la personalidad del Sur, que es necesario aceptar y valorizar adecuadamente.

Este uso simbólico de la figura del negro se corresponde con la solución que proponen estos autores para el problema racial sureño. Sus obras predicán una salida individualista que depende de la aceptación de la culpa por parte del blanco y de su reconocimiento de los lazos de hermandad que lo unen al negro. Esta solución requiere tiempo e independencia. La prisa de las organizaciones negras y la injerencia del Norte sólo pueden lograr un retraso en el examen de conciencia de la sociedad sureña, que es el paso previo a cualquier cambio importante en los sentimientos del pueblo blanco.

Esta visión del racismo está considerada como simplista por los intelectuales negros. Las obras de estos hombres pintan el racismo con una crueldad aún mayor y exigen respuestas más concretas e inmediatas a los problemas que éste plantea. El odio racial está relacionado siempre con el horror y la injusticia, en los cuentos y novelas de Wright, Ellison y Baldwin. Para el personaje negro, es sobre todo una amenaza constante, una especie de monstruo indefinido que aparece a nivel de las imágenes como una pared, una montaña, una sábana en un hospital. El racismo produce miedo y el miedo, a su vez, produce violencia, autodestrucción, angustia, desesperanza.

Estos personajes desconfían enormemente del blanco, y tienen razones para hacerlo. Ese sentimiento frustra las buenas intenciones de algunos personajes blancos como Vivaldo, Mary, Jan o Charlie en Les Blancs, obra de teatro de Lorraine Hansberry. El autor negro entiende que esta frustración es la causa inevitable del racismo de la sociedad blanca. Como bien dice uno de los personajes de L. Hansberry, no se pueden borrar cuatrocientos años de opresión con un trago y un cigarrillo.

La "buena voluntad" y el examen de conciencia nunca son los caminos correctos para salir del problema racial en las obras de autor negro. La solución a las tensiones sociales de ese origen debe ser social: la buena intención individual que propugnan en parte Faulkner y Warren está destinada al fracaso desde el punto de vista de Wright, Baldwin e incluso Ellison. El blanco debe enfrentarse a sus culpas sin máscaras ni maquillaje y reconocer que las cosas han llegado demasiado lejos y ya no dependen sólo de los sentimientos.

El racismo antiindio tiene características profundamente distintas. Las obras de los autores de ese origen étnico describen con lujo de detalles la crueldad de los blancos durante la conquista del siglo pasado y su constante desprecio y falta de comprensión en el S XX. La situación del indio en estas obras es tan agobiante y desesperada como la del negro en Native Son o Another Country, pero el interés de los autores no tiene las mismas características. Para el piel roja, la injusticia del sistema legal, la agresión permanente y la corrupción, los tres grandes campos del racismo antiindio, tienen mucha menos importancia que la intolerancia del blanco frente al *Way* tradicional de las tribus.

A diferencia del negro, que fue arrancado violentamente de su mundo y perdió gran parte de su cultura en el proceso, el indio conservó siempre los principios y conceptos básicos de su civilización americana y el ataque a esa forma de vida le preocupó siempre más que el racismo basado en la visibilidad física. Los autores de sangre india dedican gran parte de sus obras al análisis de las raíces de la intolerancia cultural de los WASP y a la búsqueda de una forma de defensa. Sus personajes indios tratan de lograr que el blanco los acepte tal como son. No quieren integrarse a la sociedad ni perderse en ella, sino por el contrario seguir viviendo a su modo sin ser atacados por ello.

La crueldad y agresividad de los blancos produce en los personajes de estas obras el mismo efecto que en los personajes negros de Baldwin, Wright o Ellison. Las reacciones se repiten: violencia, desesperación, angustia, autodestrucción. Sin embargo, el tono general de estas narraciones es más calmo, a pesar de las imágenes apocalípticas con que se describe en ellas la caída de las tribus en el S XIX. Para encontrar un sentimiento de desesperación paralelo al de, digamos, el comienzo de In Another Country, debemos retroceder hasta los discursos de los caciques durante el siglo pasado, en los que se expresa el horror y el asombro del piel roja ante la forma bestial en que el blanco desarrollaba su plan de conquista.

En las obras de los autores blancos que tratan el tema del Oeste, desde Cooper en adelante, el racismo antiindio tiene un rasgo en común con la visión de los sureños sobre los negros. Ya en el S XIX, la destrucción de algunas tribus comenzaba a ser tomada con un creciente sentimiento de culpa por algunas poblaciones del Este y de Europa. Esta reconsideración de la conquista está ligada al estereotipo del Noble Salvaje, eliminado por la avaricia y la inhumanidad de la civilización del blanco. Algunos de los párrafos de los *vanishing American* de Cooper inauguran así una corriente de

autocrítica que llegaría hasta nuestros días en obras como The Last Frontier y Little Big Man, y películas como Little Big Man, Broken Arrow, Soldier Blue, etc.

Sin embargo, el sentimiento de culpa por la desaparición del indio es, en realidad, bastante diferente a la culpa sureña por la esclavitud. La existencia del problema negro convirtió a la culpa del Sur en un asunto complejo. Como ya dijimos, el blanco tuvo muchas dificultades para reconocer esa culpa, porque la presión de la población negra y la del Norte generaron un movimiento de resistencia en él, que lo llevó a refugiarse en la nostalgia por el pasado anterior a la Guerra Civil y todas sus instituciones, incluyendo a la esclavitud misma. La culpa del westerner, que según Fiedler, es la gran culpa nacional en los EEUU, tiene otras características. Mientras los conquistadores creyeron en la existencia del indio, justificaron sus actos de barbarie del mismo modo que los sureños: animalizaron y deformaron la figura del indio, hasta convertirlo en un obstáculo diabólico para el desarrollo de los nobles propósitos del blanco, y transformaron luego la conquista en un mito en que los triunfadores representaban el Bien y los derrotados, una serpiente que era necesario echar del Paraíso antes de traer a él la civilización.

Sin embargo, cuando la idea del indio como *vanishing American* empezó a tomar cuerpo en la sociedad estadounidense, la situación cambió. La destrucción total de una civilización colocaba al blanco frente a otro tipo de problemas. Después de Wounded Knee, el indio fue relegado al pasado de la nación en la mente del blanco. Para la mayor parte de la sociedad WASP, dice Marienstras, el piel roja no sobrevivió a las grandes guerras del S XIX: es sólo una figura de las novelas y películas del Oeste. La seguridad de la desaparición del indio dió rasgos nuevos a la culpa del blanco: la convirtió en un sentimiento romántico, exaltado y superficial que, en lugar de justificar las masacres a través de la animalización del enemigo, buscó hacerlo a través de su ennoblecimiento. Parece paradójico, pero las palabras de Chingachook y Uncás en The Last of the Mohicans no son verdaderas acusaciones contra los actos del blanco. La resignación de estos *vanishing Americans* típicos frente al holocausto de su pueblo representa un permiso casi explícito al blanco para que lleve a cabo su conquista. La muerte del indio se convirtió así en el precio que se había debido pagar por la salvación del héroe, y la desaparición de las tribus, en el doloroso paso previo a la instauración de la civilización en el Oeste.

Con este planteamiento particular de la culpa, es inevitable que el tema del racismo tenga, en estas obras, formas diferentes a las que hemos descrito hasta ahora. Sólo algunos pocos personajes odian indiscriminadamente a los indios, y estos, en general, son juzgados con dureza por el narrador o los protagonistas. El odio suele darse contra una tribu en particular, la de los "indios malos", por razones morales, como en el caso de Cooper, o por motivos económicos concretos. La mayor parte de los personajes blancos de la literatura WASP que se interesa por el indio ejerce un racismo mucho más sutil, que estos autores no critican: se niega sistemáticamente a creer que el indio pueda tener un futuro. La figura más común en estos libros es, por lo tanto, la del *vanishing American* y esta tendencia se revierte solamente después de la década de 1960, con obras como One Flew over the Cuckoo's Nest, en las que el blanco empezó a reconocer el valor alternativo de la cultura del indio.

El prejuicio racial se origina siempre en el reconocimiento de una diferencia entre el endogrupo y los demás grupos sociales. En

sociología, esa diferencia, como ya dijimos, se denomina visibilidad y puede ser física o cultural, según los rasgos que se tomen en cuenta.

El tema de la visibilidad tiene distinta importancia en los tres grupos sociales que estudiamos. La visibilidad física es un motivo permanente en las obras que tratan el problema del negro y la visibilidad cultural domina el enfrentamiento entre indios y blancos. Los autores judíos se interesan por ambos campos. Suelen burlarse de los estereotipos físicos que la mayoría aplica a los miembros de su grupo, pero toman el problema cultural con el apasionamiento de quien siente que sus tradiciones están desapareciendo en la confusión de una sociedad formada por muchos grupos diferentes.

El color de la piel, que, según Marden y Meyer, domina el problema racial en los EEUU determina algunos de los rasgos más particulares de las obras que se refieren al enfrentamiento entre blancos y negros, rasgos que están completamente ausentes de los westerns, y las obras de los autores indios y judíos.

En primer lugar, en estas obras el color de la piel es casi siempre un símbolo muy efectivo, que no tiene paralelo en las novelas que se interesan por los grupos indios y judíos, excepto en algunas imágenes de House of Dawn. Las metáforas de la pared y la montaña en Native Son, por ejemplo, describen con un gran impacto la sensación de horror que causa el mundo del blanco a los negros del ghetto. Este uso simbólico del color se relaciona también con otro motivo que aparece permanentemente en estas novelas: el de la ceguera. La idea de que el hombre blanco no ve la realidad es común a Wright, Faulkner y Warren, y en Invisible Man es el centro simbólico de toda la obra..

La segunda derivación de la importancia de la visibilidad física en el problema negro es el interés de estos autores por el tema del mestizaje, que no es muy frecuente en los libros que se dedican a las relaciones entre blancos e indios y blancos y judíos. La mezcla de razas es tabú en los primeros westerns: Cooper roza el tema con sus mujeres deseadas por los jefes enemigos, pero nunca narra una verdadera violación, y mucho menos una entrega voluntaria. Habrá que esperar hasta bien entrado el S XX para que las novelas y películas describan amores carnales entre indios y blancos. Los autores indios de este siglo no hablan sobre ese tema. En las obras de los judíos, por otra parte, se analiza muchas veces el matrimonio mixto pero no desde el punto de vista físico del mestizaje sino a partir de las diferencias culturales entre los dos grupos. En cambio, los autores que se interesan por el problema del negro toman al mestizaje como un hecho cotidiano y verdadero que es necesario comprender y explicar. Muchos de los personajes de las obras que analizamos son producto de la mezcla de razas, se los haya asimilado o no a los estereotipos específicos del mestizo.

La figura del mulato es particularmente atractiva para los autores blancos sureños. Todos ellos tratan el tema del "negro-blanco" capaz de "atravesar la línea" y hacerse pasar por miembro de la casta superior. La historia de esta aventura está presente en todas las novelas estudiadas desde Uncle Tom's Cabin hasta Band of Angels, pasando por las obras de Twain y de Faulkner. Resulta llamativo el hecho de los autores negros no se interesen por este tema. En realidad, la idea del negro invisible, capaz de desafiar las normas de conducta y las líneas de separación de las castas es una pesadilla sólo para los autores WASP, cuyos personajes mestizos, por otra parte, nunca se alejan demasiado de los estereotipos de la sociedad a la que pertenecen.

La visibilidad cultural es el tema principal para los otros dos

grupos que estudiamos. El racismo de causa física contra el indio y el judío existen en la realidad social de los EEUU, pero los autores que tratamos no se interesan demasiado por él. Como ya dijimos, el judío se burla de los intentos del blanco por encontrar rasgos que definan a los miembros de su grupo. Malamud toma el tema de las narices con humor en The Fixer y lo mismo hace Roth en sus cuentos. En cuanto al indio, a pesar de las diferencias físicas que lo separan del blanco, tanto los autores de westerns como los descendientes de las tribus dejan casi completamente de lado las características corporales al describir a los caciques y guerreros piel roja; apenas si nombran al pasar el color cobrizo de la piel.

El indio norteamericano se negó siempre a pertenecer a los EEUU como país o a la civilización Occidental como medio cultural. La defensa encendida y empeñada de su modo de vida ha sido su rasgo de visibilidad más grande: un *longhair* se define como indio a la primera mirada. En ese marco, la idea de "atravesar la línea" se enfoca desde otro punto de vista en las obras de autor indio. El piel roja que intenta entrar en el mundo del blanco, abandonando su cultura y adoptando la de sus antiguos enemigos, está condenado a la alienación, la confusión interior y la angustia. Esa es la historia de Abel en House of Dawn, y también la de Yakov Bok en The Fixer. Entre los autores judíos, con la excepción de Bellow, la tradición del endogrupo también es absolutamente necesaria para el equilibrio interno del individuo.

Actualmente, la afirmación de la identidad étnica es común a los tres grupos que estudiamos. Sin embargo, los negros han debido pasar por todo un proceso de desarrollo para crear una cultura propia. Tuvieron que rescatar el lejano pasado de sus ancestros africanos y combinarlo con el sentimiento heredado de los esclavos sureños para construir una tradición particular y un pasado étnico específico. Como afirman Marden y Meyer, la minoría negra es la que se encuentra más cerca de la mayoría desde el punto de vista cultural. La diferenciación que tratan de lograr los líderes negros es fruto de un esfuerzo consciente y relativamente nuevo por afirmar la identidad, alejándola de los parámetros del resto de la sociedad. Los indios y los judíos, en cambio, no necesitaron de este tipo de esfuerzo: sólo tuvieron que preocuparse por adaptar y mantener la cultura de sus antepasados en un mundo que la rechazaba.

Esta diferencia es esencial para el análisis del problema de las lealtades sociales de los personajes de estas obras. Los personajes negros y la mayor parte de los judíos se sienten parte de los EEUU y resuelven la opción entre la nacionalidad estadounidense y la identidad racial con el descubrimiento de la compatibilidad esencial que debería haber entre ambas. En general, todos ellos conservan su apego a la identidad de los suyos sin renunciar por eso a sentirse estadounidenses. Vivaldo e Ida, por ejemplo, pertenecen cada uno a un grupo étnico distinto pero ambos son habitantes de una ciudad norteamericana y este campo común es el espacio en el que pueden reunirse, un espacio defectuoso y difícil, pero real.

El grupo indio, en cambio, tiene una lealtad casi exclusiva hacia su propio mundo. Los personajes indios que viven en el presente, Abel, Francisco, Little Tree, Granpa, aceptan su pertenencia a los EEUU con resignación, no con deseo. Nunca renuncian a su propio universo, si bien tratan de adaptar sus principios a la realidad que los rodea. El personaje piel roja suele tener menos confianza que el negro o el judío en la posibilidad de un verdadero pluralismo cultural en los EEUU. Hyemeyohsts Storm es el único entre todos los autores que estudiamos que parece creer en un futuro de convivencia justa para

el *Hay* indio y el *American way of life*.

Esta diferencia entre el sentido de cultura que poseen las minorías india y judía por un lado y la tradición del negro estadounidense por otro se refleja en el modo en el modo en que llevan a cabo el proceso de autodescubrimiento los personajes de las obras que estudiamos. En general, el negro descubre a su pueblo y a su pasado en uno o varios momentos de revelación, a lo largo de un viaje iniciático que puede llevarle toda la novela. El indio y el judío, en cambio, sólo necesitan volver atrás y reconocerse en orígenes muy específicos, étnicos o religiosos, que habían rechazado por un motivo u otro. Abel debe volver al Cañón de San Diego y Yakov Bok al sentido humanitario del judaísmo que le enseñara su suegro. Sin embargo, estos personajes y el hombre invisible de la novela de Ellison, o Ida en In Another Country, por ejemplo, están buscando lo mismo: todas estas novelas narran un viaje hacia la identidad.

Este es el gran tema que une a los autores que hemos estudiado con la literatura estadounidense en general. La búsqueda de la identidad es la meta de los protagonistas de los cuentos y novelas tratados aquí desde Huck Finn hasta Ishi, desde Joe Christmas hasta Yakov Bok.

Cada uno de los grupos plantea el tema desde puntos de vista diferentes pero hay al menos dos características que son comunes a todas estas obras. La primera y principal es la importancia de lo social en la búsqueda individual de la identidad. La injerencia de las fuerzas sociales en la crisis interna de los protagonistas es siempre esencial, si bien no tiene la misma intensidad en Native Son, escrita por un hombre de ideas marxistas, y, digamos, Band of Angels de Robert Penn Warren. El drama de Joe Christmas, Huck Finn, Abel, Ida y Vivaldo, Bigger, y hasta el de Heyward y Deer Slayer, para nombrar algunos, sólo tienen sentido en el medio social en que se los describe. Los actos de Joe Christmas y Huck Finn no están determinados solamente por su personalidad: la sociedad sureña es un elemento imprescindible para comprender el sentido de sus vidas. Lo mismo puede decirse de la ciudad para Abel, Bigger, Frank Alpine, o Ida, y del bosque y la sociedad pionera para los personajes de Cooper. Los problemas raciales que presionan y forman (o deforman) a estas figuras literarias están en la base del proceso de autoconocimiento que se relata en cada una de las novelas.

La importancia de lo social determina una segunda característica importante que se aplica particularmente a las obras de los autores que pertenecen a las minorías étnicas y a los miembros del Renacimiento sureño. La autoafirmación y el conocimiento de sí mismos que buscan muchos de estos personajes se relaciona de algún modo con su propio pasado y el de todo su grupo social. Los negros, indios y judíos reivindican por igual el valor del pasado étnico, sin el cual, el individuo carece de raíces. El pasado de la esclavitud y el de la libertad en Africa son las únicas bases posibles sobre las que el hombre invisible, Ida y hasta Joe Christmas podrían construir una personalidad coherente y capaz de sobrevivir en el mundo. Los protagonistas de los últimos cuentos de R. Wright llegan a la misma conclusión. Lo mismo les sucede a Abel, Francisco, Night Bear y Little Tree con respecto a la historia de cada una de sus tribus. Los héroes de Roth y Malamud necesitan aceptar los errores y sufrimientos de su pueblo para convertirse en hombres completos. Para todos ellos, la afirmación de la identidad pasa por el reconocimiento de la importancia del pasado étnico en la formación del individuo.

En todas estas obras, la identidad racial va unida siempre a una ideología particular que se opone al *American dream*. Las críticas a la civilización de la mayoría estadounidense son un tema común a los autores negros, indios y judíos, si bien las formas que toman son distintas en cada uno de los grupos.

La ficción de autor negro es la más cercana de las tres a lo que podríamos definir como "literatura de denuncia". Las obras de Wright, Baldwin y Ellison describen la condición social del negro en EE.UU. y atacan las contradicciones ideológicas de la sociedad del blanco, que levanta las banderas de la igualdad, la libertad y la justicia, mientras condena a una gran porción de su población a la miseria y el desprecio. El autor negro muestra la otra cara del gran *American dream*: la de los ghettos, los linchamientos, la violencia racial y la pobreza. Sus personajes están oprimidos por un mundo que los agrede continuamente y que se simboliza con paredes, montañas, y hombres ciegos, obstáculos contra los cuales es muy difícil luchar.

Native Son, In Another Country, Invisible Man y los cuentos que analizamos en la segunda sección expresan el mismo tipo de sentimiento que el título del libro de Martin Luther King Jr, Why We Can't Wait. Estas obras son, en parte, una amenaza. Como el mundo del famoso poema de Langston Hughes sobre los sueños que se posponen indefinidamente, los personajes de Baldwin, Ellison y Wright están siempre a punto de estallar. La hibernación de la que habla el hombre invisible al final de la obra de Ellison ha terminado y todas estas novelas pueden tomarse como una advertencia en ese sentido.

La literatura india también hace una crítica al mundo del blanco pero elige un medio completamente distinto. En general, salvo en algunos discursos del S XIX, el indio no trata de puntualizar las contradicciones entre los valores que la civilización estadounidense usa como banderas y los hechos que lleva a cabo. Analiza, en cambio, las fallas ideológicas de esa civilización y explica a través de ellas la crisis por la que atraviesa la cultura de los EE.UU. Las novelas y declaraciones de los indios suelen comparar la forma de vida blanca y la india, a través de una descripción de los resultados que ambas han tenido en la práctica. La conclusión inevitable de estas comparaciones es que la cultura del hombre blanco ha fracasado por completo: no ha logrado dar a su pueblo paz ni seguridad ni alegría. Una vez demostrada esta afirmación, los autores indios, para usar palabras de Fiedler, salen a la conquista ideológica de sus antiguos enemigos. Durante la década del sesenta, la solución india fue adoptada por muchos de los movimientos de jóvenes rebeldes estadounidenses, empezando por los hippies. Esto se refleja incluso en las obras de autor blanco como Little Big Man y One Flew over the Cuckoo's Nest, en las que el universo del indio es el único camino de escape para los protagonistas.

Seven Arrows y House of Dawn critican abiertamente a la sociedad de los hombres blancos, que es la causante principal de las crisis de los protagonistas. Sin embargo, el tono en que se expresan estos reproches está muy alejado de la amargura de un Wright o un Baldwin. Hay una calma especial en estas novelas, incluso en los momentos de mayor tensión como la tercera parte de House of Dawn. Esta calma no tiene nada que ver con la actitud resignada de los *vanishing Americans* de los *Leatherstocking Tales*. En realidad, la actitud con la que los autores indios critican a la civilización estadounidense tiene algo de oriental. El indio ofrece su propio camino filosófico hacia un mundo mejor y observa casi desde lejos el modo en que sus antiguos enemigos destruyen el planeta. Parece estar seguro de su *endurance*, como diría Faulkner. Sus denuncias aparecen sólo en su

oratoria, en la que jefes y líderes del presente exigen soluciones concretas a corto plazo en un tono que podríamos describir como combativo.

Los autores judíos critican el sentido profundo del *American way of life* tanto como los negros o los indios. Los aspectos inhumanos de la vida en las grandes ciudades estadounidenses (no olvidemos que ésta es, en general, una literatura urbana) son motivos permanentes en sus obras. En algunas novelas, como The Assistant y The Fixer Malamud utiliza el mismo esquema que describimos para las obras de autor indio: ofrece al judaísmo como cultura alternativa para solucionar la crisis de valores de los WASP. Roth hace lo mismo en algunos de sus cuentos, como Eli, the Fanatic. Sin embargo, el "judaísmo" no es aquí una doctrina concreta ni una religión ni una ideología filosófica, como la que se desprende de novelas como Seven Arrows, House of Dawn y The Education of Little Tree. Lo que Malamud y Roth tienen en mente cuando hablan de "judaísmo" es más bien un conjunto de normas humanísticas de comunicación y comprensión, una serie de valores no individualistas que se opone a la ideología del *American dream*. Los personajes positivos de Bellow, como Sammler por ejemplo, se comportan según estas normas, y eso los convierte en parias. La oposición entre el *American way of life* y la conducta humana de estos personajes es uno de los grandes temas de la literatura de Bellow.

Así, vemos que los autores de estos tres grupos minoritarios se unen en la crítica a la civilización estadounidense, si bien la forma en que enfocan la descripción de esta sociedad tiene mucho que ver con las culturas y situaciones particulares del endogrupo al que pertenecen. La protesta amarga de los negros, la filosofía india y el humanismo comunitario de los judíos se relacionan con la historia de estos pueblos en el continente americano y la forma en que se integraron a los EEUU...

La literatura de y sobre estas tres minorías étnicas tiene un gran valor para la crítica sociológica de la ficción estadounidense. Estos autores expresan, además de sus opiniones personales, la visión del grupo al que pertenecen sobre la sociedad en la que viven. Las explicaciones y soluciones que dan a los problemas sociales de sus personajes dependen de la visión del mundo que han desarrollado los miembros de su endogrupo, tal como se desprende de nuestras conclusiones generales.

Ninguno de los autores de las minorías que hemos estudiado acepta la teoría de la asimilación. Todos ellos se resisten a la idea de la desaparición de sus respectivas tradiciones en lo que se llamó la "corriente general" estadounidense. Ofrecen, en cambio, una salida diferente para la crisis de las relaciones humanas en los EEUU. Las soluciones negra, india y judía al problema racial coinciden en la idea central de que la única forma de superar la crisis está en el pluralismo cultural y el abandono del individualismo exacerbado que dominó a la sociedad estadounidense hasta el momento. Las novelas de los autores negros, indios y judíos que hemos analizado son obras en las que la comunidad tiene un papel esencial, lo cual no significa que se deje de lado al individuo. Por el contrario, estos autores creen que la integración entre el hombre y la sociedad, y el respeto por las características particulares de cada uno de los grupos que forman el conjunto social es el único medio para alcanzar el equilibrio y la paz del individuo, que es la meta de todo proceso de iniciación y búsqueda de la identidad..

BIBLIOGRAFIA

A) BIBLIOGRAFIA GENERAL SOBRE TEMAS SOCIOLOGICOS

- Allport, Gordon W. La naturaleza del prejuicio, Eudeba, Buenos Aires, 1977.
- Bell, Daniel. "Ethnicity and Social Change", in Ethnicity, theory and experience, Harvard University Press, Cambridge, 1975.
- Boorstin, Daniel. The Americans, Random House, New York, 1958.
- Carmo Reis, Maria do Ceu. "La cultura contra el racismo", en El Correo de la UNESCO, New York, Noviembre, 1983, año 36.
- Fiedler, Leslie A. Negro and Jew, Encounter in America, in No! In Thunder, Stein and Day, New York, 1972.
- Horowitz, Donald. "Ethnic Identity", in Ethnicity, Theory and Experience.
- Isaacs, Harold R. "Basic Group Identity: the Idols of the Tribe", in Ethnicity, Theory and Experience.
- Jacquand, Albert. "Una sarta de mitos pseudocientíficos", en El Correo de la Unesco, op. cit.
- Kriukov, Mijail V. "Los orígenes de las ideas racistas", en El Correo de la Unesco, op. cit.
- Marden, Charles Frederick and Meyer, Gladys. Minorities in American Society, Van Nostrand Company, New York, 1973

B) BIBLIOGRAFIA TEORICA

- Auerbach, Erich. Mimesis, Fondo de Cultura, México, 1950.
- Forster, E.M. Aspects of the novel, Penguin, London, 1979.
- Garasa, Delfin Leocadio. Literatura y sociología, Troquel, Buenos Aires, 1973.
- Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman, Paris, 1964.
- Lukács, Georg. El origen de la novela, Grijalbo, México, 1975.
- Wellek, René y Warren, Austin. Theory of Literature, Penguin, 1956, London.
- Zeraffa, Michel. Novela y sociedad, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973.

C) BIBLIOGRAFIA SOBRE AUTORES JUDIOS

- Aldridge, John W. "The Complacency of Herzog", in Saul Bellow and the Critics, edited by Irving Malin, New York University Press, New York, 1967.
- Alter, Robert. "Jewishness as Metaphor", in Bernard Malamud and the Critics, edited by Leslie Field, New York University Press, New York, 1970.
- Bellman, Samuel Irving. "Women, Children and Idiots First: Transformation Psychology", in Bernard Malamud and the Critics.
- Bellow, Saul. "Where do we Go from Here?: the Future of Fiction", in Saul Bellow and the Critics.
- Bluefarb, Sam. "The Scope of Caricature", in Bernard Malamud and the Critics.
- Clayton, John. Saul Bellow: en defensa del hombre, Nova, Buenos

Aires, 1969.

- Chase, Richard. "The Adventures of Saul Bellow: the Progress of a Novelist", in Saul Bellow and the Critics.
- Eigner, Edwin. "The Loathy Ladies", in Bernard Malamud and the Critics.
- Fiedler, Leslie. "Saul Bellow", in Saul Bellow and the Critics.
- Fiedler, Leslie. "Malamud: the Commonplace as Absurd", in No! In Thunder, Stein and Day, New York, 1972.
- Freeman, Ralph. "Saul Bellow: the Illusion of Environment", in Saul Bellow and the Critics.
- Friedberg, Maurice. "History and Imagination. Two Views of the Beiliss Case", in Bernard Malamud and the Critics.
- Friedman, Allan Warren. "The Hero as Schnook", in Bernard Malamud and the Critics.
- Geismar, Maxwell. "Saul Bellow: Novelist of the Intellectuals", in Saul Bellow and the Critics.
- Goldman, Mark. "Comic Vision and the Theme of Identity", in Bernard Malamud and the Critics.
- Guttman, Allen. The Jewish Writer in America, Assimilation and the Crisis of Identity, Oxford University Press, U.S.A., 1971.
- Hays, Peter L. "The Complex Pattern of Redemption", in Bernard Malamud and the Critics.
- Hershinow, Sheldon J. Bernard Malamud, Frederick Ungar Publishing Cny, New York, 1980.
- Hicks, Granville. "Las generaciones de los años cincuenta", en La narrativa actual de los Estados Unidos.
- Hoffman, Frederick J. "El tonto de la experiencia. La narrativa de Saul Bellow", en Novelistas norteamericanos contemporáneos.
- Hoyt, Charles Alva. "The New Romanticism", in Bernard Malamud and the Critics.
- Klein, Marcus. "Bernard Malamud: la tristeza de la bondad", en Después de la Alienación.
- Klein, Marcus. "A Discipline of Nobility: Saul Bellow's Fiction", in Saul Bellow and the Critics.
- Levenson, J. C., "Bellow's Danqing Men", in Saul Bellow and the Critics.
- Malin, Irving. Contemporary American-Jewish Literature, Indiana University Press, Canada, 1973.
- Paterson Jones, Judith, and Nance, Guinevera. Philip Roth, New York, 1981.
- Read, Forrest. "Herzog: a Review", in Saul Bellow and the Critics.
- Richman, Sidney. Bernard Malamud, Twayne Publishers, New York, 1966.
- Rovit, Earl H. "The Jewish Literary Tradition", in Bernard Malamud and the Critics.
- Rovit, Earl H. "Bellow in Occupancy", in Saul Bellow and the Critics.
- Schulz, Max F. "Mythic Proletarians", in Bernard Malamud and the Critics.
- Senkman, Leonardo. La identidad judía en la literatura argentina, Pades, Buenos Aires, 1983.
- Shear, Walter. "Culture Conflict", in Bernard Malamud and the Critics.

D) BIBLIOGRAFIA SOBRE LOS AUTORES ANGLOSAJONES Y LA FIGURA DEL JUDIO

- Baker, Carlos. Hemingway, the writer as artist, Princeton

University Press, New Jersey, 1972.

-Brooks, Cleanth. El misticismo latente en la literatura moderna, Nova, Buenos Aires, 1970.

-Halliday, E. M., "Hemingway's narrative perspective", in Modern American Fiction, Oxford University Press, New York, 1963.

-Hoffmann, Frederick J. The Art of Southern Fiction, Illinois University Press, U.S.A., 1968.

-Holman, Hugh C., "Thomas Wolfe", en Tres autores norteamericanos, Tomo II, Gredos, Madrid, 1961.

-Holman, Hugh C. "La novela en el Sur", en Tiempo de Cosecha, compilado por Robert Spiller, Nova, Buenos Aires, 1968.

-Magny, Claude-Edmonde, La era de la novela norteamericana, Juan Goyanarte Editor, Buenos Aires, 1972.

-Mizener, Arthur. "La 'generación perdida'", en Tiempo de Cosecha.

-Young, Philip. "Ernest Hemingway", en Tres autores norteamericanos, Tomo I, Gredos, Madrid, 1961.

E) BIBLIOGRAFIA SOBRE AUTORES NEGROS

-Boyle, Kay. "Presentación de James Baldwin", en Novelistas norteamericanos contemporáneos, compilado por Harry T. Moore, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

-Breit, Marvey. "James Baldwin y dos notas al pie", en La narrativa actual en los EEUU, compilada por Nona Balakian y Charles Simmons, Nova, Buenos Aires, 1969.

-Burns, Haywood W. Voces de protesta de los negros en Estados Unidos, Eudeba, Buenos Aires, 1964.

-De Torre, Guillermo. La aventura y el orden, Losada, Buenos Aires, 1968.

-Jones, Leroi. De vuelta a casa, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1969.

Klein, Marcus. "Ralph Ellison's 'Invisible Man'", in Images of the Negro in American Literature, University of Chicago Press, Chicago, 1968.

-Sayre, Robert F. "El otro país de James Baldwin", en Novelistas norteamericanos contemporáneos, op. cit.

-Warren, Robert Penn. Who Speaks for the Negro?, Random House, New York, 1965.

F) BIBLIOGRAFIA SOBRE EL TEMA NEGRO EN LOS AUTORES DEL SUR.

-Anderson, Charles. "Violence and Order in Warren's Novels", in Modern American Fiction, Oxford University Press, New York, 1963.

-Baker, Carlos. "Souls Lost in a Blind Lobby", in Critical Essays on Robert Penn Warren, G.K. Hall and Co, Boston, 1981.

-Bohner, Charles H. Robert Penn Warren, Twayne Publishers, New York, 1964.

-Bradbury, Malcolm. "Introduction to 'Puddin'head Wilson'", in Puddin'head Wilson, Penguin, 1981.

-Brooks, Cleanth. The Yoknapatawpha County, Yale University Press, 1963.

-Brooks, Cleanth. El misticismo latente en la literatura moderna, Nova, Buenos Aires, 1970.

-Brown, Stearling A. "Negro Character Seen by White Authors", in Journal of Negro Education, II January, 1933.

Coveney, Peter. "Introduction to 'The Adventures of Huckleberry Finn'", in The Adventures of Huckleberry Finn, Penguin, Great Britain,

1976.

- Cox, James. "'Puddin'head Wilson', the end of Mark Twain's American Dream" in Images of the Negro in American Literature, op. cit.
- Chase, Richard. The American Novel and its Tradition, New York, 1957.
- Duvall, Severn. "'Uncle Tom's Character': the Sinister Side of Patriarchy, in Images of the Negro in American Literature, op. cit.
- Epstein, Joseph. "Down the Line", in Critical Essays on R. Penn Warren, op. cit.
- Feidelson, Samuel. El Simbolismo en la literatura norteamericana, Nova, Buenos Aires, 1976.
- Fiedler, Leslie. "The Blackness of Darkness: the Negro and the Development of American Gothic", in Images of the Negro in American Literature, op. cit.
- Fiedler, Leslie. "Three Notes on Robert Penn Warren", in No! In Thunder.
- Geismar, Maxwell. Mark Twain, an American Prophet, Houghton Mifflin Cny, Boston, 1970.
- Gross, Seymour. "Stereotype to Archetype: the Negro in American Literary Criticism", in Images of the Negro in American Literature, op. cit.
- Howe, Irving. William Faulkner, su vida y su obra, Editores Asociados, México, 1978.
- Kazin, Alfred. "The Stillness in 'Light in August'", in William Faulkner, Three Decades of Criticism, edited by F. I. Hoffman and Olga Vickery, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1963.
- Leary, Lewis. "Mark Twain", en Tres escritores norteamericanos, Gredos, Madrid, 1961.
- Lind, Ilse Dusoir. "The Design and Meaning of 'Absalom, Absalom!'", in William Faulkner, Three Decades of Criticism, op. cit.
- Longley, John. "Joe Christmas: the Hero in the Modern World", in William Faulkner, Three Decades of Criticism, op. cit.
- Magny, Claude-Edmonde. "Faulkner o la inversión teológica", en La era de la novela norteamericana, Juan Goyanarte Editor, Buenos Aires, 1972.
- Sale, Richard D. "An Interview at New Heaven with Robert Penn Warren", in Critical Essays on Robert Penn Warren, op. cit.
- Shepherd, Allen. "Towards an Analysis of the Prose Style of Robert Penn Warren", in Critical Essays on Robert Penn Warren, op. cit.
- Strandberg, Victor. "Warren's Osmosis", in critical Essays on Robert Penn Warren, op. cit.
- Vickery, Olga. William Faulkner's Novels, Louisiana University Press, 1964.

G) BIBLIOGRAFIA SOBRE AUTORES INDIOS

- Alvarez, Ruben. "Sobrevivientes", en Clarín, Cultura y Nación, Buenos Aires, jueves 30 de septiembre, 1982.
- Anaya, Luis Esteban. "Situación de nuestras culturas aborígenes", en Clarín, Cultura y Nación, Buenos Aires, jueves 3 de noviembre, 1983.
- Bellessi, Diana. "El poder mágico de la palabra", en Clarín, Cultura y Nación, jueves 3 de mayo, 1984.
- Beñez, Gabriel. "Raíces, mitos, exotismo", en Clarín, Cultura y Nación, jueves 5 de enero, 1984.
- Billington, R.Allen. Land of Savagery, Land of Promise. The

European Image of the American Frontier, Norton and Cny, New York, 1981.

-Camps, Sibila. "Ser nosotros mismos, entrevista a Guillermo Magrassi", en Clarín, Cultura y Nación, jueves 5 de enero, 1984.

-Colombres, Adolfo. La colonización cultural de América indígena, Ediciones del Sol, Quito, 1976.

-Deloria, Vine Jr. God is Red, Laurel, New York, 1973.

-Driver, Harold E. Indians of North America, University of Chicago Press, Chicago, 1969.

-Fiedler, Leslie. The Return of the Vanishing American, Stein & Day, New York, 1969.

-Haines, Francis. The Buffalo, Thomas J. Crowell Cny, New York, 1970.

-Hertzberg, Hazel W. The search for an American Indian Identity, Syracuse University Press, 1971.

-Hill Witt, Shirley. "Listen to his Many Voices: An Introduction to the Literature of the American Indian", in The Way, An Anthology of American Indian Literature, edited by Shirley Hill Witt, Stan Steiner, Alfred A. Knopf, New York, 1972.

-Kusch, Rodolfo. América Profunda, Hachette, Buenos Aires, 1962.

-Lanata, Jorge. "La literatura del silencio", en Clarín, Cultura y Nación, jueves 5 de enero, 1984.

Langman, Fred. "Landscape and identity in the American Novel", in American Studies International, Volume XVI, Number 4, Summer 1978.

-Magrassi, Guillermo. "Nosotros, los mestizos", en Clarín, Cultura y Nación, jueves 30 de septiembre, 1982.

-Marden y Meyer. "American Indians", in Minorities in American Society, Van Nostrand Cny, 1973.

-Marienstras, Elise. La resistencia india en los EEUU, S XXI, México, 1982.

-McLemore, S. Dale. "Indian-English Relations", in Racial and Ethnic Relations in America, Allyn and Bacon, USA, 1980.

-Ramacciotti, Edda Lucchesi de, y Godfried, Fanny Sloer de. "Una raza, una novela, un conflicto; comentario de 'House of Dawn' de Scott Momaday", en Actas de las X Jornadas de la Asociación de Estudios Americanos, Buenos Aires, 1978.

-Schein, Harry. "The Olympian Cowboy", in The Western Story. Fact, Fiction and Myth, edited by Philip Durham and Everett L. Jones, Harcourt Brace Jovanovich Inc., New York, 1975.

-Warshow, Robert. "The Westerner", in The Western Story: Fact, Fiction and Myth.

-Westbrook, Max. "Conservative, Liberal and Western: Three Modes of American Realism", in The Literature of the American West, edited by J. Golden Taylor, Colorado State University Press, U.S.A., 1971.

-Zanger, Jules. "The Frontiersman in Popular Fiction, 1820-1860", in The Frontier Re-examined, edited by Francis McDermott, University of Illinois Press, U.S.A., 1967..

H) BIBLIOGRAFIA SOBRE EL WESTERN

A) General

-Astre, Georges A. y Hoarau, Albert P. El universo del western, Fundamentos, Madrid, 1976.

-Billington, Ray Allen. Land of Savagery, Land of Promise. The European Image of the American Frontier, Norton and Company, New York, 1981.

-Davenport, Guy. "The Indian and his Image", in The Geography of

Imagination, North Point Press, 1981.

-Fiedler, Leslie. The Return of the Vanishing American, Stein and Day, New York, 1969.

-French, Philip. Westerns, Tres Tiempos, Buenos Aires, 1977.

-Schein, Harry. "The Olympian Cowboy", in The Western Story: Fact, Story and Myth, edited by Philip Durham and Everett L. Jones, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1975.

B) Bibliografía sobre autores en particular.

-Abcarian, Richard. "The Meaning of the Westward Movement: Cooper's Leatherstocking Novels and the Critics", in Actas de las X Jornadas de la Asociación de Estudios Americanos, Buenos Aires, 1978.

-Brooks, Cleanth. "Go Down, Moses", in The Yoknapatawpha County, Yale University Press, 1963.

-Brumm, Ursula. "Wilderness and Civilization: a Note on W. Faulkner's 'The Bear'", in Three Decades on Criticism on William Faulkner, Michigan State University Press, 1960.

-Chase, Richard. "Melville and 'Moby Dick'", in The American Novel and its Tradition, New York, 1957.

-Chase, Richard. "Mark Twain and the Novel", in The American Novel and its Tradition.

-Chase, Richard. "The significance of Cooper", in The American Novel and its Tradition.

-Faulkner, William. Cartas escoquidas, Seix Barral, Madrid, 1983.

-Frankin, Wayne. The New World of James Fenimore Cooper, University of Chicago Press, Chicago, 1982.

-Fussell, Edwin. "Herman Melville", in Frontier, American Literature and the American West, Princeton University Press, New Jersey, 1965.

-Geismar, Maxwell. Mark Twain, an American Prophet, Houghton Mifflin Company, Boston, 1970.

-Hillway, Tyrus. Herman Melville, Twayne Publishers, Boston, 1979.

-Kaplan, Sidney. "Herman Melville and the American National Sin", in Images of the Negro in American Literature, Chicago, 1968.

-Leary, Lewis. "Mark Twain", en Tres autores norteamericanos, Gredos, Madrid, 1961.

-Lewis, R. W. "At Yale University, on 'The Confidence Man'", afterword of The Confidence Man, Signet Classic, New York, 1964.

-Ringe, Donald A. James Fenimore Cooper, Twayne Publishers, New York, 1962.

-Spiller, Robert E. James Fenimore Cooper, University of Minnesota Pamphlets on American Writers, Minneapolis, 1965.

-Van O'Connor, William. "The Wilderness Theme in Faulkner's 'The Bear'", in Three Decades of Criticism on W. Faulkner.

-Vickery, Olga. "Go Down, Moses", in The Novels of William Faulkner, Louisiana University Press, 1964.

1) TEXTOS

-Alvin, Joseph Jr. (editor). Red Power, the American Indian's Fight for Freedom, McGraw Hill, Canada, 1971.

-Baldwin, James. Another Country, Dell, New York, 1963.

-Baldwin, James. Nobody Knows my Name, Dell, New York, 1965.

-Baldwin, James. Notes of a Native Son, Batam, Boston, 1966.

-Beecher Stowe, Harriet. Uncle Tom's Cabin, Harvard University Press, Massachusetts, 1962.

-Bellow, Saul. The Victim, Avon Books, New York, 1975.

- Bellow, Saul. Seize the Day, Avon Books, New York, 1977.
- Bellow, Saul. Herzog, London Books, New York, 1978.
- Carter, Forrest. The Education of Little Tree, Future Publications, London, 1979.
- Cooper, J. Fenimore. The Last of the Mohicans, Signet Classics, New York, 1962.
- Cooper, J. Fenimore. The Prairie, J. M. Dent and Sons Ltd., London, 1950.
- Cooper, J. Fenimore. The Deerslayer, Signet Classics, New York, 1980.
- Ellison, Ralph. Invisible Man, Vintage Books, New York, 1972.
- Emanuel, James A. y Gross, Theodore L. Dark Symphony, The Free Press, New York, 1968.
- Faulkner, William. Absalom, Absalom!, Penguin, London, 1975.
- Faulkner, William. Intruder in the Dust, Penguin, London, 1975.
- Faulkner, William. Light in August, Penguin, London, 1975.
- Faulkner, William. Dr. Martino and Other Stories, Chatto and Windus, London, 1968.
- Faulkner, William. Collected Short Stories, Random House, New York, 1950.
- Faulkner, William. Uncollected Short Stories, Vintage, New York, 1981.
- Faulkner, William. Go Down, Moses, Penguin, London, 1977.
- Hemingway, Ernest. Nick Adams, Bantam, New York, 1981.
- Hill Witt, S. and Steiner, S. (editores). The Way, an Anthology of Indian Literature, A. Knopf, New York, 1979.
- Kesey, Ken. One Flew over the Cuckoo's Nest, Picador, London, 1972.
- Kroeber, Theodora. Ishi, Last of his Tribe, Bantam, New York, 1980.
- Malamud, Bernard. The Fixer, Dell, New York, 1967.
- Malamud, Bernard. The Assistant, Dell, New York, 1971.
- Malamud, Bernard. The Magic Barrel, Dell, New York, 1970.
- Malamud, Bernard. Idiots First, Dell, New York, 1967.
- Melville, Herman. Moby Dick, Penguin, London, 1977.
- Melville, Herman. The Confidence Man, Signet Classics, New York, 1964.
- Momaday, Scott N. House of Dawn, Harper and Row, New York, 1977.
- Neihardt, John G. Black Elk Speaks, Washington Square Press, New York, 1972.
- Roth, Philip. Goodbye, Columbus, Bantam Books, New York, 1982.
- Roth, Philip. Portnoy's Complaint, Bantam Books, New York, 1980.
- Roth, Philip. The Ghost Writer, Fawcett Crest, New York, 1980.
- Storm, Hyemeyohsts. Seven Arrows, Harper and Row, 1972.
- Turner, Frederick III (editor). North American Indian Reader, Penguin, U.S.A., 1977.
- Twain, Mark. Puddin'head Wilson, Penguin, London, 1981.
- Twain, Mark. The Adventures of Huckleberry Finn, Penguin, London, 1976.
- Twain, Mark. The Adventures of Tom Sawyer, Signet, New York, 1959.
- Vanderwerth, W. (editor). Indian Oratory, University of Oklahoma Press, U.S.A., 1979.
- Warren, Robert Penn. Band of Angels, Random House, New York, 1955.
- Wright, Richard. Native Son, Harper and Row, New York, 1966.

INDICE

- 7 Introducci3n.....pg. 1
- La literatura judia en los EEUU.....pg. 7
 - I) Tratamiento de la tradici3n judia.....pg. 9
 - I-a) El schemiel.....pg. 9
 - I-b) Lengua, dialectos.....pg. 14
 - I-c) El estilo fant3stico-realista.....pg. 15
 - II) La b3squeda de identidad.....pg. 19
 - II-a) El YO y el TU de Martin Buber; humanismo versus *American Way of Life*.....pg. 20
 - II-b) El sufrimiento como via de acceso a la identidad.....pg. 31
 - II-c) El pasado y la comunidad en la b3squeda de identidad del personaje judio.....pg. 35
 - II-d) Restricci3n social y deseos personales: la identidad de los personajes de Philip Roth.....pg. 42
 - III) Relaciones entre judios y no judios. Estereotipos y prejuicios.....pg. 44
 - III-a) El antisemitismo y la visibilidad del judio.....pg. 44
 - III-b) Prejuicios antigoy entre los judios.....pg. 51
 - IV) La familia judia.....pg. 51
 - V) El judio como s3mbolo del hombre. Conclusiones.....pg. 59
- Los judios en la literatura blanca...pg. 61
- La literatura de autor negro en los EEUU.....pg. 65
 - I) El estereotipo en la percepci3n de los personajes blancos.....pg. 66
 - II) Reacciones del negro ante el estereotipo.....pg. 77
 - II-a) El mundo del negro.....pg. 77
 - II-b) Reacciones de los negros ante la agresi3n.....pg. 80
 - III) La visibilidad como tema central en la narrativa de autores negros.....pg. 86
 - IV) El pasado y su importancia en la formaci3n de la identidad del personaje negro.....pg. 89
 - V) Viajes hacia la identidad. La caida de la edad de la inocencia.....pg. 95
 - VI) Optimismo y pesimismo en la literatura negra. Conclusiones.....pg. 108
- El negro en las obras de autores blancos del Sur de los EEUU.....pg. 111
 - I) La esclavitud. Personajes y problemas.....pg. 111
 - I-a) La esclavitud como problema.....pg. 112
 - I-b) Los esclavos.....pg. 130
 - II) El problema negro en la novela de iniciaci3n sureña. Mark Twain y William Faulkner.....pg. 134
 - III) El mulato y la crisis de identidad.....pg. 142
 - IV) Faulkner y los negros.....pg. 168
 - V) El pueblo sureño y el problema negro en la obra de Faulkner.....pg. 175
 - VI) El Sur: pecado, caida y redenci3n.....pg. 180
- La cultura india en las obras de autor indio.....pg. 192
 - I) *The Hay*.....pg. 192
 - I-a) Sentido filos3fico de la vida india.....pg. 192

I-b)	La educación del indio en el <i>Way</i>pg.	201
I-c)	La comunidad y el individuo en las obras de autor indio.....pg.	207
I-d)	Lengua y comunicación en las obras de autor indio.....pg.	211
	II) Las guerras con el blanco en las obras de autor indio.....pg.	214
II-a)	El apocalipsis del indio.....pg.	215
II-b)	Métodos de conquista del blanco.....pg.	219
II-c)	Las tribus indias durante las guerras del S XIX....pg.	224
	III) El indio y el blanco: dos culturas en conflicto.....pg.	227
III-a)	El racismo anti-indio.....pg.	227
III-b)	La filosofía de vida y la religión del blanco en la mira de los autores indios.....pg.	231
III-c)	Los alienados: <u>House of Dawn</u> , de N. Scott Momaday.....pg.	240
III-d)	El <i>Way</i> indio en el mundo del blanco.....pg.	245
-	Imagen del indio en la literatura blanca.....pg.	249
	I) Introducción. Las dos historias del indio.....pg.	249
	II) La culpa del blanco.....pg.	252
	III) El problema de la posesión de la tierra.....pg.	264
III-a)	El derecho del blanco a la tierra.....pg.	265
III-b)	Relación del indio con la naturaleza.....pg.	270
	IV) Estereotipos del indio.....pg.	274
IV-a)	El "indio bueno".....pg.	274
IV-b)	El "indio malo".....pg.	282
IV-c)	El " <i>Vanishing American</i> ".....pg.	287
	V) Ritos, costumbres y formas de vida del indio en la literatura blanca.....pg.	294
V-a)	La cultura india en la literatura blanca.....pg.	295
V-b)	La lengua india.....pg.	300
	VI) La imagen del indio en la literatura blanca a partir de la década de 1960.....pg.	302
-	Conclusiones generales.....pg.	314
-	Bibliografía.....pg.	325

