FACETAS

Vol. 4 1971 No. 1

LAS TRANSFORMACIONES DEL CINE

Stanley Kauffmann
LA GENERACION FILMICA

Isa Kapp
EL ENCUENTRO DE BLANCOS Y NEGROS

John Simon
LA NUEVA ICONOCLASIA DE HOLLYWOOD

James Agee
LA EPOCA DE ORO DE LA COMEDIA

Pauline Kael
BASURA, ARTE Y CINE

Ed Emshwiller
IMAGENES DESDE EL SUBTERRANEO

Paul R. Ehrlich y Anne H. Ehrlich
POBLACION Y RECURSOS

Irving Kristol
LA CIVILIZACION URBANA Y SUS DESCONTENTOS

Guy Hunter
LA NUEVA AFRICA

Harvey Wheeler
LA CIENCIA BAJO LA LEY

FACETAS ES UNA PUBLICACION TRIMESTRAL DE CRITICA Y ANALISIS DE TEMAS INTELECTUALES Y CULTURALES DE INTERES ACTUAL EN LOS ESTADOS UNIDOS. LAS OPINIONES EXPRESADAS EN SUS PAGINAS SON LAS DE LOS AUTORES, Y NO NECESARIAMENTE REFLEJAN EL PUNTO DE VISTA O LA POLITICA DEL GOBIERNO NORTEAMERICANO.

Editor: Nathan Glick

Editor Asociado: Robert Gilkey
Editor Asistente: Alan L. Gilbert
Director de Arte: Everett D. Fairchild
Asistente Editorial: Katherine E. Montgomery

Oficina Editorial: Agencia de Información de los EE. UU., 1776 Pennsylvania Avenue, N. W., Washington, D. C., 20547

Nota sobre derechos: El material tomado de otras publicaciones no puede reproducirse sin permiso. Toda solicitud de reproducción deberá dirigirse directamente a tales publicaciones, o al Servicio de Información de la Embajada de los EE.UU. para su trámite.

FACETAS

1971

Vol. 4 No. 1

Paul R. Ehrlich y Anne H. Ehrlich	3	**Población y Recursos**
Irving Kristol	14	**La Civilización Urbana y sus Descontentos**
		sección especial: **LAS TRANSFORMACIONES DEL CINE**
Stanley Kauffmann	26	**La Generación Fílmica**
Pauline Kael	36	**Basura, Arte y Cine**
Isa Kapp	47	**El Encuentro de Blancos y Negros en la Pantalla**
James Agee	61	**La Epoca de Oro de la Comedia**
John Simon	77	**La Nueva Iconoclasia de Hollywood**
Ed Emshwiller	90	**Imágenes desde el Subterráneo**
Guy Hunter	101	**La Nueva Africa**
Harvey Wheeler	112	**La Ciencia bajo la Ley**
	125	**Indice del Volumen 3**

NOTA AL LECTOR:

Si Marshall McLuhan tiene razón cuando dice que las "Sociedades han recibido su forma más de la naturaleza de los medios a través de los cuales se comunican los hombres, que del contenido de la comunicación", entonces el cine está en camino de llegar a ser el principal modelador del mundo contemporáneo. De manera similar, un eminente crítico norteamericano ve en evolución una "generación fílmica", jóvenes aficionados al cine o creadores de cine, que han crecido en una cultura de incesante bombardeo audio-visual, y que consideran a las películas como el más auténtico medio de expresión de su manera de sentir.

Pero, me parece a mí, esta opinión sólo se refiere a la forma exterior de lo que está ocurriendo. El medio puede influir sobre los *nervios,* pero es el contenido el que forma e informa el *cerebro.* La mediocridad es tan aburrida y la moda tan pasajera en la pantalla como en la página impresa. Pero me siento inclinado a aceptar que cuando el talento o el genio aparecen en el cine, su impresión a menudo es más viva y conmovedora que cuando surge en la literatura o en el teatro. (Si ha de durar más o menos es otra cosa, mucho más difícil de predecir). Yo mismo he sido un asiduo asistente al cine desde mi infancia (durante un tiempo, fui crítico cinematográfico en mis ratos libres), pero, hasta donde yo sé, las ideas que dieron forma y cambiaron mi mentalidad procedieron principalmente de la página impresa. Me resulta difícil creer que el pensamiento riguroso y complejo que requiere una sociedad tecnológica pueda ser transmitido adecuadamente por las imágenes fílmicas.

Pero el cine posee sus propios e inimitables poderes. En las manos de Bergman y Dreyer, de Antonioni y Fellini, de Renoir y Carné, de Ray y Kurosawa, de Buñuel y Torre-Nilsson, de Chaplin y Ford, puede dar magia al mundo real y realidad a las fantasías, o puede hacernos ver las relaciones humanas de una reveladora manera nueva. Películas como *Días de Ira, Los Hijos del Paraíso, El Delator, La Calle, El Séptimo Sello* y *Pather Pantchali* superan las barreras del lenguaje y hablan directamente a la imaginación.

Y, como observa Pauline Kael en su artículo, cuando el cine no alcanza a ser gran arte, aun entonces nos causa el nada desdeñable placer de poder tomar la actitud del iconoclasta y nos inicia en exóticas experiencias, a la vez que nos ofrece ocasional ingenio y estilo. Los otros colaboradores de nuestra sección especial consideran el mundo del cine desde las diversas perspectivas de quien hace películas o de quien las ve, arrojando alguna luz —eso esperamos— tanto sobre el medio como sobre sus mensajes.

N. G.

POBLACION Y RECURSOS

Por Paul R. Ehrlich y Anne H. Ehrlich

Al decir de dos destacados biólogos, el mundo ya está sobrepoblado si se consideran los recursos existentes y las necesidades de una vida medianamente satisfactoria. Arguyen que los pueblos y los gobiernos deben revisar su concepto del problema de la sobrepoblación, con objeto de lograr un mejor nivel de vida.

Paul R. Ehrlich es profesor de biología en la Universidad de Stanford; ha trabajado en Asia, Africa, Oceanía y América. En virtud de sus frecuentes conferencias en las universidades de toda la Unión Americana y de sus declaraciones ante grupos cívicos y comisiones del Congreso, se ha convertido en uno de los más conocidos especialistas en demografía y ecología. Su obra intitulada *The Population Bomb* (La Bomba Demográfica) ha logrado gran popularidad e influencia. Anne H. Ehrlich, su esposa, lo auxilia en las investigaciones biológicas que realiza y colabora con él en muchos de sus escritos científicos. El presente artículo es un extracto de su obra más reciente, *Population, Resources, Environment: Issues in Human Ecology* (Población, Recursos y Medio Ambiente: Factores de la Ecología Humana).

En realidad, la idea de limitar la población del mundo es nueva. Hasta hace muy poco tiempo se consideraba que hacerlo era no sólo imposible sino aun inconveniente, o se fijaban límites tan amplios que de hecho representaban un aplazamiento indefinido de la cuestión. Tal tendencia a eludir el problema todavía existe, a pesar de la abundancia de pruebas en el sentido de que será imposible satisfacer las necesidades elementales de una población mucho mayor que la actual.

Las discusiones y los estudios acerca del control natal se concentran, en su gran mayoría, en la reducción de las tasas de crecimiento demográfico; se suele considerar improcedente el problema de la población total. Empero, el género humano ya es tan numeroso que acaso constituya el elemento más importante de todo análisis del futuro del hombre; mayor gravedad tiene el problema si se toma en consideración el actual ritmo del crecimiento demográfico, que no tiene precedentes en la historia.

El rápido crecimiento de la población obstaculiza el progreso en los países subdesarrollados. Por ello, economistas y políticos sostienen que el problema estriba en reducir los índices del aumento demográfico. Toda persona responsable, y no sólo los ecólogos, debe comprender que

© 1970 por W. H. Freeman and Company, 660 Market Street, San Francisco, California 94104.

la sobrepoblación está poniendo a prueba la capacidad misma de manutención del planeta. En las próximas décadas nuestros esfuerzos por satisfacer las necesidades de una población cada día mayor ineludiblemente forzarán mucho más dicha capacidad, aunque dediquemos ahora mismo una gran parte de nuestro esfuerzo a combatir los perjudiciales efectos de la sobrepoblación. Incuestionablemente ha llegado el momento en que la humanidad debe hacer un cuidadoso balance de sus recursos, sus ideales y su propia magnitud, y tratar de formarse un juicio atinado en cuanto a la población óptima para cada país y para el orbe.

Densidad y Recursos

Para ser realmente significativa, toda declaración referente al exceso o la deficiencia de población debe fundarse en muchos factores del medio ambiente específico y no sólo en el número de habitantes por kilómetro cuadrado. Es común oír decir que Sudamérica tiene menos habitantes de los que puede acoger, porque su densidad demográfica es menor que la de Asia, por ejemplo. A primera vista parece lógico tomar como base la densidad de la población para determinar la cifra ideal de habitantes. Sin embargo, al profundizar en el problema se hace patente que uno de sus elementos menos importantes es la cantidad de seres humanos por kilómetro cuadrado.

Mucho más digna de estudio es la densidad demográfica en relación con los recursos de cada región. El desierto del Sáhara, por ejemplo, quedaría "sobrepoblado" con una cantidad de habitantes por kilómetro cuadrado mucho menor que la isla tropical de Tahití. Los recursos de dicha isla permitirían vivir bien a un número mayor de personas que los recursos de una fracción aislada del desierto, de idénticas dimensiones.

Por supuesto, el descubrimiento de elementos valiosos en el subsuelo del desierto —como petróleo o agua— cambiaría la situación. El petróleo podría cambiarse por alimentos y otros satisfactores y con el transcurso del tiempo el desierto podría convertirse en una zona densamente poblada. Lo anterior es lo que sucede fundamentalmente en las ciudades: se truecan artículos manufacturados, conocimientos tecnológicos y servicios diversos por comida, materias primas y otros productos necesarios. Si en lugar de petróleo se descubriera agua, el desierto florecería, la agricultura tomaría auge y la región podría sostener una población mayor por kilómetro cuadrado que Tahití. De hecho, tal es el fenómeno que se observa en los oasis.

Empero, no podemos ser demasiado optimistas sobre las posibilidades de intensificar la agricultura en los trópicos; los suelos de tales regiones no pueden, con los medios tecnológicos actuales, soportar una actividad agrícola intensa para dar alimento a una población considerable. Es probable que algunas de dichas zonas puedan llegar a dar abrigo y sustento a más habitantes que los que tienen actualmente, si en ellas se crean grandes extensiones arboladas que permitan el cultivo de ciertas hortali-

zas que se desarrollan mejor en la sombra. Pero la idea de que todas las regiones del planeta pueden tener una densidad demográfica semejante a la de ciertos países europeos, como Holanda por ejemplo, es errónea por dos razones.

En primer lugar, Europa cuenta con muy buenos suelos y con climas favorables a la agricultura, lo que no sucede en los trópicos (donde están situados la mayoría de los países pobres). En segundo término, Europa de ninguna manera es autosuficiente en materia de alimentos. Aun Dinamarca, que exporta productos derivados de leche, huevos y carne, se ve obligada a comprar en el exterior enormes cantidades de forraje, de semilla y granos para alimentar a su ganado. Tomando en consideración sus necesidades de alimentos y su producción, Europa ya está sobrepoblada. Este continente es también consumidor de recursos no renovables que tiene que importar en buena parte; además, afronta graves problemas de contaminación del medio ambiente en virtud de su exceso de población.

La Capacidad de la Tierra

En consecuencia, si se toman en cuenta los recursos existentes, la determinación de la población óptima deja de ser un simple problema aritmético. Es preciso considerar el tamaño y la situación de cada región, así como sus posibilidades de intercambiar productos y servicios con otras zonas. También es importante saber la duración de los recursos. Se debe considerar sobrepoblada a una región cuyos habitantes estén manteniéndose a base del consumo acelerado de recursos no renovables, o si la población está causando graves daños al medio ambiente para cubrir sus necesidades primordiales.

En otras palabras, para fijar la densidad demográfica ideal debemos hallar la relación correcta entre la cantidad de pobladores y la capacidad productora del medio. Si tomamos en cuenta la densidad de las diversas regiones del mundo y los factores que determinan su capacidad demográfica, llegamos a la incuestionable conclusión de que, dados los patrones de conducta y el grado de adelanto tecnológico de la humanidad, *la Tierra ya está sobrepoblada.*

En un intento por fijar las posibles dimensiones óptimas de la población mundial, el bioquímico H. R. Hulett del Centro Médico de la Universidad de Stanford hizo algunos cálculos interesantes en relación con el grado de sobrepoblación. Supuso primero que el ciudadano norteamericano promedio considera que los recursos a su alcance no son excesivos. A continuación dividió las cifras aproximadas de la producción mundial de tales satisfactores entre el consumo per capita en los Estados Unidos. Este cálculo llevó a Hulett a la conclusión de que "...al parecer, la cifra máxima de personas que podrían tener un nivel de vida semejante al norteamericano es de mil millones, de acuerdo con el volumen actual de la producción agrícola e industrial del mundo". Lo anterior significa

POLITICAS DEMOGRAFICAS

Africa

En términos generales, en los países africanos que son o fueron colonias inglesas la planeación familiar ha existido desde hace largo tiempo en el plano privado; no ha sucedido así, en cambio, en las colonias de los países católicos, como Francia, Bélgica, España, Italia y Portugal. Varias naciones que fueron colonias inglesas cuentan en la actualidad con programas nacionales de planeación familiar, aunque su establecimiento obedece tal vez exclusivamente a propósitos de progreso material. Algunas antiguas colonias francesas están comenzando a reducir la severidad de sus limitaciones legales a este respecto, permitiendo ya por lo menos la venta de anticonceptivos en las droguerías. Las colonias portuguesas, en cambio, siguen siendo partidarias de la natalidad ilimitada y se oponen enérgicamente a todo método de control natal. Muchos de los países situados en el norte de Africa están poniendo en práctica programas de planeación familiar.

Asia

Este continente ofrece un panorama muy variado en cuanto a política demográfica. Por una parte, la India y Paquistán llevan adelante intensos programas de planeación familiar, aplicando simultáneamente diversas medidas de tipo social, en tanto que algunos otros países más pequeños no han mostrado todavía el menor interés por el control demográfico. La China continental ha establecido rigurosas normas para limitar el crecimiento de su población, como parte de sus programas sociales. Se desconoce la eficacia de tales medidas.

El Japón, que es el único país altamente industrializado de Asia, redujo aceleradamente su índice natal en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial, en gran parte gracias a la legalización del aborto. El fuerte impulso que se ha dado en este país al empleo de métodos anticonceptivos a partir de entonces, ha permitido reducir el índice de abortos sin que aumente el índice natal. La política nacional a este respecto, que se ha inculcado al pueblo por medio de intensos programas educativos, propugna vigorosamente la familia con dos hijos.

América del Norte

Canadá y los Estados Unidos carecen de una política demográfica oficial, excepto sobre inmigración. El gobierno norteamericano proporciona a los pobres algunos servicios de planeación familiar por medio de los organismos dedicados a la asistencia pública; actualmente está ampliando tales servicios. Ha habido algunas iniciativas y debates en el Congreso en relación con la elaboración de leyes que definan y fomenten las políticas antinatales del país para el futuro. Se ha desarrollado también una corriente de opinión favorable a la liberalización de las restricciones legales al aborto en los diversos estados de la Unión. Desde 1967 se autorizó a los organismos de ayuda exterior a incluir métodos de planeación familiar en sus programas de asistencia.

En julio de 1969, el Presidente Nixon propuso la creación de un comité para el estudio del crecimiento demográfico y el futuro de la nación, que tendría la misión de investigar y hacer recomendaciones en tres campos: crecimiento de la población, aprovechamiento de los recursos y efectos probables del aumento demo-

gráfico sobre las funciones del gobierno en todos sus niveles. El Sr. Nixon pidió también la intensificación de las investigaciones científicas referentes a la reproducción con apoyo del gobierno y la ampliación de los servicios de planeación familiar para la gente menesterosa.

Latinoamérica

A pesar de que sus índices de crecimiento demográfico son los más altos del mundo, esta región se muestra sumamente reacia al establecimiento de un control metódico de la natalidad. Tal vez ello se deba en parte a la influencia de la Iglesia Católica; el principal origen de esta actitud, empero, reside en la convicción muy generalizada —por lo menos en Sudamérica— de que el continente todavía tiene grandes extensiones de tierra fértil y vastos recursos minerales inexplotados, de que la solución para todos los problemas es el desarrollo y de que para lograrlo se necesitan más habitantes. Más aún, algunos latinoamericanos reciben con gran desconfianza toda proposición norteamericana referente al control natal. Al parecer, hay entre ellos quienes piensan que los Estados Unidos están tratando de imponer una forma nueva y sutil de imperialismo. Muchos economistas y políticos han llegado ya a aceptar el funcionamiento de las organizaciones dedicadas a la planeación familiar pero sólo en el campo de la salud y el bienestar o como un instrumento para reducir los terribles índices de abortos ilegales. Algunos de ellos empiezan a percatarse de que la explosión demográfica absorbe todo el progreso económico que se logra, reduciendo la tasa anual de mejoramiento material per capita a cero o hasta ocasionando un retroceso en algunos casos.

Europa

La generalidad de los países de la Europa Occidental no tiene una política demográfica oficial, aunque el control de la natalidad se practica en alto grado en casi todos ellos. Suecia es una de las excepciones, ya que en esa nación sí existe una política oficial. Se imparte educación sexual en las escuelas, que incluye instrucción sobre el control natal; sus leyes relativas al aborto son moderadamente liberales; la dependencia gubernamental encargada de la salud pública sostiene servicios de planeación familiar; además, tiene un programa de ayuda a los servicios de planeación familiar de otros países. Inglaterra también cuenta con servicios de planeación familiar y de abortos, dependientes de los servicios de salud pública. La mayoría de los países católicos de Europa objetan en mayor o menor grado el control natal; sin embargo, su índice de nacimientos se mantiene bajo a resultas de los matrimonios tardíos, la gran cantidad de abortos ilegales y otros métodos subrepticios de control.

En los países de la Europa Oriental y en la Unión Soviética las entidades dedicadas a la salud pública proporcionan al pueblo servicios de planeación familiar y de abortos.

Otros factores que indudablemente ayudan a mantener bajos los índices natales de dichos países son la propensión al matrimonio tardío, la gran importancia que se concede a la educación y al adiestramiento, y el hecho de que muchas mujeres trabajen a tiempo completo gracias a la existencia de guarderías para sus hijos.

que, aun pasando por alto la constante reducción de los recursos naturales no renovables y los daños causados al medio ambiente, la población mundial es ya superior en casi tres mil millones de personas al número ideal.

Esto no quiere decir que no existan regiones subpobladas en ciertos sentidos. Si Australia tuviera hoy más habitantes, por ejemplo, podría contar con un mejor sistema de transportes terrestres y estaría en posibilidad de construir carreteras en todo su territorio. Además podría utilizar en mayor medida sus vastos recursos naturales. Desgraciadamente, aunque en las tierras australianas podría vivir una población muy superior a la actual, los perjuicios causados al medio ambiente y la sobreexplotación agrícola revisten ya caracteres más graves que en los mismos Estados Unidos. Por lo tanto, se puede decir que Australia está sobrepoblada en cuanto a su capacidad futura de alimentar a sus habitantes, aunque las comunicaciones y en general la vida económica de este continente se hallen en un estado incipiente.

La Lucha por la Supervivencia

La natural tendencia del hombre a procurar que medren y alcancen la edad adulta la mayor cantidad posible de niños, es resultado de miles de millones de años de evolución, durante los cuales nuestros antepasados sostuvieron una ininterrumpida batalla para mantener una tasa de nacimientos mayor que la de mortalidad. Incluso entre nuestros simiescos antepasados de hace unos pocos millones de años, era relativamente difícil para una madre criar a su vástago con éxito. Casi todos los niños morían antes de llegar a la edad reproductiva, por lo que la mortalidad era apenas un poco menor que el índice natal.

Después, la evolución cultural vino a sumarse a la evolución biológica. La acción conjunta de ambas dio por resultado una tendencia al agrandamiento del cerebro del hombre. En un momento dado, dicho crecimiento evolutivo fue limitado por la capacidad del vientre y la pelvis de la mujer. En consecuencia, el crecimiento del cerebro empezó a ocurrir cada vez en mayor medida en el período subsecuente al nacimiento. Aunque ello significó el paulatino alargamiento del lapso de dependencia del niño, es de pensarse que la naturaleza optó por ese camino en lugar de una mayor expansión pelviana que habría representado mayores desventajas para la madre. La prolongación del período de dependencia del niño determinó diversas consecuencias; la principal de ellas fue que la madre hubo de dedicarse en mucho mayor grado a cuidarlo y protegerlo. Quizá una compensación a lo anterior fue la permanencia del padre dentro del grupo familiar, a lo cual contribuyó decisivamente la eliminación de la breve y bien demarcada época de apareamiento que caracteriza a los mamíferos en su gran mayoría.

Existen razones válidas para atribuir al crecimiento cerebral del hombre, por lo menos en parte, la actividad sexual continuada y el desarrollo

de fuertes lazos entre la madre y el hijo y entre aquélla y el padre (lazos por parejas), todo lo cual condujo a la evolución del núcleo familiar. Tales son, desde luego, los ingredientes esenciales de eso que la humanidad ha convertido en un fenómeno social muy extendido, variado, complejo y avasallador, al que en nuestra sociedad algunas veces se denomina simplemente "sexo". Este fenómeno influye sobre la forma en que educamos a nuestros hijos, sobre la estructura y los ideales de la familia, sobre nuestras costumbres sexuales y sobre el papel y la situación relativa de los dos sexos en sus relaciones entre sí dentro y fuera del medio familiar; éstas son sólo algunas de sus manifestaciones más patentes. Así considerado, el sexo no es un mero acto encaminado a la procreación, sino más bien un fenómeno cultural que afecta todos los aspectos de nuestra vida, incluyendo nuestro amor propio y nuestra elección de amigos, automóviles y caudillos. Está estrechamente ligado a nuestros mitos y a nuestra historia y modifica nuestro concepto de casi todas las cosas.

Un Medio Ambiente Adecuado

Aparte del origen evolutivo de las actitudes del hombre en cuanto a la reproducción, debemos considerar la clase de medio ambiente más apropiado para el hombre. ¿Cuál es el tamaño de los grupos sociales en los que se siente más cómodo? ¿Qué importancia tiene la soledad en el bienestar psíquico del hombre? ¿Es importante el color verde en el ambiente del *homo sapiens?*

En teoría, la selección natural podría, por ejemplo, cambiar radicalmente ciertas características humanas en seis u ocho generaciones, o sea unos 200 años (aunque ello requeriría que una gran parte de la población mundial no se reprodujera en cada generación). Sin embargo, otras características pueden estar tan estrechamente vinculadas a los sistemas genético y de desarrollo del ser humano que acaso sería imposible modificarlas sin prolongados períodos de reajuste genético, o pudiera suceder que los cambios fueran tan traumáticos que condujeran a la extinción del hombre.

He aquí una analogía: por selección es posible crear experimentalmente una variedad de moscas que sean inmunes al DDT al cabo de seis u ocho generaciones, quizá provocando pequeños cambios en su funcionamiento enzimático. Es muy poco probable, empero, que por selección se llegara a obtener una mosca capaz de volar con una sola ala, aunque se provocaran mutaciones en muchas generaciones sucesivas; en realidad es más probable que el intento de producir dicho cambio por selección artificial causara la extinción de la población experimental.

Reacciones al Gentío

Virtualmente no existen pruebas científicas acerca del efecto sobre la conducta humana de diferentes densidades demográficas, diversos gra-

dos de ruido y cantidades variables de espacios verdes en el ambiente. Por medio de las metódicas observaciones del antropólogo Edward T. Hall, sabemos que los diversos pueblos del planeta sienten de manera diferente la necesidad del "espacio vital", de acuerdo con su cultura. Empero, tales observaciones no nos capacitan para saber si las diferencias anotadas se reducen a la *percepción* del atestamiento o si existen realmente diversos grados de *tolerancia.* Es decir, ¿los habitantes de Tokio, por ejemplo, se sienten cómodos en un apretujamiento que resultaría intolerable para la población de Los Angeles o es sólo que los japoneses toleran mejor el gentío, aunque lo perciban en forma semejante a los norteamericanos?

Es muy escasa la información que tenemos en cuanto a la densidad demográfica en que la gente se siente más cómoda y feliz y puede realizar diversas tareas con la máxima eficiencia. Ignoramos si la alta densidad durante una parte del día (en el trabajo por ejemplo), combinada con una densidad baja en otra (en el hogar), tiene sobre las personas el mismo efecto de una densidad media durante todo el día. No sabemos con exactitud la relación de la alta densidad con la salud mental y las enfermedades nerviosas y psíquicas. Tampoco sabemos si la densidad es por sí misma una de las causas de los disturbios sociales.

Según parece, los japoneses han ideado toda una serie de recursos culturales para aliviar la tensión. Se ha llegado a sugerir que su muy formal y elaborada etiqueta puede ser un mecanismo de protección contra las inevitables fricciones en las relaciones humanas. En contraste con los japoneses y los europeos —estos últimos también afectados por una alta densidad demográfica—, la gente de los países que tienen o tuvieron hasta hace poco tiempo una baja densidad (como los Estados Unidos o Australia) suele tener fama de informal y poco inclinada al protocolo, o hasta descortés y ruda en ocasiones. Los japoneses se caracterizan por su interés en los valores estéticos y su respeto a la naturaleza; la mejor prueba de ello son sus hermosos jardines. Asimismo, son muy hábiles para crear la ilusión de amplitud en sus casas y edificios, lo cual probablemente contribuye mucho a su tranquilidad hogareña.

El común de la gente no está consciente de los efectos que tienen la magnitud y la densidad de la población sobre su forma de vida y su manera de percibir las cosas del mundo. Después de todo, tales factores no suelen sufrir cambios radicales de una generación a otra o antes. Cuando ello acontece, como en algunos países latinoamericanos, es probable que se registren graves perturbaciones sociales y no cambios paulatinos.

La Población y los Valores Sociales

Hacia 1910 los Estados Unidos tenían aproximadamente la mitad de los habitantes que hoy. La sociedad norteamericana era diferente de la actual, lo cual no puede atribuirse totalmente a la industrialización y la urbanización, o a hechos históricos tales como dos guerras mundiales y

una época de depresión. El carácter amigable y la solidaridad entre vecinos, que en otras épocas fueron cualidades muy comunes y estimadas, ya sólo existen en las zonas rurales, en las poblaciones pequeñas y en algunas comunidades pertenecientes a las grandes ciudades.

En múltiples aspectos, la vida del norteamericano se ha hecho más controlada, reglamentada y formal, tendencia ésta que se debe en parte al crecimiento demográfico. Tal fenómeno seguramente persistirá y aun se acrecentará si en los próximos 30 años la población de los Estados Unidos llega a 100 millones más.

Existen determinados valores que se contraponen a las grandes cifras, aun cuando éstas pueden constituir también un valor para muchas personas, como los economistas, los políticos (que piensan en más votos) y los padres de familias grandes. Los partidarios del crecimiento demográfico inmoderado tal vez no piensan en el hecho de que la cantidad suele reducir la calidad. Algunas veces se pregunta uno si en las últimas generaciones el gran crecimiento de la población no ha socavado los viejos ideales de respeto y consideración a la vida humana.

Se pueden observar algunos indicios de este fenómeno; es particularmente notable la tibieza con que reacciona la nación al ocurrir catastróficas inundaciones, devastadores embates de ciclones o terribles accidentes de aviación. Muy diferente era el espíritu de solidaridad y ayuda de la sociedad norteamericana, ante desastres de menor magnitud, en la época anterior a la Segunda Guerra Mundial. En las grandes poblaciones de los Estados Unidos la vida se hace cada día más impersonal; es frecuente observar cómo los viandantes ignoran a algún ciudadano en apuros que pide auxilio, lo cual confirma la validez de nuestro aserto.

El Tamaño de la Familia y sus Efectos

Puede surgir el conflicto entre los valores y las cifras al elegir entre tener muchos hijos aquejados de múltiples carencias y tener pocos pero bien cuidados, con acceso a una buena educación y con un futuro promisorio. No es una simple coincidencia el que muchos de los hombres que alcanzan el éxito en la vida sean hijos únicos o tengan pocos hermanos; tampoco es casualidad que los miembros de familias numerosas (sobre todo de aquellas en las que hay más de cuatro hijos), independientemente de su posición económica, por lo general sean malos estudiantes y posean un coeficiente mental inferior al de los hijos de familias reducidas. Lo anterior fue demostrado en unos estudios que realizaron en la Universidad de Harvard tres psicólogos —White, Bruner y LaCrosse— con niños de temprana edad. Dichos investigadores descubrieron que los pequeños establecen su propio grado de "competencia" mucho tiempo antes de alcanzar la edad escolar. Este grado de competencia o capacidad tiene una íntima relación con la cantidad y la clase de atención que cada niño recibe de su madre durante sus primeros años de vida. Es obvia la importancia de este descubrimiento en cuanto al tamaño de la familia.

Si se llega a establecer la norma de formar sólo familias pequeñas, ello muy probablemente permitirá un mayor acercamiento entre generaciones. La manera más sencilla de estrechar el contacto entre las generaciones consiste en fomentar la formación de vecindarios compuestos por familias que se encuentren en diferentes etapas de su vida —desde recién casados hasta abuelos—, y en crear centros comunales en que puedan reunirse. En algunas organizaciones sociales de carácter singular, como las "tribus" de hippies y los kibbutzim israelíes, se puede observar que existen relaciones muy bien estructuradas entre los adultos y los niños, en virtud de que todos los mayores de la comunidad están en contacto regular con los pequeños.

Una Política Demográfica

El principio sobre el que debe fundarse el método para establecer la población ideal para cada región de acuerdo con sus recursos, es simple. En primer término, es necesario determinar qué nivel de vida material se desea para sus habitantes, para después calcular la cantidad de personas que pueden mantenerse en dicho nivel. El tamaño mínimo de la comunidad se definirá de acuerdo con las necesidades en materia de división del trabajo, construcción de obras públicas, etc. El tamaño máximo se establecerá considerando ante todo el imperativo de evitar las desgraciadas consecuencias de la sobrepoblación, antes expuestas.

Pero el nivel de vida material, según hemos visto, representa sólo una parte de la cuestión. Para mejorar verdaderamente la calidad de la vida es preciso darle variedad . El tamaño de la población debe fijarse de manera que la densidad sea constante tanto en las ciudades como en los suburbios y el campo. Es indispensable que la gente tenga el privilegio de establecerse en el lugar cuya densidad le agrade más; es igualmente necesario crear leyes que eviten cambios bruscos de la densidad en zonas específicas.

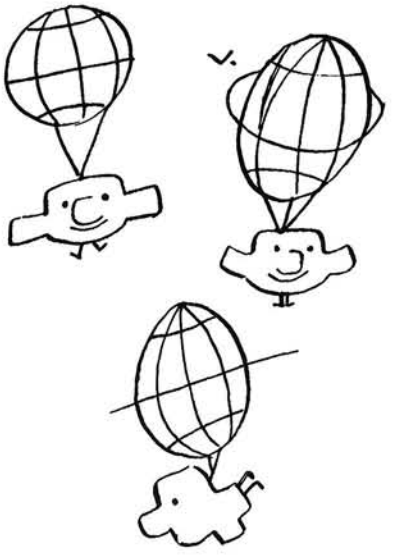
Este sistema, tal vez un tanto utópico, exigiría un volumen de población mundial muy inferior a la "densidad máxima para una subsistencia precaria". Aparte de que los beneficios de tipo psíquico serían enormes para la humanidad, se lograría un desarrollo social y cultural más completo; existirían entonces verdaderas oportunidades de crear "sociedades libres", sin que el hombre tuviera que dirigir todo su esfuerzo a resolver los problemas fundamentales de la supervivencia.

Con el paso del tiempo los avances tecnológicos y la evolución cultural inevitablemente harán variar las cifras óptimas de población. Consecuentemente, todos los gobiernos —incluyendo al gobierno mundial que puede llegar a integrarse— deben prepararse a promover tendencias demográficas apropiadas, tal como hacen ahora en materia económica. En otras palabras, se debe llegar a ejercer un control racional sobre la magnitud de la humanidad, pero no al establecimiento de una cifra óptima permanente. El concepto de la población ideal debe ser dinámico para permitir que

la densidad varíe de acuerdo con las necesidades humanas. Para fijar el número adecuado de vástagos de cada pareja no sólo se tomarán en cuenta sus deseos al respecto, sino también el bienestar futuro de los niños y diversos factores relativos a la sociedad y al medio ambiente físico.

Sin embargo, para alcanzar las cifras demográficas ideales se necesitará mucho más que evitar los nacimientos no deseados. Virtualmente todos los sistemas de medición y análisis indican que el mundo ya está sobrepoblado; además, existen innumerables pruebas de que la población mundial seguirá creciendo aunque se llegue a evitar todo nacimiento no deseado. Para lograr un auténtico control demográfico deberán ocurrir antes algunos cambios radicales en la idiosincrasia del hombre, que es producto de milenios de evolución biológica y cultural.

Tales cambios inevitablemente le ocasionarán problemas psíquicos. Su mentalidad acepta con facilidad la idea de controlar la muerte pero no la de controlar la natalidad. Una de las tareas más ingentes que haya emprendido la humanidad en toda su historia consiste en cambiar su concepto del control natal y del tamaño de la familia, para edificar un futuro mejor.



LA CIVILIZACION URBANA Y SUS DESCONTENTOS

Por Irving Kristol

Según el autor, una de las dificultades que hay para pensar y enfrentarse a los problemas urbanos de los Estados Unidos, es que solemos aplicar contextos caducos a una realidad históricamente nueva. Lo que ha evolucionado en los Estados Unidos —y que es el probable futuro de todas las sociedades tecnológicas avanzadas— es una nación casi enteramente urbana en carácter. Este nuevo fenómeno, afirma el Sr. Kristol, requiere una revaluación de los valores culturales y políticos, y la formulación de una nueva "moralidad republicana".

Irving Kristol recientemente fue nombrado profesor de valores urbanos en la Universidad de Nueva York, y el siguiente artículo constituye una abreviatura de su discurso de toma de posesión. Ha sido vice-presidente de Basic Books y co-editor de la publicación trimestral *Public Interest*. Sus estimulantes ensayos sobre asuntos políticos, sociales y urbanos han aparecido en una gran variedad de periódicos.

En la naturaleza misma de los países democráticos está el hecho de que, tarde o temprano, toda seria controversia política incluirá un llamado al principio democrático como árbitro supremo de lo que está bien o mal en el asunto. Por lo tanto, de allí se sigue que hasta el punto en que nuestra idea de la democracia es vaga o poco realista o contradictoria, seremos poco capaces de resolver los problemas que nos dividen.

Desde luego, no estoy diciendo que una definición de democracia, clara, precisa y generalmente aceptada, automáticamente y por sí misma pacificará el cuerpo político y evitará todo enconado conflicto de intereses y valores. No hay ninguna magia en las ideas, aun cuando nosotros supersticiosamente les atribuyamos una autoridad casi divina. Pero las ideas sí dan forma a nuestros sentimientos, nuestras conciencias y nuestras energías morales. Y una idea confusa, con el tiempo, puede hacer surgir ciertas realidades políticas bastante grotescas. Baste recordar que durante casi un siglo, después de la formación de la república norteamericana, era comúnmente aceptado que nuestra idea de democracia para todos era compatible con la condición de esclavitud para algunos, pa-

Copyright © 1970 por Irving Kristol

ra darnos cuenta de que ésta no es una mera posibilidad abstracta. El sentido preciso del dogma democrático puede tener los resultados más materiales sobre la especie de sociedad en que vivimos y la manera en que vivimos en ella.

De momento, por ejemplo, todos nosotros estamos muy preocupados por la calidad de la vida en nuestra civilización urbana norteamericana. Por esta vez, no tengo la intención de analizar los numerosos problemas que constituyen lo que familiarmente llamamos la "crisis de nuestras ciudades". En lugar de ello, prefiero enfocar la evidente incapacidad de nuestra civilización democrática y urbana para enfrentarnos a estos problemas. Y deseo sugerir que una de las principales razones de esta incapacidad es nuestra terca negativa a pensar claramente en la relación del urbanismo con la democracia.

A este respecto, realmente estamos bien lejos de los padres fundadores de esta república, que a fines del siglo XVIII pensaron profundamente en esta relación... pero de una manera tan diferente a la nuestra que nos resulta dificilísimo tomar en serio sus ideas. En realidad, nos resulta difícil estudiar imparcialmente sus pensamientos. Así, en los muchos libros que han aparecido en años recientes sobre la historia de la ciudad norteamericana, habitualmente encontramos una discusión de la "tendencia agraria" de los padres fundadores. Habitualmente se cita, como característica de esta tendencia, la declaración de Thomas Jefferson: "Considero a las grandes ciudades como nocivas a la moral, la salud y las libertades del hombre". Con la mayor frecuencia, tales opiniones son consideradas como una expresión del origen rural de Jefferson: un prejuicio provincial bastante familiar y comprensible como algo humano, pero que debe mirarse hoy como anticuado y que no puede iluminarnos en manera alguna. Creo que este enfoque no sólo constituye un obstáculo a nuestra comprensión del pasado norteamericano; también representa una oportunidad que perdemos para resolver nuestros problemas en el presente.

Para resolver tales problemas, debemos empezar por hacer una apreciación del hecho de que las ideas de los padres fundadores no eran tanto una *tendencia* agraria, cuanto una *filosofía* anti-urbana. Tenían razones para pensar como lo hacían, y mientras no consideremos estas razones y les hagamos justicia, probablemente seremos testimonio viviente de la validez de sus temores, antes que del presunto carácter anacrónico de sus aprehensiones.

Auto-Gobierno y Moralidad Cívica

Los padres fundadores consideraban que la democracia en América descansaba sobre dos columnas principales. La primera, cuyos principios y justificación están expuestos tan soberbiamente en los *Federalist Papers* (escritos en la década de 1780 por James Madison, John Jay y Alexander

Hamilton, en apoyo de la propuesta Constitución Norteamericana), era la "nueva ciencia del gobierno" que hacía posible un gobierno popular en una extensa y heterogénea república. Esta "nueva ciencia" designaba una maquinaria de auto-gobierno, que ha de considerarse como uno de los más notables inventos políticos del hombre occidental. La maquinaria hoy nos es familiar: gobierno representativo y limitado, separación de poderes; gobierno de la mayoría, pero refinado de tal manera que ha de expresar la voluntad de varias mayorías elegidas de diversas maneras; una difusión del poder político y económico que debe anular los intentos de cualquier facción dogmática, por numerosa e influyente que sea, etc.

La idea básica que asoma tras estos acuerdos era que la búsqueda del interés propio era la más segura de las motivaciones humanas para erigir sobre ella un sistema político. Pero esta búsqueda había de ser, según una de sus frases favoritas, la búsqueda del auto-interés "correctamente comprendido", y tal "correcta comprensión" necesitaba los controles y equilibrios benévolos y correctivos de la nueva maquinaria política para lograr una decente auto-definición; es decir, para convergir en un punto de bienestar común.

La segunda columna considerada por los padres fundadores era de un orden espiritual. Hablaban de él como de una "moralidad republicana" o "virtud cívica", pero lo que tenían en mente era la disposición del ciudadano demócrata, en las ocasiones críticas, para trascender la habitual búsqueda del propio interés y dedicarse directa y desinteresadamente al bien común.

En tiempos de guerra, desde luego, la "moralidad republicana" tomaba la forma del patriotismo; después de todo, nadie ha podido demostrar que vaya en interés del hombre morir por su patria. En tiempos de paz, la "moralidad republicana" podía demostrarse aceptando un cargo público. Como los padres fundadores suponían que quienes ocuparan tales cargos serían hombres ricos, que ya habrían conquistado los placeres de la vida privada, y como además consideraban la ambición política una forma del vicio humano, podían mirar abiertamente al servicio público como una carga, y como un honor. Pero fuese cual fuese la ocasión, tal capacidad de acción desinteresada les parecía —como aún hoy les parece a algunos— un complemento necesario de la búsqueda del auto-interés correctamente comprendido.

Desconfianza de las Grandes Ciudades

Ahora bien, dadas estas ideas de cómo podía subsistir y prosperar un gobierno popular en los Estados Unidos, sólo resulta natural que los padres fundadores tuviesen una marcada desconfianza de las grandes ciudades, y se hayan preguntado si, a fin de cuentas, éstas podían ser compatibles con un gobierno libre y popular. Esta desconfianza y duda

no eran nada originales. Toda la literatura de la filosofía política clásica —desde Platón, Aristóteles y Cicerón hasta Montesquieu— muestra un similar escepticismo, por decirlo discretamente, ante la calidad de la vida que lleva la gente en las grandes ciudades, y expresa sus dudas sobre si los hábitos de la mentalidad allí generada —lo que nosotros podemos llamar mentalidad urbana: irreverente, especulativa, amante de los placeres, egoísta, beligerante ante toda piedad convencional— fueran comparables con la subsistencia de la república.

Debe observarse que el mundo auténtico e histórico no mostraba grandes pruebas en contrario. Las grandes ciudades que los padres fundadores conocían o acerca de las cuales habían leído desplegaban en exuberante abundancia los mismos vicios que ellos deseaban evitar por encima de todo en la nueva nación que estaban construyendo. Desde la Roma Imperial hasta las imperiales Londres y París, la gran ciudad era sede de un gobierno poderoso, antiliberal y antidemocrático, habitada por personas demasiado miserables y depravadas para ser ciudadanos demócratas y libres, o por hombres ambiciosos y egoístas para quienes los ideales del gobierno popular eran completamente ajenos y aun repugnantes.

Las ciudades *pequeñas* podían ser gobernadas de manera sobria y democrática, como bien lo comprendían los padres fundadores: Ginebra y la Roma republicana y las ciudades de Nueva Inglaterra eran prueba de ello. También sabían que las ciudades de tamaño intermedio podían sostener una forma modificada y parcial de gobierno popular, basada en una ciudadanía diferente y una élite patricia; bien lo sabían, pues las historias de Atenas y Venecia les eran muy familiares, y sus propias Boston y Filadelfia les ofrecían ejemplos vivientes de esta verdad general.

Pero la sabiduría de las épocas había llegado a una inequívoca conclusión, en la que todos convenían acerca de las grandes y populosas ciudades cosmopolitas: las criaturas anónimas apiñadas en semejante lugar, pugnando en una sórdida lucha por la vida, las ventajas o por especiosas distinciones, con sus agitadas vidas que no reflejaban ninguna piedad hacia la naturaleza, Dios o el orden político: tales personas no eran de la madera en que podía crearse una república independiente que se gobernara por sí misma.

O, para expresar este punto de una manera más filosófica, que habría sido inmediatamente comprensible para nuestros antepasados, aunque nos suene un poco extraña a nosotros: si el auto-gobierno, como ideal al que debe respetarse significa la anuencia del pueblo a permitir que la parte baja de sí mismo sea dirigida por la parte mejor, entonces este requisito del auto-gobierno muy probablemente no se encontrará en las turbulentas y apasionadas masas de las grandes ciudades.

Hoy, en la segunda mitad del siglo XX, esta teoría de los padres fundadores ha sido puesta a prueba, y no creo que nadie pueda sentirse optimista ante las conclusiones últimas a las que hay que llegar. Nues-

tra más evidente dificultad es que tenemos tantas grandes ciudades y parecemos tan persistentemente ineptos para inventar una satisfactoria maquinaria de auto-gobierno en ellas. Ni el más hábil entre nosotros ve ninguna solución clara: testimonio de ello es la incertidumbre entre nuestros sociólogos sobre si las principales ciudades deben evolucionar hasta ser super-ciudades, casi pequeños estados, o si harían mejor en disolverse en mini-ciudades, casi pequeños pueblos. Hace unos 20 años, el primero de estos prospectos parecía el más seductor; hoy, el segundo; mañana, los vientos de la doctrina podrán volver a soplar en sentido contrario. Nuestras ideas sobre nuestras ciudades son tan vacilantes e inseguras como las propias ciudades.

Hacia la Descentralización

Pero esta evidente dificultad constituye tan sólo la menor parte del reto al que nos enfrentamos. Aunque estamos convirtiéndonos cada vez más en "una nación de ciudades", *no* estamos —a pesar de las impresiones contrarias creadas por los medios de difusión— en camino de llegar a ser una nación de muy grandes ciudades. La proporción de nuestra población en las ciudades de más de un millón de habitantes ha estado descendiendo durante varias décadas, y esta proporción, en las décadas próximas, probablemente disminuya en vez de aumentar.

Muchas de las funciones tradicionales de las grandes metrópolis se están descentralizando radicalmente, por innovaciones tanto tecnológicas cuanto sociológicas. Los viajes por avión ya han despojado a las metrópolis de su papel de centro de transporte para la gente, los aviones de carga gradualmente están haciendo lo mismo para las mercancías. Piénsese en la extraordinaria manera en la que nuestra comunidad cultural —nuestros escritores, artistas, escultores, músicos y dramaturgos—, en años recientes se han dispersado entre las universidades de la nación. Una ciudad como Nueva York cada vez más es un lugar de exhibición para la obra de artistas creadores, antes que un medio en el cual vivan. Aun los bohemios, el más urbano de los fenómenos culturales, se han desplazado hacia las universidades y sus alrededores, y si, por ejemplo, Greenwich Village ha de sobrevivir como comunidad bohemia, probablemente lo haga como parásito del cuerpo de la Universidad de Nueva York.

Por lo tanto, es concebible que, aunque nuestras principales ciudades sigan flotanto en un mar de problemas, la nación en general no sea profundamente afectada. Y lo que hoy muchos anuncian como inminente apocalipsis acaso no resulte mucho más que un cambio de vida en nuestras ciudades más antiguas. Aun el más crítico problema al que hoy se enfrentan estas ciudades —el problema de los norteamericanos negros que viven en el miserable aislamiento de sus ghettos— bien podría revelar a la posteridad un sentido muy diferente del desalentador significado que le atribuimos hoy, pues éstos son ciudadanos que si tenemos

suerte, pueden infundir a estas ciudades un nuevo vigor y un nuevo propósito.

Preferencia por los Suburbios

Como yo soy un hombre que ha pasado toda su vida en grandes y viejas ciudades, inevitablemente estoy más interesado en ellas de lo que, como estudiante de la ciudad contemporánea, acaso debiera estarlo. La abrumadora mayoría de mis conciudadanos claramente prefieren vivir en cualquier otra parte, y esta preferencia ha llegado a convertirse en característica establecida de la vida norteamericana, para bien o para mal. Si somos una "nación de ciudades", también estamos convirtiéndonos, hasta un grado mayor, en una nación de ciudades relativamente pequeñas o de tamaño intermedio. Son éstos los crecientes centros de la vida norteamericana —especialmente si, como debemos, contamos como "ciudades pequeñas" a aquellas ciudades universitarias que mantienen poblaciones de 30.000 habitantes o más.

Es incuestionablemente cierto que estas ciudades nuevas no se han dispersado uniformemente por el país sino que tienden a apiñarse en las llamadas "áreas metropolitanas". Este hecho es responsable de que algunos observadores, demasiado precipitadamente, hayan llegado a la conclusión de que tales aglomeraciones sólo tienen una existencia de carácter transitorio y jurídico, que, en realidad, debiera considerárseles como parte de una incipiente "megalópolis", en proceso de fusión. Casi indudablemente, éste es un sueño; o, si se prefiere, una pesadilla.

Aunque incontables sociólogos y periodistas urbanos se han convencido de que los americanos en grandes cantidades realmente preferirían vivir en la ciudad central, y están siendo obligados a vivir fuera de sus ciudades por una u otra causa externa, las pruebas evidentemente apuntan en sentido contrario. La gente abandona las grandes ciudades, o se niega a acudir a ellas, porque positivamente prefiere la clase de vida que puede llevar en pueblos suburbanos más pequeños, o en ciudades de modestas dimensiones, y estas personas no llegarán a ser ciudadanos de ninguna especie de "megalópolis". En realidad, aunque la mayoría de las ciudades centrales están conscientes de la población de sus ghettos tan sólo como causa de problemas y calamidades, puede predecirse con bastante confianza que dentro de 10 años estas mismas ciudades centrales estarán luchando con todas sus fuerzas para conservar estas poblaciones, cuando empiecen a experimentar los atractivos de la vida urbana fuera de nuestros grandes centros de población.

Así, en mi opinión, finalmente hemos llegado a lo que considero el núcleo del problema, pues el hecho abrumador de la vida norteamericana de hoy, sea en una ciudad central, en un suburbio o una pequeña población, o aun en aquellas zonas rurales donde aún reside una tercera parte de nuestro pueblo, es que se trata de la *vida en una civilización*

urbana. En cuanto a la *calidad* de la vida norteamericana, los Estados Unidos son hoy una vasta metrópoli. Las ciudades no son nada nuevo. Los problemas de las ciudades no son nada nuevo, pero una civilización urbana sí es algo realmente nuevo, y los problemas de una civilización urbana no tienen precedentes en la historia humana.

El Fin del Provincialismo

Cuando digo que nuestra civilización urbana es algo radicalmente nuevo, evidentemente no desconozco el hecho histórico de que, en un sentido profundo, casi toda civilización que hemos conocido ha sido urbana en su origen y su carácter. La civilización, con lo más elevado y lo más bajo de ella, es algo que siempre ha incubado en las ciudades, y esta es la razón de que todos los románticos rebeldes enemigos de la civilización, tanto en el pasado como en nuestra propia época, repudian con tal vehemencia la "artificialidad", la "superficialidad" y la "inhumanidad" de la vida de la ciudad. Pero la ciudad y su civilización siempre han sido una cosa, en tanto que el resto de la nación y su modo de vida siempre han sido otra. Entre estas dos cosas siempre ha existido un alto grado de tensión: en el fondo, una tensión creadora, aunque a veces se ha desahogado en momentos realmente horribles. Entre la vida urbana en la ciudad y la vida provincial fuera de ella siempre ha existido un golfo de desconfianza, de sospechas y de desprecio. Y sin embargo no resulta demasiado aventurado decir que cada una fue un indispensable anticuerpo para la saludable existencia de la otra.

Por ejemplo, la vida en la ciudad puede descuidar la moral convencional, y aun tener una actitud experimental hacia todas las reglas morales, precisamente por la tranquilizadora certidumbre de que en todo el resto de la nación prevalece un pesado aburrimiento y conformidad. Este aburrimiento y conformidad dan confianza al hombre de la ciudad, aunque pretenda burlarse de ello, de que sus experimentos morales tienen la naturaleza de exploraciones singulares, no necesariamente con consecuencias colectivas. De manera similar, la soberanía de la moral convencional fuera de la ciudad se alimenta en razón del hecho de que quienes probablemente se rebelaran contra ella simplemente emigran al centro urbano.

Además, el carácter rígido de esta tradicional moral resulta más tolerable para la ciudadanía provinciana por el hecho conocido e inevitable de que, en la mayoría de los casos, los experimentos urbanos en materia de libertad no fueron igualmente exitosos para el individuo lo suficientemente presuntuoso para emprenderlos. Y cuando resultaron bien —cuando dieron por resultado actividad creadora o distinción política— la nación provinciana participó, sin ningún costo para ella, en su gloria.

Hoy, esta nación provinciana ha sido liquidada. Para cualquiera como yo que ve las viejas películas en televisión —y por viejas películas quiero decir aquellas de no más de 15 ó 20 años— la impresión más sorpren-

dente es la de un mundo que perteneció a otra época. En estas películas aparecen hijas de granjeros honradas y hacendosas, con todo lo que esto implica para la excitada imaginación urbana. Aparecen felices familias suburbanas que reunidas pasan las tardes viéndose a sí mismas en la televisión. Aparecen estiradas institutrices y profesores distraídos que no conocen la diferencia entre la magnesia y la gimnasia. Aparecen hijos que se dirigen a sus padres diciéndoles "señor". Aparecen secretarias increíblemente eficientes y fanáticamente leales. En resumen, aparece una raza que sólo ayer era lo normal y típica, y que de pronto, en su risible irrealidad, se ha convertido en una especie de "camp".

Lo que ha ocurrido, evidentemente, es que los Estados Unidos provincianos— esos Estados Unidos que por lo menos de dientes para afuera honraban la tradicional moralidad republicana, aunque no vivieran a su altura— esos Estados Unidos, fuera en la granja, en los suburbios o en la pequeña ciudad, consideraban importante conservar la apariencia de una vida llevada de acuerdo con las prescripciones de una vieja virtud y piedad campesina, esa América tan discretamente filistea y tan sólida en sus certidumbres. Esos Estados Unidos son hoy parte y parcela de la civilización urbana.

Sabemos lo que ocurre cuando un centro urbano libera las energías —tanto para la creación como para la destrucción— de los emigrantes provincianos; lo que ocurre constituye la historia de la civilización urbana. Pero no sabemos lo que ocurre, por la sencilla razón de que nunca ha ocurrido antes, cuando una civilización urbana se convierte en un fenómeno de masas, cuando la cultura de la ciudad se convierte en la cultura de todo el mundo, y cuando los hábitos y modos de vivir urbanos se convierten en la mentalidad común y en el modo de vivir de todo el mundo.

El hecho de que estas ciudades hayan hecho grandes a los Estados Unidos, y aunque puede decirse de una ciudad como Nueva York —especialmente en estos últimos años, cuando ha llegado a ser una capital cultural del mundo— que ha dado gloria a los Estados Unidos, de allí no se desprende, como muy naturalmente podríamos pensar, que han fortalecido los cimientos de la democracia norteamericana. La grandeza y la gloria son cosas que la especie humana siempre ha evaluado muy alto, pero no debemos olvidar que los filósofos de la democracia siempre las han mirado con desconfianza, como virtudes más apropiadas a los imperios que a las repúblicas gobernadas por sí mismas, y han insistido en la seriedad moral y sobriedad intelectual como los elementos más deseables en una democracia.

El Pueblo en el Poder

Acaso podamos hacer una mejor apreciación del problema que nos hemos creado a nosotros mismos, si partimos de la proposición —que suena como una tautología, pero tiene repercusiones de largo alcance,

de que en una democracia el pueblo es la clase gobernante. Esto no significa, desde luego, que el pueblo en general gobierna los asuntos del estado o de que el pueblo tendrá su expresión directa en las decisiones del gobierno. Ni siquiera en una sociedad que oficialmente sea una aristocracia, la clase gobernante nunca tiene tal especie de poder y autoridad instantáneos. En realidad, puede sospecharse que un gobierno que fuera *tan* sensible apenas tendría la capacidad de gobernar. Y se sabe con certeza que, donde existiera un gobierno semejante, sólo podría ser dirigido por serviles mediocridades que no atribuyeran ningún valor a sus propias opiniones o a su criterio. No, cuando se dice que en una democracia el pueblo es la clase gobernante, se quiere decir que el carácter del gobierno y el destino de la nación a la larga están determinados por el carácter del pueblo, antes que por cualquier clase de pueblo en particular.

Bien sé que hoy no estamos acostumbrados a pensar en términos como estos, y que la misma frase "el carácter del pueblo" tiene un sonido peculiar. En parte, esto se debe a que la teoría política norteamericana, tal como ha evolucionado en la ciencia política norteamericana, suele concebir la democracia exclusivamente en función de ciertos acuerdos de procedimientos o mecánicos, y en función de ciertos individuos con intereses propios, bien conscientes de que va en su propio interés seguir las "reglas del juego".

Otra razón por la que no podemos tomar en serio esta cuestión del "carácter del pueblo" es que, en las generaciones que sucedieron a la de los padres fundadores, llegó a creerse que este carácter no era algo formado por los esfuerzos individuales, en pro de una auto-definición moral. Antes bien, el carácter popular fue considerado como inherentemente bueno —no perfecto, quizás, pero sí lo suficientemente bueno— para no requerir un auto-análisis. Si las cosas van mal en nuestra democracia, se busca la influencia de perversos "intereses creados", de malignos "agitadores del exterior" o de arrogantes "Establecimientos". Lo menos que se nos ocurre es censurarnos a nosotros mismos pese a que algunos sectores del pueblo norteamericano —que tienen sus equivalentes en las grandes ciudades de otras naciones— están comportándose cada vez más como una colección de chusmas.

Chusmas vs. Ciudadanos

El término "chusma" (mob) ingresó en el lenguaje en la última parte del siglo XVIII, y se empleó para distinguir a las nuevas poblaciones de las ciudades industriales que estaban surgiendo. Esta población no sólo era una población desarraigada de sus pueblos; también estaba desarraigada de las tradicionales lealtades, fueran religiosas, morales, o políticas. Era una población que se sentía —como en realidad lo era, en gran parte— víctima de fuerzas exteriores, de ninguna manera responsable de su propio destino, y por lo tanto indiferente a su propio carácter. Era una población que, en su dependencia física, podía ser explotada

por inescrupulosos aprovechados; era una población que, en su aislamiento político, podía ser explotada por ardientes demagogos; era una población que, en su desconcierto moral, podía ser explotada por violentos mistagogos; era una población cuyo potencial no iba mucho más allá de una amotinada destructividad.

El hecho de que los padres fundadores no vieran cómo semejante población podría ser capaz de gobernarse a sí misma, fue causa de que tuvieran una opinión tan sombría de las grandes ciudades. La "chusma" como las que por entonces se veían en Londres y París, y aun, en estado incipiente, en Nueva York o en Boston, les parecía la antítesis misma de la ciudadanía democrática: una ciudadanía que dependiera de sí misma, se determinara a sí misma, y por lo menos estuviera en contacto, si no absolutamente empapada, de una moralidad republicana. Se necesita una fe trascendental-populista, de dimensiones verdaderamente enormes, para ver en esta actitud una mera "tendencia agraria". Los padres fundadores eran hombres dados a la filosofía; no sustentaban tal fe populista, y no vacilaban en sostener que el gobierno popular se basaba en "un pueblo", a diferencia de una chusma.

La historia de todas las modernas sociedades industriales es la historia de la gradual transformación de originales chusmas urbanas en un pueblo, aun cuando su número se multiplicara. El secreto de esta transformación no es la fe sino la economía, especialmente la economía de la innovación tecnológica. Si a los padres fundadores no se les ocurrió que semejante transformación fuera probable, ni siquiera posible, ello fue porque no podían tener un indicio del fantástico desarrollo económico que había de experimentar el siguiente siglo y medio. En realidad, sólo con el cambio de siglo empezaron a liberarse los pensadores de sus gafas maltusianas y a ver las cosas como realmente eran.

La "Burguesificación" de la Sociedad

Al aumentar la productividad, la chusma urbana se convirtió en una ciudadanía urbana, y, más recientemente, en una ciudadanía suburbana, que imita en un marco urbano varios aspectos de ese estilo de vida agraria que una vez se considerara de tal importancia política. La "burguesificación" de la sociedad fue *el* gran acontecimiento de la historia moderna. Donde antes encontrábamos al burgués frente a las masas, tenemos hoy *masas burguesas:* hecho que ha sido causa de preocupación para revolucionarios románticos y románticos revolucionarios, que tenían en las masas esperanzas muy superiores a la condición burguesa. Aun muchos cautos liberales se desconcertaron ante la facilidad con que esta sociedad estaba creando hombres y mujeres burguesas, y entre 1945 y 1965 se publicó toda una balumba de literatura que se quejaba de la "homogenización" de la sociedad norteamericana, de su carencia de pasiones y su conformismo, del peso opresivo del consenso, y de su renuencia a todo conflicto y disensión.

Tales libros están hoy empolvándose, junto con la voluminosa literatura sobre la inexorable ley de los salarios, pues algo muy extraño e inesperado ha estado ocurriendo, en la pasada década, a las masas burguesas que habitan nuestra nueva civilización urbana. Aunque burguesas en su condición y su estilo de vida, se han hecho menos burguesas en su *ethos* y asombrosamente más parecidas a una chusma en sus acciones. Acaso eso esté relacionado con un cambio del carácter económico de nuestra civilización burguesa. Muchos críticos han notado el cambio de una ética de productor (la llamada ética protestante) a una ética de consumidor, y han llegado a afirmar que una sociedad burguesa de generalizada riqueza es, por esencia, radicalmente distinta de una sociedad burguesa donde la escasez impone automáticamente una rigurosa disciplina por sí misma.

Como los padres fundadores no podían considerar una nación de burgueses —una nación de ciudadanos urbanizados, prósperos y con fuerte tendencia adquisitiva— colocaron la moral republicana en el sector agrario de la vida norteamericana. Nosotros, en este siglo, la hemos trasladado al sector suburbano y de pequeña ciudad de la vida norteamericana: nuestra versión contemporánea de las "raíces" de los Estados Unidos. Y hoy parece que nuestras esperanzas pueden ser tan maltratadas por la historia como las de los padres fundadores.

Cultura y Valores de las Masas

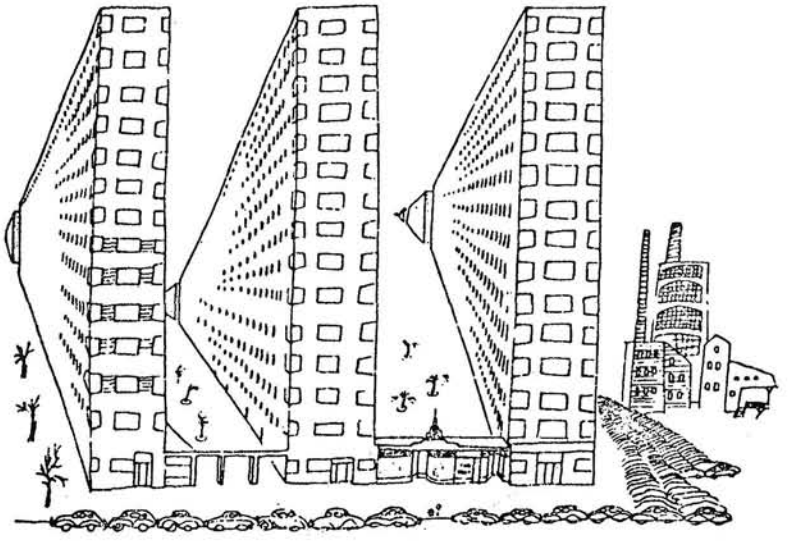
Las causas de esta desalentadora derrota de nuestras esperanzas sólo hoy empiezan a ser analizadas por nuestros críticos sociales. El profesor Lionel Trilling ha mostrado cómo la cultura de vanguardia, de élite, antiburguesa —a la que él llama la "cultura adversaria"— de nuestra sociedad burguesa, gradualmente ha sido incorporada en nuestro tradicional programa escolar y, con la difusión de la educación superior, ha empezado a modelar la cultura popular de nuestras masas urbanizdas.

Por qué el mejor arte de nuestra sociedad burguesa —la obra de nuestros mejores poetas, pintores, novelistas y dramaturgos— había de tener, y eso desde los primeros días del movimiento romántico, semejante animosidad contra su propio mundo burgués, es algo sobre lo que sólo se puede especular. Presumiblemente, ello tiene algo que ver con el disminuido papel que los desinteresados valores sociales, o trascendentales valores religiosos, desempeñan en una sociedad gobernada por el principio del auto-interés, especialmente ese auto-interés que no hace ningún esfuerzo por comprenderse o disciplinarse a sí mismo. Pero sólo podemos especular sobre las causas más profundas de nuestros desórdenes actuales, y no se necesita ninguna sutil especulación para ver que una civilización democrático-urbana carente de valores democráticos-urbanos casi con seguridad ha de ser una civilización en crisis. Los síntomas de estos problemas nos abruman todos los días y de mil maneras.

Uno de tales síntomas es el difundido uso de las drogas —especial-

mente entre nuestros jóvenes— cuyo propósito es apartarse de nuestra sociedad y de nuestra civilización; semejante declaración requiere una respuesta moral, no una respuesta médica. Hoy, aun aquellos —ciertamente una abrumadora mayoría— que consideran nocivo el hábito de las drogas parecen incapaces de exponer las razones de ello. Quiero decir, las verdaderas razones de ello, que están relacionadas con las razones por las que es deseable actuar como ciudadano autónomo y autoindependiente en nuestra sociedad urbana y democrática antes que flotar a la deriva por la vida, de una manera agradable pero enervante. Los códigos morales de todas la civilizaciones, en una u otra época, tienen que estar preparados para enfrentarse a la última pregunta subversiva: "¿Por qué no?" Nuestra civilización está enfrentándose hoy a esa misma cuestión en la forma del problema de las drogas... y, aparentemente, sólo puede responder con aburridos informes médicos que, además, son inefectivos.

Es esta desconcertante ausencia de valores la que representa la auténtica "crisis urbana" de nuestra nación democrática y urbana. El hecho de que la palabra "urbanidad" se aplique tanto a una condición de las cosas urbanas cuanto a un estado de la mente humana, puede ser una casualidad de la filología, pero, de ser así, es una feliz casualidad, porque nos recuerda la interdependencia de las cosas y la mente. Esa misma interdependencia se encuentra en la palabra "democracia" que se refiere, simultáneamente, a un sistema político y al espíritu —la idea— que anima este sistema. El desafío a nuestra democracia urbana será producir un conjunto de valores y una concepción de la democracia que pueden funcionar como equivalente de la "moralidad republicana" de antaño.



sección especial

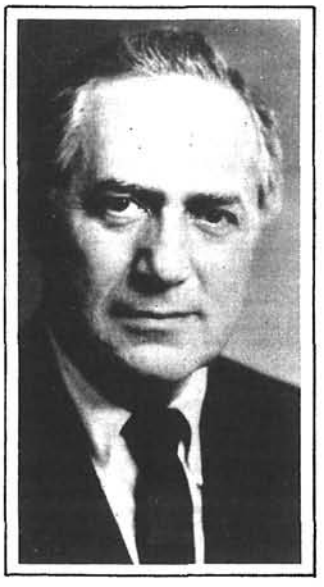
Las Transformaciones del Cine

LA GENERACION FILMICA

Por Stanley Kauffmann

¿Por qué es el cine no sólo la diversión más popular, sino la forma de arte más apreciada por los jóvenes, en los Estados Unidos como en cualquier otra parte? Según un renombrado crítico, porque ningún otro medio de comunicación responde más vivamente que el cine al modo de vida, a las esperanzas y ansiedades contemporáneas.

Stanley Kauffmann es el crítico de cine y teatro de *The New Republic* y profesor huésped de arte dramático en la Universidad de Yale. Ha sido también novelista, dramaturgo, actor y crítico teatral de *The New York Times.* Este artículo ha sido adaptado de una colección de sus escritos de carácter cinematográfico, *A World on Film* (Un Mundo en Celuloide), publicado por Harper and Row. Una nueva colección, que deberá publicarse en 1971, incluirá su artículo "Acerca de Películas", que se publicó en FACETAS, Vol. 3, No. 3.



Algunas de las observaciones que a continuación se mencionan figuraron en conferencias y pláticas que sustenté en diversas universidades, "colleges" y reuniones de estudio. Entre el público que concurrió a esas sesiones se encontraban un distinguido poeta y un crítico de artes gráficas. Terminada mi exposición, el crítico se acercó a mí y me dijo: "Nos destruyó. Arrasó con nuestras profesiones. A mi amigo y a mí nos dejó usted en calidad de momias".

Respondí que yo no tenía ni tal criterio ni tales intenciones. Entonces, torciendo un poco la boca y frotándose la barba, añadió el crítico: "Por lo demás, si tuviera veinte años menos, estoy seguro de que me dedicaría al cine".

Su desconsuelo provenía de que yo afirmé que el cine es el arte por el cual existe mayor apetencia espontánea en los Estados Unidos hoy en

© 1966, 1970 por Stanley Kauffmann.

día, y de las razones en que apoyé mi opinión. Debo aclarar que no pretendo decir que se trata del arte practicado a más alto nivel en este país. El público aficionado al cine depende hoy de las importaciones más que cualquier otro público. Pero, por otra parte, la observación y la experiencia, así como la experiencia de otros, me hacen creer que sí existe ese público maravillosamente responsivo.

Dicho en otra forma: existe una generación fílmica, la primera generación que maduró en una cultura en que el cine ha sido aceptado como actividad seria y adecuada a nuestra época.

Antes de 1935, el cine era en proporción, más popular que ahora, pero para la inmensa mayoría de su público no pasaba de ser un baño escapista semanal y bisemanal. El público escapista sigue siendo muy numeroso, pero a su lado existe otro, en su mayor parte nacido después de 1935. Este grupo, esta generación fílmica, no es, por supuesto, exclusivamente adusta, pero sí es esencialmente seria. Hasta sus juicios sobre las cintas de mero entretenimiento reflejan un punto de vista verdaderamente serio.

Existe un buen número de razones —viejas y nuevas, intrínsecas y extrínsecas— para explicar el surgimiento de esta generación. He aquí algunas de ellas.

Tecnología y Realismo

1. En una época saturada de tecnología, *el arte cinematográfico es una eflorescencia de la tecnología.* Con excepción de la arquitectura, el cine es el único arte que recibe directa y extensamente los vastos beneficios de las aplicaciones científicas de nuestro siglo. Los artistas gráficos han empleado elementos mecánicos y electrónicos, los poetas y pintores usan las computadoras, los compositores recurren a las cintas electrónicas. Pero todo ello lo hacen voluntariamente. En el cine es obligatorio, pues debe emplear complicados equipos electrónicos y mecánicos. Esto ayuda a crear un hondo sentido de unión con la sociedad y de pertenecer al presente. Los artistas norteamericanos a menudo han sentido vergüenza por la indiferencia del mundo "ocupado" y "real" que los rodea en los Estados Unidos. Otras veces han temido esa indiferencia. Ahora bien, los instrumentos de que tiene que valerse el cineasta le ponen en comunión espiritual con su época.

2. El *mundo de las superficies y de los detalles físicos nuevamente se ha convertido en material artístico.* La novela naturalista parece estar dando las últimas boqueadas, entre otras cosas, por haberlo descrito todo, hasta el último botón de un chaleco. Con todo, el cine da nueva vida artística a algunas de sus virtudes. Rolf Hochhuth, el dramaturgo alemán autor de *El Vicario,* afirma:

> Cuando, hace poco, vi la cinta de Ingmar Bergman, *El Silencio,* en una sala de Hamburgo, salí de ella preguntándome: "¿Qué le queda hoy

en día al novelista?" Piénsese en lo que Bergman puede lograr con su cámara en una sola toma en una calle, en un pasillo, en la axila de una mujer. Piénsese en todo lo que puede decir sin pronunciar palabra.

No obstante el comprensible temor-emoción que experimentó Hochhuth, todavía tiene mucho que decir el novelista, aun en materia de axilas; pero lo esencial de su observación fundadamente priva a la novela de la función primordial de crear realidad material. El cine, además de adoptar esta función, la ha exaltado: logra hacer poesía con el tirador de una puerta, con un desayuno, con los muebles. Los detalles triviales —que constituyen el mundo de todos nosotros— pueden de nuevo transmutarse en metáfora y contribuir al acto imaginativo.

Lenguaje Universal

3. *El cine parece especialmente a propósito para tratar muchas de las cuestiones urgentes de nuestros tiempos*: estados de tensión interna, de duda o de apatía, o también, como lo veremos, de duda sobre el arte. El cine puede dar expresión a ciertas cuestiones psíquicas que, por ejemplo, el teatro no puede tratar con facilidad. Puede, además, relacionarlas con el ambiente físico en una forma que el teatro no puede abarcar y que la novela no puede duplicar a la perfección. El cine es capaz de dra-

Ingmar Bergman
EL SILENCIO *"el mundo de las superficies se ha convertido en material artístico"*

matizar al hombre post-Freud, al medio en que vive y a la relación entre los dos. No hace falta creer en la muerte del teatro o de la novela —yo no creo en ella— para darse cuenta de estos atributos del cine.

4. *El cine es el único arte, además de la música, que al punto se halla a disposición de todo el mundo exactamente como fue realizado desde el primer momento.* Gracias a los subtítulos, es el único arte en que se

emplea el lenguaje oral que puede ser saboreado en un idioma que uno desconoce. (Exceptúo la ópera, en la cual rara vez hace falta comprender bien el idioma que se emplea). Se trata no de información ni de amistad, sino de relación emocional. Quien se haya sentido emocionado, pongamos por caso, por actores japoneses que en un ambiente japonés realizan acciones que han encontrado eco en nuestra experiencia personal, logró establecer con Japón una relación más profunda que la que pueda derivarse de la propaganda o de las películas de viajes. Nadie que se haya sentido emocionado por *Ikiru,* película de Kurosawa, podrá seguir pensando igual que antes sobre Japón y los japoneses.

Un Arte Joven

5. *Accidentalmente, el cine cuenta con el gran beneficio de ser joven,* lo cual, además de vigor, significa que tiene posibilidades de largo alcance. La novela tiene aún vida de sobra, es verdad, pero tiene conciencia de que debe seguir viviendo. Una de sus mayores desventajas es su propia historia. El novelista siente el peso de lo realizado en otras épocas. Otro tanto puede decirse acerca de la poesía. Es verdad que continúa floreciendo. La poesía —y también la novela— se halla en una situación mucho mejor de lo que a menudo se supone. Pero también la poesía tiene conciencia de la lucha por la supervivencia. En la pintura y en la escultura la lucha salta a la vista, ya que la ponen de manifiesto las modas que surgen temporada tras temporada.

El cine, por su parte, es un niño que comienza a vivir. Con todo, ya ha realizado milagros. Considérese que sólo 50 años después de que Edison inventó su cámara, Orson Welles produjo *El Ciudadano Kane.* Es como si Stravinsky hubiera escrito *Petrouchka* sólo 50 años después de que Guido d'Arezzo estableció su sistema de notación musical. Sin embargo, el continente fílmico apenas acaba de ser descubierto y ni siquiera se divisan aún sus fronteras. Es precisamente su frescura lo que da a la joven generación —a la que yo he denominado Generación Fílmica— además de la emoción de sus potencialidades, un hondo sentido de derecho de propiedad. El cine le pertenece.

Tendencias de la Posguerra

Esas son unas de las razones que, en mi concepto, explican el aumento del nuevo público cinéfilo. Ahora bien, ellas, a su vez, plantean una cuestión: Como quedó dicho, durante largo tiempo las razones mencionadas han sido válidas (hasta cierto punto); sin embargo, hace sólo 25 años que surgió la Generación Fílmica. ¿Por qué no surgió antes? ¿Por qué sólo después de la Segunda Guerra Mundial comenzaron estas razones a ejercer un marcado influjo?

En ese período se presentaron otros elementos que las galvanizaron. Algunos de estos elementos posteriormente aparecidos provinieron de un mundo externo al del cine: el notable incremento de la educación

superior, las fricciones y cambios políticos y sociales, la disolución y las revoluciones de carácter ético y religioso. Todos estos factores hicieron que esta generación fuese más impaciente y que su indignación fuese mayor. Más aún, desde la Segunda Guerra Mundial se han presentado importantes cambios en el mundo fílmico. Estos cambios han tenido lugar en el contenido, no en la forma. Existen tres elementos particularmente claros: mayor grado de sexualidad, mayor ambiente nacional, mayor insistencia en el individuo. Los dos últimos se encuentran enlazados entre sí.

En cuanto al primero, el sexo tuvo curso corriente en el teatro desde *Agamenón;* además, con las primeras películas surgieron los primeros ídolos cinematográficos. Es un hecho que en muchas cintas mudas hay escenas que hoy en día tendrían dificultades con los censores. Además de la insistencia en lo sexual o del "sex appeal" de cualquier actor o actriz, existe ahora en muchos filmes extranjeros y en algunos norteamericanos una actitud sexual que puede ser respetada: una actitud más próxima a las realidades de la vida sexual que a la mitología predicada por el clero de todas las religiones, por los medios masivos de comunicación y por los padres y madres de familia. Esta relativa libertad sexual, arraigada de tiempo atrás en la novela y en el teatro, tardó más en llegar al cine porque éste se encuentra más al alcance de todas las edades y mentalidades, lo cual da que pensar a los censores.

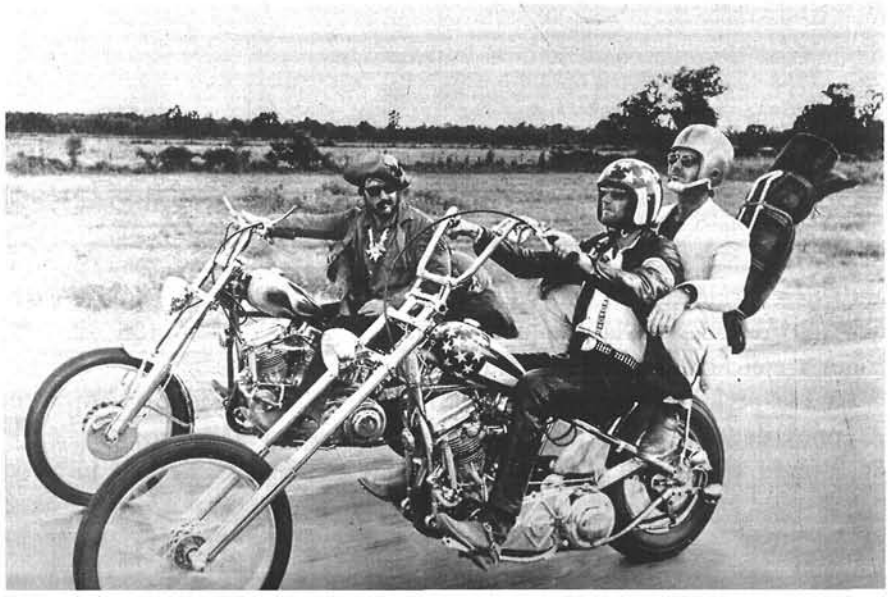
El Ambiente Nacional

El segundo elemento, el sabor nacional, quedó descrito por la crítica inglesa Penélope Houston en *The Contemporary Cinema* (El Cine Contemporáneo):

> Por muy parcial y falseada que sea la imagen que de una sociedad ofrezca su cine, todavía es posible discernir el rostro nacional detrás de la

Dennis Hopper
EASY RIDER

"el proletario liberado con una motocicleta"



> pantalla. Es difícil concebir [en Italia] un idealismo neorrealista sin el prefacio jubiloso de la liberación de Roma, o ver las cintas británicas de los últimos años sin tener en cuenta nuestro radicalismo proletario o de clase media baja...

Podrían añadirse palabras por este tenor al hablar de casi cualquier otra de las más importantes naciones productoras de películas. Los filmes japoneses, directa o indirectamente, ponen de manifiesto las inquietudes contemporáneas. Muchas de sus cintas con trajes de época sobre espadachines samurai suceden en la década de 1860, cuando se desmoronaba el sistema feudal y estaba verificándose una inmensa metamorfosis social. Por lo que hace a los Estados Unidos, los argumentos sobre el joven pobre y la muchacha rica (o viceversa) que eran el denominador común del cine popular antes de la Segunda Guerra Mundial, han desaparecido. El dinero como elemento romántico ha pasado a segundo término, no porque todo el mundo sea rico ahora sino porque la imagen mesocrática ha reemplazado a la imagen del rico y a la del pobre. Existe, por ejemplo, poca diferencia entre *el aspecto* del auto de un empleado y el de su jefe. El influjo de la clase media ha llegado a tal punto que ya puede controlar las formas culturales y engrandecer su propia imagen en las expresiones artísticas.

Junto con esta ascendencia hemos visto surgir un nuevo héroe romántico contrapuesto a un fondo burgués, pues los héroes de este tipo deben contrastar con la sociedad en que se mueven. Se trata del proletario liberado, propietario de una motocicleta (como en *The Wild Ones* [Los Jóvenes Salvajes] o *Easy Rider*), que para encontrar *su* vida arremeten contra la moralidad y lo convencional, en vez de buscar el éxito por las rutas aceptadas, tanto en lo referente a dinero como en lo relativo a mujeres.

Introspección Intensificada

Todas las tonalidades nacionales aquí descritas se refieren tanto a los filmes populares como a los serios. Si nos concentramos en las cintas serias —las realizadas fundamentalmente como expresión personal— encontraremos a menudo, además de un marcado color nacional, una marcada introspección. Este es el tercero de nuestros elementos: profundo interés por la exploración del individuo como universo. En el cine esto constituye una novedad. Jamás se han hecho filmes más introspectivos que *El Gabinete del Dr. Caligari* o *Secretos de un Alma* dirigidos, respectivamente, por Wiene (1919) y Pabst (1926). Ahora bien, basta mencionar nombres como Bergman, Antonioni, Fellini, Ozu, Torre-Nilsson, Olmi o Truffaut para ver que muchos directores notables se inclinan más hacia los conflictos internos que hacia la clásica confrontación entre antagonistas. Estos y otros cineastas, incluyendo algunos norteamericanos, han ido introduciendo la cámara en amplias zonas de la

más recóndita intimidad y aun del inconsciente, que tradicionalmente habían pertenecido a la novela o la poesía metafísica.

Ambos elementos —el color nacional y la exploración del individuo— son obviamente inseparables. Hay interacción entre la sociedad y el hombre, aun cuando sólo sea a través del aislamiento del hombre. Más aún, estos elementos se hallan entrelazados en un movimiento curiosamente contradictorio en contra de nuestra época. En una era en que se promulga el internacionalismo como solución de las dificultades políticas, el color nacionalista se ha acentuado cada vez más en el cine. En una época en que los filósofos sociales han comenzado a poner en tela de juicio la durabilidad del individualismo —que, después de todo, es un concepto bastante reciente en la historia y casi exclusivo de Occidente— el cine está prefiriendo lo individual.

Dichos elementos han conducido directamente y por inferencia al fenómeno que venimos examinando: el momento histórico para el surgimiento de la Generación Fílmica; para que se ponga en marcha una revolución un tanto nostálgica; para que haya resistencia a perder algo que parece estar desapareciendo, acompañada de un impulso hacia el descontento. Es indudable que la nostalgia es sentimental, que equivale a no querer perder el Edén del individualismo que, bien miradas las cosas, jamás existió. No obstante, buena parte de esta revolución tiene la cabeza en su lugar. Más que un intento por detener el cambio, es un impulso a influir en él: es un impulso natural y valedero para dejar una huella personal —así sea superficial— en la carga de tanques de guerra de una sociedad-fábrica.

La actitud dividida en lo referente al cambio social conduce a otra polaridad verdaderamente crucial. La actual generación enfoca de una manera ambivalente la tradición cultural. Se anhela esa tradición (aceptada o no), pero este anhelo a menudo viene acompañado de una actitud refleja que considera al pasado como fracaso y como traición. Por supuesto se trata de una acusación bien conocida: los jóvenes culpan a los viejos de haberlo echado todo a perder. Pero ahora la acusación es cada vez más severa y más general debido a la aceleración del cambio y a la disminución de la posibilidad de escoger.

Hasta la fecha estas investigaciones casi no han pasado de ser una especie de celebración; ahora es preciso despertar un interés más hondo. En lo que va del artículo hemos discutido ciertos fenómenos como la dinámica cultural y los hechos sociales. Ahora hace falta decir una palabra a manera de juicio de valor sobre las normas revolucionarias que vienen al caso. No todas las cintas que venera la Generación Fílmica parecen dignas de su energía y fervor. No busco formular un credo artístico, pues se me ocurrirían demasiadas excepciones. El gusto es cuestión de casos determinados, no de preceptos. Todos se forman una idea del gusto de otra persona —o del propio—, partiendo de la perspectiva de mu-

chos casos particulares en que se ha externado un juicio o manifestado una preferencia, y aun entonces debe tenerse mucho cuidado cuando se pasa a deducciones de carácter general. Aun haciendo estas deducciones con toda la delicadeza de que soy capaz, siento que debo tomar partido en contra de la celebración que arriba mencioné.

Películas "Subterráneas"

En los "colleges" de todos los Estados Unidos, en algunas sociedades cinematográficas y pequeños cines, se da gran importancia a los filmes experimentales. La pasión por el experimento en cuanto tal es eterna y necesaria, pero debido a la repugnancia que provocan muchas producciones comerciales o seudoserias, existe una marcada tendencia a valorar el experimento por el experimento mismo, a considerarlo como un valor en sí en vez de como un medio que conduce a un valor. Como en el período actual de las cuestiones sociales y políticas se ha considerado que la pasión por estas cintas tiene otros significados, el fenómeno resulta especialmente importante.

Las cintas a que me he referido a menudo reciben el calificativo de "subterráneas". En los Estados Unidos, una buena parte de ellas proviene de un grupo con sede en Nueva York —si bien sus actividades no se reducen a esta ciudad— denominado indistintamente Nuevo Cine Norteamericano o Cooperativa Fílmica. Es una asociación de cineastas y apóstoles consagrados a su labor. (Estos apóstoles logran que su mensaje llegue lejos. Dos minutos después de haber conocido en Roma a Federico Fellini, me preguntó si ya había visto *Flaming Creatures* [Criaturas Llameantes], película de Jack Smith).

Como es de suponerse, este grupo se considera a sí mismo como el elemento poético de una situación cinematográfica prosaica, tanto en los Estados Unidos como en el resto del mundo. Asimismo puede darse por hecho que es difícil describir sus obras; ya que no se trata de una escuela como el neorrealismo o el surrealismo. Incluye estos estilos y otros muchos más. Abre los brazos a quienquiera que se sirva del cine como forma de expresión personal. La más lúcida opinión de carácter general que yo conozco acerca de este grupo la publicó Ken Kelman en *The Nation.* Divide estas obras en tres categorías principales. Primera, "crítica y protesta social sin ambages". Segunda, "películas que sugieren, sobre todo mediante una fantasía anárquica, las posibilidades abiertas al espíritu humano en su estado socialmente incorrupto". La tercera categoría "crea, debido a la necesidad que siente por llenar nuestro vacío racionalista, los mundos interiores que pertenecen al reino del mito".

Se presenta una dificultad cuando, al ver estas películas se encuentra escasa consonancia con las descripciones que de ellas se hacen. Yo opino que la mayoría de las "nuevas" técnicas se ven ya un tanto ajadas, que la mayor parte de la crítica social es ligera o vacía, que el contenido mítico es de poca sustancia, que es endeble, forzada y trillada la calidad gene-

ral de su inspiración. Buena parte de la obra de Dan Drasin, Jack Smith, Kenneth Anger y Stan Brakhage, entre otros, parece destinada a un público joven que insiste en tener sus propias películas, y esto a cualquier precio en lo crítico y en lo cultural.

Existen semejanzas paralelas entre el fervor por el cine subterráneo que siente la Generación Fílmica y un elemento de la "nueva izquierda", esto es, el nuevo radicalismo político. Algunos jóvenes radicales se han dedicado a una acción genuinamente creadora: antimilitarismo, antidiscriminación, apoyo a diversos programas económicos. Pero muchos de ellos equiparan el radicalismo con cierto estilo y ciertos gestos personales: rebeldía manifestada a través de peinados y vestimentas estrambóticos, conducta sexual sui géneris, incursiones en el mundo de las drogas. Quien se da cuenta de la validez básica de este descontento bien puede lamentar el carácter introvertido y la futilidad de tales gestos. Igualmente, quien considere esperanzado la vigorización del cine norteamericano bien puede abrigar dudas sobre la pertinencia de actitudes parecidas a las que acabamos de mencionar aplicadas al cine: exaltación fílmica de lo carente de sentido como afirmación de que el mundo carece de significado; enaltecimiento de la irreverencia juvenil —perenne en el arte— a manera de nueva formulación de un mito; aprobación de la crítica social desprovista de cimientos intelectuales y convicciones políticas.

Jack Smith
CRIATURAS LLAMEANTES
"fantasía anárquica, el cine como forma de expresión personal"

Precedentes Culturales

Insisto en la parcialidad de estos filmes experimentales no para contrarrestar la existencia —de muy feliz augurio— de la Generación Fílmica, sino precisamente por todo lo contrario. La creación artística nunca ha podido sostener por mucho tiempo su calidad si hace caso omiso del público. La historia demuestra que la reacción del público nutre las edades de apogeo artístico (la pintura en la Italia del Renacimiento, el drama en la Inglaterra isabelina y en la Francia del neoclasicismo, el ansia súbita y devoradora por las comedias del cine mudo). Creo que la Generación Fílmica tiene la capacidad de lograr películas tal y como ella desea, aun cuando constituye una minoría, y a pesar de las condicio-

nes difíciles que en cuanto a producción y exhibición predominan en todo el mundo. Si es verdad (como ya lo he dicho) que el cine es la forma artística más adecuada a esta época, si es verdad que la joven generación está más cerca del cine que de cualquier otro arte, si también es verdad que los anhelos del público suscitan obras de arte, puede concluirse que la Generación Fílmica cuenta con la oportunidad de producir obras de arte de calidad insuperable y perfectamente adecuadas a nuestra época.

Vivimos en una época de muy profundos cambios culturales, en la que se están transformando los objetivos fundamentales y el contenido del arte. El Nuevo Cine Norteamericano es una manifestación de esta rebeldía. Opino que la mayor parte de las películas de este movimiento que yo he visto, son de importancia mínima, pero en la mayoría de ellas me hace ver algo de suma importancia: que lo pasado está bien muerto. El arte del futuro puede estar divorciado de los conceptos humanísticos actuales; quizá llegue a encontrar su pertinencia en modalidades que, en opinión de la mayoría, hoy parecen frías, abstractas y hasta antihumanas. Con todo, habrán sido realizadas por quienes no serían lo que hoy son —independientemente de lo que esto pueda ser— sin precedentes culturales. Si este arte nuevo, sea cual fuere, ha de sostenerse en el más elevado nivel, va a ser indispensable que lo mejor del pasado vuelva a hacerse presente.

Así, la Generación Fílmica, a pesar de sus fallas, representa una circunstancia y una oportunidad. Creo que, en general, se trata de la circunstancia más halagüeña del arte norteamericano contemporáneo. Esta generación puede ser una fuerza vital, pero también puede derrochar su fuerza y sus oportunidades en un nihilismo artístico sin razón de ser, en una indigesta petulancia social. No hace falta pedir a dicha generación que "conserve" al cine para siempre. A la larga, la historia del cine será igual a la de todas las artes: unas cuantas cumbres, algunas mesetas, muchos precipicios. La oportunidad actual —verdaderamente excepcional— podría ahorrar mucho tiempo en lo concerniente al progreso de este joven medio de creación artística. Hasta donde puede preverse razonablemente, el futuro del arte encierra esperanzas e inquietudes. La Generación Fílmica puede coadyuvar a que el futuro previsible del cine sea interesante e importante. Pero eso aún está por verse.

BASURA, ARTE Y CINE

Por Pauline Kael

La mayoría de la películas que nos gustan, escribe una destacada crítica cinematográfica, no son obras de arte, sino de entretenimiento, que contienen algunos buenos trozos de actuación, diálogo o ambiente. El cine ofrece un escape de la respetabilidad y el "buen gusto" y eso, en opinión de la autora, constituye una gran parte de su atractivo, especialmente para la joven generación.

Pauline Kael hace la crítica de cine regularmente para el semanario *New Yorker*. Antes administró dos salas de cine en Berkeley, California, y una de sus colecciones de críticas cinematográficas, *Kiss Kiss Bang Bang* incluye sus breves "Notas sobre 280 películas" escritas para ser leídas en los teatros y en otras ocasiones. Pauline Kael también es la autora de *I Lost It At the Movies* (Eso lo Perdí en el Cine) y *Going Steady* (Noviazgo, publicado en 1970 por Atlantic Monthly Press), que incluye el siguiente artículo, reproducido aquí en forma condensada.

Una buena película puede liberar al espectador del aburrimiento y desesperanza que a menudo acompañan al que entra en una sala; una buena película puede hacerle sentir nuevamente vivo, en contacto, no sólo perdido en una de tantas ciudades. Las buenas películas devuelven la fe en las posibilidades. El cine no tiene que ser grande; puede ser tonto y vacío, y sin embargo ofrecer el encanto de una buena actuación, o de una sola línea bien escrita. El ceño fruncido de un actor, un pequeño gesto subversivo, una observación picaresca que alguien deja caer con la mayor inocencia, y el mundo parece cobrar un poco de sentido.

Sentado allí, a veces penosamente solo, porque sus vecinos no reaccionan como él, el espectador sabe que tiene que haber otros, acaso en esta misma sala o en esta ciudad, con seguridad en otros teatros y ciudades, hoy mismo o en el pasado, o en el futuro, que reaccionan como él. Y como el cine es la forma de arte más total y comprensiva de que disponemos, estas reacciones pueden parecer las más personales y las más importantes, que podamos imaginar. El milagro del cine no está solamente en esas historias y esa gente que aparece en la pantalla, sino en los sueños adolescentes de encontrar otros que sientan como uno ante lo que han dicho. Desde luego, se les encuentra y se les reconoce al mo-

© Copyright 1969, Pauline Kael

mento, porque se habla menos de las buenas películas que de lo que a uno le gusta en las malas.

Una Diversión sin Arte

Tanto se habla hoy acerca del arte cinematográfico que podemos caer en el peligro de olvidar que la mayoría de las películas que nos gustan no son obras de arte. *The Scalphumters* (Los Cazadores de Cabelleras), por ejemplo, fue una de las pocas películas norteamericanas realmente divertidas de los últimos años, pero, por hábilmente que haya sido hecha, difícilmente se la podría llamar una obra de arte. O, para tomar un burdo ejemplo, una película tan barata como *Wild in the Streets* (Los Jóvenes Salvajes) —atiborrada de saliva, de histeria y de oportunismo—, puede disfrutarse, aunque es casi un ejemplo clásico de cine sin arte. ¿Qué hace agradables estas películas, que no son obras de arte? *Los Cazadores de Cabelleras* era más divertida que la mayoría de las películas del oeste porque los "héroes", Burt Lancaster y Ossie Davis formaban una pareja particularmente divertida. Burt Lancaster pertenece a una rara especie de comediante: lo que le distingue de los demás es que su gracia parece derivada de su físico mismo, y nada es más efectivo que un actor que puede quedarse tranquilamente frente a la cámara, como si estuviera pasándola muy bien. De alguna manera, la alquimia de la personalidad en la conjugación de Lancaster con el actor negro Ossie Davis —otro actor sumamente cómico, de una tremenda presencia física— funcionó bien, y el director Sidney Pollack tuvo buen cuidado de que no se exageraran las cosas.

Si alguien fue a ver *Los Jóvenes Salvajes* (que trata de un cantante de rock que dirige un movimiento juvenil y llega a presidente), esperando ver una buena película, probablemente saldrá disgustado, porque la dirección es torpe, la música es vulgar, muchas de las ideas del guión no están bien expresadas y casi todos los detalles son confusos. Pero contiene actuaciones realmente graciosas —Diane Varsi, Hal Holbrook, Shelley Winters y Christopher Jones— que saben aprovechar sus oportunidades y pronuncian sus parlamentos como bumerangs (Hal Holbrook, por ejemplo, tiene un rostro inexpresivo, que resulta opaco y carente de interés en los alejamientos, pero en el *close-up* revela sutiles cambios de expresión, ligeras tensiones de sus rasgos, que parecen el movimiento de sus ideas). No es tan terrible —incluso, puede ser un descanso— que una película carezca de la chapa artística estéticamente: hay cosas mucho peores que la ruda y jovial torpeza de una película sin arte. Uno de los grandes atractivos del cine es que no tenemos que tomarlo demasiado en serio.

Personalmente, yo siempre espero un razonable mínimo de finura, y películas como *Planet of the Apes* (El Planeta de los Simios) o *Los Cazadores de Cabelleras* o *The Thomas Crown Affair* (Sociedad para el Crimen) me parecen razonablemente entretenidas para una tarde tran-

quila. Para emplear el lenguaje tradicional, se trata de "buenas películas" o de "buenas películas malas": bien pulidas, con razonable ingenio, buena factura. Pero para ser sencillamente agradable, el cine realmente no necesita un alto nivel de artesanía: ingenio, imaginación, un tema nuevo, buenos actores, una buena idea —por separado o en cualquier combinación— pueden hacer olvidar la falta de conocimientos técnicos o de un presupuesto gordo.

Hablemos de Técnica

Cuando se habla de los grandes artistas del cine, que alcanzan una unidad de técnica y tema, no hay que hablar mucho acerca de la técnica, porque ya se da por sentada en su arte. No dan ganas de hablar acerca de cómo logra Tolstoi ciertos efectos, sino de su obra misma. No dan ganas de hablar acerca de cómo hace sus cosas Jean Renoir; queremos hablar de lo que ha hecho. Desde luego, se puede intentar separarlo todo, distinguir la forma y el contenido, para propósitos de análisis. Pero tal es una función secundaria, analítica, un asunto de erudición, y realmente no es necesario hacerlo explícitamente en la crítica. Separar las cosas es mucho menos importante que tratar de verlas en conjunto.

Lo que la gente pregunta cuando piensa en ir a ver una película no es "¿cómo está hecha?", sino "¿De qué se trata?", y es ésta una pregunta perfectamente legítima. (La siguiente pregunta —a veces la primera—, generalmente es: "¿Quienes actúan?", y también es ésta una buena y honrada pregunta). Cuando se está en el cine no es necesario creer en la película para disfrutar de ella, pero sí se tiene que estar interesado. Podemos imaginar que un director de cine realmente grande pueda hacer interesante cualquier tema. Pero hay muy pocos de tales artistas en el cine, y si trabajaron con asuntos poco prometedores, no me siento muy

Franklin Schaffner
EL PLANETA DE LOS SIMIOS *"bien pulida, con un razonable mínimo de finura"*

segura de que hayan agradado los resultados, aun cuando hayamos *admirado* su maestría. (Reconozco la grandeza de ciertas secuencias en varias películas de Eisenstein, pero es una admiración un tanto fría). De manera un tanto irónica, las películas checas que han triunfado en los Estados Unidos *(La Tienda en la Calle Mayor, Los Amores de una Rubia, Los Trenes Rigurosamente Vigilados)* han sido aclamadas por su técnica, que es bastante simple y un tanto limitada, cuando evidentemente son sus preocupaciones humanas y la básica modestia y decencia de sus actitudes, con un poco más de humor de grueso calibre, lo que ha llegado a los públicos. Estos pueden responder, incluso, debido a la *simplicidad* de la técnica.

El cine puede disfrutarse por muchas razones que tienen poco en común con el argumento o las sutilezas (si las hay) de tema o carácter. A diferencia de las artes "puras" a las que se define a menudo por lo que sólo ellas pueden hacer, el cine es abierto e ilimitado. Probablemente todo lo que puede hacerse en el cine puede hacerse también de otra manera, pero —y esto es lo más milagroso y conveniente de él— el cine puede hacer casi todo lo que haga cualquier otro arte (solo o en combinación), y puede aceptar las labores del explorador, del periodista y del antropólogo, o de casi cualquier rama del conocimiento. Vamos al cine por la variedad de lo que nos puede dar, y por su maravillosa capacidad de darnos de manera fácil y económica (y habitualmente sin dolor) lo que podemos tomar también de otras partes. Se trata de un arte maravillosamente *conveniente.*

El Cine como Iniciación

Las películas son admiradas en culturas donde son extranjeras de manera mucho más primitiva que en su propio ambiente; pueden verse como conferencias de viajes, o como iniciaciones a la vida de otros pueblos, o de ciertas maneras que no podemos ni aun adivinar. El aficionado inteligente y conocedor probablemente olvide cuán nuevos y asombrosos le parecieron hace poco los diferentes mundos que allí vio y olvidar a cuántas cosas reacciona un niño y cuántos elementos absorbe, a menudo por vez primera. Un niño puede disfrutar aun de una película tan sofisticada como *Jules y Jim,* de François Truffaut, por su sentido del humor, sin comprenderla como lo hacen sus padres, así como los norteamericanos pueden disfrutar de una película italiana como comedia vodevilesca, aunque en Italia se la considera como crítica social o sátira política.

De tiempo en tiempo, veo el informe de algún antropólogo acerca de cómo reacciona al cine cierta tribu iletrada. Por ejemplo, pueden preguntarse, alarmados, dónde se ha metido el actor cuando sale de la pantalla. O pueden responder entusiásticamente a los ruidos y congestión de la vida de una gran ciudad, cuando en la película hayan sido incluidos para mostrar las profundidades de la despersonalización en que estamos hundiéndonos, pero que a ellos les parecen algo gracioso y aun bonito. Dife-

rentes pueblos y diferentes culturas disfrutan del cine de muy diferentes maneras.

Generalmente, nosotros nos interesamos en las películas porque *disfrutamos* de ellas. Y por qué las disfrutamos tiene muy poco que ver con lo que consideramos como arte. Aquellas películas a las que respondemos, hasta en la niñez, no tienen los mismos valores de la cultura oficial defendida en la escuela y en los hogares de la clase media. En el cine vemos el bajo mundo y la gran vida, en tanto que los críticos moralistas nos cubren de denuestos por no fomentar lo que según ellos, debiéramos: películas "realistas" que nos hagan un bien, como *A Raisin in the Sun* (Un Lugar en el Sol), donde podríamos aprender la lección de que una familia negra puede ser tan triste como una familia blanca. No es fácil ponernos a hacer cola para ver pedagogía. En el cine deseamos una diferente clase de verdad, algo que nos sorprenda y nos resulte chistoso, o atinado, o quizás asombroso, acaso asombrosamente bello. Aun en las películas mediocres vemos pequeñas cosas buenas: José Ferrer libando mediante un popote en *Enter Laughing*, la sorprendente profundidad de sentimientos de Tony Randall en *The Seven Faces of Dr. Lao* (Las Siete Caras del Dr. Lao), John W. Bubbles en la pista de baile en *Cabin in the Sky,* la entonación que Gene Kelly dio a la frase "Soy un joven que va en ascenso" en *DuBarry Was a Lady,* Tony Curtis diciendo "Avidamente" en *Sweet Smell of Success,* la atmósfera de las oficinas de un periódico en *The Luck of Ginger Coffey,* el autómata que se vuelve loco en *Easy Living, o* Angela Lansbury cantando "Little Yellow Bird" en *Dorian Gray.*

Liberación de la Respetabilidad

A causa de la naturaleza fotográfica de este medio y de los bajos precios de admisión, el cine no se impulsó a partir una disecada imitación de la alta cultura europea, sino mediante la atracción barata, el salvaje oeste, el *music hall,* la tira cómica: todo lo que era vulgar y común. Las primeras películas de dos rollos de Chaplin aún resultan sorprendentemente indecentes, con bromas en la bañera, borrachos, odio al trabajo y a la propiedad. Y la alegría con que los héroes del oeste oprimían el gatillo ciertamente no era la noción del arte que tendrían los maestros de escuela, quienes, en mis tiempos de escolar, preferían la poesía didáctica, las estatuas "perfectamente proporcionadas", el "buen gusto" y la "excelencia".

Y esto, desde luego, es de lo que huímos cuando entramos en un cine. Todas las semanas suspiramos por la noche del sábado y por el anonimato y la despersonalización de sentarse en una sala, divirtiéndonos, simplemente, no teniendo que ser responsables, no teniendo que ser "buenos". Quizás simplemente se desee estar viendo alguna gente en la pantalla, sabiendo que ellos no nos devuelven la mirada, que no van a volverse a criticarnos.

Quizás el placer más intenso de ir al cine es éste, nada estético, de escapar de la responsabilidad de saber las respuestas adecuadas que nos exige nuestra cultura oficial (de la escuela). Y sin embargo, probablemente ésta sea la base mejor y más común para desarrollar un sentido estético, porque la responsabilidad de prestar atención y de apreciar es enemiga del arte; nos hace demasiado ansiosos de agradar, demasiado aburridos para responder realmente. Lejos de la supervisión y de la cultura oficial, en la oscuridad de un cine donde no se nos pide nada y se nos deja en paz, la liberación de todo deber y coacción nos permite desarrollar nuestras propias respuestas estéticas.

Un disfrute libre de trabas probablemente no sea la única especie que hay, pero bien lo parece. La irresponsabilidad es una parte del placer de todo arte, es la parte que no pueden reconocer las escuelas. No me gusta comprar entradas para una función de "cine de paso" por que no me gusta considerar al cine como toda una ocasión. No me gusta que me comprometan con días de anticipación; me encanta lo informal de ir al cine, de ir cuando me dan ganas de hacerlo, cuando me siento de humor para ir al cine. Es la sensación de ser libre de la respetabilidad.

El Gesto de la Subversión

El atractivo del cine, especialmente en la infancia, estaba en los detalles del crimen y de la gran vida y de las ciudades corrompidas y en el lenguaje de la gente de pelo en pecho; estaba en la turbia sonrisa de la chica de la ciudad que apartaba de Janet Gaynor al héroe. Lo que nos lleva al cine, en primer lugar, es el ingreso en otra clase de experiencia, prohibida o sorprendente, y la vitalidad y corrupción e irreverencia de tal experiencia.

El arte fílmico no es lo opuesto de lo que siempre nos ha gustado en el cine; no se encuentra en un regreso a esa alta cultura oficial; es aquello que siempre nos pareció bueno en el cine, sólo que aumentado. Es el gesto subversivo, llevado aún más allá, el momento de excitación sostenido durante más tiempo, hasta alcanzar nuevos significados. En sus cumbres, el cine ha sido totalmente formado por la especie de placer que hemos recibido de fragmentos y escenas de películas. Pero nos hemos acostumbrado tanto a escoger los pocos trozos buenos de una película, que no necesitamos una perfección formal para quedar deslumbrados. Hay tantas artes y artesanías que participan en el cine y hay tantas cosas que pueden salir mal, que no se trata de un arte para puristas. Tratamos de experimentar esa exaltación que sentimos cuando una película (o aun un intérprete en una película) llega más allá de nuestras esperanzas, y lo hace limpiamente.

En el cine debe de haber en alguna parte, un sentido de la tensión aunque sólo sea en un pedacito del rostro de un actor, no sólo el suspenso mecánico. Es ésta la rara película que nos mantiene tensos y atentos. Aprendimos a temer al "realismo" de Hollywood con todo lo que

implica. Cuando, en las tinieblas, concentramos nuestra atención, nos ponen frenéticos ciertos acontecimientos, al nivel de la vida ordinaria, que pasan al ritmo de la vida ordinaria. Tal es el esfuerzo por la integridad, muy consciente de sí mismo, de gente sin sentido del humor ni talento. Cuando vamos a ver una obra esperamos encontrar un lenguaje más elevado y estilizado; el barato realismo de las calles es insoportablemente aburrido, aun cuando podamos escaparnos del teatro hacia el bar más cercano, para escuchar, con alivio, ese mismo lenguaje. Es mejor la vida que el arte imitando a la vida.

Un Nuevo Culteranismo

No es fácil ponerse de acuerdo sobre aquello que a uno le gusta en el cine, y si una generación anterior se dejó persuadir a desechar la basura, hoy una generación joven, seguida de cerca por la prensa y las escuelas, ha empezado a hablar acerca de la basura como si fuera un arte realmente serio. Las publicaciones universitarias y los periódicos destinados a los lectores jóvenes, que han surgido por todo el país, están llenos de hilarantes nuevas formas de culteranismo, en que ciertos estudiantes despliegan su erudición para explicar intrincadas razones por las que disfrutan de "platos" muy sencillos y tradicionales.

Joseph von Sternberg
MARRUECOS *"satisfactorio halo romántico: gran basura"*

Resulta sorprendente leer solemnes estudios académicos sobre Hitchcock o von Sternberg, escritos por gente que parece haber olvidado la razón primera de ver películas como *Notorious* o *Morocco,* que consiste, simplemente, en que no fueron intentadas solemnemente, que eran juguetonas, inventivas y ligeramente (a menudo deliberadamente) absurdas. Y lo que vale en ellas, lo que las relaciona con el arte, es esa picardía y ausencia de solemnidad. Hoy se habla de la técnica de von Sternberg —su uso de las luces, el decorado y el detalle— y von Sternberg,

es, desde luego, un maestro en estos campos, un maestro del artificio estudiado y del bello exceso. Desgraciadamente, algunos estudiantes toman esta técnica como prueba de que sus películas eran obras de arte, falsificando, en mi opinión, aquello a lo que realmente responden: el muy satisfactorio halo romántico de esa muy bella basura. *Marruecos* es una gran basura, y el cine rara vez es un gran arte, tanto así que si no podemos apreciar una gran *basura* tendremos muy pocas razones para interesarnos en el cine.

Se nos dice hoy en respetables publicaciones de museo que en 1932, una película de von Sternberg como *Shangai Express* "fue completamente incomprendida como una aventura insignificante" cuando en realidad fue completamente *comprendida* como una aventura insignificante. Y fue disfrutada como aventura insignificante. Es una forma peculiar de la locura del cine cruzada con el academismo, este populacherismo disfrazado de refinamiento. Si siempre deseáramos obras de gran complejidad y profundidad, no iríamos a ver películas acerca de atractivos ladrones y mujeres seductoras que cantan en cafés baratos, y si nos encantó *Shangai Express,* no fue por su significado sino por la gloriosa perversidad de Marlene Dietrich informando a Clive Brook que "se necesitó más de un hombre para que cambiara mi nombre al de Shangai Lily" y por el villano caudillo oriental (Warner Oland) pronunciando la clásica frase: "La mujer blanca se queda conmigo".

Buenos Juegos y Notas Graciosas

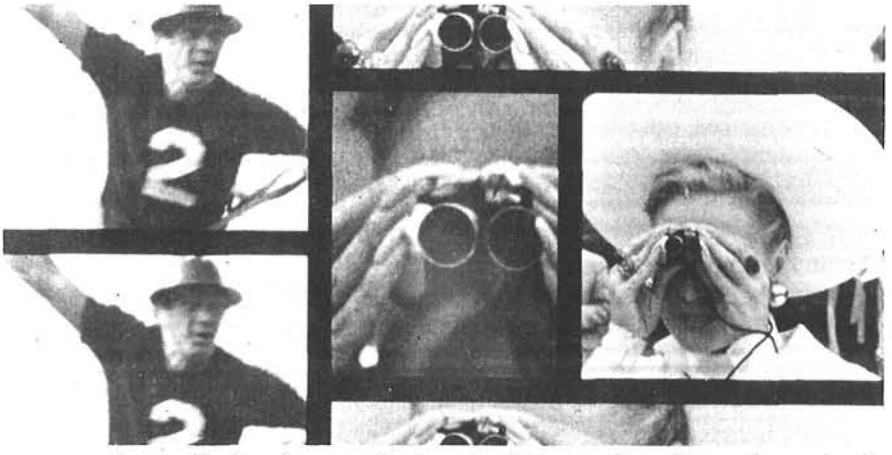
Si aceptamos una película como *Sociedad para el Crimen* como un buen ejemplo de basura entretenida, podemos preguntar si una pieza de basura como ésta tiene alguna relación con el arte. Yo creo que sí. Steve McQueen probablemente logra la más radiante y convincente actuación hecha hasta hoy de un superhombre que se dedica al crimen por aburrimiento. Pero aun admirándola tanto como yo lo hago, no llamaría arte a su interpretación. Es hábil, ruda, que es precisamente lo que requiere esta clase de vehículo. Haskell Wexler, el cineasta (que después ha dirigido *Medium Cool),* saca toda una maleta llena de trucos llenando la pantalla con su afición a la belleza. Y los juegos de Pablo Ferro, dividiendo la pantalla al principio, son tales juegos, hábiles y conscientes, destinados a hacernos contemplar intensamente algo desprovisto de mayor interés.

Lo que levanta esta basura, lo que la hace entretenida, indudablemente es que algunos de quienes la crearon, sabedores, desde luego, de que estaban trabajando en un guión bastante tonto y vacío y en una película que no era sobre nada de importancia, aprovecharon la oportunidad para divertirse un poco con ella. Si el director, Norman Jewison, hubiera podido construir una película en lugar de remendar una sucesión de secuencias, *Sociedad para el Crimen* hubiera tenido la oportunidad de ser considerada una película de la misma clase y género que *Trouble in Pa-*

radise (Escalera al Cielo), de Lubitsch. No se le acerca siquiera, porque para transformar esta especie de *kitsch,* para hacer arte de ella, habría que tener gracia purificadora, esa formalidad y encanto que un Lubitsch a veces era capaz de aportar. Sin embargo, aun en esta película encontramos algunas notas graciosas en la travesura de McQueen, y otras de Wexler y Ferro. El trabajar con basura, el sentirse libre para jugar, puede dar a los actores y técnicos la misma libertad que el ver una basura pueda dar al espectador. Y como esta juguetona calidad del arte no se da frecuentemente en el cine, excepto en la basura, bien podemos relajarnos y gozarla libremente como lo que es.

¿Tiene un poder corruptor la basura? Un extraño puritanismo aún florece en las artes, no sólo en el enfoque del maestro de escuela que de-

Norman Jewison
SOCIEDAD PARA EL CRIMEN *"juegos, hábiles y conscientes, dividiendo la pantalla"*



sea que el arte "valga la pena", sino también en las altas esferas de la vida académica, en aquellos ideólogos que nos atacan por divertirnos con la basura, como si esta diversión nos apartara del realmente perturbador y airado nuevo arte de nuestro tiempo y, de alguna manera, nos destruyese. Nos las veríamos negras si tuviéramos que *justificar* nuestros triviales y simples placeres. No veo cómo podríamos *justificar* el placer de ir a conocer alguna gente en película tras película, como a Joan Blondell, la descarada chica del corazón de oro, o aguardar a que la virtuosa y menudita heroína termine su parlamento, para oír la respuesta de su ruda y ocurrente amiga, o, cuando la película se pone demasiado monótona, sobreviene el intermedio cantado, introducido para dar "ambiente" y aunque policías y malvados se hallan en el mismo fantástico cabaret, todos dejan lo que están haciendo mientras una chica canta. A veces eso resulta lo más encantador de la película, como cuando Dolores del Río cantó "You Make Me That Way" en *International Settlement;* a veces puede gotear sensiblería, como "Oh Give Me Time for Tenderness" en *Dark Victory* (Amarga Victoria), en que la agonizante Bette Davis cantaba junto con la vedette.

Los placeres de esta clase de basura no son intelectualmente defendibles. Pero, ¿por qué ha de justificarse el placer? ¿Puede alguien demostrar que la basura nos hace insensibles, que le impide a la gente disfrutar de algo mejor, que limita nuestro campo de respuesta estética? Nadie, que yo sepa, ha hecho semejante demostración.

Por qué Vamos al Cine

Parte del atractivo del cine es ver "aquello de lo que todos hablan", y si la gente acude en tropel a ver una película, ello da un sentido a que queramos verla, aunque sospechemos que nos gustará, pues deseamos saber qué está ocurriendo. El cine absorbe material de la cultura y de las demás artes tan rápidamente que algunas películas que han tenido éxito de taquilla adquieren importancia cultural y sociológica, sean buenas o malas. Películas como *Morgan* (Un Caso Clínico) o *Georgy Girl* (La Soltera Retozona), de Inglaterra, o *The Graduate* (El Graduado), de los Estados Unidos —cine estéticamente trivial pero que, sin embargo, por la manera en que la gente reacciona a él se introduce en la corriente nacional— se convierten en los equivalentes culturales y psicológicos de observar una convención política: para observar lo que está ocurriendo. Y aunque esto no tiene mucho que ver con el arte del cine, sí tiene mucho que ver con el atractivo del cine.

Un psicoanalista me dijo que cuando sus pacientes no hablan de sus problemas personales, hablan acerca de las situaciones y personajes de películas como *El Graduado,* de Mike Nichols, o *Belle de Jour* (Bella de Día) de Luis Buñuel, y hablan acerca de ellas con tanta vehemencia como de sus problemas inmediatos. En otra parte he sugerido que esta manera de reaccionar al cine como psicodrama era considerada una manera pre-letrada de reaccionar, y que hoy los que se consideran "post-intelectuales" están actuando como pre-letrados. Los estudiantes universitarios que se identifican con la Georgy Girl que hace Lynn Redgrave o el Benjamín actuado por Dustin Hoffman no son muy diferentes de la secretaria que vivía y suspiraba con la chica trabajadora, encarnada por Joan Crawford y se preocupaba por saber si realmente ese rico muchacho la haría feliz... y consideraban "grandes" sus películas. No ven el cine, sino como parte de esa comedia radiofónica que era su propia vida. La persona que reacciona de esta manera no reacciona más libremente, sino menos libremente y de manera menos intensa que la persona que está consciente de lo que está bien hecho y lo que está mal hecho en una película, que puede aceptar algunas cosas mientras rechaza otras, que emplea todos sus sentidos para reaccionar, no sólo sus emocionales partes vulnerables.

No obstante, nos preocupa aquello que preocupa a otra gente —a veces porque queremos saber cuánto nos hemos alejado de la sensibilidad popular— y si una película es importante para otra gente, nos interesamos en ella por lo que significa para los demás, aun si no significa gran cosa

para nosotros. El pequeño triunfo de *El Graduado* consistió en haber domesticado el enajenamiento y la dificultad de comunicación de la juventud, al presentar aquello que enajena a Benjamín como una tira cómica para la clase media, y al mostrar que no tiene nada que comunicar... que es precisamente lo que hace de él un héroe aceptable para el gran público del cine. Si dijera algo o tuviera algunas ideas, probablemente el público lo hubiera odiado. *El Graduado* no es una *mala* película; es entretenida, aunque de una manera un tanto equívoca. Lo sorprendente es que tantas personas la toman tan en serio.

Lo interesante del triunfo de *El Graduado* es el aspecto sociológico: la revelación de cuán fácil es llegar, por el lado emocional, a la juventud moderna, mediante las mismas viejas manipulaciones. La repetición en el cine de ciertos temas —inocencia juvenil, seducción de un perverso adulto, tierno despertar del amor, rechazo de las convicciones hipócritas— parece sugerir que cada generación desea que se le repita lo romancesco en términos ligeramente variados, y por supuesto, uno de los placeres del cine como arte popular es que puede satisfacer esta necesidad. Y sin embargo, generalmente no se espera que una generación *educada* se conmueva tanto ante sí misma, mucho más que los obreros de las fábricas de antaño que no iban una y otra vez a ver la misma película, enamorados de una fijación de ellos mismos, y pensando que esta fijación revelaba que el cine de pronto se había convertido en un arte, *su* arte.

Cuando se es muy joven, es muy probable encontrar algo que le agrade a uno casi en cualquier película. Pero al cobrarse mayor experiencia, las probabilidades disminuyen. El problema de una forma de arte popular es que aquellos que desean algo más se encuentran en una minoría sin esperanzas, en comparación con los millones que siempre están viendo algo por vez primera. A mí me sigue gustando en el cine lo que me ha gustado siempre; pero ahora, por ejemplo, realmente me gusta el aspecto documental. Me encanta conocer algo, me gustan los hechos, la información, los rostros de los no-actores y el conocimiento de cómo vive la gente: la revelación no de diminutos detalles elaborados para nosotros por mentes especializadas que las heredaron del mismo cine del que estamos cansados.

Pero el gran cambio ocurrió en nuestros *hábitos*. Si nos creamos alguna especie de decente y útil vida para nosotros, tendremos menos necesidad de huir de ella hacia los diminutos placeres del cine. Cuando vamos al cine deseamos ver algo bueno, a veces sostenido, y no nos gusta ir por un pedacito de algo, porque tenemos otras cosas que hacer. Si hemos crecido en el cine, sabemos que una buena obra es continua, no según la tradición académica y respetable, sino por los atisbos de algo bueno en la basura. Ahora queremos que el gesto subversivo llegue a los dominios del descubrimiento. La basura nos ha abierto el apetito por el arte.

EL ENCUENTRO DE BLANCOS Y NEGROS EN LA PANTALLA

Por Isa Kapp

En años recientes, Hollywood ha empezado a tratar el tema de las relaciones interraciales con una sinceridad, profundidad y complejidad muy lejanas del estereotipo de las primeras películas, que presentaban al negro como un sirviente contento con su destino. En películas como *In the Heat of the Night* (Al Calor de la Noche), *Guess Who's Coming to Dinner?* (¿Sabes Quién Viene a Cenar?) y *The Landlord* (El Casero), Isa Kapp encuentra el liberador elemento de la risa así como una asombrosa reversión de los viejos estereotipos.

Los artículos de Isa Kapp sobre literatura y asuntos culturales han aparecido en *The New Leader, Commentary* y *Kenyon Review.* Su artículo sobre el caricaturista David Levine, "El Daumier de las Letras Norteamericanas", apareció en el primer número de *Facetas.* Actualmente está trabajando en un libro acerca de las costumbres y la moral.

En *Medium Cool,* película brillantemente fotografiada y editada, acerca de un camarógrafo de televisión que pasa de una total preocupación por su técnica, a un creciente interés por sus temas, el héroe se desenvuelve en el apartamiento de un ghetto, donde se han reunido unos cuantos "militantes" negros. Se encuentra allí para filmar una historia no política, de "interés humano", e ingenuamente supone que será bien recibido. En lugar de ello, se ve atacado por una agresiva muchacha que le exige presentarla en el noticiario televisado, y vituperado por uno de los hombres: "Cuando ustedes vienen aquí, hay que preguntarse si van a hacer algo de interés para otras personas, o si consideran humana a la persona en que están interesados".

Esta sorprendente escena es una amalgama de comedia, antagonismo, y un sentido de inminente peligro... además de algo enteramente distinto: un súbito alivio y el reconocimiento de que los negros inteligentes están ansiosos de expresar sus sentimientos a los blancos que tienen algún poder (en este caso, el poder de la televisión), para que los divulguen. Se trata sólo de un ejemplo, entre muchos, en películas recientes que tratan del encuentro interracial, o con protagonistas negros, del cambio en el pensamiento sobre las relaciones interraciales que se ha manifestado en la industria cinematográfica así como en el resto del país.

El cine, normalmente, no es un dirigente del cambio social. Es más susceptible a las actitudes y asuntos que ya se hayan dilucidado en otro medio. En las cuestiones raciales, su tono ha ido paralelo al del progreso del movimiento de los derechos civiles. Y hoy refleja nuestro creciente reconocimiento de que los problemas raciales no son solamente políticos o legales. Varias películas del año pasado —*Putney Swope, Medium*

Cool, The Landlord— tratan, de una u otra manera, del nuevo orgullo y autoafirmación de la comunidad negra. Logran aceptar como razonable su comportamiento —un toque naturalista que resulta comprensible a todo el mundo—, resentimiento e irritabilidad. El asunto implicado en la escena arriba descrita —"¿Qué están pensando los negros inteligentes, de los blancos y de la cultura blanca?"— está mucho más allá, en su comprensión, que la vaga caridad y condescendencia de las primeras películas sobre las relaciones interraciales, que se produjeron allá por los cuarentas.

Los Primeros Estereotipos

Durante treinta años, después de la obra maestra de D. W. Griffith, *El Nacimiento de una Nación* (1915), en que se pintaba al negro de los días siguientes a la guerra civil como un violador y payaso que continuamente hacía girar los ojos, los negros sólo aparecieron en las películas como sirvientes, a veces increíblemente tontos, como en las películas policíacas de Charlie Chan, a veces dinámicos e impertinentes, como las doncellas de Mae West, pero siempre contentos con su papel de criados de un patrón blanco. En *Putney Swope,* sátira moderna sobre la publicidad y los choques interraciales, un descarado huérfano a punto de ser adoptado dice a sus potenciales benefactores: "Decidan lo que decidan, no lo hagan por sentirse culpables".

Pero hace 20 años Hollywood no era tan refinado, y *sí* estaba desahogando su complejo de culpa al hacer películas como *Home of the Brave* (El Hogar del Bravo), *Pinky* (Lo que la Carne Hereda) y *Lost Boundaries* (Linderos Perdidos): melodramas traumáticos y violentos, destinados a hacer que el público blanco sollozara, lleno de simpatía. ¿Son

Sidney Meyers
EL APACIBLE

"sinceros atisbos del verdadero mundo negro"

cobardes los soldados negros? (El Hogar del Bravo); ¿una muchacha de ascendencia negra, debe casarse con un hombre blanco, o hará mejor en dedicarse a ayudar a su propia raza? (Lo que la Carne Hereda); ¿un médico mulato puede ser aceptado por una comunidad blanca de Nueva Inglaterra? (Linderos Perdidos); estas preguntas, de acuerdo con el novelista negro Ralph Ellison, realmente tratan de provocar la respuesta negativa de los blancos; no eran preguntas que en verdad hicieran meditar a los negros. Sin embargo, estas películas ponían en claro que su tema era de gran interés emocional. Ayudaron a cambiar la vieja imagen del negro, de un sirviente a un médico, un soldado o una enfermera; e hicieron que los públicos por primera vez participaran en los problemas que los negros habían visto desde hacía mucho tiempo...

No todos los productores y directores se dejaron influir por la visión estética o social de su época, y dos películas de los cuarentas nos ofrecieron serios y sinceros atisbos del verdadero mundo negro. Una fue un documental, hecho con un presupuesto modesto, *The Quiet One* (El Apacible), acerca de un muchacho que huye de su casa y se dedica a holgazanear por las calles de Harlem. La historia no ponía en relieve la raza, sino las respuestas personales del chico (ante una abuela puritana y una madre obsesionada por una historia de amor), y la cámara seguía las naturales sorpresas de la vida en las calles, sin insistir en el aspecto sórdido, la pobreza o el color, ni pretender darnos un mensaje de significación social.

Orgullo y Amistad

Otra obra de primera clase de la misma década fue *Intruder in the Dust* (Un Intruso en el Polvo), basada en una compleja novela de William Faulkner y filmada en su pueblo de Oxford, Mississippi. Lucas Beauchamp, viejo negro cuyo señorial autodominio es la figura principal del libro y de la película, representa el tributo de Faulkner a la raza negra. El actor Juano Hernández lo representa como un hombre heroico y digno, frío y desapasionado, que no está dispuesto a humillarse ni ante el peligro de ser linchado por la falsa acusación de haber disparado contra un hombre blanco. Una fuerza elusiva, difícil de proyectar en la pantalla, domina la película: el residuo de fuerza interna del negro.

A principios de la película, un muchacho blanco cae en una cañada helada, en la granja de Lucas Beauchamp. Cuando Lucas lo limpia y alimenta, Chick arroja una moneda al piso, y no puede comprender la negativa del viejo a levantarla. Chick lleva consigo esta deuda imaginaria, hasta que tiene 16 años, cuando logra ayudar a probar la inocencia de Lucas del cargo de asesinato. Aunque la escena muestra toda una serie de contradicciones sociales del Sur, lo que la hace graciosa y conmovedora es el encuentro cara a cara del niño y el viejo en este medio, pacífico y auténtico, y lo gratuito de la pugna entre ambos. Desde entonces, aunque en mayores dimensiones y con mayor flexibilidad, las películas

acerca de los negros nunca han alcanzado esta fidelidad a los lugares en que viven, o esta impredecibilidad del temperamento individual.

Pero Hollywood siguió mostrando interés en el carácter y en el medio del negro, y en cierta manera los ofreció más verdaderos y plausibles de

Martin Ritt
EL HOMBRE QUE VENCIO AL MIEDO

"una situación de amistad natural"

lo que lo ha hecho en recientes años cuando hemos logrado tal conciencia, por los titulares de los periódicos, del "problema" racial. *Edge of the City* (El Hombre que Venció el Miedo) (1957), representa un considerable salto de imaginación social desde las típicas películas de los cuarentas, porque no *habla* acerca de la integración, sino que muestra sus posibilidades cotidianas. Una pareja negra y una pareja blanca, colocadas en una situación de amistad natural —los hombres trabajan en los patios del ferrocarril, en Nueva York— se han acostumbrado a hacerse confidencias durante el almuerzo. La diferencia de color pasa inadvertida a ambas parejas, y es un toque simpático el que la pareja negra sea el elemento estable, un matrimonio feliz que se preocupa por los problemas psicológicos de sus inhibidos amigos blancos. Sidney Poitier (en uno de los papeles principales) baila alegremente con su mujer en su apartamiento, diciendo a los otros que tienen que aprender a relajarse: versión hecha con buen humor de un viejo estereotipo blanco acerca del sentido del negro para el ritmo, que acaso tenga más gracia viniendo de un negro. Desde *El Hombre que Venció el Miedo* los guiones cinematográficos sobre amistades interraciales se han hecho cada vez más conscientes del problema, y nunca deja de oírse por completo un ligero toque de autojustificación en estas voces integracionistas.

Un Enfoque Personal

El cine no ha atacado en realidad los aspectos político o económico del conflicto racial. Le gusta considerar el tema como una cuestión de sentimiento personal y autoeducación; y tal vez ello sea afortunado des-

Stanley Kramer
FUGA EN CADENAS

"cuidarse mutuamente todo el tiempo"

de el punto de vista de su poder para influir sobre nosotros, sin que lo admitamos.

La emocionante película de Stanley Kramer *The Defiant Ones* (Fuga en Cadenas) (1958) hace explícita esta distinción entre lo social y la emoción privada. Dos convictos sureños (negro y blanco) esposados juntos, escapan de un transporte en una noche lluviosa. Insatisfechos con sus propias vidas, están llenos de preconcebida desconfianza y mutuo rechazo. Pero en su fuga a través de una comarca hostil, de pantanos y malezas, se ven obligados no sólo a hablarse, sino a cuidarse mutuamente todo el tiempo. Joker Jackson saca al negro de una terrible corriente, y Cullen cura la infectada muñeca de Jackson. Ambos salvan zanjas, roban comida, comen una rana asada y se enfrentan juntos a una chusma que pretende lincharlos; cuando, finalmente, se libran de sus cadenas, prefieren sacrificar sus esperanzas de libertad, antes que abandonarse el uno al otro. A punto de ser prendidos por la policía, Cullen canta un *blues* sobre el blanco herido, diciendo "Lo estamos haciendo muy bien". Han declarado su paz racial separada.

Daniel Petrie
UN LUGAR EN EL SOL

"modestas aspiraciones pequeñoburguesas"

Acaso fueran las sincerísimas actuaciones de Sidney Poitier y Tony Curtis, los convictos, las que hicieron que *Fuga en Cadenas* llegara más profundamente al espectador que cualquier película anterior acerca de las relaciones interraciales, y probablemente, más que la mayoría de las que la siguieron. Pero yo creo que fue más aún, la visión, sin precedentes, de una ternura sin reservas entre negro y blanco.

Un Nuevo Refinamiento

En la década de los sesentas, esta clase de intensidad cedió el paso a la agudeza intelectual. Hollywood reconoció la creciente participación de los norteamericanos en el movimiento de los derechos civiles y la aún mayor fascinación despertada por las relaciones interraciales, y pensó que películas sobre este tema podrían tener éxito comercial. Desde *Raisin in the Sun* (Un Lugar en el Sol) (1961) hasta *Cotton Comes to Harlem* (El Algodón Viene a Harlem) (1970), los encuentros entre negro y blanco fueron tema de "entretenimiento". El cine bajó de tono y aumentó sus recursos; si aceptó algunos límites, no se debió tanto al temor de ofender a su público, como al de aburrirlo. Equilibró situaciones traumáticas con otras de chusco realismo, y se dirigió más a nuestra curiosidad y deseos de conocer que a nuestras preocupaciones ideológicas.

Un Lugar en el Sol, transcripción de una obra de Broadway, obra de una joven escritora negra, la difunta Lorraine Hansberry, trata de una familia que tiene que decidir lo que hará con 10.000 dólares que recibirá por el seguro del padre muerto. La hija necesita ir a la escuela médica y el hijo quiere abrir una tienda de licores con unos amigos, pero la madre prefiere hacer un depósito a fin de comprar una casa en un vecindario blanco. A algunos críticos les desagradaron las modestas aspiraciones pequeñoburguesas de estos personajes, que no los hacían muy distinguibles de los blancos de los suburbios.

Pero hay un sentido social en sacar, así sea momentáneamente, los problemas del negro del altivo ámbito de las pasiones, al más cotidiano del dinero, la propiedad y los planes para el futuro. En la vida real, más de 300.000 estudiantes negros están asistiendo a las universidades, miles de negros siguen una carrera, y cientos de ellos recientemente han llegado a alcaldes, congresistas, comisarios y consejeros de las ciudades. Así, tendrá que haber una numerosa clase media, que manifieste todos los atractivos y los límites que tal expresión parece evocar, independientemente de color o nacionalidad. Muchos han objetado el asunto mismo que es el núcleo del argumento de *Un Lugar en el Sol*: la compra de casas en vecindarios blancos renuentes a aceptarlos, aunque sólo sea para principiar. Y en un nivel más ligero y festivo, cuando la hija se inspira en su apuesto seguidor, un estudiante nigeriano, para apropiarse el encanto de las vestimentas y danzas africanas: la película se convierte entonces en una buena predicción de las cosas que vendrán.

El hijo inconforme en un medio que no le permite realizar sus ambiciones, comprensiblemente es frecuente víctima de caprichosos impulsos. Encarnado por Sidney Poitier, resulta más destacado y menos extraño a los públicos blancos, porque lo ven en el marco de una vida de familia normal, altercando y comiendo huevos estrellados, en contraste con anteriores héroes negros que se destacaban como solitarias siluetas contra toda la sociedad. Aun cuando algunos intelectuales norteamericanos a veces prefieren interpretar las quejas raciales a partir de fuentes tan tenebrosas como las envidias o temores sexuales, el hombre de la calle bien puede responder simplemente por mera xenofobia o inexperiencia. Es esta clase de involuntario e inexplicable temor el que una película como *Un Lugar en el Sol* hace mucho por desterrar.

La Imagen de Poitier

Como Sidney Poitier es tan omnipresente en las películas que estamos analizando (aunque quizás no más que Marcello Mastroianni en Italia,

Ralph Nelson
LOS LIRIOS DEL CAMPO
"la pureza e inverosimilitud de un cuento de hadas"

Jean-Paul Belmondo en Francia o Dirk Bogarde en Inglaterra), este puede ser un buen sitio para observar que es nuestra primera *estrella* negra (a diferencia de figuras meramente populares, como los artistas de variedad y músicos Louis Armstrong y Sammy Davis Jr.). Flexible y suelto en sus movimientos, todo el cuerpo de Poitier transpira las latentes energías e implícitas críticas morales que habitualmente constituyen sus papeles. Al mismo tiempo, los cambios más ínfimos de sus facciones pueden hacerlas cambiar de la rabia y la desesperanza a la exultación y el humor malévolo. Su rostro sigue la misma ruda tradición de Humphrey Bogart, Gary Cooper y Spencer Tracy; la integridad está allí por naturaleza, sin tener que ser elaborada por la cámara. Han empezado a aparecer actores nuevos, como Raymond St. Jacques, Calvin Lockhart o el cómico Godfrey Cambridge, pero, al parecer, durante un tiempo al menos, los públicos blancos seguirán pensando en Sidney Poitier cuando se trate de integración racial.

Larry Peerce
UNA PAPA, DOS PAPAS

"se retira a su propia intimidad"

Una vez más, es él el héroe personal de *Lilies of the Field* (Los Lirios del Campo) (1963), que tiene la pureza e inverosimilitud de un cuento de hadas. Un veterano de la Segunda Guerra Mundial se detiene ante un rústico convento para echar agua al motor de su coche, y las monjas, con halagos, lo convencen de que se quede el tiempo suficiente para edificarles una capilla. Hollywood tiene una manera muy suya de comenzar a tratar un nuevo tema desde su punto de vista, dejándonos ver todas las precauciones que ha tenido que tomar. Aquí, por vez primera, un hombre negro aparece en la compañía de varias damas tímidas y vulnerables, que no sólo no le tienen miedo, sino que confían en él, en busca de apoyo moral y físico. Desde luego, ya sea por mera suerte o habilidad, el hecho de que sean monjas excluye la cuestión del sexo interracial. En realidad, en esta lírica relación, Poitier, en cierto sentido, no es más que un encantado y amable sirviente. *Los Lirios del Campo* no hace avanzar mucho la causa de la integración racial, y sí nos ofrece un respiro de ella. Saca a un negro muy capaz, lleno de vida y galante, de su medio natural y lo coloca, como en réplica a los titulares de los diarios, en una tranquila y mutuamente fecunda asociación con los blancos.

La quietud también constituye el mejor efecto de una película decente y didáctica, *One Potato, Two Potato* (Una Papa, Dos Papas) (1964),

Michael Roemer
NADA MENOS QUE
UN HOMBRE

"la pendiente amenaza de la intolerancia blanca"

que presenta su alegato con toda la buena voluntad y seriedad de un trabajador social. Una mujer blanca divorciada, en un pequeño pueblo del oeste, se casa con un negro a quien conoció en una fábrica, pero los tribunales ceden la custodia de su hijo a su anterior marido, quien la abandonó, sobre la suposición de que un hogar interracial, aunque sea feliz y estable, creará dificultades psicológicas. Aunque la película no es muy atractiva desde el punto de vista cinematográfico, el medio es verdadero y prosaico, e incluye una fábrica y una casa de granja, donde, en la realidad, es más probable encontrar a los negros norteamericanos, excepto en la pantalla.

Los protagonistas parecen haber sido seleccionados especialmente por su timidez y aislamiento, como si el público sólo pudiera comprender los nexos interraciales entre aquéllos que no tienen más remedio. Pero hay algo creíble en el ambiente personal de la historia de amor. Detalles como la resistencia de la familia negra a aceptar una nuera blanca y la incapacidad del esposo negro para encontrar un abogado deseoso de ayudarlo contribuyen a afirmar, sin necesidad de insistir, el argumento de que las intrusiones de las actitudes públicas pueden obstaculizar la felicidad privada. La pareja, inocente de la retórica ideología de los derechos civiles, se retira a su propia intimidad, se dedica a jugar en el parque y a pasearse de la mano por las calles de la ciudad. La intimidad que logran salvar es la que hace conmovedora la película.

En la misma tradición sin retórica, mucho más compleja, vital y entretenida, es *Nothing But a Man* (Nada Menos que un Hombre) (1965), película hecha con escaso presupuesto, dirigida y escrita por dos especialistas en documentales para la televisión, acerca de los negros en lo más profundo del Sur. El héroe es un trabajador de los ferrocarriles, inmigrante, que lleva una ruda vida de trabajo, fuera de las tensiones raciales a las que debe enfrentarse la mayoría de los sureños. Duerme en un vagón de ferrocarril y sólo visita la sección negra del pueblo en busca de bebida y mujeres. Pero cuando se enamora y se casa con la hija de un predicador negro que se humilla ante los blancos, pierde su protectora capa de extraño, y es atrapado entre la presión hacia el conformismo y la necesidad de afirmarse. Habla de organizar un sindicato en su nuevo trabajo, es despedido y huye de su casa, lleno de ira y amargura. En un ambiguo final, vuelve, insistiendo en su derecho a trabajar y a formar una familia, dejando al espectador con una incómoda sensación acerca de sus perspectivas.

Las películas sobre los negros en el Sur, como *Intruder in the Dust* (Un Intruso en el Polvo) y esta otra tienen la ventaja, como arte, de trabajar dentro de una densa urdimbre social. El negro está inextricablemente unido a la historia de la sociedad sureña (como William Faulkner lo reconoció en sus obras) y su presencia allí tiene repercusiones que no hay en el Norte, más móvil e impersonal. *Nada Menos que un Hombre* está hecha en tono menor, sin exhibicionismo, y permite que las rea-

Stanley Kramer *"sinceras escenas de duda y torpeza"*
¿SABES QUIEN VIENE A CENAR?

lidades del humor, la sensibilidad y el lenguaje del negro produzcan su impacto, junto con la siempre pendiente amenaza de la intolerancia blanca. El joven trabajador ferroviario está encarnado con tensa desconfianza por el espléndido actor Ivan Dixon, quien había desempeñado el papel del estudiante africano en *Un Lugar en el Sol.*

Decencia e Ilustración

Guess Who's Coming to Dinner? (¿Sabes Quién Viene a Cenar?) (1967), de Stanley Kramer fue precursora del actual período, de tema menos sombrío y presupuesto mayor, al tratar las relaciones interraciales. Profundiza en el delicado tema del matrimonio interracial, con mucho optimismo y ánimo. El tema se desarrolla en San Francisco, en el hogar de un rico y liberal periodista (Spencer Tracy) y su mujer (Katherine Hepburn), directora de una galería de arte... ciertamente, no es éste el ambiente para incubar el fanatismo o un comportamiento desagradable. El "problema" racial, aunque asoma, ha sido suavemente transportado del temible ámbito de la intolerancia al más maleable del discurso social, como algo de lo que se puede hablar, hasta obtener una solución razonable. Mientras tanto, la cámara nos invita, por primera vez en el tratamiento cinematográfico de este sombrío tema, a descansar y a admirar los vestidos, los originales cuadros de la pared y las vistas de la bahía. Hasta hay una halagadora sugestión de que si los propios espectadores tuvieran que enfrentarse al problema, podrían tratarlo de la misma civilizada manera.

Cuando la hija vuelve con su novio de la Universidad de Hawai, se asombra de que sus padres, que la criaron en los más elevados principios de igualdad, en la práctica se sientan tan confusos e incómodos ante el hecho de que el novio sea negro. Este no sólo es un brillante y famoso médico que trabaja para las Naciones Unidas, sino que también es apuesto, elocuente y seguro de sí mismo: el perfecto producto de la decisión hollywoodense de compensar por los años en que se degradó al negro, dándole hoy una legendaria superioridad. La mayoría de los críticos (pero no de quienes vieron esta película, enormemente popular) ridiculizaron este síndrome compensatorio, así como el reparto lleno de estrellas y el ambiente "chic". Pero el director Kramer abiertamente estaba poniendo la magia y el mito del cine al servicio de una causa social. Durante décadas de aparecer juntos, esa encantadora pareja de veteranos, Tracy y Hepburn, han sido llamados epítome de la decencia y la ilustración norteamericanas, y por ello la película logra mayor impacto.

¿Sabes Quién Viene a Cenar? coloca unos cuantos perturbadores toques de realidad en su pulida superficie. Los respetables padres del negro, de la clase media, no son partidarios de la integración, y preferirían que su hijo se casara con una muchacha negra. La descarada doncella negra se resiente de que alguien de su propia raza pase tan tranquilamente a gozar de los placeres del mundo blanco. La vivaracha madre blanca cae atónita en una silla cuando ve que su potencial yerno es negro. Estas son sinceras escenas de duda y torpeza durante el período de transición social. Y la pregunta básica: ¿son sinceros los liberales en su teórica defensa de la integración?, aunque aún se centra más en el problema blanco que en el negro, es la marca de un grave recobro y auto-examen en la actitud del cine hacia las relaciones interraciales. Al lograr que todos sus personajes lleguen a aceptar el matrimonio mixto, *¿Sabes Quién Viene a Cenar?* realmente está construyendo para el público una nueva y favorable imagen de sí mismo. Como aquellos que en la oscuridad del cine piden una contribución para el fondo antituberculosis, habla a las clases medias de ambas razas, diciéndoles que deben unirse en la generosidad del espíritu; de esta manera una pequeña reforma en la estructura de nuestra fantasía nos eleva un poquitín por encima de nuestro antiguo ego.

El Estereotipo en Reversa

Un total contraste con la libre atmósfera cosmopolita de San Francisco representa el escenario de *In the Heat of the Night* (Al Calor de la Noche) (1968), en un atrasado pueblo de Mississippi con todas sus viejas separaciones sociales intactas y sus viejos personajes típicos: el arrogante dueño de una plantación y el atrabiliario, barrigudo e ignorante jefe de policía. En esta tensa y cruenta obra racial, sentimos que se acerca la Edad de la Confrontación, pero hay en el aire indicios de una inminente victoria de las fuerzas de la igualdad. Sidney Poitier, un forastero

Norman Jewison
AL CALOR DE LA NOCHE

"renuente aceptación al cambio social"

en el pueblo, es detenido como sospechoso de asesinato, pero anuncia con gran aplomo que es un detective de Filadelfia, que pasaba por el pueblo para visitar a su madre.

A menos que Poitier algún día vaya a encarnar a nuestro primer presidente negro, acaso su papel en esta película sea su paso más grande hacia la inversión del estereotipo racial, haciendo de él uno de los héroes favoritos de los Estados Unidos: el policía astuto, es decir, no el policía que defiende a la ley con su macana, sino con su ingenio. Toda la película es un dechado de inversiones. Poitier es tan amable pero tan confiado e infalible en su lucha contra una autoridad corrompida como lo fuera James Stewart en muchas clásicas películas de vaqueros, y pronto tiene la clave del misterio. El asombrado jefe de policía, deliciosamente interpretado por Rod Steiger, pasa de la burla a una involuntaria admiración por su capacidad profesional, y después a un verdadero respeto y afecto a un negro de la ciudad. El Sur, en esta conmovedora parábola de renuente aceptación al cambio social, dice "Quizá".

Si el detective encarnado por Poitier penetra en el Sur armado con un íntimo conocimiento de sus complicaciones raciales, el joven y rico héroe blanco de *The Landlord* (El Casero) (1970) penetra en una barriada negra de Nueva York, totalmente inocente de lo que allí puedan pensar o sentir. Con una deslumbrante camisa rosada y abriendo mucho los ojos, Elgar llega a la propiedad que ha comprado, planeando renovarla para convertirla en algo bohemio, con un candelero sicodélico y un baño para pájaros en el patio. A gritos lo reciben unos jóvenes negros congregados en el frente a la casa; la comida se la sirve una matrona con grandes aros en las orejas y vestido de gitana (interpretada por la

cantante de jazz Pearl Bailey), se le hacen quejas por llaves que gotean y cielos rasos rotos, se le invita a una reunión de inquilinos, y lo conforta, con aspirina y sexo, una alegre peinadora, cuyo marido está en la cárcel por desobedecer ciertas leyes. Tal es su educación sentimental. A pesar de que la trama es tonta, la película ha captado parte de la vida negra o, como lo ha dicho el crítico negro Harold Cruse, su "etnicidad", algo que abarca no sólo los problemas de pobreza, solidaridad racial y desconfianza de los blancos, sino también cierta animación del temperamento e ingenio en el lenguaje.

En una escena chusca (y ciertamente convincente), la inimitable Pearl Bailey imita a la madre de Elgar, señora bien conservada pero frágil, a comer, diciendo guasonamente, "¿Cómo van a defenderse ustedes los blancos, si no comen?" Ambas comen y beben juntas, y pronto la mujer blanca ha perdido su inhibición, y empieza a cantar y a recordar los perdidos amores de su juventud. Quizá sólo sea ésta una nueva versión de una vieja situación de ricas señoras blancas arreglándose el pelo ante sus sirvientas negras, pero en esta moderna versión, la dama negra es

Hal Ashby
EL CASERO

"la educación de un inocente"

condescendiente y desenvuelta, y la blanca tensa y ansiosa de ganarse su amistad.

El Casero exhibe una de las curiosas debilidades de la imaginación liberal, en el hecho de que no puede hacer justicia a los negros sin resultar injusta con los blancos. El padre del protagonista es presentado como la apoplética caricatura de un racista. La madre se engaña más a sí misma. Después de una observación manifiestamente intolerante acerca de la amiga negra de su hijo, la madre dice: "Desde luego, somos liberales. No fuimos todos juntos a ver *¿Sabes Quién Viene a Cenar?*" El hecho de que una película explote la popularidad de otra como hecho cultural, en sí, ya es un divertido testimonio del poder del cine para cambiarnos de mil pequeñas maneras.

La más radical innovación de películas tan nuevas como *El Casero* y la surrealista *Putney Swope* es su mezcla de notas petulantes con cómicas armonías (acentuadas por un moderno estilo de parodia y fragmentación) en el dueto interracial de la pantalla. Las películas han superado su rigidez y sus escrúpulos; pueden tomarse libertades con las imágenes de

Gordon Parks
THE LEARNING TREE *"la fuerza y belleza de la vida negra"*

ambas razas y convertir nuestras ansiedades comunes en bromas terapéuticas. Tal como lo dice Simple, el personaje creado por el escritor negro Langston Hughes: "Los blancos pueden medir sus problemas raciales por el punto hasta el que han llegado. Pero los negros medimos los nuestros por el punto hasta el que tenemos que llegar". Si consideramos cuanta energía, talento y esperanzas se han invertido en el tema de las relaciones interraciales, resulta difícil creer que aún hay un gran territorio en el que ninguna película se ha atrevido a entrar. Aún tenemos que ver películas sobre los negros en la política, en la universidad o en los negocios, o películas basadas en novelas tan excelentes como *El Hombre Invisible,* de Ralph Ellison, *Cane,* de Jean Toomer, o *Ve y Dilo en la Montaña,* de James Baldwin. Y sólo una película —*The Learning Tree* (1969), escrita y dirigida por el fotógrafo negro Gordon Parks y basada en su infancia en Kansas— ha mostrado hasta ahora la fuerza y belleza de la vida negra en Estados Unidos, junto con sus dolores. Quizás la irrupción del humor, que en sí mismo incorpora ciertas contradicciones, abrirá las puertas a estas complejas empresas.

LA EPOCA DE ORO DE LA COMEDIA

Por James Agee

En este artículo sobre el cine, ya clásico, James Agee evoca la inventiva desenfrenada pero ingeniosa de las comedias del cine mudo, desde los cortometrajes de Mack Sennett hasta las obras maestras de largo metraje de Chaplin. Agee (murió a los 45 años en 1955), fue uno de los escritores de talento más polifacético de su época: poeta, periodista, guionista, novelista. Su novela póstuma, *Death in the Family* (Muerte en la Familia), obtuvo el Premio Pulitzer en 1958. Una obra anterior, *Let Us Now Praise Famous Men* (Ensalcemos Ahora a los Hombres Famosos), reportaje filosófico sobre tres familias aparceras del Sur de los Estados Unidos, es admirada por sus brillantes pasajes y por la forma en que capta los peligros morales inherentes al periodismo.

Ahora bien, la popularidad de que aún hoy en día goza Agee entre los estudiantes universitarios, se deriva de su apasionado interés por el cine, como crítico y como guionista de *The African Queen* (La Reina Africana), dirigida por John Huston, *Night of the Hunter* (La Noche del Cazador), dirigida por Charles Laughton, y otras cintas. Sobre la crítica cinematográfica de Agee, el poeta W. H. Auden dijo que constituyó "el más notable acontecimiento periódico de la prensa norteamericana" en la década de 1940. Este artículo está condensado de *Agee on Film: Volume I,* editado por Grosset & Dunlap, y originalmente publicado en la revista *Life.*

Cualquiera que haya visto comedias cinematográficas durante los últimos 10 ó 15 años, muy probablemente se dará cuenta de que se han ido deteriorando poco a poco, pero sin cesar. Los felices espectadores que recuerdan la mejor época de las comedias del cine mudo, junto con las carcajadas y trapatiestas que las acompañaban, cuentan con algo así como normas absolutas para apreciar la decadencia.

Cuando a un cómico moderno le pegan en la cabeza, por ejemplo, a lo sumo adquiere una expresión adormilada. El cómico del cine mudo rara vez se conformaba con tan poca cosa. Ponía en práctica un disciplinado desenfreno. Tenía obligación de ser, hasta donde le fuera posible, físicamente gracioso, sin la ayuda o el estorbo de las palabras. Por lo tanto, presentaba una metáfora, o, mejor dicho, una imagen, de la pérdida del sentido. En otras palabras, nos brindaba un poema, o una espe-

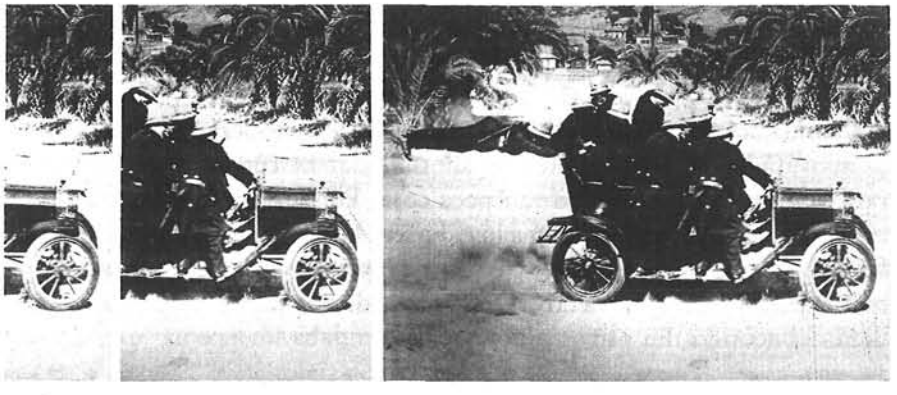
© Copyright James Agee Trust.

cie de poema al alcance de todo el mundo. Lo menos que solía hacer era ponerse tieso como un tablón, y caer de espaldas con tanta habilidad que daba la impresión de que todo su cuerpo daba simultáneamente en el suelo, de pies a cabeza. O quizá ejecutaba una *cadenza* en la cual adoptaba una expresión vaga, sonreía como un ángel, movía los ojos en todas direcciones, entrelazaba los dedos, colocaba las manos con las palmas hacia abajo, estiraba los brazos cuanto le era posible, encogía los hombros, hacía cabriolas circulares de radio cada vez menor, hasta que sus piernas se doblaban como el sebo recalentado y caía al suelo, en el centro de su mareante remolino. Entonces, para dar expresión al nirvana donde se sumergía, pataleaba un par de veces.

El mismo cómico, al ser sorprendido por algún policía, pongamos por caso, quizá tiraba del ala del sombrero hasta cubrirse con él las orejas, daba un salto en el aire y descendía con tal violencia que parecía que se le iba a hacer acordeón el espinazo. A continuación ponía pies en polvorosa en una carrera en que los faldones de la americana se le pegaban al cuerpo, hasta desaparecer con la velocidad de un cohete y tomar dimensiones de mosquito en la perspectiva imponente y desolada de una avenida de segunda categoría.

Eran clisés finos de la infancia del lenguaje cómico del cine mudo. Quien supiera aprovecharlos debidamente combinaba varios de los más difíciles trucos del acróbata, del bailarín, del payaso y del mimo. Algunos cómicos de grandes facultades, como el inolvidable Ben Turpin, tenían un inmenso vocabulario formado por estos clisés, y se daban a querer, en parte, por su conservatismo clásico que jamás se apartaba de esos recursos. Actores aún mejor dotados, simplificaban, inventaban, y encontraban formas nuevas y mucho más profundas de emplear el lenguaje. Recurriendo a él lograron expresar emociones así como la sicología cómica con elocuencia que superó a casi todo lo que ha logrado decir el lenguaje oral. Descubrieron, a la vez, las bellezas del movimiento cómico, las cuales se hallan irremediablemente fuera del alcance de las palabras.

LAS COMEDIAS DE MACK SENNETT
"trayectoria majestuosa de movimiento"



Parodias y Pastelazos

En este artículo trataremos de sugerir cómo era la comedia fílmica en sus años de gloria, de 1912 a 1930, tal como la practicaron el elenco de Mack Sennett (padre de la comedia cinematográfica norteamericana) y cuatro eminentes maestros: Charles Chaplin, Harold Lloyd, Harry Langdon y Buster Keaton.

Mack Sennett produjo dos tipos de comedias: la parodia entrelazada con elementos tipo "pastelazo" y la comedia a base de pastelazos y recursos por el mismo tenor. Las parodias constituyeron el entierro, sin más ceremonia, de un siglo de actuaciones malas, incluyendo actuaciones en películas serias. Quien haya visto a Ben Turpin en *A Small Town Idol* (Idolo de Pueblo), o a Erich Von Stroheim en *Three Foolish Weeks* (Tres Semanas Tontas) o en *The Shriek of Araby* (Gritos de Arabia), no podrá imaginar hasta qué punto de rudeza puede llegar la parodia sin dejar de ser sutil y desternillantemente graciosa. La comedia gruesa sin atenuantes solía obtener resultados aún superiores en sus mejores momentos: profusión de animosas muchachas ataviadas con desconcertantes trajes de baño, que brincoteaban de aquí para allá junto con policías alocadamente incompetentes y ciudadanos, no menos lunáticos, portadores de mostachones que parecían salidos de un museo. Todos estos personajes brincoteaban y daban volteretas, como en una convención de insectos acuáticos, en el mundo prístino del cine. Es difícil que las palabras puedan siquiera sugerir con qué energía chocaban y rebotaban al encontrarse a galope tendido en el momento de doblar una esquina; ni la fuerza ni la violencia con que caían de sentón; ni la torpeza —fantásticamente hábil— con que se enredaban con escaleras plegadizas, mangas de riego, animales atados; ni la manera en que todas estas situaciones, a su vez, se complicaban entre sí. Los ademanes eran ferozmente enfáticos. No se desperdiciaba ningún movimiento corporal; ninguno permanecía inexpresivo.

Los cómicos de los primeros tiempos del cine nunca se esforzaron por

BEN TURPIN Y LAS BELLAS BAÑISTAS DE SENNETT
"parodia y pastelazo"

obtener lo que podría denominarse "forma" artística. Conscientemente, ni siquiera pensaban en ella, pero la lograban. En una película que Leo McCarey dirigió para Hal Roach, el rival de Mack Sennett, con Laurel y Hardy, los dos rollos fueron casi totalmente dedicados a intercalar pastelazos. Los primeros se lanzaron pensando en ello, casi filosóficamente. Poco después, los circunstantes, que nada tenían que ver en el embrollo, comenzaron a enredarse en el zipizape. La situación se convirtió en un campo de Agramante. Ahora bien, todo estaba tan bien calculado, que en el transcurso de la película y hasta la zarabanda final, cada pastelazo tenía algo que decir y arrancaba el tipo de carcajada que con él se había buscado.

Para que la Pantalla Baile

Las comedias de Sennett tenían un ritmo algo más rápido y efervescente que el de la vida real. Como se daba cuenta del tremendo poder exhilarante del movimiento por sí solo, Sennett dotaba a los objetos inanimados de vida propia y traviesamente maliciosa, con lo cual rompía, mediante trucos fotográficos, todas las leyes naturales y lograba que la pantalla danzase como en una noche de Walpurgis. Lo que con más facilidad se recuerda es que hacia el final de casi todas las comedias de Sennett, la persecución trazaba una trayectoria majestuosa de movimiento anárquico en el que chicas bañistas, policías, cómicos, perros, gatos, niños, automóviles, locomotoras, circunstantes ajenos a todo aquello, y, a veces, al parecer toda una ciudad y hasta toda una civilización, eran arrastrados en la vigorosa batahola, como hojas secas a la zaga de un tren expreso.

La gente "bien" que menospreciaba en un principio el cine en general, tildó a las comedias de Sennett de vulgares e ingenuas. Sin embargo, millones de personas con menos ínfulas sintiéronse conquistadas por su sinceridad y dulzura, por su inocencia como de animal salvaje y por su espléndida vitalidad. No hubieran sabido expresar estos sentimientos con palabras, pero acudían en masa a ver esas películas. El lector que se sumerja, aún más retrospectivamente, en aquel mundo, quizá logre recordar las salas de cine: ambiente populachero; pianolas que aporreaban valses de Waldteufel; el tumbante olor a cacahuates y a perfumes de sospechosa reputación, a tabaco, a pies y a sudor; las risotadas de personas nada respetables pero que se divertían a más no poder y soltaban carcajadas tan violentas, pertinaces y ensordecedoras como el fragor de una catarata.

Sennett se ingenió para que dos jugadores, a quienes ya debía dinero, le dieran con qué producir sus primeras cintas. Consiguió cómicos en los "music-halls", en los teatros de "burlesque" (comedia gruesa y atrevida) y en los de variedades, en los circos y entre los artistas sin contrata. Con este personal se unió a la gran corriente de bufonería y mimodrama que sin interrupción y pasando por las ferias medievales llega, por lo menos, a la antigua Grecia. Sennett añadió cuanto él mismo había apren-

dido sobre los gestos exagerados y espurios y sobre la decadencia del "gran estilo", en Connecticut, como chico embrujado por el teatro, y, posteriormente, como fracasado cantante de ópera y actor. Sólo insiste en atribuirse un único descubrimiento: el del pastelazo. "Quien afirme haber descubierto algo nuevo es un tonto o un mentiroso, o las dos cosas".

Los estudios donde se filmaban las comedias del cine mudo fueron —o poco menos— el mejor campo de entrenamiento con que ha contado el cinematógrafo. El estudio de Mack Sennett llegó al máximo en materia de libertad y como semillero de artistas con talento. Todos los cómicos de primera categoría que vamos a mencionar trabajaron en esos estudios, aun cuando sólo por poco tiempo. Otro tanto puede decirse de algunas de las más famosas estrellas de los 20s y de épocas posteriores, en especial, Gloria Swanson, Phyllis Haver, Wallace Beery, Marie Dressler y Carole Lombard. También los directores Frank Capra, Leo McCarey y George Stevens hicieron sus pinitos en las comedias del cine mudo. Mucho de lo que en el cine sonoro continúa siendo especialmente flexible, espontáneo y visualmente vivo proviene de lo que estos directores y otros más aprendieron en el cine mudo.

Todo el mundo hacía prácticamente lo que le venía en gana en el estudio de Sennett, en donde, además, eran bien recibidas toda clase de ideas. Sennett no impuso reglas de ninguna especie. Sólo prohibió estrictamente el alcohol. Las conferencias en las cuales se discutían argumentos eran

LAUREL Y HARDY

"imaginación sin inhibiciones"

totalmente informales. Al menos durante los primeros años, sólo los argumentos más importantes llegaban a ser anotados, pongamos por caso, en un sobre usado. Los colaboradores de Mack Sennett discutían algunas ideas fundamentales y, sin más precauciones, las conservaban en la memoria, seguros de que lo mejor surgiría a la hora de filmar, esto es, de entrar verdaderamente en acción. Este sistema no aligeraba la carga del jefe de utilería, el cual debía tener a la mano toda clase de aparatos —bombas, teléfonos con truco, etc.— para complementar cualquier idea que de pronto se les ocurriese a los realizadores. De la mane-

ra más estrambótica se empleaban toda clase de objetos. En cierta ocasión, al no poder controlarse un automóvil, perdió la vida el fotógrafo. Esto no apareció en la toma, que resultó muy emocionante. El público jamás se enteró de lo ocurrido.

Imaginación sin Inhibiciones

Sennett solía contratar a un "wild man" (literalmente un "hombre alocado") cuya labor en las conferencias donde se discutían chistes era sugerir "wildies" (esto es, ideas descabelladas). Por lo general se trataba de un hombre de muy poco seso y menos palabras, con grandes dificultades para expresar lo que se le ocurría, pero cuya imaginación no conocía el menor freno. Quizá, al cabo de una hora de silencio dijera "Por ejemplo...", con lo cual los otros, más o menos racionales, guardaban silencio expectante. "Por ejemplo esta nube...", murmuraba, y a continuación se ponía a bosquejar formas vagas en el aire. A menudo no pasaba de ahí. Sin embargo, gracias a una especie de transferencia mental, los otros participantes en la junta, más o menos cuerdos, partían de esa sugerencia y obtenían buenos resultados. Dijérase que el "wild man" era como la subconciencia del grupo, la fuente de donde brotaba toda su energía creadora. Sus ideas eran tan insólitas, extravagantes y amorfas que Sennett ya no recuerda ninguna de ellas y ni siquiera en lo que pararon después de haber formado parte de un proceso racional. Podemos encontrar un equivalente bastante aproximado en las mejores secuencias cómicas de las películas de Laurel y Hardy. Se trata, en buenas cuentas, de una ocurrencia tan sencilla y realista como puede serlo una pesadilla. Algunos ejemplos: Laurel y Hardy intentan transportar un piano al otro extremo de un puente colgante que se mece sobre un espantable precipicio en los Alpes. A medio camino se encuentran con un gorila...

Aunque la obra de Mack Sennett se redujera solamente a eso, sería recordado por haber proporcionado su primera oportunidad a tres o cuatro cómicos que, gracias a ello, comenzaron a aplicar su talento al entonces recién nacido medio de expresión. Uno, al que Mack Sennett no entrenó, usaba anteojos, sonreía a todas horas y tenía tipo de ex seminarista dedicado a vender cepillos de casa en casa. Nos referimos a Harold Lloyd. Los otros tenían, en la pantalla y en diversos grados, personalidades ya grotescas ya poéticas que dijéranse imposibles desde el momento en que se rompe la magia del silencio. Uno de ellos jamás sonreía; la expresión de su cara era tan imperturbable y triste como la de un daguerrotipo; apareció en algunas de las comedias más bárbaramente ingeniosas y visualmente plenas de todos los tiempos. Se trata de Buster Keaton. Otro parecía a veces, un niño de cierta edad y, a veces, un toxicómano; lograba más con menos que cualquier otro cómico. Este fue Harry Langdon. Otro más, Charles Chaplin, fue el primero en dotar de alma al cine mudo.

El Cómico por Antonomasia

Cuando Charles Chaplin comenzó a trabajar para Sennett debió enfrentarse, ante todo, a Ford Sterling, el rey de los cómicos de entonces. Su primera película juntos equivalió a un duelo ante profesionales. Sterling no carecía de talento ni mucho menos. Era un hombre alto y robusto, de estilo floridamente teutónico y que, durante la competencia, dio de sí cuanto pudo. Chaplin lo derrotó en unos minutos con un ligero movimiento de sus bigotes, con un tirón a sus pantalones, con una breve señal del dedo meñique.

Con *Tillie's Punctured Romance* (El Desinflado Amor de Tillie), filme de 1914, se convirtió en estrella. Poco después dejó de trabajar

CHARLIE CHAPLIN
"la más fina pantomima, la más profunda emoción"

con Sennett porque éste se negó a provocar algo así como una revolución entre los otros cómicos si accedía al aumento de sueldo que Chaplin exigió. Se comprende que Sennett sienta algún resquemor retrospectivo, pero aún hoy afirma: "En aquella época yo tenía razón". Sobre Chaplin declara: "Es sencillamente el más grande artista de todos los tiempos".

Ninguno de sus ex rivales le regatea sus méritos. Chaplin no les inspira ningún sentimiento de celos (como tampoco se lo inspiraría Dios). Intentaremos bosquejar la esencia de la supremacía chaplinesca.

Chaplin es el cómico que trabajó con mayor comprensión y mayor agudeza dentro del marco de lo que es el hombre y de aquello a lo que tiene que enfrentarse. El Vago es tan fundamentalmente representativo de la humanidad, tan multifacético y misterioso como Hamlet; y no es probable que ningún otro bailarín o actor logre alguna vez sobrepasarlo en elocuencia, variedad o calidad emotiva de movimiento. Como movimiento puro, aunque nunca hubiese filmado sus magníficas comedias de largo metraje, con sólo *The Cure* (La Cura) o *One A. M.* (La Una de la Mañana), Chaplin por sí solo habría colocado su época a gran altura en la historia del cine. En *La Una de la Mañana,* exceptuando un inmóvil chofer de taxi, Chaplin trabaja solo. Hace el papel de un borracho que quiere subir a acostarse a su habitación. Es una secuencia que podría calificarse de inspirada en la danza, en la cual participan un furioso gato montés disecado, alfombras pequeñas que se deslizan en pisos resbalosos, una mesa giratoria, maravillosos juegos de piernas en un tramo de escalera, un contratiempo con un péndulo enorme y enfurecido y la más graciosa y perversa de las camas plegadizas de toda la historia del cine. Agreguemos a ello los procesos mentales, delicadamente estrafalarios, pero físicamente expresados con gran lucidez, de un hombre extáticamente ebrio.

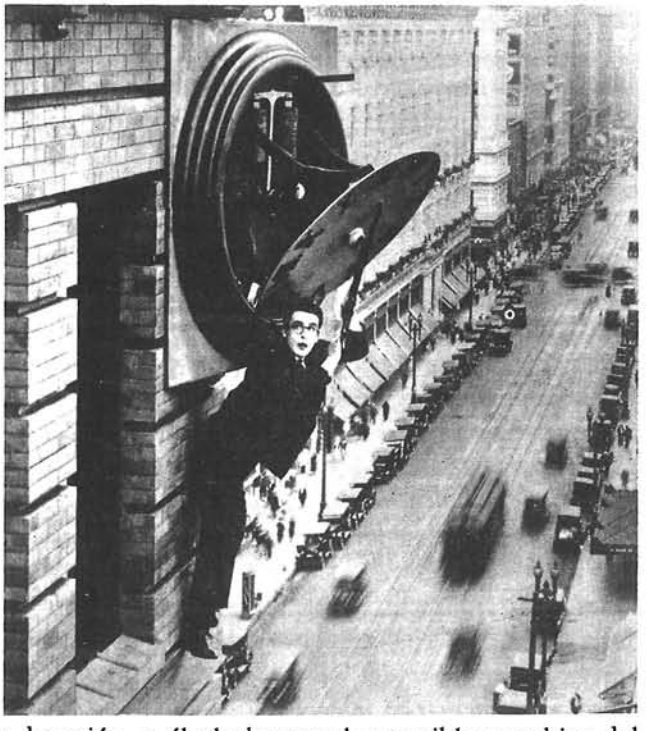
El Genio de la Inflexión

Antes de Chaplin, iban al cine quienes se conformaban con un par de chistes por comedia. Chaplin arrancaba algo así como una carcajada por minuto. Desde que comenzó a trabajar estableció normas que día tras día se hicieron más exigentes. Puede decirse que quienes vieron a Chaplin comiendo un zapato cocido como si fuera una trucha de río en *Gold Rush* (Fiebre de Oro), o sin saber qué hacer cuando en *City Lights* (Luces de la Ciudad) se tragó un silbato, han visto de frente una obra perfecta. Sin embargo, por lo general, para hacer reír, Chaplin recurría más que a exprimir un chiste en la forma común y corriente, a su capacidad genial de lo que podría denominarse "inflexión": la matización cambiante y perfecta de su actitud física y emocional en relación con un chiste. Su lucha con la cama plegadiza es muy graciosa; pero es superada por las miradas de terror, increpación e impotencia y de deseo casi sollozante de venganza que lanza al infernal artefacto.

Un error frecuente y lamentable entre los novatos es que rompen la línea cómica con una risa exagerada a la que sigue un descenso; o bien, con una risa destemplada y que no viene a cuento. Los maestros saben ornamentar bellamente una frase y jamás la echan a perder. En *A Night Out* (Noche Libre), Chaplin se desmaya y es arrastrado en la acera por el cuello del abrigo por un Ben Turpin que camina haciendo eses.

Las puntas de los zapatos del desmayado se arrastran por el suelo; el resto del cuerpo va en posición supina, como la de un trineo. También Turpin se halla tan borracho que le cuesta muchísimo trabajo mover su carga. Chaplin vuelve en sí, y al darse cuenta de lo bien que lo está ayudando su amigo en medio de tantas fatigas, con gestos verdaderamente dignos de un rey arranca una flor y se pone a saborearla.

La más fina pantomima, la más profunda emoción, la poesía más rica y enternecedora, son elementos que figuran en la obra de Chaplin. Al final de *Luces de la Ciudad,* la muchacha ciega que recupera la vista da las gracias al Vago, a quien ve por primera vez. Se ha imaginado que se trataba, por lo menos, de un príncipe. El, por su parte, nunca había pensado en serio en que no estaba a la altura de las circunstancias. Ella lo reconoce en la forma tímida —a la vez que confiada— y de radiante alegría con que silenciosamente se acerca a ella. El Vago por primera



HAROLD LLOYD

"cada distracción deja al público en suspenso"

vez, cae en la cuenta de quién es él al observar los terribles cambios del rostro de la muchacha. La cámara en unos cuantos close-ups capta las emociones intensas y cambiantes reflejadas en aquellos dos rostros. Es una escena que llega al corazón. Es la escena cumbre en materia de actuación; un momento supremo de la historia del cine.

Un Héroe con Gafas

Harold Lloyd filmó poco tiempo con Mack Sennett. Durante la mayor parte de su carrera trabajó para otro gran productor de comedias, Hal Roach. En un principio trató de contrarrestar la influencia de Cha-

plin y establecer su propia individualidad, para lo cual adoptó el papel exactamente opuesto, *Lonesome Luke* (Lucas el Solitario), con ropa que le quedaba muy chica y cuyos gestos eran lo menos chaplinescos que pueda imaginarse. Pronto se dio cuenta de que este polo opuesto era una especie de esclavitud. Descubrió su identidad cómica cuando vio una película en la que un clérigo se enfrascaba en una pelea. El clérigo usaba anteojos. Día y noche pensó en aquellos anteojos. Se decidió por una armazón de pasta por ser más juvenil, perfectamente visible en la pantalla y a punto de estar de moda (a lo cual Harold Lloyd contribuyó mucho. En torno de estas gafas grandes y sin cristal, comenzó a moldear un nuevo personaje. No tenía nada de excéntrico ni de grotesco. Se trataba de un joven auténtico, "creíble" que podía encajar en infinidad de argumentos.

Harold Lloyd dependió más que cualquier otro de los grandes cómicos del argumento y de las situaciones. Tenía el mejor equipo de escritores de chistes en Hollywood (algunas veces hasta seis). Con todo, al revés de lo que ocurre con la mayoría de los "cómicos de argumento", también era muy gracioso por dentro. Tenía, como él mismo ha escrito, "un vocabulario cómico excepcionalmente amplio". Contaba, además, con elementos muy importantes, con un cuerpo expertamente expresivo y con dientes aún más expresivos. Con el tesoro de sus sonrisas podía combinar, en cualquier momento, la más exagerada compostura con la mayor despreocupación y aun con la imbecilidad, y serle simpático a todo el mundo. Sus películas eran más extrovertidas y más próximas a la vida ordinaria que cualquiera de las demás buenas comedias: las vicisitudes de un taxista neoyorquino; el universitario discriminado que con esfuerzos desesperados e inspirada ineptitud gana el Gran Juego de foot-ball. Harold Lloyd sobresalía en aquello de colocar a un joven muy tímido, o mimado o atrevido en las situaciones más embarazosas.

Comedia de Emociones

Lloyd se sobrepasaba a sí mismo en la comedia de emociones. En *Safety at Last* (Al Fin Seguro), hace el papel de un novato que, sin tener la menor idea del oficio, se ve obligado a sustituir a un hombre mosca y a trepar por la fachada de un rascacielos. Le suceden infinidad de atrocidades. Se embrolla en una red de tenis; desde una ventana le caen encima palomas de maíz y todos los pichones del vecindario lo tratan como si fuera un comedor ambulante o San Francisco de Asís; un ratón se le sube por las perneras del pantalón y la multitud que lo admira desde abajo aplaude entusiasmada sus contorsiones desesperadas en el filo de una ventana. Durante buena parte de esta película de largo metraje el protagonista estuvo afianzado con las pestañas, o poco más, de la fachada del rascacielos. Cada piso que lograba salvar era como una estrofa de un poema. Cuanto más alto subía, más horripilante se hacía la situación, a la vez que más graciosa.

En esta película Harold Lloyd no sólo saca partido de un chiste sino que lo lleva a su culminación. (Un ejemplo clásico de esta culminación: Un número increíble de hombres altos sale de uno en uno de un pequeño automóvil cerrado. Después de que han salido tantos como puede aguantar el chiste, sale uno más: un enanito. Esto corona el chiste. A continuación, el auto se viene abajo, lo cual pone broche de oro a la culminación). En *Al Fin Seguro,* Lloyd es empujado a la extremidad de un asta bandera por un perro furioso; el asta se rompe; Lloyd cae pero logra asirse del minutero de un enorme reloj. Con su peso, la manecilla desciende del IX al VI. Esto sería más que suficiente para un cómico ordinario, pero la lógica de la situación da para más. Por lo tanto, toda la carátula del reloj se afloja y queda colgando de la cuerda a gran altura de la calle. Cuando por fin logra desembarazarse del reloj, Lloyd continúa aprovechándolo cómicamente, y se las arregla para que en un pie se le enrolle parte de la cuerda.

Una dilación bien calculada del archipredecible final puede ser tan graciosa como una explosión bien sincronizada de un suceso inesperado. Al acercarse Harold Lloyd al final de su espeluznante excursión por aquella fachada, el público se da cuenta —no así él— de que si levanta la cabeza unos cuantos centímetros va a recibir un porrazo atroz de una de las aspas de un anemómetro. Retarda el momento fatal en forma casi interminable. Distracción tras distracción dejan al público en suspenso y muerto de risa. En esta ocasión se le enreda un pie en una cuerda de manera que, cuando al fin recibe el esperado golpe, la situación culmina en que Lloyd cae dando bandazos de abismo en abismo. Harold Lloyd destacaba entre los grandes maestros en el arte de plantear claramente una situación cómica, llevarla a su punto culminante, salir avante diestramente y dejar la puerta abierta para la siguiente situación. Los golpes de la experiencia le enseñaron una regla fundamental: no ir nunca más allá de lo que alcanza el público

Si la comedia llevada al máximo no debe contentarse con hacer reír, Lloyd no fue un gran cómico. Si la risa sirve de criterio para juzgar en esta materia —y en todo caso sirve de saludable contrapeso a la otra teoría— pocos han igualado a Harold Lloyd y ninguno ha logrado sobrepasarlo.

El Virtuoso de la Vacilación

Chaplin, Keaton y Lloyd tenían alguna importante característica en común. Harry Langdon se diferenciaba de los tres. En cualquier circunstancia recurrían aquellos a la comedia corporal más o menos elaborada. Langdon, por su parte, demostró que aún reduciendo al mínimo este recurso se puede seguir siendo gran cómico de la pantalla muda. Su personalidad cinematográfica simbolizaba algo tan profunda y centralmente humano como el personaje creado por Chaplin, aunque de gama menos amplia. Entre uno y otro había, por supuesto, una enorme dife-

rencia en cuanto a inventiva y a gama de virtuosismo. Podría decirse que Chaplin hacía literalmente cualquier cosa con cualquier instrumento de la orquesta, y que Langdon sólo tuviese un flautín de caña de sonido de cualidades únicas; pero con él lograba increíbles melodías

Langdon, como Chaplin, usaba una americana que se abotonaba allá por las clavículas y que se abría mucho por la parte de abajo, pero el efecto era muy diferente. Daba la impresión de ser un bebé enorme que ya no cabía en la ropa. Llevaba la copa del sombrero bien redondeada y el ala completamente levantada, como un sombrero de niño, y daba

HARRY LANGDON
"el léxico de la inocencia"

la impresión de llevar pañales debajo de los pantalones. Caminaba como una criatura que hace poco aprendió a andar; sus pies y sus manos denotaban esa misma edad. Su rostro siempre pálido a fin de que destacasen, con la sencillez de un dibujo de kindergarten, sus ojos brillantes, candorosos y de mirar amable, así como el ligero mohín que hacía con los labios. Sus mejillas, redondas como la luna, tenían un par de hoyuelos. En la frente ostentaba un mechón napoleónico de tonalidad ratonesca; la cabeza redonda, acquiescente, parecía demasiado grande para aquel cuerpecillo mezquino. Ciertas muecas eran señal de pequeñas incomodidades registradas con extrema lentitud por un cerebro aún más pequeño. Unas sonrisas rápidas, instantáneas, denotaban sus placeres casi prehumanos y su incurable y prematura confianza. Era un virtuoso de la vacilación y de los movimientos delicadamente indecisos. Se lucía especialmente cuando, al doblar una esquina lo sorprendía un viento fuerte: asía su sombrero con ambas manos, casi con ternura y daba unos pasitos apresurados e inseguros.

Como Chaplin, era un verdadero maestro cuando se trataba de expresar sutiles procesos emocionales y mentales. En esta materia se movía con desenvoltura aún mayor. En una escena larga, viendo a una corista descocada mientras se cambiaba de ropa, permaneció inmóvil, de espaldas a la cámara, pero supo expresar todo el léxico de la inocencia perdida, de la consternación, de la desaprobación y repugnancia,

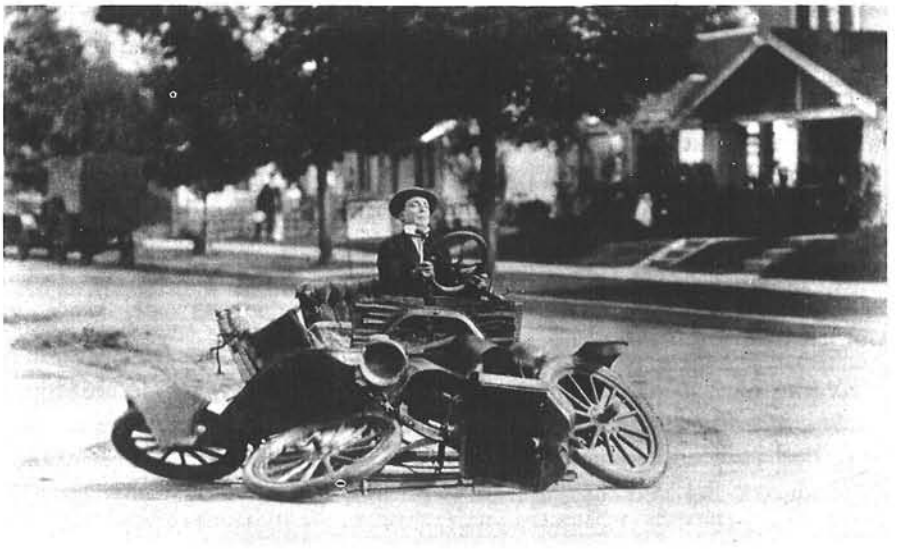
todo ello exclusivamente con la cerviz. Sus escenas en las que aparecían mujeres eran casi siempre algo muy especial. En una de ellas, una espía hizo cuanto pudo para seducirlo. Harry se portó cortésmente, bien dispuesto y hasta con cierta coquetería (dentro de sus reducidas posibilidades). Pero había un problema: no tenía la menor idea de por qué le sonreía y lo manoseaba aquella señora. Además, era terriblemente cosquilloso. La Mata Hari acabó echando espuma por la boca.

Langdon era casi tan infantil como el personaje que representaba. Tenía una idea muy vaga del argumento y hasta de las escenas que estaba filmando. Cada vez que se presentaba ante la cámara, el director lo informaba de la situación en términos generales, y entonces "Me ponía yo a hacer mis cosas". Con estas palabras trató de explicar su trabajo el más fino e intuitivo de todos los improvisadores.

La tragedia que la llegada del diálogo representó para estos cómicos —y una de las razones que explican la rigidez cada vez mayor que desde entonces aqueja a la comedia— puede resumirse en esta imagen: Harry Langdon frente a un guión en toda forma.

El Gran Cara de Palo

Muy al principio de la carrera de Buster Keaton, sus amigos le preguntaron por qué nunca sonreía en la pantalla. Buster Keaton no se había dado cuenta de ello. Se había acostumbrado al rostro impasible en el teatro de variedades. Cuando trabajó en la pantalla lo hizo con tanta intensidad que nunca se le ocurrió que hubiese motivo para son-



BUSTER KEATON
"el universo en movimiento, el rostro en reposo"

reír. Sólo en una ocasión intentó hacerlo. Por su estilo y modo de ser era a tal grado el más profundamente "silencioso" de los cómicos del cine mudo, que aun una sonrisa resultaría tan disonante como un ala-

rido. En cierta forma sus películas son como un acto de malabarismo trascendental en el que parece que todo el universo se mueve y vuela con verdadera exquisitez, que el rostro del malabarista —sin la menor señal de esfuerzo y casi indiferente— es el único que se halla en reposo.

El rostro de Keaton estuvo casi en la misma categoría que el de Lincoln como prototipo del norteamericano de los primeros tiempos. Era un rostro obsesionante, de buen ver, casi hermoso. Era, a la vez, inconteniblemente gracioso. Para coronar esta apariencia usaba un sombrero perfectamente horizontal, tan plano y delgado como un disco de fonógrafo. Imposible olvidar a Buster Keaton con aquel sombrero, erguido en la proa de su barquito en el momento de la botadura. La navecita se desliza majestuosamente y, majestuosamente también, se va a pique. Keaton permanece impasible. Al final el agua le quita el sombrero a aquella estoica cabeza. El sombrero flota, flota y se aleja.

Ningún otro cómico sacó tanto partido a la impasibilidad. Aprovechaba su cara grande, triste e imperturbable para sugerir varias cosas relacionadas entre sí: una mentalidad de una sola idea que conducía a las proximidades de la locura monda y lironda; una imperturbabilidad de obstinación como de mula aun en las circunstancias más descabelladas; hasta qué grado se puede estar muerto sin morir del todo; una paciencia y un aguante impresionantes, muy apropiados para el granito pero espeluznantes en un ser de carne y hueso. En cuanto era y en cuanto hacía conservaba la misma expresión rígida con la que tantas risas provocó. Cuando movía los ojos, era como si una estatua los moviese. Su cuerpo sostenido por un par de piernas cortas, era todo ángulos súbitos, como de máquina, pero gobernados con aplomo y destreza. Cuando extendía un brazo —como de señal ferroviaria—, casi podían oírse los impulsos eléctricos originados en la caseta de control. Cuando huía de un policía, la transición de paso acelerado a sereno apresuramiento, y de ahí a trote y a galope tendido y a carrera desalada, eran etapas tan precisas y bien ordenadas como los cambios de una transmisión automática. En medio de todo este frenesí, flotaba impasible el rostro de Keaton.

Comedia sin Sentimiento

Keaton tenía enorme inventiva. A él se debe el chiste "mecanizado". En *Sherlock Jr.,* montado en el manubrio de una motocicleta va a toda velocidad en pleno tránsito urbano, sin darse cuenta de que se ha caído el conductor del vehículo; tumba a unos hombres enfrascados en una competencia de tiro al cable; recibe en la cara paladas de tierra de toda una hilera de cavadores sincronizados; se aproxima a gran velocidad a un enorme tronco, pero en esos momentos una descarga de dinamita lo parte en dos y le permite pasar sin daño al otro lado; al chocar contra una barrera, sale disparado de los manubrios como una flecha; atraviesa la ventana de una casucha en donde la heroína está a punto de ser

violada y, al golpear con los pies al villano, lo lanza contra la pared. Toda la secuencia tiene un movimiento tan recto como la trayectoria de una bala.

Buena parte del encanto y de la efectividad de las comedias de Keaton, sin embargo, se basaban en los sutiles contrapesos que equilibraban su inmutabilidad facial. Así, por ejemplo, atrapado en la rueda de paletas de un *ferry,* para librarse de morir ahogado tiene que caminar y luego correr en el interior de la rueda, como una ardilla dentro de una jaula. En estas circunstancias, claro está, lo único que le preocupaba era que no se le cayese el sombrero. Frente al amor no era tan impasible como podía parecer. En esos casos movía la cabeza en una forma rara y súbita, como un caballo que quisiera mordisquear un terrón de azúcar.

Keaton trabajaba para hacer reír, pero su trabajo provenía a tal grado del interior de un espíritu curioso y original, que lograba mucho más, especialmente en las comedias de largo metraje. Fue el único cómico de primera línea que casi nunca permitió que los sentimientos se introdujeran en su trabajo. Condujo a la comedia puramente física a la mayor altura jamás alcanzada. Bajo su carencia de emoción era sardónico (pero sin mucha insistencia). Aún más en el fondo y dando una tensión perturbadora así como auténtica grandeza a sus locuras, existía en su comedia, para quienes supieran percibirlo, un murmullo yerto no de *pathos* sino de melancolía. Junto al amor, al oficio y a la acción había a menudo una belleza sutil, sosegada y, en ocasiones, soñadora. Hay un momento fantasmal, inolvidable en *The Navigator* (El Navegante), cuando en un barco abandonado que flota a la deriva, todas las puertas de estacas de la cubierta se abren simultáneamente detrás de Buster Keaton y, se cierran también simultáneamente, creando una espeluznante sensación de ruido.

Llega el Sonido

En cuanto la pantalla comenzó a hablar, prácticamente sonó la última hora de la comedia muda. El emprendedor y prolífico Mack Sennett se trasladó a la nueva situación. Fue el primero que llevó a Bing Crosby y a W. C. Fields a la pantalla. Con todo, pertenecía esencialmente al cine mudo. Ya se había retirado cuando la Academia le otorgó en 1938 un Oscar especial por "el valor permanente de su aportación a la técnica de la comedia cinematográfica". Los cómicos que hemos mencionado se encontraron en situación tan adversa como la de un bailarín que de buenas a primeras debiera trabajar en un drama.

Harold Lloyd, cuyas películas eran más realistas, fue el mejor librado cuando debió enfrentarse al realismo adicional del diálogo. Hizo varias comedias sonoras. Aun las mejores de estas eran inferiores a las mudas y, a fines de la década de 1930, se retiró. Harry Langdon (falleció en 1944) ya estaba acabado cuando llegó el cine sonoro. Hasta mediados de los 30s, Buster Keaton todavía hizo varias películas, pero su voz

opaca, muerta, si bien iba de acuerdo con su personalidad visual, hizo añicos su estilo intensamente mudo y destruyó la ilusión que tanto se había esforzado en crear.

El único que realmente sobrevivió a este diluvio fue Chaplin. Era el único lo suficientemente rico, orgulloso y popular para continuar haciendo cine mudo. Produjo entonces dos de sus más grandes comedias mudas, *Luces de la Ciudad* (1931) y *Modern Times* (Tiempos Modernos) (1936). En pleno alud de cine hablado emitió sonidos burlescos. En los momentos culminantes de *El Gran Dictador* (1940) habló en inglés común y corriente. Por fin, en 1947, realizó *Monsieur Verdoux,* la mejor de las comedias del cine sonoro, pero tan fría y descarnada que tuvo que encontrar su público en la desolada Europa.

Buenas comedias, y algunas más que buenas, sobrevivieron al cine mudo, pero cada vez hay menos.

LA NUEVA ICONOCLASIA DE HOLLYWOOD

Por John Simon

Cuatro destacadas películas, producidas por estudios importantes, desafían con seriedad y excelente estilo a las tradicionales posturas y los tabúes de Hollywood. El autor considera que estas cintas "disidentes, ajenas a los convencionalismos y satíricamente iconoclastas", son precursoras de una forma artística madura.

John Simon disfruta la reputación de ser, muy probablemente, el crítico teatral y cinematográfico más estricto y exigente de los Estados Unidos. El título de su primera colección de ensayos, *Acid Test* (Prueba de Acido), permite colegir el rigorismo de su crítica y su estilo preciso y acerbo. Simon escribe sobre cine en *The New Leader,* publicación en la que aparecieron originalmente los comentarios que se presentan aquí. Es también el crítico teatral de la revista semanaria *New York* y de la trimestral *Hudson Review.* Entre sus obras sobre cine se cuentan *Private Screenings* (Proyecciones Particulares), *Movies into Film* (Películas al Cinema), programada por la editorial Dial Press para su publicación a principios de 1971, y un próximo libro sobre Ingmar Bergman, el director cinematográfico sueco.

Algo nuevo y diferente está sucediendo en el cinema de Hollywood, cuyas producciones se han apegado tanto a la tradición como la *commedia dell'arte* italiana o el género *kabuki* del Japón, aunque distinguiéndose de estas formas por su ausencia de arte. Durante décadas los filmes hollywoodenses reflejaron una actitud de clase media, de puritanismo en lo moral y de conservatismo —o por lo menos de cautela— en lo político. Esta postura no fue determinada por presiones gubernamentales ni aun por la autocensura de la industria fílmica, ejercida por medio del ahora abandonado "código cinematográfico"; este último, aunque un tanto draconiano, se refería fundamentalmente al sexo y a la violencia (sin ser demasiado severo con la segunda, en realidad). La tradicional actitud de Hollywood fue resultante de la combinación de los vulgares gustos de la mayoría de los funcionarios y productores de los grandes estudios y de la firme creencia (probablemente bien fundada) de que el gran público norteamericano no daría su apoyo a otras tendencias.

Pero los tiempos cambian y hasta el cinema de Hollywood está obligado a cambiar con ellos. Durante el año pasado se produjo un corto número de filmes en los que se desafían o se ridiculizan los antiguos

valores —y me refiero a cintas de las grandes empresas y no a las aventuras independientes, en las que siempre se ha mostrado una mayor osadía—. Permítaseme limitar mis comentarios en esta oportunidad a cuatro cintas, aunque hay otras que también merecen atención, como *Downhill Racer* (El Corredor de Cuestas), película sobre un esquiador olímpico en la que se pone en entredicho la inmaculada ética que presuntamente impera en nuestras competiciones deportivas.

The Wild Bunch (La Gavilla Indómita) es un *western* abiertamente anticapitalista, en el cual se presenta a la ley como instrumento de los ricos y los poderosos, que utiliza tácticas viles y patrocina a cazadores de recompensas aún más viles; los forajidos, en cambio, aparecen como verdaderos seres humanos, medularmente decentes a pesar de sus faltas. Es cierto que en otras épocas se hicieron filmes de vaqueros en los que se idealizaba —y aun se idolizaba— a famosos pistoleros como Billy the Kid y Jesse James, pero eso era todo. Dichos personajes eran héroes que en un momento dado habían tomado o habían sido obligados a tomar el mal camino, y que, de no haber sido por algún tropiezo sin importancia, pudieron haberse convertido en prominentes y respetados ciudadanos. En tales cintas, la ley y la sociedad eran esencialmente justas, con la esporádica excepción de algún funcionario inmoral o un despreciable delator.

Pesimismo y Sátira

La película *They Shoot Horses, Don't They?* (Rematan a los Caballos, ¿No?) no critica específicamente a ninguna institución existente. Sin embargo, al presentar los *maratones* de baile de los años treinta como circos en los que gente desesperada tenía que degradarse para diversión de otros, señala las tendencias crueles y degradantes de la sociedad contemporánea (aun cuando la historia se desarrolla en el cercano pasado); más aún, ofrece una visión pesimista de la vida misma, algo desusado hasta en esas películas de Hollywood en las que el héroe, la heroína o ambos mueren. *Medium Cool* profundiza más que cualquier cinta importante filmada en Norteamérica con anterioridad, en la intranquilidad política de los Estados Unidos y en las manifestaciones de enconado sectarismo que conducen a cruentas batallas callejeras; también respalda vigorosamente la lucha de los pacifistas, los jóvenes, los negros y los pobres contra la jerarquización política y económica. Por último *M*A*S*H*, utiliza la guerra de Corea para ridiculizar a la de Vietnam y a todas las demás. Asimismo, satiriza al ejército, a la religión, a la condición femenina, a la medicina, al deportivismo en el campo de fútbol y a otras "vacas sagradas".

No es preciso que estemos totalmente acordes con los conceptos expresados en las citadas películas o que aprobemos su manera de presentarlos, pero sí debemos regocijarnos por su aparición, pues la elaboración de filmes disidentes ajenos a los convencionalismos y satíricamente icono-

clastas es el único medio de convertir al *cinema* en un arte maduro. Empero, es muy significativo el hecho de que el establecimiento hollywoodense, al otorgar los premios de la Academia Cinematográfica, haya hecho escasa mención de los cuatro filmes o los haya pasado por alto por completo. A pesar de ello, todo indica que está surgiendo un nuevo cine norteamericano y que el viejo cinema sentimental, simplista y escapista de Hollywood —aunque tal vez nunca desaparezca— está en vísperas de una bien merecida declinación.

Variaciones del Mito del Cowboy

La Gavilla Indómita trata sobre un grupo de empedernidos criminales que en 1913 se ven reducidos a la impotencia por los ferrocarriles con sus cazadores de recompensas, por la virtual desaparición de las tierras salvajes y porque ellos mismos van envejeciendo. La cinta narra las últimas hazañas —ingeniosas, brutales, heroicas— del grupo. Su lealtad a un camarada pasado a cuchillo obliga finalmente a los bandidos, que ya sólo son cuatro, a atacar a la división entera que comanda un general mexicano semibandolero. Tras realizar una considerable matanza, mueren acribillados.

Fuera de uno de dos giros llenos de imaginación, la trama sigue cómodamente la pauta de los *westerns* comunes, con todos sus socorridos y míticos lugares comunes. Pero tiene diferencias. El mundo creado por el director Sam Peckinpah y su co-guionista Walon Green es eminentemente malvado. No hay en él un solo personaje realmente bueno; sólo existen los menos malos y los muy malos. Los miembros de la gavilla están muy unidos y tienen una especie de código que permite a su jefe, llamado Pike, gobernarlos aunque con cierta dificultad. Por otra parte, los hombres que andan a su caza o que utilizan sus servicios son crueles, ambiciosos, generalmente cobardes y carentes de código alguno. Uno de los proscritos, llamado Angel, es un indio mexicano; su aldea parece llena de gente buena y explotada. Sin embargo, su novia lo abandona para convertirse en amante de Mapache, el rudo general. Más tarde, su propia madre lo traiciona.

En la película, las mujeres son particularmente indignas de confianza y, después de ellas, los niños. A lo largo de todo el filme se ve a estos últimos disfrutando de las matanzas y los actos brutales que ocurren a su alrededor; siempre que pueden se unen a la diversión, aunque sólo sea torturando animales. Pike es abatido por las balas disparadas a su espalda por una prostituta y un niño, mexicanos ambos. En cuanto a los pequeños, se puede aducir el mal ejemplo de los adultos; pero el caso es que se les muestra corrompidos, lo cual es una novedad en las películas del Oeste.

Fuera de la preocupación de Angel por los habitantes de su aldea (sacrifica su parte del botín por ellos) y de la actitud digna de algunos

Sam Peckinpah *"poderosas imágenes de perseguidores y perseguidos"*
LA GAVILLA INDOMITA

de éstos, no hay valores puros en la historia; hasta la solidaridad del grupo de criminales es precaria y continuamente se ve amenazada desde dentro. No obstante, la idealización de Pike suaviza al film. El contrapeso de éste, un ex-miembro de la gavilla que guía con reticencia a los cazadores de recompensas para salvar su propio pellejo, es un personaje mucho más ambiguo, aunque también un tanto sentimental.

El reverso de la medalla es la conversión de los ferrocarrileros en entes absolutamente despreciables, de los miembros de la Caballería de los Estados Unidos en soldados ineptos (¡toda una innovación!), de la soldadesca mexicana en un conjunto de holgazanes inútiles, de los cazarecompensas en bazofia (esto no lo ponemos en duda, sea cual fuere el caso) y de los habitantes de las poblaciones en imbéciles irredentos. Todo ello no resulta en este caso tan ofensivo como en *Bonnie y Clyde,* filme del cual se deriva en buena parte, porque la simpatía hacia los miembros de la gavilla se manifiesta en forma menos abierta y reiterada, excepto quizá en cuanto a Pike y Angel; pero ni en descargo de éstos se sacan fáciles conclusiones sociológicas.

En toda la considerable extensión de la película, hay una buena cantidad de situaciones sobresimplificadas, exageradas o grandilocuentes; pero hay, asimismo, vigorosas imágenes, como la mujer mexicana que amamanta a un niño en el campamento de Mapache, ataviada con un uniforme completo de campaña; como los pollos corriendo entre los pies de la gente o entre las patas de los caballos en el momento más inesperado; o como el momento en que Pike trata de montar en su caballo

y cae, entre exclamaciones sarcásticas de sus hombres, entorpecido por una vieja herida en la pierna. A continuación, Pike logra montar y cabalga con actitud desafiante.

Esta última escena es verdaderamente bella. Peckinpah es un maestro para estas tomas desde la retaguardia, para las cuales emplea un telefoto. Pike se aleja muy erecto sobre la silla; caballo y jinete escalan una cuesta arenosa hasta que desaparecen de pronto tras su cima. El telefoto se aferra a la figura, aplanando bellamente el paisaje a su alrededor para hacerla destacar, y la cámara parece juguetear con simpatía con ella; esa espalda cansada pero gallarda irradia una gran decencia. Cuando la figura desaparece de la escena, se tiene una sensación de pérdida.

Hay otra toma desde retaguardia igualmente buena, tras un *paneo* en sentido contrario: la cámara sigue a los cuatro fascinerosos que marchan a liberar a Angel de las manos de Mapache. En este caso la postura y el modo de empuñar el arma permiten identificar a cada uno de los hombres desde atrás. En este punto, el humo que despide la hoguera del campamento hace que la imagen parezca borrosa y vacilante, dando a la escena un aspecto adecuadamente alucinante y ominoso. Esta marcha de las cuatro siluetas hacia las fauces del león entraña una curiosa y diabólica bravata.

Indudablemente, Peckinpah tiene un magnífico sentido de tiempo y lugar; sabe dar a los escenarios y los grupos, lo mismo que a los rostros y a los elementos secundarios de las tomas, el aspecto y el significado apropiados. Pero se muestra mucho menos diestro en la situación de la acción principal en las escenas, excepto cuando se trata de sórdido libertinaje o de súbitas explosiones de violencia. Tiende a caer en el sentimentalismo y a sustituir su habitual ajenjo por una rama de orozuz.

Durante uno o dos años *La Gavilla Indómita* ha sido uno de los filmes más discutidos. A mi juicio, no es tan bueno como lo han considerado algunos críticos, ni tan abominable como afirman otros. Más bien es una cinta mala e importante, inadecuada para quienes buscan verdadero arte pero recomendable para todos aquellos que están interesados en seguir los vacilantes pasos que pueden llevar al cinema norteamericano a la madurez.

Un Baile de Desesperanza

Rematan a los Caballos, ¿No? es una cinta impresionante pero fallida; se basa en la novela "clandestina" de Horace McCoy sobre un maratón de baile, escrita en 1935. En su crítica original del libro, el comentarista Edmund Wilson reconoció que tocaba "un tema con buenas posibilidades" y que "merecía leerse", pero hizo notar también su falta de caracterización y de motivación. Empero, en cierta forma fue el carácter breve, directo y periodístico de esta narración de un monstruoso fenómeno de

la Depresión el que la hizo tan inquietante; presenta a la degradación humana en gran escala como la cosa más patente del planeta.

Lo que tiene valor en la película es el paso del tiempo. McCoy escribió la novela sin percatarse de que estaba creando un simbólico microcosmos para albergar la desesperanza universal. Los existencialistas franceses no gravitaban sobre sus hombros como lo hacen sobre los realizadores de la cinta. Esta presencia tal vez sea culpable de algunas de las estilizaciones que debilitan al filme, como el prólogo en cámara lenta en el que un niño presencia el momento en que matan a un hermoso semental blanco sin una buena razón, como algunas escenas anticipadas del juicio de Robert por la muerte de Gloria, su pareja de baile —filmadas en un verde océano espectral y que fácilmente se confunden con escenas de recordación—, y como el breve montaje, hacia el final de la película, en que se ve a la agonizante Gloria desfallecer ya no en un viejo muelle sino en la pradera donde se sacrificó al hermoso caballo, todo ello en cámara lenta.

Sidney Pollack ***"epitafio a los bailarines condenados"***
REMATAN A LOS CABALLOS, ¿NO?

Tanto en el libro como en la cinta el final resulta un tanto inverosímil. En la película, Gloria es tan enérgica, astuta y llena de recursos que no podemos contemplarla como la persona derrotada que es para Rocky, el sombrío organizador del maratón. Aunque Sidney Pollack, el director, y su guionista Robert E. Thompson se esforzaron por incluir crueles detalles para justificar el suicidio, no me pareció que lo hicieran en dosis suficiente. Considero ilógico que la decidida Gloria necesitara que el amable Robert actuara como su ejecutor. Sin embargo, más decepcionante que tales fallas de caracterización es el hecho de que la película trata con excesiva insistencia de convertir al maratón de baile en un símbolo de la corrupción del mundo, sin lograr la alegoría en medida suficiente.

Para mí, no obstante, las citadas fallas son oscurecidas por los notables aciertos de la cinta. Está, en primer término la autenticidad del ambiente oropelesco. También es digna de mención la música falsamente optimista que acompaña a un baile que paulatinamente va convirtiéndose para el espectador en sonambulismo crónico, como si alguna siniestra narcosis de otro planeta estuviera infectando al mundo. Están, asimismo, las detestables manifestaciones de parasitismo que rodean a tres grupos vacilantes: la administración, los empleados y el público; la ostentosa, patética e histérica actividad tras el escenario —o la mera inactividad pesada— durante los breves períodos de descanso, que muchos prefieren no aprovechar por temor a no levantarse ya para seguir arrastrando los pies. El frágil emporio del baile es pintado en todo su barato esplendor; el vestuario es dolorosamente propio; la falsa alegría haría llorar a un querubín de hojalata. Sin embargo, por este frenético pantano corre un hilillo de vida, de humor patibulario, de transparente y desafiante tenacidad, en dirección de un trivial pero conmovedor heroísmo.

No menos digna de atención en *Rematan a los Caballos, ¿No?* es la fotografía de Philip A. Lathrop. Hubo de hacer frente a grandes problemas. A pesar de ser en colores, la película tenía que reflejar el ambiente barato de un profano salón de baile que se proyecta sobre el Pacífico; consecuentemente, Lathrop filmó con una exposición baja y dio un revelado excesivo a la película, logrando una textura granulosa y una coloración atenuada en la que predominó un café purpúreo impreciso y casi macabro.

Pollack y Lathrop hacen que la cámara persiga a los bailarines con buenos resultados, sobre todo en las brutales carreras de eliminación. Estos veloces y agotadores recorridos alrededor del salón, en los que las parejas corren tomadas de las manos mientras la orquesta interpreta alegre música, representan la eliminación automática de las tres parejas que cruzan la línea de meta en los últimos lugares. Aun en el baile normal un miembro de la pareja tiene que sostener al otro mientras duerme; virtualmente lo carga en dolorosos giros, en tanto la cámara vira, se inclina y serpentea. Las escenas así captadas crispan de horror; cuando Sailor, un competidor de edad avanzada, sufre un ataque cardíaco, la imagen se mueve en cámara lenta para expresar su agonía. El resultado es tenebroso, mortal, diabólico —semejante a una combinación de Holbein y Dante.

Actuaciones Casi Perfectas

Pollack y Robert E. Thompson, autor del libreto, han creado a dos personajes particularmente memorables: Gloria, la muchacha con la idea de morir cosida a una manga, y Rocky, el bajo y endurecido organizador de espectáculos; ambos son absorbentes y ricos en sorpresas. En cada recodo revelan algo más de sí mismos, algunas veces inesperadamente mejor o peor de lo que se espera; en otras ocasiones satisfacen plena-

mente las esperanzas que alienta el espectador. Y ambos papeles son interpretados de manera muy cercana a la perfección.

Como Gloria, Jane Fonda realiza un trabajo excelente casi diametralmente opuesto a sus anteriores actuaciones. Están ausentes la vivacidad, la coquetería y la jocosidad que han constituido su especialidad cinematográfica. Pero su misma dureza tiene un barniz de humanidad y hay algo en su fortaleza que conmueve reiteradamente. Hay, además, otros elementos positivos, algunos hasta casuales: por ejemplo, Jane posee unos dedos fascinantemente largos y espatulados —sus manos son huesudas y afiladas sin ser aristocráticas o bellas. Están espléndidas en las dos tomas de los hombros de su pareja. Se antojan las manos de la Muerte y de la Virgen a la vez.

Gig Young, ese ex-ídolo de matinée fracasado, hace una inspirada reaparición interpretando a Rocky. El personaje se muestra bastante endeble, aunque no exento de un rudo encanto; es un hombre corrompido pero tiene momentos de firmeza y aun de simpatía. Sus recuerdos de la niñez no son demasiado sarcásticos ni muy conmovedores; buscan el entendimiento, no la conmiseración. El actor no se muestra temeroso de exagerar los aspectos sórdidos de su papel, ya que es necesario hacerlo, pero mantiene un firme control sobre los aspectos restantes y maneja con destreza las transiciones. Young tiene la buena apariencia, ya perdida en parte, que se necesitaba, y su voz es convenientemente dúctil para que sea engolada frente a las candilejas y áspera en las sombras.

Otros papeles de la cinta fueron interpretados también con toda propiedad. Destacan por su buena labor Susannah York y Bonnie Bedelia. La primera interpreta a una aspirante a actriz semi-refinada y semi-absurda que imita activamente a Jean Harlow y se esfuerza por atraer las miradas de los productores que pudieran errar por entre la gente que presencia el maratón. Lo hace con un juicioso equilibrio de insensatez y vehemencia, compostura y desesperación. La superficialidad y la frivolidad del personaje se mantienen tan visibles como su necesidad de afecto, así lo obtenga de un público vulgar o de las relaciones sexuales sórdidamente presurosas con la pareja de alguna otra chica.

En cuanto a Bonnie Bedelia, su encanto como actriz reside en una especie de ordinariez fundamental. Personifica en esta cinta a la famélica esposa con varios meses de embarazo de un trabajador migratorio, que participa en el maratón ante todo por la comida. Se las arregla para ser honradamente llamativa; se muestra ingenua, confusa, oprimida y sin embargo baila, se arrastra y se cuelga con tenacidad y decisión. Cuando, sacando fuerza de su desesperanza, canta sonriente una canción popular y el público le lanza algunas monedas, la pantalla se llena de ese coraje y ese estoicismo que forman el contrapeso de esta endecha danzada.

Gravita sobre todo lo anterior la música vulgar de la época, escogida y arreglada sugestivamente pero sin afanes de ostentación por John Green, quien escribió también muchas de las pegajosas tonadas cuando

se le conocía como Johnny Green. La música refleja, exalta, ridiculiza y finalmente proporciona un epitafio auditivo a los bailarines condenados. La escenografía de Harry Horner es una óptima réplica de un viejo salón de baile de Los Angeles, que podría fácilmente tomarse por uno de los círculos más bajos del infierno del Dante.

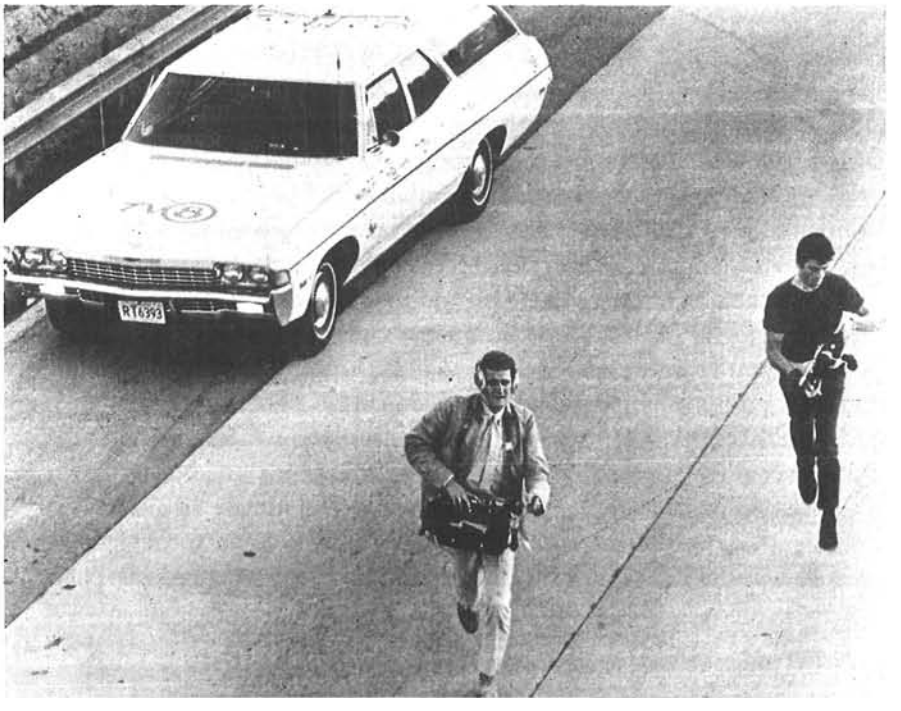
Aunque *Rematan a los Caballos, ¿No?* en conjunto no entra en los dominios del arte, por muchos de sus aspectos y por el aura que la acompaña queda clasificada como un auténtico y eminente logro cinematográfico.

Cámaras y Política

Medium Cool representa para mí una piedra angular del nuevo cine norteamericano, aunque me ha impresionado más por su intención que por su resultado. Desde luego en el arte como en la vida las buenas intenciones sólo sirven para empedrar el más ominoso de los caminos, pero en la cinta de Haskell Wexler hay muchas otras cosas que la hacen merecedora de comentario. *Medium Cool* no es simplemente uno de esos dramas orientados hacia la política filmados en los años 30, en los que la política era de izquierda y la estética quedaba al margen. Wexler, cuya labor de camarógrafo ha sido notable en varias películas que no merecen atención por lo demás, fue en este caso el guionista, director, coproductor y camarógrafo; casi logró consumar un pequeño milagro.

La cinta relata el despertar de un endurecido camarógrafo de televisión a la realidad de la vida, muy diferente de la visión fotográfica. Encuentra valores políticos y humanos más amplios cuando es despedido de su empleo y conoce a Eileen (Verna Bloom), joven viuda con un

Haskell Wexler
MEDIUM COOL *"se atreve a entregarnos una Norteamérica política"*



hijo pequeño, originaria de una miserable comunidad montañesa de Kentucky. La acción se desarrolla en Chicago, poco antes y durante la Convención Demócrata de 1968. Previendo los disturbios que habrían de ocurrir, Wexler escribió un mero bosquejo de historia —fundamentalmente la búsqueda que hace la madre de su hijo perdido durante las manifestaciones callejeras— y lo adaptó a sus filmaciones documentales. La mezcla no resulta muy homogénea pero la idea básica es buena; individualmente, las escenas son excelentes y algunas de ellas muy brillantes.

Son muchas y muy considerables las virtudes del filme. La primera es la fotografía. Por lo menos dos tomas se han grabado en mi memoria, como versos favoritos. Una de ellas tiene lugar cuando John (el fotógrafo) y su novia-enfermera, Ruth, pasan por una puerta de hospital. La toma se efectúa a través de un cristal semiopaco; a medida que se aproximan las figuras, semejan espermatozoides o amibas, después ontogenias, más tarde filogenias y por último, ya cerca del cristal, se pueden identificar como seres humanos. Sólo en la escena siguiente —una cita que concluye con relaciones sexuales— se puede identificar a John y a Ruth como un hombre y una mujer.

Más adelante hay una toma de John corriendo por los desiertos pasillos de la estación televisora en busca del jefe que acaba de despedirlo. Es una toma en ángulo agudo que muestra a John cruzando la pantalla con una perspectiva deformada y fantástica, mientras en el fondo alguien limpia los ya relucientes pisos. Uno se pregunta qué es más deprimente: un hombre luchando por un empleo quasi-conveniente pero deshonesto u otro obligado a esclavizarse en un trabajo honorable pero sin valor alguno. Es posible, desde luego, que esté yo dando a esa toma un significado más amplio del que se pretendió darle; empero, es, y se intentó que fuera, una memorable imagen de desolación activa y pasiva a la vez.

Sensaciones de Tensión Racial

Hay episodios deslumbrantes en *Medium Cool.* La visita de John en compañía de Gus, su técnico de sonido, a un grupo de militantes negros congregados en un pequeño apartamiento de un ghetto, quizá sea la primera escena de un filme comercial norteamericano que logra captar fielmente la tensión racial. Los negros son inteligentes pero están confusos, son decentes pero causan temor y están dominados por su justa indignación. Los blancos se muestran nerviosamente a la defensiva o desafiantemente lógicos, pero ninguna de estas actitudes sirve. Nadie en la habitación lanza acusaciones, pero todos tienen una sensación siniestra que tratan algunas veces de ocultar con expresiones humorísticas; el mero hecho de hablar significa pisotear los sentimientos lacerantes de alguien.

El reverso de la medalla es una escena no menos notable en que John y Gus entrevistan a una mujer de sociedad al lado de la piscina de su club. Se le dio el carácter de *cinéma-vérité,* pero tiene todas las marcas y las sucias huellas dactilares de la realidad. Saca a la luz las patéticas

estratagemas de autosugestión que utilizan los avestruces de raza blanca para evadir a las Panteras Negras. La matrona (una espléndida semblanza interpretada por Beverly Younger) habla acerca de la casa que ha adquirido la familia en Canadá para pasar en ella el largo y caluroso verano: "Es bueno para el alma alejarse de la civilización algunas veces, ¿no creen ustedes?" Y la palabra "alma" suena tan poco convincente en este caso como en el campo contrario.

Hay escenas que no alcanzan su objetivo. Claramente se puede apreciar, por ejemplo, que la entrevista con los estudiantes partidarios de Robert Kennedy fue muy elaborada. Una escena de "lucha en patines", que muestra toda la brutalidad y la sordidez de un deporte que podría parecer más inofensivo que algunos otros a los ojos de los legos, es muy impresionante pero conserva su carácter documental; pero cuando su violencia sirve de afrodisíaco para Ruth y John, la escena empieza a apreciarse como didáctica.

No obstante, todas las anteriores son escenas documentales o semidocumentales. ¿Y la trama? Sus secuencias también varían mucho en calidad. Cuando Verna Bloom, esa actriz tan natural y atractiva, da al personaje de Eileen una femineidad prosaica, sensible pero intensa, las escenas se suceden con seguridad. Harold Blankenship, que personifica a su harapiento hijo, amante de las palomas, no resulta atractivo ni agradable, sino sólo un chico brillante, amante de los pleitos, astuto, verosímil y finalmente aceptable. Tres escenas que tienen lugar en Kentucky en las que se hace referencia al padre Harold —quien pudo simplemente haber abandonado a su familia, pero de quien oímos indistintamente que "está en Vietnam" o que fue una de las bajas de tal guerra—, son brillantes en su estilo sucinto y poco sentimental pero conmovedor de describir una forma de vida cruda pero no indigna. Con escasos elementos dicen muchas cosas.

En términos generales, la actuación es sobresaliente aun en los papeles breves. Robert Forster logra una convincente interpretación del personaje principal, un hombre cuya conciencia dormida comienza a despertar. Pero quizá las mejores actuaciones deban acreditarse a los participantes de la vida real. Destaca especialmente la escena en que aparecen un miembro muy joven de la Guardia Nacional masticando goma y un manifestante de edad similar que trata de vencerlo; ambos parecen, por un segundo, gravitar en el borde del contacto. Esta y otras muchas escenas hacen del filme que nos ocupa el primero de Hollywood que presenta verazmente la miseria que hay debajo de nuestra prosperidad; se atreve a entregarnos una Norteamérica política, cuya vida en este aspecto no está llena de salud.

Humor de Escalpelo

*M*A*S*H* es un filme sin pretensiones, que se disfruta de principio a fin. El título corresponde a las siglas de "Mobile Army Surgical Hos-

pital" (Hospital Quirúrgico Móvil del Ejército); hay cierto humor de "hallazgo" en ese diabólico anagrama que efectivamente está en uso oficial.* En efecto, tal parece que el tono de la película se hubiera derivado de él, ya que la cinta está llena de algo que no llega a ser humor negro y que podría denominarse tal vez humor de escalpelo. La acción se desarrolla en uno de los citados hospitales móviles durante la guerra de

Robert Altman *"comportamiento desordenado, humor de escalpelo"*
M*A*S*H

Corea (una guerra de segunda clase y, a juzgar por la disciplina reinante, también un hospital de segunda clase).

El filme, que sigue la tradición de las comedias de ambiente militar, narra las aventuras de tres cirujanos-capitanes: un sureño un tanto simple, un yanqui excéntrico y un útil bromista con características étnicas menos definidas. En realidad los tres son bromistas; los personajes se pueden dividir, de hecho, en bromistas y víctimas.

El humor se deriva fundamentalmente de dos hechos. Uno es el interminable arribo de soldados sangrantes y mal heridos; un verdadero mar rojo filtrándose a través de los vendajes, cuyas olas sólo se rompen con bromas —chascarrillos de todas clases para no desfallecer—. El segundo hecho es la gran necesidad que tiene el ejército de cirujanos capaces; éstos saben que son irremplazables y se comportan en la forma más desordenada en su tiempo libre y aun durante sus horas de trabajo.

En cierto sentido, por lo tanto, *M*A*S*H* es casi un filme edificante por la manera en que festeja la adaptabilidad y la riqueza de recursos de la mente humana, elementos que le permiten protegerse y sobrevivir, así sea echando mano de un sentido del humor poco menos que inhumano. Y, a pesar de su mala conducta, los cirujanos y las enfermeras se

* *Mash* significa literalmente "machacar" en inglés.

esfuerzan por auxiliar a sus pacientes hasta lo posible. Aunque no se presentan operaciones y hemorragias en exceso, el rojo reiterado de la cinta puede causar malestar a algunas personas. Por otro lado, me pareció un poco exagerado el comentario hecho por un joven al salir de la sala de proyección, en el sentido de que se sentía capaz de estudiar medicina sólo porque no había tenido que retirar la mirada de la pantalla durante toda la proyección. Pero sea como fuere, sin las escenas sangrientas no habría película.

Robert Altman, quien proviene de la televisión, dirigió la cinta con un magnífico ritmo de revista cómica. Casi nunca dejó decaer la acción (una excepción es la escena del pseudosuicida, que prometía ser muy divertida); capta el espectador las cosas sin necesidad de mirarlas de soslayo, agitación o empellones. El guión de Ring Lardner Jr., basado en una oscura novela, refina el humor militar, que es en sí grueso y vulgar; la combinación de finura y estilo rabelaisiano produce un resultado óptimo. Lo más notable de *M*A*S*H,* empero, es que constituye el primer filme hollywoodense abiertamente contrario a la religión. Los dos imbéciles más grandes de la cinta son el decente, devoto y obtuso mayor que acaba sufriendo un acceso de histeria —bien interpretado por Robert Duvall—, y el estúpido capellán, una broma de principio a fin, personificado con propiedad por René Auberjonois. Pero todos los papeles son interpretados con gracia y, lo mejor de todo, sin excesos.

Donald Sutherland, que da vida al principal farsante de los tres mosqueteros de quirófano, es un actor curioso. Cuando este joven canadiense interpreta a un inglés o a un aristócrata (como en *Joanna, Interlude* o *Start the Revolution Without Me)* el horrible acento que adopta lo hace insoportable. En cambio, cuando interpreta a un norteamericano, con cierto acento del Hemisferio Occidental (como en *The Dirty Dozen* o *M*A*S*H),* resulta sumamente gracioso. Elliott Gould es también un buen actor, pero ese aire estúpido que es su principal recurso cómico y que tiene una gran utilidad en otros casos, no da tan buenos resultados en esta ocasión. Tom Skeritt personifica con toda propiedad al sureño, sin darle un encanto excesivo.

La cinta tiene puntos débiles. Por ejemplo, la odiosa enfermera apodada "Labios Calientes" —magistralmente interpretada por Sally Kellerman— se convierte de mujer abominable en buena persona, tal como acontece hacia el final con el necio oficial que está al mando, personificado por Roger Bowen —tampoco en este caso la falla es del actor—. En realidad, el filme todo se torna un poco demasiado bonito, desesperadamente calculador. A pesar de ello, recomiendo *M*A*S*H* a quienes no esperan una sátira política o una devastadora comedia antibélica de humor negro.

El filme no es más antibélico que antimédico, pero abunda en risas irreverentes que resonarán fuertemente en los dos acantilados que forman la brecha entre generaciones.

IMAGENES DESDE EL SUBTERRANEO

Por Ed Emshwiller

Un destacado director-productor del cine denominado "underground" ("subterráneo"), esto es, no comercial, discute las actitudes, logros y perspectivas del movimiento del Nuevo Cinema norteamericano. En opinión de Ed Emshwiller, lo que une a los cultivadores del cine de vanguardia, todos ellos muy diferentes entre sí, es que cada película representa la visión personal de un solo individuo.

Ed Emshwiller es considerado como uno de los mejores técnicos del nuevo experimentalismo. Contrariamente a lo que sucede con muchos de sus colegas, produce obras meticulosamente fotografiadas y editadas. Como antes de ser cineasta fue pintor, le interesan más las imágenes que los aspectos literarios. Entre sus películas figuran *Dance Chromatic* (Danza Cromática), fusión de danza, pintura abstracta e instrumentos de percusión; *Thanatopsis,* estudio sicológico muy alabado en el Festival de Cine Experimental de Bruselas (1963) por su alta calidad técnica; el filme impresionista *Art Scene U. S. A.* (Escena Artística, EE. UU.); y *Relativity* (Relatividad), obra metafórica sobre el sitio que ocupa el hombre en el mundo, y a la que Emshwiller califica de "jornada sensual sobre una serie de reflexiones subjetivas".

Puede decirse que, históricamente, el Nuevo Cinema norteamericano ha estado en continua actividad y crecimiento desde la década de 1940, cuando Maya Deren *(Meshes of the Afternoon,* Redes de la Tarde), Kenneth Anger *(Scorpio Rising,* Tramonto de Escorpión), Sidney Peterson *(The Cage,* La Jaula) y Gregory Markopoulos *(Twice a Man,* Hombre por Partida Doble) realizaron filmes independientes. Sus obras eran marcadamente freudianas y surrealistas, como influidas por vanguardistas franceses anteriores a ellos, en especial Jean Cocteau, Luis Buñuel y Salvador Dalí. Estas cintas se refirieron a estados sicológicos y al simbolismo como medio de expresión de diversas obsesiones. Markopoulos y Anger siguen trabajando con los mismos temas. Hay otros realizadores que se han unido a ellos. Ahora bien, el estilo y contenido de las realizaciones actuales del Nuevo Cinema norteamericano son mucho más amplios y variados. Van desde las abstracciones sicodélicas pasando por el *cinema vérité* o cine verdad, hasta las películas producidas en computadoras y las fantasías eróticas.

Sin embargo, a pesar de las grandes diferencias, existen grandes semejanzas. Casi siempre la película en cuestión es obra de un solo hombre o de una sola mujer, de un artista que trabaja solo o con la ayuda de unos cuantos amigos. La cinta —como un poema o una pintura— es una expresión personal, no el producto de un comité o de una fábrica de películas. Estos realizadores a menudo rechazan valores generalmente aceptados por la industria fílmica convencional. Ponen en tela de jucio las

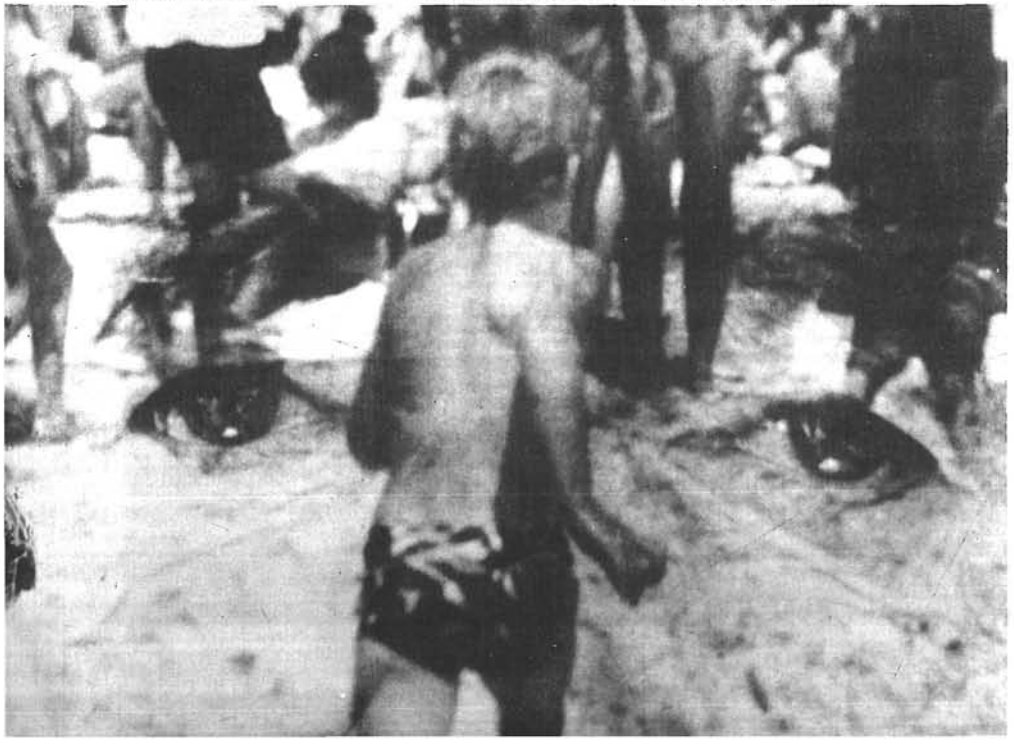
técnicas y enunciados tradicionales, y buscan e investigan ex profeso nuevas formas de emplear el medio cinematográfico y de apartarse de lo convencional. (Un ejemplo de esto es la fotografía nerviosa y tambaleante). Al rechazar el mundo hollywoodense donde el dominio de la técnica produce filmes de acabado exageradamente perfecto, muchos de los cineastas subterráneos desean convertir en virtud la actitud diametralmente opuesta. En la actualidad hasta Hollywood emplea a veces técnicas de vanguardia para transmitir una sensación de inmediatez y espontaneidad.

Poesía con Presupuesto Bajo

Por lo que se refiere al contenido, estas cintas por lo general no tienen argumento. No cuentan una historia, al menos en la forma en que lo hacen la mayoría de las películas. En vez de ello expresan estados de ánimo subjetivos; pueden asimismo ser *collages* impresionistas de un mundo, ya privado ya público. Algunas veces se trata de obras formales, otras, de realizaciones caóticas y abstractas en lo referente a la acción viva o a la animación. Sea cual fuere la forma que adopten, por lo general se hallan más cerca de la poesía que de la prosa; su estructura, más que dramática, es musical. Por lo general duran poco, entre cinco y treinta minutos. Hay algunas que duran unos cuantos segundos y otras que se prolongan durante muchas horas.

Como se trata, por lo general, de películas en 16 mm. totalmente ajenas a lo convencional, se exhiben y distribuyen en medios que nada tienen que ver con lo convencional. La mayoría de las salas en los Estados Uni-

Ed Emshwiller
RELATIVIDAD *"visiones impresionistas de un mundo privado"*



Jonas Mekas *"la actitud de rebelión"*
EL BERGANTIN

dos no tienen equipo de 16 mm. Y aun cuando lo tuviesen, no exhibirían películas que se apartan de lo común y corriente, tanto en contenido como en duración. Aunque va en aumento el público que gusta de ellas, aún es relativamente pequeño. La mayor parte del público jamás ha visto una de estas cintas y aún dista mucho de poder entenderlas. Muchas personas, especialmente las de más edad, prefieren las películas *standard.*

Entre los jóvenes, por lo demás, y especialmente entre los estudiantes de "college", existe un enorme interés por las nuevas cintas y por todo lo relacionado con el cinematógrafo. En las universidades y en las ciudades grandes donde se han establecido clubes de cine, es donde los filmes del Nuevo Cinema norteamericano son más apreciados y donde cuentan con mayor número de exhibiciones. Estos jóvenes se sienten animados por el reto y las controversias inherentes a estas películas; gustan de la actitud rebelde que encuentran en muchas de estas obras y aplauden que en ellas se escudriñen los valores establecidos, estéticos, morales o sociales.

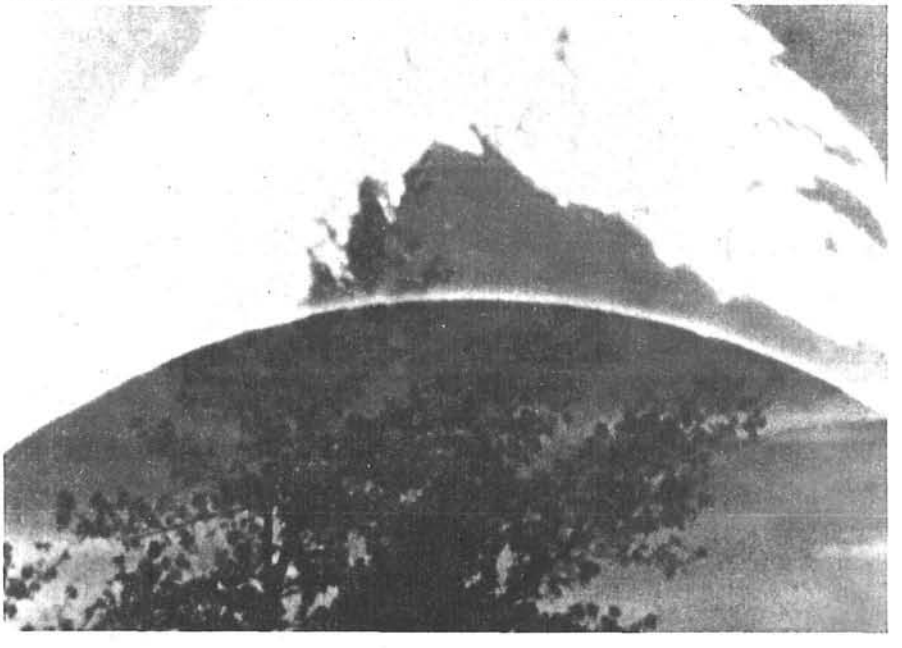
A principios de los 60s, se fundó la Cooperativa de Cineastas, encabezada por Jonas Mekas. Sus puertas estaban abiertas a cualquier realizador que desease ver sus películas exhibidas y distribuidas. Como deliberadamente se evitaba cualquier tipo de selección, los juicios de valor fueron totalmente descartados. En los resultados hubo de todo. La cooperativa comenzó sus trabajos con un grupo relativamente pequeño de miembros, pero actualmente cuenta con 300 socios. Mekas es el más denodado por-

tavoz del Nuevo Cinema norteamericano. Sus realizaciones han sido tan vigorosas y polémicas que realmente ayudaron a crear una oleada de interés por estas cintas. Además de su actividad como realizador *(The Brig* [El Bergantín], *Guns of the Trees* [Armas en los Arboles]) publica la revista trimestral *Film Culture* y tiene a su cargo una columna periodística sobre temas cinematográficos. Lo que dice, y los artistas a quienes alaba, definen en gran parte las características del movimiento "fílmico subterráneo" en la actualidad. Stan Brakhage, Jack Smith y Andy Warhol son tres figuras clave muy influyentes, a quienes Mekas ha dado muy buena publicidad.

Tapices Parpadeantes

Brakhage es uno de los cineastas personales más prolíficos, más audaces y de mayor inventiva. Comenzó como adolescente y ha participado en todas las formas imaginables en que intervienen imágenes destinadas a pasar por un proyector, incluyendo el pegar partes de insectos cuadro por cuadro a una cinta, por ejemplo en *Mothlight* (Luz de Polilla). Maneja la cámara en forma tan radicalmente libre que ha dado origen a toda una generación de imitadores cuya sola finalidad parece ser que los ojos no tengan un momento de descanso. Brakhage es un poeta cinematográfico. Su familia constituye el tema de buena parte de sus obras. *Window Water Baby Moving* (Ventana Agua Nena Mudanza) realizado en 1959, cuando nació su primera hija, es un extraordinario retrato subjetivo de las maravillas que encierra un parto. Es tan gráfico que fue considerado obsceno por muchas personas cuando se exhibió por primera

Stan Brakhage
PRELUDIO: PERRO ESTRELLA HOMBRE *"un tapiz parpadeante sujeto a un ritmo"*



vez, pero más tarde fue artísticamente aceptado por la forma honrada en que presenta un tema que, según se consideraba anteriormente, sólo tenía cabida en una escuela de medicina.

La película de Brakhage *Prelude: Dog Star Man* (Preludio: Perro Estrella Hombre), es una alegoría ambiciosa y compleja sobre la lucha del hombre con la vida. Es fantásticamente rica en cuanto a textura de imágenes. Usa variantes y repeticiones en combinaciones y progresiones de cambio incesante. Es como un tapiz parpadeante sujeto a un ritmo y lleno de superposiciones. En una versión larga de esta película que dura cuatro horas y media *(The Art of Vision,* El Arte de la Visión), Brakhage separa y recombina secuencias ya proyectadas. Son tan vigorosas sus imágenes, que aunque se trata de una cinta silenciosa (como la mayoría de sus obras), la noche en que yo la vi el público que llenaba la sala permaneció fascinadamente atento durante la larga función. Brakhage es un artista consagrado a su labor y consciente de ella, un purista. Muchas personas opinan que sus obras son difíciles y oscuras; otras piensan que es como un dios que no puede equivocarse.

Lo Raro y lo Estático

La película de Jack Smith *Flaming Creatures* (Criaturas Llameantes) fue confiscada por la policía de Nueva York y dio origen a la "batalla de la censura" en el Tercer Festival Internacional de Cine Experimental de Bruselas (1963). Se trata de una compleja fantasía que exhibe lánguidamente variadas secuencias de caprichosa sexualidad. Provocó más controversias y demandas judiciales que cualquier otra película "subterránea", pues se trata de un ataque directo contra el gusto y los valores predominantes en nuestra sociedad. La batalla —aún en curso— entre enemigos y partidarios de la censura, dio a muchas personas la impresión de que las cintas subterráneas insistían demasiado en las cuestiones sexuales. Quienes ven estas películas en busca de emociones a trasmano, a menudo salen decepcionados, pues si bien algunos de estos filmes son eróticos, muchos no lo son, y, entre los que se refieren al sexo, la mayoría son demasiado "artísticos" o abstractos y aun antieróticos para el gusto de esas personas.

Andy Warhol alcanzó gran reputación como artista "pop" y dibujante comercial antes de dedicarse a la cinematografía. Sus primeras películas estáticas, *Sleep* (Sueño) y *Empire* (Imperio), redujeron la realización cinematográfica a una afirmación mínima. Al enfocar una cámara fija en un hombre dormido y en el Empire State Building, hizo películas que duran entre seis y ocho horas, en las que prácticamente nada sucede. Estas películas obligaban a los espectadores que las soportaban a examinar lo que para ellos significaba ver una película. Mientras contemplaban una cinta estática unitemporalmente conectada con la realidad, caían en la cuenta de su propia relación como espectadores con las imágenes proyectadas en la pantalla, y de lo que constituía una experiencia fílmica.

No deja de ser curioso que Warhol, al reducir una cinta a los elementos indicados, hiciera que el espectador más que reaccionar, pensase y contrapusiese ambas actitudes.

Igual que Brakhage, Warhol es un cineasta prolífico. Brakhage puede trabajar varios años en una sola cinta de muy fina textura. Warhol, por el contrario, y hasta hace poco, no editaba sus filmes, y prácticamente los daba por terminados en cuanto la película salía de la cámara. Algunas de sus obras posteriores, tales como *The Chelsea Girls* (Las Chicas de Chelsea), requieren pantalla doble y a veces pantalla triple. Continúa con su sistema de tomas largas, sostenidas, con algo más de media hora de duración, esto es, el tiempo máximo que puede filmarse con una cámara de 16 mm sin necesidad de volver a cargarla. Actualmente tiene actores a quienes se asigna una situación para que la interpreten. Aprovecha los

Robert Breer *"animaciones libérrimas"*
ENCUENTRO A PUÑETAZOS

Charles Eames PIENSE *"abstracciones sicodélicas en medios combinados"*

"zooms", los "pans" y los "tilts" en una forma al parecer esporádica y desordenada. Los actores al seguir el guión o las indicaciones de Warhol, se revelan como personas de verdad que responden a una situación en la que estuviesen actuando. En esta forma se logra una especie de sicodrama impreciso, de *cinéma vérité* casual.

Variedad de Estilos

Otros artistas del cinema trabajan calladamente, a su manera. En la costa del Pacífico, Bruce Baillie realiza comentarios poéticos, llenos de compasión por los menesterosos. Scott Bartlett experimenta con complicadas técnicas de impresión o de acabado mate que transforman en fabulosas abstracciones objetos tomados de la vida real. A últimas fechas ha empleado el "video tape" para enriquecer aún más sus manipulaciones con las imágenes. Jordan Belson y John y James Whitney hacen películas abstractas, de extraordinaria belleza, que son verdaderamente música para los ojos. Bruce Conner recurre a viejos noticiarios y cintas de caricaturas para hacer comentarios sobre la insania humana.

En la costa del Atlántico, Carmen D'Avino y Robert Breer crean, cada quien según su estilo, animaciones deliciosas y libérrimas. Tony Conrad hizo *The Flicker* (El Parpadeo), en el que alternó, en diversas combinaciones, cuadros blancos y negros, y obtuvo resultados que captan la atención y hasta hipnotizan. Peter Goldman crea filmes introspectivos, de gran sensibilidad sobre almas perdidas en la ciudad fría y hostil. Stan Vanderbeck, sin duda uno de los más ingeniosos entre los cineastas personales, produce *collages* llenos de vida en los cuales hace mordaces comentarios de carácter social y político. Ahora está experimentando con filmes generados en una computadora. Construyó un "cinédromo" ("moviedrome"), esto es, un teatro hemisférico donde proyecta simultáneamente numerosas imágenes. Igual que muchos de nosotros, ha explorado representaciones de medios mixtos, en las que combina la acción en vivo con la filmada en un escenario teatral o ambiental.

Filmes Externos vs. Filmes Internos

¿Qué motiva a estos talentosos artistas y cineastas y, viéndolo bien, a cualquiera que desee practicar una forma artística atrevida, a oponerse a las protestas de los moralistas ajenos al tradicional "establishment" fílmico, en lo cual a menudo cuentan con escaso apoyo por parte de grandes sectores del público aficionado al cine? La respuesta, creo yo, radica en primer lugar en la inveterada y universal necesidad del artista que intenta expresarse libremente y, en segundo lugar, en la consagración al cine que todos ellos comparten.

Por lo que a mí se refiere, existen dos formas de hacer cine: la externa y la interna. He practicado ambas pero, con mucho, prefiero la interna. Al hablar de filmes externos me refiero al 99,9 por ciento de todas las películas (con excepción de las caseras), o sea a todas las películas rea-

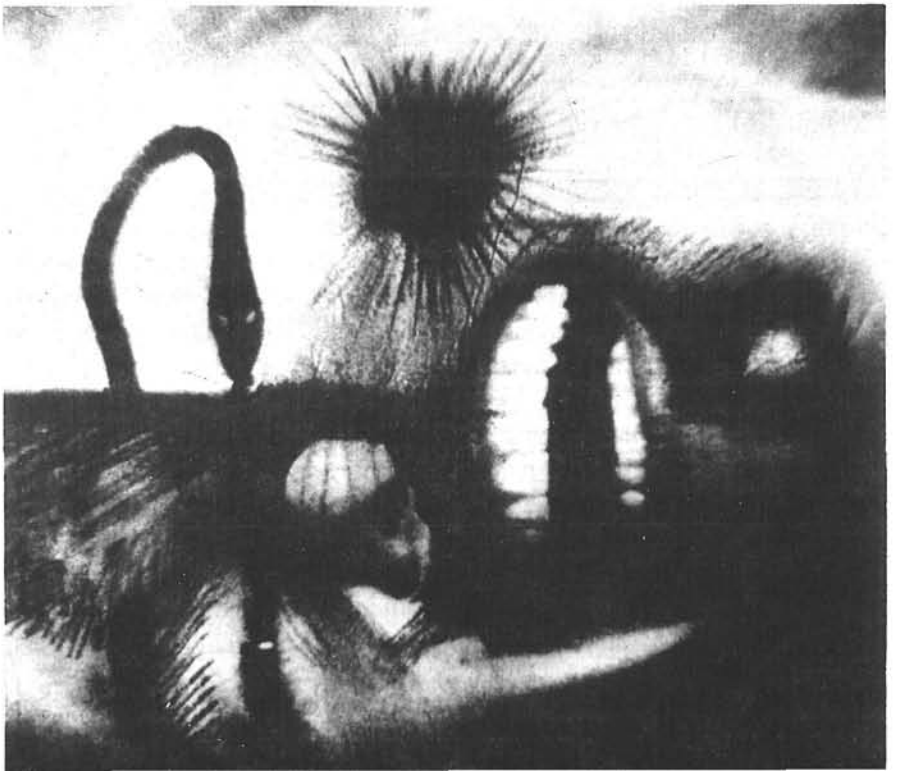
lizadas por las compañías cinematográficas o patrocinadas por negocios, instituciones o gobiernos. Los llamo externos porque en todos estos casos la razón subyacente para realizarlos es la de vender algo, ya sea un billete de entrada, un producto o una ideología. Quiero decir que los patrocinadores de la cinta, en todos los casos mencionados, esperan que el realizador produzca algo con lo que se obtenga el fin deseado. El cineasta, consciente o inconscientemente, acepta estas condiciones. Se da cuenta de lo que se ajusta y de lo que no se ajusta a ellas, y su trabajo se amolda a tales dictados. Dicho en otra forma, sabe que hay factores externos que debe acatar a fin de obtener los medios de realizar la película.

Los filmes internos, en cambio, no tienen más límites que los que impongan la imaginación, los recursos y la capacidad del cineasta. Este sólo se debe a sí mismo. Su obra es de autoexpresión, de exploración. No se ve presionada por nadie, ya sea patrocinador, hombre de negocios o burócrata. Su película no tiene que ser ni conservadora ni popular ni exitosa. Al filmar su película, el cineasta no tiene más fin que proporcionar una imagen de lo que le interesa y apasiona, de su propio mundo, de sus propios descubrimientos. Procede como un poeta o un pintor que desea dar expresión con su arte a una visión personal sin componendas.

Realidad Subjetiva

A pesar de los obstáculos que se han presentado, en los últimos dos años aumentó enormemente el número de quienes realizan filmes personales, sobre todo entre los jóvenes. Naturalmente, buena parte de sus

Stan Vanderbeek
ALIENTO DE MUERTE "collages *con mordaces comentarios sociales*"



obras son imitaciones, pero de vez en cuando surgen conceptos y estilos originales. Esta es la esencia del Nuevo Cinema norteamericano: experiencia que abre nuevos horizontes a la vista y a la mente; profundización de nuevo cuño; manera diferente de mostrar las cosas; vistazos a la realidad subjetiva de los demás. Aquí radica su atractivo, y no en lo que por experiencia se sabe que da resultado; tampoco en lo cómodo, ni en lo familiar, ni en lo tradicionalmente aceptado.

¿Cómo puede aprovecharse este medio fílmico? ¿Cómo puede hacernos más conscientes? Estas son interrogantes que plantea el Nuevo Cinema norteamericano, y a las que intenta dar respuesta. Que no haya academias que pongan límites a la cinematografía. No hay razón para decir lo que una película debe ser o hacer (como tampoco hay razón para establecer lo que la palabra puede ser o hacer). Existen otras formas además de la novela. Para mí, una película mala, de mediocre realización, es satisfactoria si cuenta con un momento electrizante en el cual descubra algo que no había conocido o experimentado antes. Es mucho más probable que esto ocurra en una función "subterránea" que en un cine

Sidney Peterson
LA JAULA

"freudiana y surrealista"

común y corriente. Es cierto que en el cine comercial y en la televisión pueden verse estilos de edición y fotografía que, en forma más refinada, realizan lo que hace 10 años intentaban los cineastas experimentales. Pero así como el cine comercial ha absorbido el vocabulario proveniente de los experimentadores, el cineasta personal, a su vez, ha avanzado hacia nuevas zonas de exploración.

Creo que en esta materia yo represento un caso típico. Cuando en 1959 hice mis primeras películas, mis antecedentes eran enteramente pictóricos. Me interesaban las pinturas con movimiento, con evoluciones. Parecíame que el expresionismo abstracto debería existir en el tiempo. Entonces sería verdaderamente pintura con acción. El cine era el medio de lograrlo. También me intrigaba la posibilidad de combinar la acción viva con la pintura, pues al cabo de un período dominado por los puristas,

mis sentimientos se hicieron marcadamente eclécticos. Quería mezclar lo incompatible, yuxtaponer elementos estilísticamente diferentes.

El cine parecía ofrecer la solución natural. En un caso *(Danza Cromática)* combiné a un bailarín con unas pinturas, y en otro, *Lifelines* (Cuerdas de Salvamento), a una modelo desnuda con abstracciones animadas. Al escuchar cómo reaccionaba el público ante ciertas secuencias abstractas, me fascinó lo que hacía reaccionar emocionalmente a los espectadores ante sucesos dramáticos no narrativos, y desarrollé para mí mismo una teoría sobre lo que produce tensión, ansiedad o reacciones humorísticas. Más tarde dejé a un lado las pinturas y dibujos animados y me concentré en la creación de películas semiabstractas y subjetivas, en las que recurrí a la acción viva y no a la pintura. No me interesaba referir una historia, y me preguntaba qué factores, además del argumento, podrían interesar al espectador. Sentí que una película podía constituir una experiencia en el sentido de desarrollo de un pequeño universo. Sentimos las cosas en el espacio y en el tiempo. Respondemos a las progresiones y a las evoluciones, a los contrastes y a las semejanzas, a la penetración de lo desconocido, a los viajes por sendas desconocidas. El argumento y la persecución no son las únicas formas de crear tensión artística. Quería explorar algunas otras posibilidades.

Palabras e Imágenes

También quería perfeccionar un modo de hacer cine que, así lo sentía yo, sería capaz de crear una comprensión "entrañada" y no meramente intelectual. Quería envolver al espectador en un nivel cinestético, sensual y emocional, más bien que en un nivel racional, analítico o literario. Me parecía que en el cine había sobreabundancia de conceptos orientados a lo verbal. Parece que muchos cineastas provienen del mundo de la literatura. Primero fueron narradores, escritores que más tarde descubrieron las imágenes. Yo llegué al cine como creador de imágenes, y sólo ahora comienzo a descubrir lo verbal. Ahora bien, yo no empleo la palabra para estructurar una obra. Me sirvo de ella como de otro elemento en la composición, como de una textura, como de un aspecto del ambiente. Tiene inmenso poder para subrayar la magnitud de una determinada situación. Por ejemplo, la voz humana puede alcanzar proporciones sinfónicas por su impacto emocional, como en mi cinta *Relatividad,* cuando se la oye en una biblioteca emitiendo fragmentos del saber humano.

En mis primeras obras me interesaba presentar abstracciones, visuales, prácticamente sin la menor sugerencia alegórica. Después pasé por la fase que yo llamo de la referencia mínima, en la cual el contenido y el estilo fílmico enfocaban muy de cerca un estado emocional o un tema para un retrato. Más recientemente, con *Relatividad* y la obra en que ahora trabajo, *Image, Flesh and Voice* (Imagen, Carne y Voz), he desarrollado estructuras más complejas, de más vastos alcances. Los concep-

tos verbales se han convertido en parte de mi material temático. Ideas tales como la autoconciencia, las limitaciones perceptivas y los desarrollos bioquímicos, me sirven como colores en mi paleta.

Pasión por el Cine

Cuando comienzo a hacer una película, una película interna, es como si saliera de viaje sin más guía que alguna indicación de carácter general. No tengo ningún plan formal, sólo imágenes y conceptos que me gustaría explorar y entretejer para darles alguna forma. Nunca predetermino la longitud de la película. La estructura que vaya a adquirir puede aparecer pronto o, por el contrario, necesitar algún tiempo. Es una aventura en la que existen el terror y las sorpresas agradables. Equivale a cincelar el mármol para ir descubriendo la estatua que encierra. Como en todos los viajes de este tipo, se obtiene la mayor satisfacción cuando el resultado es incierto.

Algunas veces se me pregunta por qué hago películas, por qué estoy relacionado con el cine subterráneo y con el Nuevo Cinema norteamericano. Son muchas las razones. Ante todo, deseo hacer películas. Como muchos otros cineastas, desde mi niñez tuve ganas de hacer cine. Además, me gusta aquello de "el arte por el arte"; me gusta ampliar la comprensión, ampliar la visión, tener un espíritu más grande. Reacciono contra las limitaciones externas que me impiden encontrar el camino que corresponde a mis películas así como sus propios límites. No me gusta que los censores, banqueros, burócratas, sindicalistas, críticos de arte ni nadie me diga lo que puedo o no puedo hacer. Quiero libertad para seguir mi propia voluntad cuando hago una película. Mis propios conflictos y limitaciones internos son obstáculo suficiente —¿o ayuda?—; no hace falta añadirles nada. No creo que sea necesario, y ni siquiera deseable en muchos casos, tener millones de dólares y ejércitos de técnicos para hacer buenas cintas.

Finalmente, me gusta la compañía de un grupo no muy compacto de "forasteros", esto es, de otros cineastas personales. Sean cuales fueran nuestras diferencias, compartimos una misma pasión por el cine y el convencimiento de que la dirección que hemos tomado, así como las técnicas, la penetración y la estética que estamos desarrollando, apuntan hacia el cine del futuro.

LA NUEVA AFRICA

Por Guy Hunter

En Africa (como en Asia), según el autor, la modernización se ha dificultado por el trasplante automático de instituciones de Occidente que evolucionaron por diferentes circunstancias históricas. Pide una mayor atención al sector agrícola y nuevos enfoques pedagógicos para hacer el mejor empleo posible de las riquezas humanas de Africa.

Guy Hunter es un funcionario investigador en el Instituto de Desarrollo en Ultramar, en Londres, que siente un interés especial por los problemas de educación y fuerza de trabajo. Entre sus libros se incluyen *Modernizing Peasant Societies: A Comparative Study in Asia and Africa* (La Modernización de las Sociedades Campesinas: Estudio Comparativo en Asia y Africa), *The Best of Both Worlds?* (¿Lo Mejor de Ambos Mundos?) y *The New Societies of Tropical Africa* (Las Nuevas Sociedades del Africa Tropical). Su artículo ha sido abreviado, con autorización especial, de *Foreign Affairs,* de julio de 1970.

Los problemas que habían de abrumar al Africa post-colonial casi no fueron reconocidos cuando el continente, hace 10 años, se convirtió en una fraternidad de estados independientes. Acaso una excesiva familiaridad con los detalles hizo que las potencias coloniales difícilmente pudieran apreciar los problemas con claridad; una insuficiente familiaridad con sus realidades lo hizo difícil para los Estados Unidos; a unos y otros, como a los propios africanos, la fe en el poder soberano de la libertad los hizo ciegos a los riesgos y pruebas que trae consigo la libertad.

Pero los problemas que estaban al acecho (que tenían mucho en común con los de las naciones asiáticas) no tardaron en aparecer. El más peligroso de ellos era la legitimidad del sistema político: cómo establecer la autoridad y soberanía de una constitución de manera tal que no peligrara aun si cambiaban los gobiernos que según ella se eligieran. A diferencia de la no colonizada Etiopía —o, en Asia, de Tailandia— los países modernos del Africa tropical no tenían gobernantes tradicionales a quienes delegar naturalmente el poder. El sufragio universal, para poblaciones en gran parte analfabetas, se empleó como medida de legitimidad.

Los problemas económicos derivados de la doble economía creada por el colonialismo: el pequeño y en gran parte occidentalizado "sector moderno", de avanzada producción y consumo, contra el enorme fondo

© 1970 Council on Foreign Relations, Inc., Nueva York

de un tanto perturbada vida rural, tribalismo y antigua tradición cultural. Sólo parecía haber una elección: o bien aumentar este dualismo mediante un mayor desarrollo del sector moderno mediante íntimas relaciones económicas con Occidente, o tratar de escapar del neo-colonialismo sacrificando el desarrollo económico.

Ciertos dilemas ideológicos y morales también fueron resentidos en carne propia por aquellos dirigentes africanos que trataban de evitar el capitalismo materialista de Occidente, librarse de los horrores de la revolución industrial del siglo XIX, y poner en pie una economía que colocara los servicios sociales a la cabeza de la producción de los bienes materiales (que en Occidente había financiado el Estado de Beneficiencia). Las resultantes variantes de socialismo de estado a menudo han colocado sobre débiles gobiernos y comunidades (pobres en especialización comercial) la enorme carga de generar la riqueza, función que en Occidente en gran parte fue llevada a cabo por la empresa privada. En algunos casos, esta insistencia en los gastos sociales ha causado el despilfarro de fondos necesarísimos para aumentar la base productiva de la economía.

Educación y Empleo

Además de las cuestiones meramente económicas e ideológicas, la doble economía ha formulado un problema más profundo para la integración nacional: el sincronizado desarrollo de elementos económicos, políticos, sociales y morales en la sociedad. Un obvio síntoma de desorganización social se nota en el creciente desequilibrio entre la producción educativa y el empleo, en la amargura de los graduados sin empleo, que al declararse la independencia ya se manifestaba entre quienes abandonaban la escuela primaria y que después invadiría las escuelas secundarias, y luego aun a los graduados en artes liberales en las universidades. En un nivel más profundo, esta carencia de integración se manifiesta en las enormes divergencias de actitudes, valores y continuidad cultural entre los sectores modernizado y tradicional.

Aquí el sistema educativo se encuentra en evidente crítica, y aquí quienes planean la formación de la fuerza de trabajo a alto nivel inadvertidamente ensancharon más aún la brecha. Tal como escribí en 1962:

> Tomar de todo el sistema occidental sólo aquellos elementos ideados para producir ingenieros o geofísicos (y no la totalidad, designada para producir ciudadanos y hombres) podría ser caer en un grave error. Pues lo que está en juego en Africa es el desarrollo de nuevas naciones, nuevas sociedades de hombres, no sólo la construcción de nuevas economías... podría ser improcedente suponer que mediante mera "planeación" y enormes gastos en educación tecnológica, cualquier país africano puede convertirse en dos décadas en la realidad, y no en la mera fachada, de una desarrollada sociedad moderna. El verdadero desarrollo necesita tiempo para echar y profundizar sus raíces en la vida de la comunidad, ayudado por una educación que reemplace por completo a la vieja preparación tribal, como entrenamiento para la moderna ciudadanía.

Se encuentra en esto un auténtico dilema. ¿Cómo formula una nación en un mismo sistema escolar, una educación con un robusto elemento de continuidad cultural y una verdadera aplicabilidad a las condiciones de una vida rural que se modifica lentamente, y un programa designado a producir a los escasos pero vitales dirigentes técnicos y administrativos con los cuales reemplazar a los expatriados? Esto sigue siendo hoy un problema no resuelto, cada vez más urgente.

Finalmente, estaba y sigue estando el problema de transferir la tecnología. Se ha pedido a las naciones en desarrollo, que presurosas han aceptado, tomar tanto la tecnología cuanto las instituciones desarrolladas en un medio social y económico completamente distinto. Pero, como lo ha señalado H. S. Frankel: "El conocimiento técnico, la máquina y los bienes de capital en general nunca existen en abstracto, sino siempre en la un tanto elusiva forma apropiada a la situación momentánea y a ese complejo de problemas únicos a los que se han adaptado. Esta es la razón por la que no se les puede transferir de una situación a otra". Los peligros de transferir la tecnología fueron bastante obvios; los peligros, más complejos, de transferir instituciones tales como sindicatos, universidades, o consejos condales, fueron vistos menos claramente.

En una época tan avanzada, tan rica en analistas y críticos, resulta sorprendente que ante este despliegue de problemas fundamentales, la independencia africana fuera recibida con tan grandes esperanzas, y luego provocara tal desaliento y desilusión, al empezar a manifestarse las grietas. Hubo críticos, especialmente entre los colonizadores y administradores que mejor conocían al Africa. Pero clamaron en el desierto; en parte, porque se les consideraba un tanto interesados; en parte (y con toda justicia) porque a menudo no hablaban de problemas sino de personas: de la supuesta incapacidad de los africanos. Si observamos los antecedentes, creo que podremos demostrar que han sido los problemas y no las personas, los que han hecho de esta década una cruel experiencia —y sin embargo, llena de esperanzas—, para los africanos y para sus simpatizadores.

Formación de la Autoridad Política

Era inevitable que el primer gobierno independiente se formara en elecciones de "un hombre, un voto", porque los partidos independientes lo exigían, porque no existía ningún otro método aceptable, y porque las potencias coloniales no podían negar los ideales democráticos. Era sumamente improbable que semejante método resultara satisfactorio como forma continua de gobierno. Como lo ha dicho la doctora Lucy Mair: "Conferida desde arriba a un populacho que no está consciente de ningún deseo de manejar sus propios asuntos, la democracia nunca podrá ser más que un sistema mecánico, que manejarán unos cuantos individuos para sus propios fines, en tanto que la mayoría permanecerá indiferente a sus procedimientos".

Indudablemente, en Africa los dirigentes que triunfaron en las primeras elecciones reconocieron sus peligros, y sus primeros años se pasaron en constantes llamados a la unidad nacional y condenaciones a la facción tribal y comunal. Quizás semi-conscientemente, algunos líderes también vieron que las elecciones no podían conferir "autoridad" (en el sentido citado por Hannah Arendt, de reverencia instintiva al fundador de una tradición nacional), y que sin autoridad, de la que carecía la democracia en los nuevos países, no podían estar seguros ni la constitución ni el gobierno. Fue así como en un gran número de estados africanos y asiáticos, el único líder "carismático", apoyado por un solo partido nacional, y animado por alguna filosofía nacional abiertamente expresada, puede decirse que intentó fundar una tradición alrededor de la cual pudiera formarse y crecer la autoridad. Entonces quedaría legitimado el gobierno, no tanto por los votos cuanto por su sucesión a partir de los padres fundadores y su filosofía.

El fracaso de algunos de los primeros dirigentes no se ha debido tan sólo a su menor habilidad o al tribalismo; indudablemente, en parte la causa fue que no supieron contener la codicia de sus partidarios. Sin una tradición que los contuviera, algunos hombres de negocios y funcionarios se entregaron a la corrupción, la intriga y la represión (amargamente llamadas por François Fanon, el "neo-colonialismo"), suficientes para desacreditar toda autoridad y jefatura, por "iluminada" que fuera. Y cuando la autoridad falla, vuelve la fuerza, la más antigua justificadora de los gobiernos.

Una Economía Doble

Una doble economía que refleja el contraste entre la administración colonial y las inversiones, por una parte, y la economía indígena, por la otra, tenía que aparecer en Africa. La primera política independiente de industrialismo y construcción de una moderna infraestructura de máxima calidad, reforzada por la ayuda exterior, ensanchó más aún la brecha, y gradualmente sustituyó a una élite europea por otra africana. El resultado a menudo ha sido descrito pensando en las modernas capitales (rodeadas por barriadas de chozas), caminos principales, aeropuertos, hoteles para turistas, unas cuantas fábricas modernas, y por lo menos una soberbia estructura universitaria en cada país. El rápido desarrollo de escuelas primarias y secundarias (habitualmente) más modestas y la provisión de maestros para ellas han sido la mayor aportación del favorecido proceso de modernización para un mejor equilibrio en la sociedad.

La dificultad para colmar la brecha entre una moderna economía urbana y una atrasada economía agrícola no ha sido subrayada suficientemente; acaso una brevísima ojeada a la historia la ponga más en claro. Cuando Europa entró en la revolución industrial, las poblaciones eran pequeñas y crecían a un ritmo moderado: la tasa más elevada en

una década en la Gran Bretaña fue de 1,4 por ciento anual (1820-1830). Por lo tanto, había una buena oportunidad de absorber la mano de obra "extra" en las industrias, que crecían rápidamente. Las naciones industriales, en ascenso, poseían una decisiva superioridad tecnológica. Por lo tanto, la industria británica no necesariamente tuvo que aguardar la expansión de las demandas del consumidor dentro de la propia comunidad agrícola de la nación, porque se encontraban abiertos los mercados de su imperio colonial. Las erogaciones públicas en educación y servicios sociales eran pequeñas (la educación primaria no fue universal hasta le década de 1880 en la Gran Bretaña, mucho después de que ocurriera la principal expasión técnica). El concepto de nación había quedado establecido para siglos.

Compárese esta historia con la de Africa. El desarrollo de la población ha precedido al desarrollo industrial, y avanza a un porcentaje de dos y medio a tres anual. No hay un nuevo mundo en el cual extenderse; no hay superioridad técnica para aprovechar los mercados existentes; la industria tiene que aguardar el aumento de las demandas del consumidor, entre la gran masa de la población rural; en la década de 1960, Tanzania fue clasificada como 95 por ciento rural y cinco por ciento urbana; la educación y los servicios sociales han llegado antes que el desarrollo industrial a larga escala; la unidad nacional apenas tiene 10 años de existencia.

El Problema de los Mercados

Esta sucesión de contrastes es, en mi opinión, aterradora. Africa, y en menor grado la mayoría de los demás países en desarrollo, se encuentran en una situación que es única en la historia moderna. Sin ningún gran mercado exterior para los productos manufacturados, y sin la capacidad de Inglaterra o Suiza para importar materias primas, aplicar técnicas especiales y re-exportarlas, las bases de las economías africanas debe fundarse en la producción primaria, valiéndose de exportaciones agrícolas o minerales para adquirir equipo para la industria.

Pero la industria, a su vez, queda limitada al mercado interno, donde una baja productividad y escasos ingresos en el enorme sector agrícola, limitan enormemente las oportunidades de la expansión industrial o del crecimiento de procesamiento, comercio, servicios técnicos y de distribución a larga escala, oportunidades de las que pudiera surgir una economía más sólida. El pequeño sector moderno, característicamente, fue abrumado con excesivas tasas de cambio (que favorecían las importaciones de avanzada maquinaria y bienes de consumo de la élite), diferenciales excesivamente altos entre el ingreso urbano y el rural, una agricultura estancada, y una creciente amenaza de desempleo. Los países ricos en minerales (Zambia, Nigeria y los países petroleros del norte de Africa) tuvieron aún mayores dificultades para unificar la muy productiva eco-

nomía minera con las zonas campestres que tienen un nivel de mera subsistencia.

Es esta situación, que no se limita a Africa, la que ha producido ricas exportaciones de cosechas destinadas al mercado, junto con una miserable agricultura de subsistencia, así como la paradoja de una extendida desnutrición, y aun hambre, junto con quejas de una demanda limitada para la producción agrícola. En la América Latina, ha conducido a la triste secuencia de erogaciones para el desarrollo en el sector industrial: inflación, crisis, reducciones, estancamiento y erogaciones para el desarrollo. En Asia, con una más larga tradición de las industrias manuales, el trabajo en metales y el comercio, la dualidad no ha sido muy marcada, aunque en la India el descuido de la producción alimenticia les dio una dura lección en 1966.

En resumen, el intento de industrializar desde arriba pidiendo prestada una técnica avanzada, en tanto que el 60 al 70 por ciento de la población permanecía en una estancada economía rural, representa un esfuerzo por ingresar en la economía industrial del siglo XX antes de haber echado apropiadamente los fundamentos en el interior. El peor síntoma es el desempleo, que bien podrá ser el problema dominante de Africa en la década que empieza. La manera de resolver el dilema es volver a un desarrollo realmente integral del tradicional sector agrícola, acompañado por un desarrollo de las industrias procesadoras, de abastecimiento y de bienes de consumo y servicios, que requiere una agricultura próspera y modernizada.

Mejoramiento de la Agricultura

El desempleo queda bien ilustrado con algunas sencillas cifras sobre el crecimiento de la población, la distribución rural-urbana, y el empleo asalariado. Cuando un dos y medio por ciento de crecimiento de la población se aplica a una población rural en un 75 por ciento, el aumento resultante en absolutas cifras rurales excederá con mucho al crecimiento natural (dos y medio por ciento de 25 por ciento) en los pueblos; lo excederá aun si el crecimiento *más* la inmigración a las ciudades lo hacen aumentar hasta un seis por ciento anual. Así, en agudo contraste con la experiencia occidental, las zonas rurales de Africa y Asia tendrán que mantener a un número absoluto enormemente aumentado, para una generación o más. Aun con un crecimiento de siete por ciento anual en el producto nacional bruto, como se ha visto en ejemplos modernos, el empleo de asalariados rara vez aumenta con mayor rapidez que de dos o tres por ciento anual. Así, los pueblos no podrán absorber su propio desarrollo, y el país se enfrentará a una presión continuamente creciente sobre la tierra y las ocupaciones.

De mala gana se ha aceptado la verdad de estos sombríos cálculos. La primera tendencia de Africa, bajo la presión de la fuga de divisas en el sector moderno, fue insistir en las cosechas exportables, hasta que los

mercados empezaron a llenarse y se agudizó la amenaza del desempleo. La segunda respuesta fue crear un muy costoso esquema de acomodo. Tan sólo en el último año, o dos, se ha tratado de enriquecer, diversificar y comercializar la producción alimenticia interna, con sus posibles ganancias no sólo en nutrición, sino por encima de todo, en empleo. Puede esperarse que una muy intensiva agricultura, que duplicó los ingresos de las granjas, pueda crear una actividad de la construcción, así como una actividad comercial de distribución, procesamiento y servicio que pueda poner en acción un volumen sustancial del desaprovechado potencial humano y técnico, y comenzar a edificar la economía desde abajo.

La idea de la "revolución verde" y la importancia de la agricultura empieza a cundir por todo el mundo en desarrollo, y ha habido notables éxitos en la India, Paquistán, Taiwán, México y en puntos dispersos del Africa y de la América Latina. Pero aún queda por recorrer un largo camino antes de que las declaraciones sobre la prioridad del sector agrícola sean corroboradas por prioridades en la inversión de recursos: en la inversión física, en los incentivos de personal, preparación, educación y mercados. ¿Cuántos países aún están satisfechos con un funcionario de extensión agrícola por cada mil quinientas o dos mil familias campesinas? De hecho, en México y en la India hay claros peligros de que la revolución verde simplemente añada un pequeño grupo de los más importantes y poderosos granjeros al sector moderno, dejando en peores condiciones a las otras tres cuartas partes de la economía rural.

La Brecha Educativa

Una economía doble ha significado un sistema educativo doble: una educación completamente occidentalizada para los pocos favorecidos que están destinados al sector moderno, y un mero asomo de educación (también occidentalizada) para la multitud destinada a quedarse en la economía rural. También esto pareció inevitable al principio. La demanda de completa igualdad al menos para unos cuantos en los países de reciente independencia implicaba una igualdad en las normas educativas, que a menudo se confundían con el contenido. Africa indudablemente no iba a conformarse con politécnicos rurales en lugar de universidades. Después de declinar la moda de los estudios de mano de obra de más alto nivel, que apuntaban exclusivamente al sector moderno, el péndulo ha vuelto a una renovada preocupación por una educación más adecuada al medio, a la tradición cultural nacional y a las necesidades económicas y educativas en los niveles intermedio y bajo de la sociedad.

Ha resultado difícil llevar este nuevo enfoque a la práctica, sea en bosquejo o en estructura. Por una parte, la asociación de la educación con el empleo superior ha tenido tiempo de enraizarse profundamente en el cerebro de los padres y los alumnos por igual. Pero una educación realmente apropiada para el medio rural, en que vive la gran mayoría de los africanos y asiáticos, puede ser al mismo tiempo aceptable y ge-

nuinamente funcional tan sólo cuando el medio empieza a ofrecer verdaderas oportunidades y a necesitar técnicas y conocimientos a larga escala. Es inútil soñar en una revolución educativa sin una revolución económica. En tanto que haya oportunidades tan sólo para la parte superior y occidentalizada de la doble economía, la educación permanecerá limitada a ese pequeño sector. Primero producirá suficientes y luego demasiados graduados, y el excedente emigrará entonces a los pastos más verdes de los países desarrollados.

Tanto la necesidad de empleo como la necesidad de integración social requieren el crecimiento, desde abajo, de un medio que haga de puente en la economía rural, y de un sistema educativo acorde con él: más práctico y basado en aquellos elementos de la tradición capaces de subsistir en el siglo XX. Es principalmente en la Izquierda donde tales ideas han recibido su expresión práctica: La Derecha debiera fijarse bien. Incuestionablemente, los dos mayores peligros a partir de ahora son: la creciente masa de jóvenes desempleados, exasperados por un atisbo de inaplicable educación, y la continua existencia de "dos naciones".

Adaptación de la Tecnología y las Instituciones Sociales

Las sociedades en desarrollo, especialmente en Africa, necesariamente son sociedades copiadas; las hemos visto tomar prestadas formas políticas, técnicas e instituciones. La naturaleza peculiar de este proceso de copia vale la pena de echarle una ojeada más minuciosa, por la luz que puede arrojar sobre todo el proceso de desarrollo aquí descrito.

Si contemplamos un país africano de cinco o seis millones de personas —digamos, Uganda—, veremos que su economía tiene mucho en común con la de la Gran Bretaña allá por el siglo XVII, cuando su población también era de cinco millones. Puede parecer absurdo que Uganda adapte técnicas y formas sociales del siglo XX, consecuencia de 300 años de subsecuentes cambios sociales y económicos; y sin embrago, aunque hay mucho que aprender de los pasos por los cuales la Gran Bretaña se transformó de una sociedad agrícola y manufacturera en una industrial, es igualmente erróneo suponer que estos pasos simplemente deben repetirse. El medio de la Inglaterra de 1650 era la Europa de 1650; el medio de Uganda es el mundo de 1970. Los países en desarrollo tienen una sola gran ventaja como recién llegados a este medio: las ciencias, que Europa tuvo que inventar, hoy están allí, al alcance de la mano. Si el desarrollo que Europa necesitó 300 años para alcanzar, se logra en 50, debe tomarse este gran acelerador y adaptarse de alguna manera a la estructura social local.

De hecho, algunas técnicas fácilmente *pueden* tomarse prestadas. La radio, la energía eléctrica para mover el pozo de un campesino, las bicicletas, las máquinas de escribir, las máquinas de coser, el camión y el avión DC-3: todos tienen fácil uso en las áreas rurales, desde China hasta Perú. Sin embargo, otros no encajarán. Una maquinaria de alta veloci-

dad para la producción en masa requiere condiciones (un gran mercado, especialización, apropiado precio del trabajo) que la descalifican para su uso en una economía totalmente distinta. El grado de aplicabilidad al medio bien puede ser una norma para la transferencia de la técnica. (El problema de adaptar la tecnología es en gran parte un problema de mercado. Como lo han demostrado los japoneses, si hay un mercado para pequeños tractores se producirán pequeños tractores). Pero debe insistirse en que la ciencia, a diferencia de la tecnología, no está conectada de manera vital con el medio que la alberga. Esto es cierto para el mundo, y de él pueden tomarse las tecnologías adaptadas a las circunstancias sociales.

Evidentemente, el préstamo de instituciones sociales será mucho más difícil. También ha sido mucho menos bien estudiado. ¿Por qué se introdujeron en Africa, casi por la fuerza, los sindicatos, un producto específico de la historia y las tradiciones de la Europa del siglo XIX? ¿Por qué ha sido exportada a las tres cuartas partes del mundo la Cooperativa Rochdale, como si fuera una especie de piedra filosofal para todas las clases y condiciones del hombre? ¿Por qué han seguido implantando los consultores y las agencias de ayuda, las instituciones británicas, francesas o norteamericanas, en los países en desarrollo? Aún está por encontrarse una teoría razonada del desarrollo y de lo apropiado de las instituciones, y los cambios en ellas que debieran acompañar al increíblemente rápido proceso de cambio en los países en desarrollo.

La Necesidad de Opciones Racionales

Para poner este argumento abstracto en términos concretos, es posible encontrar normas racionales para los tipos de institución que probablemente triunfen (o fracasen) en el desarrollo de una agricultura en pequeño, que ocupa tan enormes masas de africanos y asiáticos. Por ejemplo aun el más ferviente partidario de la empresa privada difícilmente podrá creer que las firmas comerciales pueden iniciar la distribución de fertilizantes a decenas de miles de apartadas aldeas, la mayoría inaccecibles, cuando la demanda es infinitesimal y el crédito no existente. Sin embargo, en una posterior etapa de desarrollo, acaso sean el mejor medio. Puede creerse que ni siquiera el más patriota norteamericano puede pensar que el modelo norteamericano de extensión universitaria (desarrollado para granjeros que saben leer, en enormes granjas, con buenos caminos de acceso, y que cuentan con el apoyo de la prensa comercial y agresivas ventas) resultaría adecuado para aldeanos analfabetas en extensiones de tres acres, que requieren el asesoramiento más sencillo. Y sin embargo, dentro de 20 años acaso este método sea apropiado.

¿Por qué los concejos condales, que tienen a su servicio funcionarios mal pagados, y que están integrados por políticos de medio tiempo y magnates aldeanos preocupados con el poder privado, o las ganancias, o las derrotas de políticos rivales, habían de resultar una apropiada elec-

ción como institución para mejorar la suerte de los pequeños campesinos? ¿Cuáles son las condiciones en que las cooperativas normalmente resultan bien y las condiciones en que casi invariablemente fracasan? Hay incontables ejemplos de ambos casos en Africa, y sin embargo se sigue empleando ese medio, sin una discriminación racional, tanto en circunstancias prometedoras como en otras totalmente adversas.

Si observamos los antecedentes de los países africanos en los últimos 10 años, veremos que desesperadamente tratan de satisfacer las demandas del crecimiento económico y de un cambio tecnológico extraño, dentro de una estructura socal y política en parte tomada prestada, en parte inventada, rara vez reforzada por las tradiciones indígenas. ¡Ay! Los útiles escogidos para este proceso —cooperativas, comisarios distritales, universidades, empresas de desarrollo, etcétera— lejos de estar íntimamente adaptados a las circunstancias y etapas de desarrollo locales, generalmente han reflejado la ideología, o la moda, o la práctica del país de origen de los asesores. En la década de 1970, los medios técnicos del avance agrícola en los trópicos, finalmente, estarán a disposición de muchos. Pero se necesita más reflexión sobre las normas administrativas e institucionales por medio de las cuales pueden hacerse efectivas las contribuciones de la ciencia —el gran acelerador— en esta singular combinación de sociedad del siglo XVII y técnica del siglo XX.

No hay mucho que las naciones desarrolladas puedan hacer para ayudar a las naciones en desarrollo con una crisis central de la autoridad política, o en la elección entre el comisario autoritario, el concejo elegido o la maquinaria del partido en la administración local; si acaso, no dar un mal consejo ni entonar nuestros propios himnos políticos. Pero, mediante una ayuda juiciosa, sí podemos ayudar a curar los males de la economía doble, especialmente en el sector agrícola, ayudar en el control de la población, y tratar de no imponer nuestro propio sistema educativo en países que necesitan uno radicalmente distinto.

También podemos reconocer, en relación con la transferencia de la tecnología y las instituciones, que el camino del desarrollo social y económico en Africa (como en cualquier parte) será único en su género y requerirá su propia inventiva social. En realidad, el desarrollo está convirtiéndose, y debe convertirse cada vez más, en un camino elegido por los países en desarrollo para ellos mismos. El paternalismo, la ayuda con instrumentos ideológicos o políticos, el "traspaso" de instituciones y técnicas occidentales, producirán cada vez mayor irritación, por lo menos en aquellas naciones que tienen la voluntad política de romper el paro que un rico sector modernizado y una estancada economía rural están imponiendo a su sociedad. Los que prestan ayuda habrán de hablar menos, escuchar más, y pensar de una manera más creadora si quieren encontrar canales para ayudar a producir un crecimiento autónomo, más extendido e indígena.

Finalmente, hay una creciente unión de ideas, de política tendiente hacia la Izquierda, que se han generado en muy diversas circunstancias en el mundo en desarrollo y en el rico mundo industrializado. En Asia y la América Latina surgen como protesta contra los viejos Establecimientos de terratenientes, mercaderes, corrompidos industriales y políticos; en Africa, como manifestación de ira contra el nuevo Establecimiento de occidentalizados africanos privilegiados y egoístas. En el propio mundo desarrollado llega como grito de protesta, no sólo de una juventud idealista y anárquica, no sólo de minorías raciales y sociales, sino de un creciente grupo de adultos hombres y mujeres oprimidos por los defectos de nuestro sistema: por la injusticia, la pobreza entre riquezas, el materialismo, la destrucción del medio, la arrogancia burocrática y la carencia de toda participación.

No podemos mirar al mundo en desarrollo, o a Africa o a Asia o a la América Latina, sin simpatía hacia aquellas fuerzas que, sean cuales fueren sus errores, están de parte de una renovación, pues las mismas fuerzas están dentro de nuestras fronteras: también nosotros necesitamos renovación. Acaso la creciente conciencia de los errores de nuestro propio sistema nos ayudará a mirar menos dogmáticamente a los países en desarrollo, especialmente en Africa; a comprender que sus problemas no son aquéllos que creíamos tener resueltos hace 100 años, y a ver que nuestras viejas soluciones no les convienen, y mostrar mayor paciencia y generosidad por lo menos hacia aquellas naciones que sinceramente buscan una nueva fórmula política y económica para su futuro.

LA CIENCIA BAJO LA LEY

Por Harvey Wheeler

Hoy, la teoría científica casi instantáneamente puede convertirse en hecho tecnológico. Cuando los hechos son tan ominosos como la bomba de hidrógeno y tan trascendentales como la tecnología de las computadoras, asegura el autor, ha llegado el momento de imponer restricciones legales a la ciencia del desarrollo.

Harvey Wheeler ha sido profesor de ciencias políticas, y actualmente es miembro residente del Centro para el Estudio de las Instituciones Democráticas, en Santa Bárbara, California. Es autor de *Democracy in a Revolutionary Era* (La Democracia en una Era Revolucionaria) y coautor (con Eugene Burdick) de *Fail-Safe,* muy leída novela política acerca de los peligros de una accidental guerra nuclear. El artículo se ha reproducido de *The Center Magazine* (marzo de 1969).

Al referirme aquí a la tecnología, estoy invocando la distinción que el notable químico Linus Pauling una vez hizo entre la ciencia "del desarrollo" y la habitualmente llamada ciencia "pura". Por ciencia del desarrollo, Pauling no quería decir simplemente tecnología, ni tan sólo ciencias burocratizadas, es decir, el gran esfuerzo coordinado que se efectúa en los grandes institutos y empresas de negocios. Antes bien, estaba pensando en la diaria labor de hombres brillantes que están explorando las consecuencias de las brechas abiertas por genios de primera magnitud.

Rasgo distintivo de la ciencia del desarrollo de hoy es su rápida aplicación, que casi inmediatamente la convierte en tecnología. Al hablar de ciencia en este artículo, me refiero a esas aplicaciones prácticas antes que a la labor meramente teórica del solitario genio descubridor.

Varios asombrosos sucesos de mediados del siglo XX han puesto en claro que, dejada en manos de los científicos, la ciencia (y su retoño, la tecnología) puede ser extremadamente peligrosa para la humanidad. Un estremecimiento corrió por el "establecimiento" intelectual de Occidente a mediados de este siglo, al hacerse obvio que la ciencia no necesariamente era incompatible con el totalitarismo. El Occidente previamente había "probado" sobre el papel que la ciencia requería el llamado mercado libre de ideas, una democracia liberal del tipo de John Stuart Mill, a fin de florecer. Esto, como hoy bien lo sabemos, simplemente no es verdad.

Antes habíamos tenido ya una revelación aún más perturbadora. La Alemania nazi había mostrado que aun la más "ética" de las profesio-

© 1969, The Fund for the Republic

nes, la medicina, era capaz de convertir su código humanitario en una licencia para efectuar espantosos experimentos sobre personas vivientes. Aunque esto era escalofriante, por el momento pareció demasiado perverso para constituir en alguna parte una verdadera amenaza. Hoy, no obstante, mientras el autoritarismo aumenta por todo el Occidente, y mientras los trasplantes de órganos se hacen algo común, empezamos a tener vagos temores de que algo un tanto similar a la corrupción de la ciencia médica hecha por los nazis esté acechándonos a todos.

Una tercera sacudida experimentamos después de la Segunda Guerra Mundial, al enterarnos de que nuestros propios científicos americanos se habían apresurado a producir las más espantosas armas de la historia, sin pararse a considerar que en la decisión de hacerlas pudieran intervenir principios morales. La ciencia, declaraban muchos de estos hombres eminentes, éticamente era neutral.

Recientemente, un avance tecnológico despertó nuestras preocupaciones. Estupendos avances en lógica matemática, cibernética, análisis de sistemas y enfoque planeamiento-programación-presupuesto del control administrativo tardíamente han venido a darnos razones para creer que puede estar gestándose una revolución administrativa controlada por la ciencia. Durante los últimos 20 años, poco más o menos, ha empezado a parecer que la administración puede tener acceso a técnicas y útiles que podían emplearse para alcanzar sus fines administrativos sin menoscabo del bien público.

Desde luego, la aparición de una nueva tecnología no necesariamente debe preocuparnos, a menos que se halle presente otro factor. Esta nueva tecnología y sus practicantes tienen que emprender algo que afecte en lo más íntimo el interés público. Cuando ello ocurre, hay grandes potencialidades de dañar o de beneficiar a la sociedad. Entonces se formula la pregunta de si podemos o debemos actuar colectivamente para coartar los perniciosos efectos que pueden resultar del mal empleo de la ciencia y la tecnología: éste es nuestro problema actual.

La Democracia y la Revolución Científica

En la actualidad, están ofreciéndose muchas soluciones. Una de ellas es encontrar alguna manera de reavivar la idea clásica de la profesión. Otra es crear alguna especie de dependencia del gobierno encargada de coordinar la política de la ciencia. Ambas soluciones me parecen seriamente deficientes. No bastará nada menor a un enfoque enteramente nuevo de la ciencia. Esto requiere un análisis de lo que ha llegado a conocerse como la revolución científica.

El proceso por el cual fue creada la bomba-A mostró la interna lógica política de tal revolución. También puso de manifiesto el pernicioso impacto que la ciencia del desarrollo está teniendo sobre nuestros tradicionales dogmas y prácticas liberal-demócratas. El nacimiento de la bomba demostró de una vez por todas que ni el pueblo, ni sus representantes

elegidos, ni expertos de la burocracia son ya competentes para "legislar" acerca de problemas científicos. Los tradicionales procesos deliberativos de la democracia occidental manifiestamente quedaron desacreditados al hacerse obvio que no estaban al nivel de las consecuencias de la ciencia contemporánea sobre la política pública.

Pero había también un lado positivo. Las repercusiones de la nueva ciencia llegaban mucho más allá de los intereses y actividades del "establecimiento" científico. Fundamentales innovaciones científicas, como las de la energía atómica y la electrónica, echaron las bases sobre las cuales edificar en el futuro la forma misma de la sociedad. Desde luego, los grandes descubrimientos científicos siempre han producido profundos cambios sociales. Pero mientras estos descubrimientos no fueron frecuentes ni se les pudo prever y carecieron de propósito, no pudo decirse que fueran provocados por la política.

A pesar de todo, con la madurez de la ciencia, la utópica *Nueva Atlántida* de Francis Bacon llegó a ser más una prescripción para el presente, que una fantástica visión del futuro. Había llegado el momento en que la ciencia hiciera posible "legislar" la formación del futuro.

Esto llevó la política a un nuevo plano. Quienes habían creado la bomba atómica en realidad fueron los primeros en ver que no sólo habían hecho estallar una revolución científica, sino también política. Los legisladores pudieron seguir trabajando de su manera habitual, los políticos pudieron seguir llevando adelante sus campañas como antes, pero aquéllos que realmente estaban determinando los lineamientos del futuro pertenecían al *Establecimiento* científico, antes que al político.

En el mundo creado por la revolución científica, la fuerza decisiva de la sociedad ya no será el flujo de capitales, sino la innovación científica y tecnológica. Las más decisivas pugnas de la sociedad se trabarán alrededor de los esfuerzos por dirigir y gobernar estas innovaciones. Aquí es donde entran los acuerdos constitucionales. Nuestra idea de la legislación y del proceso constitucional desde hace tiempo se ha edificado sobre dos suposiciones, ninguna de las cuales es ya aceptable. La primera fue que hombres de una prudencia y una sabiduría comunes eran capaces de comprender cualquier problema político que necesitara resolverse. La segunda era que tales hombres podían forjar leyes para enfrentarse a estos problemas.

La revolución científica está negando la primera de estas suposiciones, al presentar problemas demasiado técnicos para los legos. Está rechazando la segunda al hacer imposible que las legislaturas echen las bases del futuro. El resultado ya es evidente: o tendremos que inventar nuevos procedimientos para tratar la política científica, o seremos gobernados por la tecnología.

¿Cómo nos enfrentamos al problema? A primera vista, puede parecer suficiente reforzar nuestras instituciones gubernamentales con más con-

sejeros científicos. Pero esto no basta; no resolvería el problema. La razón de ello es que el experto científico tiene que ser un hombre tan estrechamente especializado que no puede adquirir los conocimientos generales necesarios para captar las repercusiones sociales y filosóficas ni aun de esos asuntos técnicos en que es un reconocido experto. Lo mismo puede decirse del caso opuesto. El conocimiento que un "generalista" pueda tener de cualquier especialidad no es lo suficientemente profundo para que domine los complejos problemas hoy asociados a la ciencia y a la tecnología.

Aquí entra en juego una cuestión filosófica. Puede expresarse mediante una antiquísima leyenda sobre la ciencia, tan vieja como la tentación de Adán y Eva, la curiosidad de Pandora o el desafío de Prometeo a los dioses. De todos esos mitos, acaso la historia del Doctor Fausto sea la más pertinente.

Tal mito encarnaba la ética esencial de la ciencia medieval, algo que los hombres de la Edad Media tomaban muy en serio. Recuérdese que ellos no consideraban inefectiva a la ciencia. Por el contrario, todos creían en su poder —se le llamaba "magia negra"—, así como todos creían en la magia blanca, la capacidad de hacer milagros. Pero una magia era satánica y la otra divina. Una desafiaba a Dios e incurría en su ira; la otra solicitaba su benéfica intervención.

La guerra entre las dos variedades de magia condujo a atacar a los magos que habían practicado las artes negras de la alquimia y la astrología y empleado conjuros, palabras secretas, dibujos cabalísticos, talismanes y amuletos para obtener poder sobre los espíritus que —según creían muchos— regían los acontecimientos humanos. Cuando los diversos departamentos de la magia maduraron en las ciencias post-medievales, los pioneros se mostraron ansiosos por liberar a la ciencia de esta dependencia en fuerzas sobrenaturales. Pero, aunque la ciencia estaba cambiando la faz de la tierra, los teólogos seguían mirando al mundo de la misma manera. Como resultado, la vieja guerra entre la magia blanca y la negra se convirtió en una nueva guerra entre la religión y la ciencia.

La Ciencia como Progreso

El primer gran apologista del nuevo aspecto de la ciencia fue Francis Bacon. El señaló que la ciencia carecía de significado teológico; como el cielo y la tierra, la teología y la ciencia simplemente eran distintos reinos de la verdad. Para exponer su caso, Bacon y sus seguidores invocaron el texto bíblico que distingue entre las cosas del César y las de Dios. Apoyándose en la Biblia sostuvieron que un hombre podía ser fiel al uno, y sin embargo servir al otro. Más aún, Bacon sostuvo que había algo intrínsecamente humanista en la ciencia. Hacía avanzar el conocimiento, lo que a su vez contribuía al progreso humano. Entonces, lo único necesario era mantener a la ciencia libre de dogmas y autoridades.

Con el tiempo, la posición de Bacon llegó a ser la ideología profesio-

nal de la ciencia, hasta tal punto que se la creía una verdad evidente. Todo parecía ir bien —la ideología casi no fue desafiada— hasta que la contemporánea revolución científica volvió a poner en el tapete ciertos asuntos de ética que habían permanecido olvidados desde el siglo XVII. Entonces, en un sentido, hemos vuelto al Doctor Fausto.

Debe recordarse que la leyenda fáustica fue formada por una ficción que consideraba a la ciencia como dependiente de la intervención especial de fuerzas sobrenaturales. La ciencia medieval había buscado el poder y el conocimiento último: omnipotencia y omnisciencia, atributos de Dios. En una palabra, los científicos de tal período habían seguido las investigaciones más fundamentales.

Trataron de sondear directamente los secretos de la creación de la vida. Buscaron el elíxir mágico que les daría la eterna juventud, la piedra filosofal que hubiese convertido los más bajos metales en los más nobles, analizaron las "firmas" secretas de acontecimientos que abrirían las puertas a los misterios del pasado y del futuro y les darían dominio sobre el curso de los planetas y los caprichos del tiempo. Pidieron el favor de espíritus que les darían el poder de mover montañas, dar a los hombres diferentes formas y desplazarse a voluntad en el espacio y en el tiempo. Con tales metas, las perspectivas de la ciencia eran más revolucionarias, y los riesgos en que incurrían quienes las practicaban mucho más peligrosas que lo que vendría después.

Así pues, la ciencia medieval se enfrentó a las cuestiones de hombres que querían ser dioses. El advenimiento de las primeras ciencias modernas requirió un nuevo e informal "contrato", en lugar del viejo que Fausto había negociado con Mefistófeles. Según el nuevo pacto, los científicos abandonarían toda investigación que fuese perturbadora para los teólogos, a cambio de la libertad de trabajar libremente. Como científicos, se mantendrían lejos del dominio de Dios, preocupándose tan sólo con los problemas de este mundo. Por su parte, los teólogos y filósofos dejarían de atacar a la ciencia. Francis Bacon redactó este "contrato" en el mundo anglo-sajón; también lo redactaron Descartes y Leibnitz.

¿Puede la Ciencia ser Neutral en Cuestión de Etica?

Aunque la ciencia moderna abandonó una ética general, sí adoptó una especie de código interno. Se suponía que el científico conservaría su probidad metodológica e intelectual, pero eso era todo. Por lo tanto, desde un punto de vista más profundo, la primera ciencia moderna éticamente se mantenía al margen y estaba orgullosa de ello. Sin embargo, esto no duraría.

La ciencia de hoy una vez más está convirtiéndose en algo parecido a las investigaciones de la magia medieval. Por ejemplo, la deliberada síntesis de telas milagrosas, metales exóticos y piedras preciosas se ha vuelto algo cotidiano Ha sido descifrado el código genético mediante el

cual se ordenan en su formas y funciones distintivas las substancias rudimentarias de la vida. El médico francés Pierre Auger ha llegado a sugerir que los biólogos moleculares pueden hacer revivir formas de vida animal hoy extinguidas, de los cementerios de la historia.

Así pues, el científico contemporáneo debe enfrentarse al problema ético que confrontara el Doctor Fausto. Ya no es tolerable una libertad irrestricta para la ciencia del desarrollo. Lo reconocen los propios científicos, como se manifestó en los remordimientos de algunos de quienes construyeron la bomba atómica.

El distinguido físico Max Born ha señalado una fuente de corrosión ética en la ciencia moderna. Para que los hombres mantengan la ética deben percibir las repercusiones morales de las alternativas que se abren ante ellos. Esta no necesariamente es una visión pragmática o utilitaria de la ética, pues aunque se mantenga que cosas como el asesinato son malas, lo difícil viene cuando tenemos que decidir, en un caso dado, exactamente qué constituye "asesinato" y si existen o no circunstancias que lo justifiquen. Ordinariamente, los juicios éticos de esta especie no son excesivamente difíciles.

Sin embargo, el caso del científico es un tanto diferente. Cuando un científico se dedica a producir bombas atómicas o rayos de la muerte, la investigación preliminar puede efectuarse en un nivel tan abstracto que efectivamente desaparezca la conexión entre la ciencia pura y el propósito de la investigación. Los científicos que trabajan en tales proyectos pueden rechazar cualquier remordimiento sobre ética que puedan tener, afirmando la ideología tradicional: todo aumento de conocimientos tiene que ser bueno.

La Necesidad de una Nueva Etica

Hoy, la ciencia contemporánea está haciendo aumentar esta separación entre las acciones y sus efectos, a un nuevo nivel. Cuanto más profunda es una innovación científica, más universales son sus potenciales aplicaciones. . . y más difícil predecir sus efectos a la larga. La triste conclusión del profesor Born fue que la revolución científica contemporánea ha destruido la ética, llevando a la humanidad a un nuevo mundo que no sólo es post-industrial sino post-ético.

La ética es filosófica, pero práctica; la ciencia es lógica y matemática en su forma. El resultado es que el conocimiento científico se acumula de generación en generación, como los intereses compuestos en los depósitos de ahorro. Cada nuevo científico se apoya en los hombros de quienes pasaron antes que él, dejando detrás a cientos más que a su vez harán lo mismo. Todo científico incipiente inicia su carrera dominando las esencias destiladas de la obra de sus predecesores, y toda su vida está dedicada a añadir elementos al edificio del conocimiento acumulado.

En realidad, no necesita comenzar dando los mismos pasos laboriosos que han llevado a la ciencia desde sus primeros principios hasta su actual

elevado estado. Si ello fuera necesario, el progreso de la ciencia estaría limitado hasta cuánto podría asimilar de nuevo cada sucesivo neófito. La ciencia no podría desarrollarse más allá de los límites de los poderes científicos que un hombre pudiera obtener en el curso de una sola vida.

Esta última condición fue poco más o menos la que reinó hasta el advenimiento de la ciencia moderna. Antes de ella, la búsqueda de conocimientos científicos y éticos procedía en forma muy parecida. Ambos estaban sujetos a limitaciones similares, y ninguno podía desarrollar y acumular sistemáticamente sus hallazgos. Cuando, en el siglo XVII, la ciencia adquirió el poder de aumentación, el crecimiento del conocimiento científico subió a una tasa exponencial, en tanto que el conocimiento ético siguió y sigue hasta hoy, casi como antes.

El efecto social del conocimiento ético —es decir, su capacidad para el bien— queda limitado por la cantidad de sabiduría que los hombres individualmente pueden adquirir durante su vida, pues no se asimila la verdad de un precepto ético como se capta la verdad de una solución matemática. Por el contrario, primero hay que llegar a filósofo para percibir la validez de las enseñanzas de los sabios que vivieron antes.

Coué estaba equivocado con su doctrina de que cada día y en todos aspectos estamos mejorando continuamente. Su error, y el de la doctrina del progreso, estuvo en suponer que el aumento observable en la ciencia podía aplicarse a la filosofía moral. Por el contrario, la filosofía moral ha progresado pero muy poco durante sus 2.500 años de historia.

Cada hombre debe aprender y aplicar por sí mismo las verdades éticas. Esta es otra base de la separación contemporánea entre la ciencia y la ética. Conforme la ciencia progresa acumulativamente, los problemas que pone se hacen cada vez más complejos. La brecha entre la ciencia y la ética se ensancha con cada hora que pasa. Podríamos encontrar algún alivio si la ciencia pudiera extender la longevidad humana, permitiéndonos dedicar más tiempo a la búsqueda de la sabiduría. Sin embargo, a falta de esto, la única solución parece estar en un esfuerzo concertado por constitucionalizar la ciencia, de manera que su progreso y desarrollo puedan someterse a planeamiento y control. Hay que desarrollar una nueva ética de la ciencia. Nos enfrentamos a una verdadera crisis de la cultura. Esto aún sería cierto si, como es improbable, la ciencia hiciera un alto y se detuvieran los desarrollos tecnológicos que en ella se basan. Si los biólogos de hoy tienen la razón, la crisis actual pronto tomará un giro aún más ominoso.

Repercusiones de las Ciencias de la Vida

Las ciencias de la vida —biología, genética, etc.— están al borde de un desarrollo revolucionario que usurpará la primacía que las ciencias físicas han disfrutado desde hace más de 300 años. Pero nótese una diferencia: meterse con los procesos de la vida demanda normas de ética.

Las ciencias que tratan de los procesos de la vida no pueden evitar preguntas acerca de las metas, fines y propósitos de la vida.

Sin embargo, la tragedia es que tales preguntas no interesan a la mayoría de los científicos, en tanto que los filósofos en general no están interesados en lo que esté haciendo la ciencia. Sin embargo, cualquier cosa conectada con los procesos de la vida afecta a la ética. Inevitablemente, ésta se encuentra allí, en el corazón de las ciencias de la vida. Sin embargo, las ciencias biológicas maduraron bajo la hegemonía de las ciencias físicas, y, más lamentablemente aún, sus recientes y espectaculares avances han provenido de la biología molecular cuya suposición para operar es que los procesos de la vida pueden reducirse a los principios de la física.

Las ciencias de la vida alcanzaron la madurez con la amoral persecución de "objetividad" que durante tanto tiempo caracterizara a las ciencias físicas. Hasta el punto en que la vida está intrínsecamente interesada por los valores, la actual pobreza ética de la biología tiene que deberse a algún desarrollo más fundamental que hizo parecer plausible esta deformación. Yo creo que fue la antigua maniobra por la cual toda la naturaleza, tanto la vida como la materia inerte, fue considerada profana. La maniobra es anterior a la ciencia moderna por cerca de 1.600 años. Se la puede seguir hasta ese punto de la tradición occidental en que tanto la naturaleza como la sociedad se secularizaron. El hecho asombroso es que no la ciencia sino el Cristianismo resulta el culpable.

Antes del advenimiento del Cristianismo no había existido sociedad secular y no había existido visión secular de la naturaleza en la tradición occidental. Por el contrario, como en casi toda otra cultura conocida, la sociedad y la naturaleza eran consideradas como intrínsecamente sagradas. Ese, por supuesto, era el punto en cuestión entre los primeros cristianos y los antiguos romanos.

La manera de los cristianos de afirmar esto era que el único Dios verdadero prohibía su participación en los rituales de cualquier otro dios. A la vista de las grandes perspectivas de hoy, este mandamiento era ridículo. Peor aún, huele al colosal descaro del ignorante. Los cultos romanos, irónicamente destinados a ser conocidos como paganos (campesinos), hicieron notar que aquello que los cristianos melodramáticamente rechazaban como culto del emperador no era sino la celebración ritual del orden social. Ello ocurría en casi cualquier sociedad. Similares rituales romanos también celebraban el orden natural. Pero los primeros cristianos —los Testigos de Jehová actuales están en un punto muy similar— restringieron lo sacro a los atributos de su propio y remoto dios trinitario.

El asunto llegó a un clímax cuatro siglos después en el dramático encuentro entre San Agustín y el obispo Fausto. Este representó la última oportunidad del Occidente de rechazar la dura escatología de los extremistas cristianos. Pero Agustín ganó esa enorme batalla y procedió

a establecer la dualista doctrina de la divina ciudad de Dios y la corrompida ciudad de este mundo, como visión oficial del mundo en la tradición occidental.

Lo que Agustín produjo fue, en efecto, el nacimiento de una ideología que en sus fines permitió a la ciencia occidental tomar un enfoque amoral de la naturaleza. A la luz de la revolución científica de nuestros tiempos, el debate Agustín-Fausto debe reanudarse, invertirse y restablecer una visión ética del hombre, la sociedad y la naturaleza.

Una Constitución para la Ciencia

¿Cómo trabajaría el control de las ciencias ambientales, lo que yo llamo constitucionalización? Se puede programar y dar una constitución a una empresa pública para las ciencias ambientales. Se puede instalar un control civil, responsable de varias funciones que hoy no se cumplen en absoluto.

Lo más obvio es la necesidad de un mediador para procesar las quejas públicas así como las de los científicos que pertenecen al Establecimiento. El mediador debe tener funciones positivas así como negativas o correctivas. Es decir, además de investigar los supuestos males, también debe ver que la empresa científica alcance las metas públicamente aprobadas. Ello requeriría un sistema especial de tribunales de adjudicación, completo con procedimientos de apelación. Enfocar la ciencia de esta manera requiere una nueva concepción de la teoría constitucional: un enfoque arquitectónico a la política de la ciencia. En tal marco, los esfuerzos intelectuales deben considerarse en grandes términos políticos y no simplemente medirse por los limitados deseos de aquéllos que quieren buscar el conocimiento por sí mismo, o para sí mismos. También requeriría nuevas ideas sobre problemas tales como la representación, que creímos que el siglo XVIII había puesto en reposo para siempre. Si ha de haber una nueva especie de empresa pública para la ciencia, si estará bajo el control civil, y si la voluntad pública es hacer oír su voz, entonces debe haber alguna manera de que tal voluntad pueda expresarse. Esto presenta la cuestión "legislativa" de cómo dar a la ciencia unas funciones responsables de formulación política y establecimiento de metas. Sabemos que deben impedirse las escandalosas obras científicas de años recientes. Además de que la ciencia puede perjudicarnos, los científicos a veces hacen juicios increíblemente erróneos sobre cómo conducir sus propios asuntos. Por lo tanto, debe darse a la ciencia una legislatura especialmente designada y, para que trabaje el control civil, debe haber una participación de los ciudadanos así como de los científicos profesionales.

Podría ser que la supuesta empresa pública tuviera una legislatura bicameral, una cámara compuesta por científicos y la otra por miembros del público. Una manera de concebir esto sería seguir nuestra tradicional sabiduría constitucional y poner un control financiero y poderes de

ratificación en la cámara pública, dejando la responsabilidad de iniciar proyectos a la cámara científica, con provisiones especiales para sesiones conjuntas.

La proposición de un enfoque bicameral a la planeación de la ciencia y a la formación de la política presenta inmediatamente la cuestión de una separación de poderes, controles y equilibrios. Cada cámara ejercería veto sobre la otra; toda acción concertada requeriría la cooperación de ambas. Obviamente, este nuevo orden científico constitucionalizado no debería seguir servilmente el establecido mecanismo de la constitución norteamericana de separación de poderes, pero ciertas analogías parecerían prometedoras.

Descentralización de la Ciencia

Esto hace surgir la cuestión del federalismo. La idea general constitucional de federalismo es "subsidiarismo". Significa una preferencia a la solución local de problemas sobre la centralizada. Puede haber en el orden científico una necesidad de una versión especial de este principio. Ello debe considerarse en el marco de una declaración de derechos de la ciencia. El subsidiarismo dice que todo posible asunto científico se trate en niveles descentralizados, y no que dispongan de ella instituciones centralizadas. Una de las principales causas de los males que hoy observamos en la "gran ciencia" se debió primariamente a su centralización. Acaso debiera establecerse un enfoque anti-monopolio a la ciencia. Esta podría ser la mejor manera de proteger la autonomía local para nuestros centros de investigación científica.

Ello nos lleva a la necesidad de educar al público en general acerca de los más importantes problemas científicos. Cada sector podría satisfacer esta necesidad a su propia manera. Los representantes del sector público tendrían que examinarse para el puesto de alguna manera, y la mejor sería que se presentaran a elecciones sobre la base de un programa general sobre el desarrollo de la ciencia. Los científicos, al calificar por selección sobre sus compañeros, tendrían que dedicarse a asuntos más técnicos. Su papel educativo sería descubrir las difundidas repercusiones sociales de los asuntos científicos en cuestión.

Existe un peligro de que al democratizar la ciencia la sometamos a los caprichos de la opinión pública. Muchos opinan que esto sería mejor que dejarla en manos de los científicos, pero, desde luego, ninguna de las dos soluciones es ideal. La ciencia no es propiedad privada de los hombres de ciencia, como la economía no es propiedad privada de los hombres de negocios, ni el gobierno es propiedad privada de los políticos. La corrupción se presenta cuando los científicos olvidan esto.

En realidad, un científico es muy parecido a quien invierte en bienes raíces y ha comprado propiedades en el camino de una ciudad en expansión. Cuando el valor de su posesión aumenta, empieza a hablar y actuar como si *él* fuera el responsable de ello. Sin embargo, el científico

en particular simplemente es aquel que está "en posesión" en el momento en que ciertos conocimientos son aportados por enormes fuerzas institucionales, económicas y políticas de su época. Quizá necesitemos un nuevo Henry George para señalar que si alguien "posee" la ciencia, es el pueblo mismo.

Libertad y Control

Al poner en orden nuestra casa, debemos enfrentarnos al serio problema de nuestras universidades y a las relaciones entre la ciencia del desarrollo y el enfoque apropiado a la educación superior. La ciencia del desarrollo ya ha deformado nuestros procesos educativos y corrompido la idea misma de la universidad. El enfoque constitucional nos permite corregir esto al separar los grandes institutos y laboratorios de ciencias del desarrollo, de las universidades, colocándolos en cambio, bajo empresas públicas.

De hecho, *todas* nuestras actuales escuelas profesionales y técnicas debieran ser transferidas a alguna de tales empresas públicas, lo que liberaría a la universidad para salvaguardar las necesidades filosóficas, la integridad teórica y las propiedades educativas de la busca del conocimiento, sin la contaminación que imponen las necesidades políticas, financieras y prácticas.

Dos cosas que han corrompido la ciencia y las profesiones son, desde luego, el dinero y el poder. Cada vez que una empresa se hace extremamente poderosa o sumamente provechosa, queda amenazada su integridad moral. Esto haría suponer que las únicas personas capaces de mantener una ética en una profesión son los jóvenes, antes de que la empleen para hacerse ricos e influyentes. Acaso debamos recordar una proposición hecha una vez por Harold Laski. Este afirmó que los reguladores efectivos de la justicia norteamericana eran los periódicos sobre derecho, que son dirigidos por jóvenes antes de que hayan hecho dinero ejerciendo el derecho.

Acaso podamos, de alguna manera, institucionalizar el talento crítico y ético de la juventud y enfocarlo a la dirección de la ciencia. Acaso lo que necesitamos, entre otras cosas, es una cantidad de periódicos y publicaciones sobre ciencia, dedicados principalmente a las repercusiones mundiales, políticas y éticas de la ciencia del desarrollo.

Debe haber alguna manera de proteger la integridad de la empresa científica, de la corrupción, a manos de científicos o de no científicos. Tradicionalmente, tales metas se han alcanzado mediante declaraciones de derechos. Aquí sólo nos interesan asuntos como la libertad académica y los derechos de estudiantes y maestros. Se nos recuerda una vez más que los intelectuales no necesariamente son los mejor calificados para comprender las verdaderas necesidades de su propia empresa, así como los hombres de negocios no necesariamente son los mejor calificados para comprender las verdaderas necesidades del orden económico.

A pesar de todo, el científico de la burocracia de hoy sigue repitiendo la ideología individualista del hombre de negocios del siglo XIX. Hace 100 años, la ideología del "laissez-faire" acaso fuera adecuada para las necesidades de científicos y sociedad. Sin embargo, hoy los argumentos en pro de una ciencia sin limitaciones son tan improcedentes como esos argumentos en pro de una libre empresa privada que exponen las enormes empresas, o los argumentos en pro de una prensa sin regulaciones, que exponen los monopolios de la comunicación y difusión.

Una Nueva Declaración de Derechos

Tres cuartas partes de los subsidios para investigaciones y desarrollo van a dar a la investigación directa. Ya existe un monopolio en la ciencia, y la libertad científica en gran parte es un mito. Ya han surgido graves asuntos concernientes a la libertad intelectual. ¿Existe algún proyecto que los científicos tengan derecho de rechazar? Lewis Branscom ha puesto en claro que aun si las corrientes actuales siguen sin controlar, habrá que instituir un proyecto de ley para las ciencias y las letras. La arcaica ideología de la ciencia y el insuperable orgullo del científico pueden ser, de alguna manera, puestos en su lugar.

La manera más obvia de hacer esto es lograr la constitucionalización de la ciencia en una política especial que combine los principios tanto de la democracia como del imperio de la ley. Dentro de este marco, las libertades apropiadas a las empresas intelectuales encontrarán su propia expresión y conservación.

Una declaración de derechos refuerza la antedicha necesidad de un especial sistema de tribunales. Sería necesario establecer un fiscal, con poderes de citar a comparecencia, y audiencias como juicios. La parte del derecho común de nuestro sistema judicial no puede asimilar fácilmente estos nuevos problemas de adjudicación. Necesitaremos una nueva jurisprudencia de la ciencia, comparable con la que hemos desarrollado en el derecho administrativo.

Formación política para la ciencia significa planeación. Bien puede ser que la esencial naturaleza de la planeación en el futuro quede abarcada por la política de la ciencia: cualquier otro resultado parece casi inconcebible. Sea cual fuere el problema al que nos enfrentemos —planeamiento para la ciudad del futuro, planeamiento demográfico, conservación de los recursos y planeamiento del desarrollo, o planeación de los transportes— cada uno empieza en una base científica y todos tienen que integrarse en un programa general de desarrollo para la empresa científica.

Persistiría toda una serie de problemas adicionales aun si todas las innovaciones arriba propuestas llegaran a funcionar perfectamente. (Una de estas es la relación entre los *establecimientos* científico y militar.) Se requerirán medidas de control suplementarias. Una de ellas es una post-auditoría. Ello debe comprenderse de dos maneras: la primera,

como simple post-auditoría técnica y financiera para encontrar los subsidios que se erogaron y las irregularidades que hayan podido ocurrir. Pero también debe haber una post-auditoría *independiente* para inspeccionar lo que realmente se hizo al llevar adelante la política del estado. Esto puede considerarse como una aplicación retrospectiva de las técnicas de planeamiento-programación-presupuesto.

Necesitamos algo similar a la Comisión Británica de Encuestas, y sus informes cuadrienales que podrían coincidir con el proceso de planeamiento y las campañas electorales. Tal comisión, integrada por hombres eminentes e independientes, garantizaría una calidad en sus informes tan a menudo alcanzada por las comisiones presidenciales.

Ciencia e Internacionalismo

Otro asunto de la mayor importancia es el mayor aspecto ecológico del orden científico. ¿Qué es este orden científico? ¿Cuáles son sus límites? En términos muy generales, sus límites son los del universo mismo. Esto significa que ninguna nación, por sí misma, puede constitucionalizar su propia ciencia.

Supongamos que los Estados Unidos han decidido desarrollar la electrónica y las aplicaciones del transistor para llevar al máximo su utilidad al bien público y para evitar las dislocaciones que produce una explotación demasiado rápida. Ya están ante nosotros similares cuestiones respecto a la computadora. Acaso debiera llevarse a cabo una intensiva investigación de las repercusiones culturales de la computadora, antes de que empecemos a usarla para hacerlo todo, desde zapatos hasta máquinas de enseñanza, inundando el mercado de consumo con artículos apresuradamente concebidos.

Ningún otro país, ni siquiera una dictadura, realmente puede hacer planes en el dominio de las ciencias del desarrollo. La historia del transistor muestra que Japón o cualquier otro país puede presentarse a inundar el mercado mundial. A fin de cuentas, lo que se necesita, entonces, es un esfuerzo concertado a nivel mundial. No importa mucho lo que una nación decida hacer acerca del transistor si otra es capaz de hacer lo contrario.

Así, es obvio que hay un aspecto internacional, o trans-nacional, en el problema de constitucionalizar la ciencia. Ya tenemos empresas industriales trans-nacionales. Quizá el orden científico en su código institucional deba seguir el ejemplo del combinado industrial trans-nacional. Quizás ambos al unísono nos den avenidas que conduzcan al orden mundial.

Comoquiera que sea, el problema del orden mundial está allí, esperando, como parte de la contemporánea ciencia del desarrollo. No hay manera de evitarlo, y hemos de reconocer que por todo el mundo deben integrarse los esfuerzos por controlar la ciencia.

FACETAS

INDICE - VOLUMEN TRES - 1970

El siguiente índice abarca los cuatro números de Facetas *que aparecieron en 1970. (CL) = Crónica de Libros.*

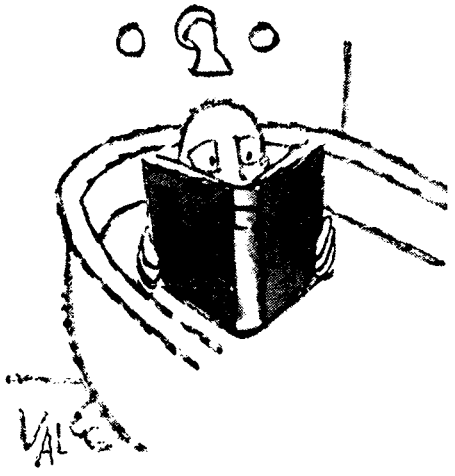
INDICE DE TEMAS

AMERICA LATINA

Entrevista con Jorge Luis Borges
por Ronald Christ 1
La Nueva Literatura Latinoamericana en los Estados Unidos (CL)
por Emir Rodríguez Monegal 2
Los Problemas Ecológicos de América Latina
por W. Frank Blair 3

ARTES

El Visionario Mundo de Ryder
por Lloyd Goodrich 2
La Escuela de Nueva York
por Hilton Kramer 2
Salón para Artistas y Escritores
por James R. Mellow 2
David Smith: Hombre de Hierro
por David L. Shirey 2
Dos Artistas Norteamericanos (CL)
por Henry S. Commager 3
Acerca de Películas
por Stanley Kauffmann 3
El Arte y la Forma Femenina
por James R. Mellow 4
La Revolución en la Música
por Eric Salzman 4



CIENCIA Y FILOSOFIA

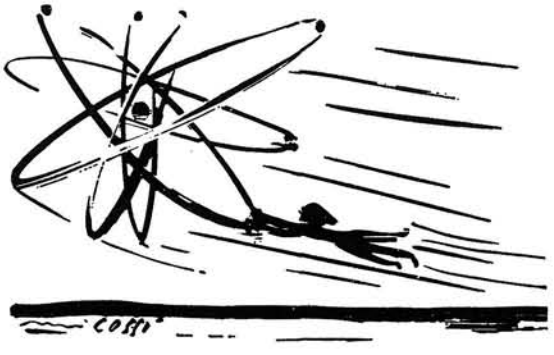
La Fascinación del Espacio
por Arthur C. Clarke 1
Gandhi y la No-Violencia (CL)
por Christopher Lasch 1
La Guerra no está en Nuestros Genes
por Sally Carrighar 2
Los Problemas Ecológicos de América Latina
por W. Frank Blair 3
¿Qué es la Ecología?
por William Bowen 3
Una Carrera por la Supervivencia
por LaMont C. Cole 3
El Estado de Nuestra Ignorancia
por René Dubos 3
¿Cómo Guiarse Hacia la Tierra Prometida?
por Allan Temko 3
Confrontación en Everglades
por Philip Wylie 3

ECONOMIA

El Desafío Americano
por J.-J. Servan-Schreiber 1
Más Allá de la Nación-Estado
por Frank Tannenbaum 1
La Empresa Multinacional
por Raymond Vernon 1
Se Cierra la Brecha Tecnológica
Una Discusión de Mesa Redonda 1
Hoja de Balance del Sindicalismo Norteamericano
por Ben B. Seligman 2

EDUCACION

Si no es la Universidad ...
por John J. Corson 1
Los Riesgos del Compromiso Social
por Stephen J. Tonsor 1
El Poder Negro y la Universidad
por W. Arthur Lewis 2
¿Fuga de Cerebros, o Desbordamiento?
por George B. Baldwin 3
La Universidad: Amateur vs. Profesional
por Robert Brustein 3
La Inquietud Estudiantil y la Adolescencia Prolongada
por Bennett M. Berger 4
Por Qué se Rebelan los Estudiantes (CL)
por Otto Klineberg 4
¿Es un Mito la Inteligencia Innata?
por William Boyer y Paul Walsh 4



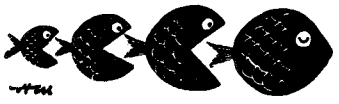
LITERATURA

Entrevista con Jorge Luis Borges
por Ronald Christ 1
El Escritor y la Ciudad
por Alfred Kazin 1
Fragmento de *Molloy*
por Samuel Beckett 2
La Amarga Comedia de Samuel Beckett
por Guy Davenport 2
Salón para Artistas y Escritores
por James R. Mellow 2
La Nueva Literatura Latinoamericana en
los Estados Unidos (CL)
por Emir Rodríguez Monegal 2
Fragmento de *Región de Nieve*
por Yasunari Kawabata 2
La Tristeza de Yasunari Kawabata
por Donald Keene 2
Lionel Trilling: Crítico Moral
por Joseph Epstein 3
Sobre Huckleberry Finn
por Lionel Trilling 3
El Globo (Cuento)
por Donald Barthelme 4
Donald Barthelme: El Circo de la Mente
por Morris Dickstein 4

MODERNIZACION

La Nueva Revolución Agrícola
por Lester R. Brown 1
La Empresa Multinacional
por Raymond Vernon 1
El Desarrollo: Empresa Común
por Lester B. Pearson y otros 2
¿Fuga de Cerebros, o Desbordamiento?
por George B. Baldwin 3
Los Problemas Ecológicos de América Latina
por W. Frank Blair 3

Construcción de Naciones en el Tercer Mundo (CL)
por Roger E. Kanet 4
El Impulso Hacia la Modernización
por David C. McClelland 4



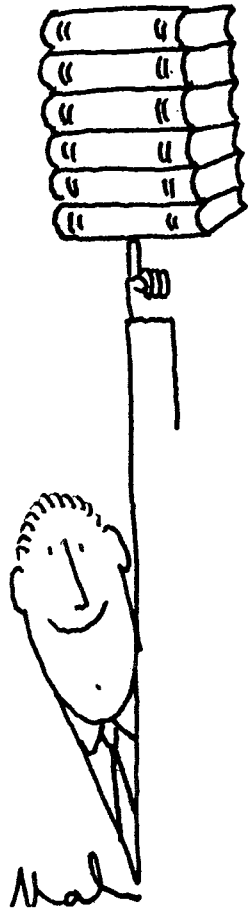
PENSAMIENTO SOCIAL

El Sindicalismo se Hace Público
por Everett M. Kassalow 1
La Educación de Malcolm X
por Jacob Sloan 1
El Poder Negro y la Universidad
por W. Arthur Lewis 2
El Crepúsculo de la Autoridad
por Robert A. Nisbet 2
Hoja de Balance del Sindicalismo Norteamericano
por Ben B. Seligman 2
Opiniones de un Conservador (CL)
por Guy Davenport 3
El Estado de Nuestra Ignorancia
por René Dubos 3
La Historia de la Historia
por Peter Gay 3
¿Cómo Guiarse Hacia la Tierra Prometida?
por Allan Temko 3
La Literatura del Feminismo
por Ruth Gay 4
La Nueva Mentalidad del Sur
por William C. Havard 4
Una Opinión Masculina Sobre la Evolución Femenina
por Morton M. Hunt 4
La Antropología de la Mujer
por Gloria Levitas 4
Más Allá del Hogar
por Margaret Mead 4
Cultura, Biología y Papeles Sexuales
por Diana Trilling 4

POLITICA

La Educación de Malcolm X
por Jacob Sloan 1
Más Allá de la Nación-Estado
por Frank Tannenbaum 1
El Crepúsculo de la Autoridad
por Robert A. Nisbet 2
La Nueva Mentalidad del Sur
por William C. Havard 4
Construcción de Naciones en el Tercer Mundo (CL)
por Roger E. Kanet 4

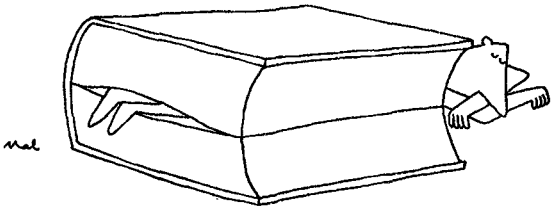
INDICE DE AUTORES



A-H

Baldwin, George B. — ¿Fuga de Cerebros, o
Desbordamiento? 3
Barthelme, Donald — El Globo (Cuento) 4
Beckett, Samuel — Fragmento de *Molloy* 2
Berger, Bennett M. — La Inquietud Estudiantil y la
Adolescencia Prolongada 4
Blair, W. Frank — Los Problemas Ecológicos de
América Latina 3
Bowen, William — ¿Qué es la Ecología? 3
Boyer, Wiliam (y Paul Walsh). — ¿Es un Mito la
Inteligencia Innata? 4
Brown, Lester R. — La Nueva Revolución Agrícola.. 1
Brustein, Robert — La Universidad: Amateur vs.
Profesional 3
Carrighar, Sally — La Guerra no está en Nuestros
Genes 2

Christ, Ronald — Entrevista con Jorge Luis Borges.. 1
Clarke, Arthur C. — La Fascinación del Espacio ... 1
Cole, LaMont C. — Una Carrera por la Supervivencia 3
Commager, Henry S. — Dos Artistas Norteamericanos (CL) 3
Corson, John J. — Si no es la Universidad 1
Davenport, Guy — La Amarga Comedia de Samuel Beckett 2
— Opiniones de un Conservador (CL) 3
Dickstein, Morris — Donald Barthelme: El Circo de la Mente 4
Dubos, René — El Estado de Nuestra Ignorancia ... 3
Epstein, Joseph — Lionel Trilling: Crítico Moral .. 3
Gay, Peter — La Historia de la Historia 3
Gay, Ruth — La Literatura del Feminismo 4
Goodrich, Lloyd — El Visionario Mundo de Ryder.. 2
Havard, William C. — La Nueva Mentalidad del Sur 4
Hunt, Morton M. — Una Opinión Masculina Sobre la Evolución Femenina 4



K-M

Kanet, Roger E. — Construcción de Naciones en el Tercer Mundo (CL) 4
Kassalow, Everett M. — El Sindicalismo se Hace Público 1
Kauffmann, Stanley — Acerca de Películas 3
Kawabata, Yasunari — Fragmento de *Región de Nieve* 2
Kazin, Alfred — El Escritor y la Ciudad 1
Keene, Donald — La Tristeza de Yasunari Kawabata 2
Klineberg, Otto — Por Qué se Rebelan los Estudiantes (CL) 4
Kramer, Hilton — La Escuela de Nueva York 2
Lasch, Christopher — Gandhi y la No-Violencia (CL) 1
Levitas, Gloria — La Antropología de la Mujer ... 4
Lewis, W. Arthur — El Poder Negro y la Universidad 2
McClelland, David C. — El Impulso Hacia la Modernización 4
Mead, Margaret — Más Allá del Hogar 4
Mellow, James R. — Salón para Artistas y Escritores 2
— El Arte y la Forma Femenina 4
Monegal, Emir Rodríguez — La Nueva Literatura Latinoamericana en los Estados Unidos (CL) .. 2

N-Z

Nisbet, Robert A. — El Crepúsculo de la Autoridad. 2
Pearson, Lester B. y otros — El Desarrollo: Empresa Común 2
Salzman, Eric — La Revolución en la Música 4
Seligman, Ben B. — Hoja de Balance del Sindicalismo Norteamericano 2
Servan-Schreiber, J.-J. — El Desafío Americano 1
Shirey, David L. — David Smith: Hombre de Hierro 2
Sloan, Jacob — La Educación de Malcolm X 1
Tannenbaum, Frank — Más Allá de la Nación-Estado. 1
Temko, Allan — ¿Cómo Guiarse Hacia la Tierra Prometida? 3
Tonsor, Stephen J. — Los Riesgos del Compromiso Social 1
Trilling, Diana — Cultura, Biología y Papeles Sexuales 4
Trilling, Lionel — Sobre Huckleberry Finn 3
Vernon, Raymond — La Empresa Multinacional ... 1
Walsh, Paul (y William Boyer) — ¿Es un Mito la Inteligencia Innata? 4
Wylie, Philip — Confrontación en Everglades 3

Créditos: página 25, dibujo de Saul Steinberg, © 1952 por Saul Steinberg; página 31, foto cortesía del Museo de Arte Moderno/Film Stills Archive; página 36, foto de Rollins Maxwell; páginas 42, 48, 50, 51 y 54 fotos cortesía del Museo de Arte Moderno/Film Stills Archive; páginas 62 y 65, fotos cortesía de Culver Pictures, Inc., página 63, fotos cortesía del Museo de Arte Moderno/Film Stills Archive; páginas 67-76, fotos cortesía del Museo de Arte Moderno/Film Stills Archive; página 91, foto cortesía de Ed Emshwiller; página 92, foto cortesía de Jonas Mekas; página 93, foto cortesía de Stan Brakhage; página 95 (arriba), foto cortesía de Robert Breer; página 95 (abajo), foto cortesía de Charles Eames; página 97, foto cortesía de Stan Vanderbeek; página 98, foto cortesía del Museo de Arte Moderno/Film Stills Archive; página 112, foto de Leinie Schilling Nagel; página 125 (derecha), dibujo de Scott Taber, © 1969 por Saturday Review, Inc.; página 126 (derecha) y 127 (izquierda), dibujos de Henry Martin, © 1969 por Saturday Review, Inc.; página 126 (abajo izq.), dibujo de Mario Micossi, © 1969 por Saturday Review Inc.; página 127 (der.), dibujo de Malcolm Hancock, © 1969 por The New York Times. Reproducido con autorización; página 128 (izq.), dibujo de Malcolm Hancock, © 1968 por The New York Times. Reproducido con autorización; página 128 (abajo), dibujo de Henry Martin, © 1968 por Saturday Review, Inc.

LEO-MEX-21-81-(100.5) 1-25-71