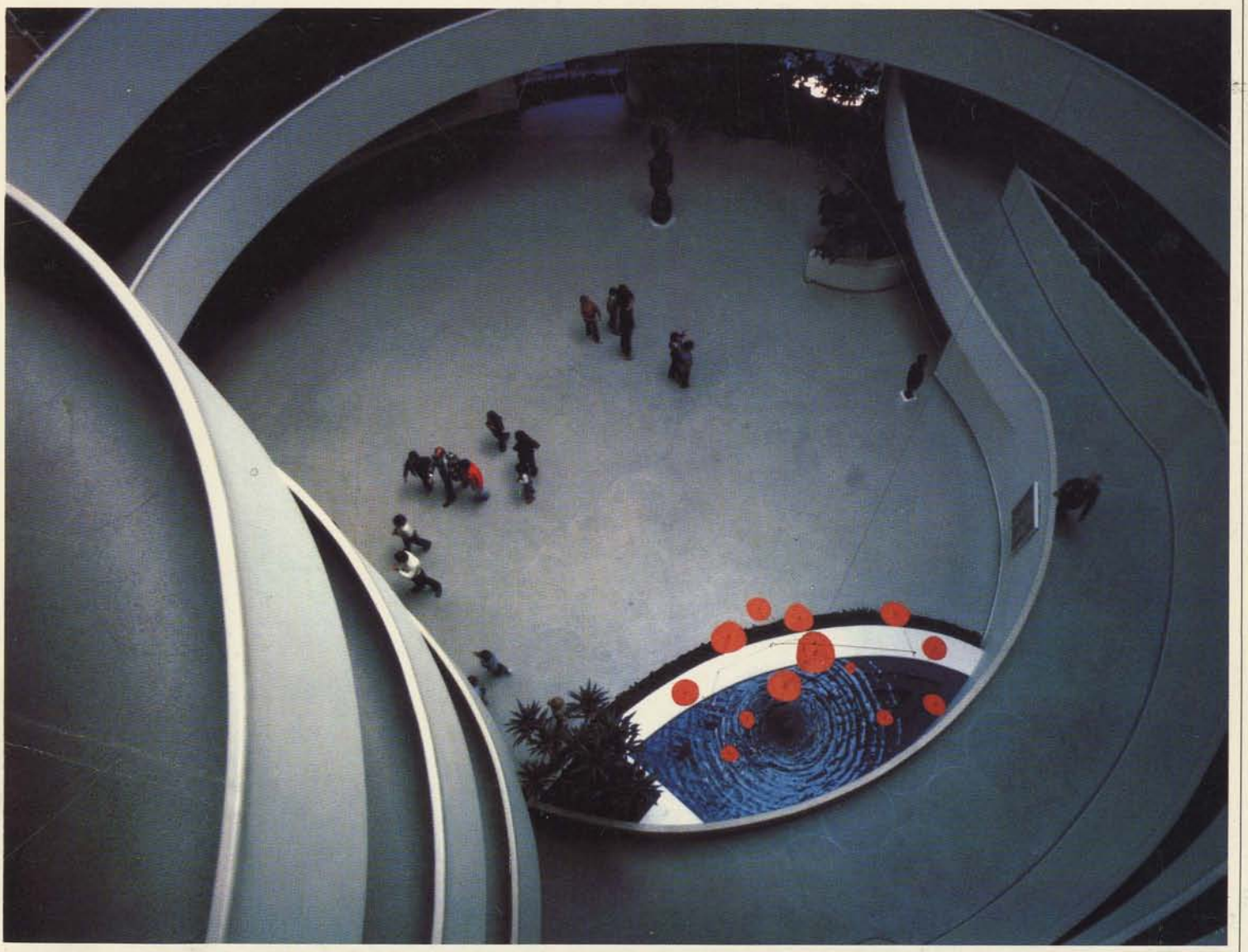
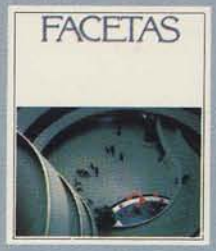
FACETAS

1/1981





PORTADA: "Museo Guggenheim" por Sonja Bullaty de la exhibición "Celebración: Nueva York en colores" (Véase la pág. 41).

DIRECTOR EN JEFE
Albert Roland
DIRECTORA ADMINISTRATIVA
Mary Boyken
JEFA DE REDACCION
Julia Schiff
DIRECTOR DE ARTE
Joseph Morgan
DIRECTORA DE FOTOGRAFIA
Ellen F. Toomey
DIRECTORES ADJUNTOS
Jacek Niecko (textos);
Sam Burlockoff (ilustraciones)
Beulah Newton (fotografías)
ASISTENTES DE REDACCION
Iris L. Nelson
Sarah Mewborn
REDACCION EN ESPAÑOL
Angel Carlos González Ruiz
Manlio Fabio Fonseca Sánchez
Ramón Saavedra

FACETAS

Número 51 • 1/1981

FACETAS ES UNA PUBLICACION TRIMESTRAL QUE REFLEJA EN PALABRAS E IMAGENES LA ACTUALIDAD INTELECTUAL Y ARTISTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS. LAS OPINIONES EXPRESADAS EN ELLA SON LAS DE LOS AUTORES Y NO REFLEJAN NECESARIAMENTE LAS OPINIONES O LA POLITICA DEL GOBIERNO ESTADOUNIDENSE. OFICINA EDITORIAL: INTERNATIONAL COMMUNICATION AGENCY, UNITED STATES OF AMERICA, 1776 PENNSYLVANIA AVENUE, N.W., WASHINGTON, D.C. 20547.

El material tomado de otras fuentes no puede reproducirse sin autorización. Tòda solicitud al respecto deberá enviarse directamente a las fuentes citadas o a la International Communication Agency, Embajada de los Estados Unidos.

CONTENIDO

2
LA ERA DE OSIRIS:
UN MUNDO EN TRANSICION
The Futurist
Arnold Brown

5
HACIA LA "TERCERA OLEADA"
DE LA CIVILIZACION
The New York Times Magazine
Alvin Toffler

12
PHILIP GLASS: COMPOSITOR DE LOS 80
Horizon
David Bither

18
LA CERAMICA COMO HISTORIA
Garth Clark

24
NUEVA YORK: UNA CIUDAD VARIADA Y VIBRANTE
EL ESCRITOR Y LA CIUDAD
Isa Kapp

27
HE AQUI NUEVA YORK
E.B. White

30
Henry Roth, LLAMALO SUEÑO
Walt Whitman, "MANNAHATTA"
James Baldwin, VE Y DILO EN LA MONTAÑA
Edward Field, "NUEVA YORK"
Alfred Kazin, PASEANTE EN LA CIUDAD
Milton Klonsky, LOS TROYANOS DE BRIGHTON BEACH

39
EL BALLET DE LA CIUDAD
Jane Jacobs

41
GALERIA: IMAGENES DE NUEVA YORK
Fotografías de Sonja Bullaty, Jan Cobb, Chris Collins, Mitchell Funk, Burt Glinn, Ernst Haas, Ted Horowitz, Yale Joel, Peter B. Kaplan, Jay Maisel, Roy Morsch, Ruth Orkin, Jeff Perkell, Jake Rajs, Pete Turner

56
ENTREVISTA CON PHILIP GUSTON
The New Republic
Mark Stevens

66
LA FORMA DE VIDA RENOVABLE
The Futurist
Harlan Cleveland y Alexander King

70
CRITICA
Christopher Lehmann-Haupt, CONFIANZA EN EL PROGRESO, *The New York Times*
Alton Frye, TEORIA DEL LIDERAZGO, *Society*
Neal R. Peirce, CAMBIO DE SUERTE, *The Washington Post*
Martin Gottfried, UN DRAMATURGO EN EL LIMBO, *Saturday Review*
James A. Nuechterlein, OPORTUNIDAD Y CUOTAS, *Commentary*
Christopher Lasch, CIENCIA Y CONDUCTA, *The New Republic*
Robert Hughes, SENTIDO Y SUTILEZA EN PIEDRA, *Time*

LA ERA DE OSIRIS

Un Mundo en Transición

Por Arnold Brown
Tomado de THE FUTURIST

La actual ola de cambios es desconcertante para muchas personas que han dependido de instituciones que ahora están invalidadas o se desintegran. Al parecer, los métodos antiguos ya no funcionan ni en los procesos gubernamentales ni en los sociales. El futurista Arnold Brown examina algunos de los conflictos y contradicciones que nos acosan, y postula su tesis de que los "retoños" de una nueva sociedad empiezan a surgir, igual que en el antiguo rito de fe el dios egipcio Osiris surgía cada año de sus restos desmembrados para renacer. Brown, consejero de importantes organizaciones gubernamentales y de la empresa privada se ha dedicado a la planificación a largo plazo y preside un grupo de consultoría en planificación y administración estratégicas con sede en la ciudad de Nueva York.

Primero fue la Era de Acuario, según lo proclamó en los Estados Unidos la revista musical *Hair*. Era una nueva época de paz, amor y armonía, el reverdecimiento del mundo, el triunfo de la fraternidad. Luego vino la Era de Narciso, la "generación yoísta", iluminada por figuras tan diversas como el historiador Christopher Lasch y el escritor Tom Wolfe. Fue un período de egoísmo, autobombo y autocondescendencia. Aquí ofrezco modestamente una tercera caracterización de nuestros tiempos: la Era de Osiris.

Publicado originalmente por World Future Society, P.O. Box 30369 (Bethesda), Washington, D.C. 20014. © 1980 World Future Society.

"Osiris de pie", (madera)

Arte egipcio del período tardío, siglos VII-IV a. de J.C., 47,7 cm
Colección: The Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland

Osiris, deidad principal de la antigua religión egipcia, era descuartizado ritualmente y renacía cada año, lo cual simbolizaba el ritmo de la vida en las riberas del Nilo. Como Osiris, nosotros también atravesamos quizá por una transformación, la más reciente entre las que ha señalado la historia humana, como la Reforma, la Revolución Industrial y el Renacimiento. Como la historia lo demuestra, en dichas transformaciones las instituciones que componen la estructura de la sociedad que agoniza se desmoronan y ese derrumbe es una condición imprescindible para que puedan erigirse las nuevas instituciones de la nueva sociedad. Las instituciones viejas impiden el desarrollo de una nueva era, la cual tiene nuevas necesidades y nueva gente.

Muchos eruditos concuerdan en que esa transformación está teniendo lugar ahora. El sociólogo de Harvard Daniel Bell, por ejemplo, ha escrito abundantemente sobre la transformación hacia lo que él llama la sociedad postindustrial. La historiadora Barbara Tuchman tituló su obra más reciente, una crónica de la Europa del siglo XIV, *A Distant Mirror* (Un espejo distante), conforme a su creencia de que la transformación que en el siglo XIV llevó de la sociedad medieval a la renacentista refleja nuestra propia era de transformación. (Una diferencia capital entre aquella época y la nuestra es que en el siglo XIV no tenían el privilegio, que nosotros disfrutamos, de

contar con observadores eruditos capaces de reconocer y denominar aquella transformación como, digamos, "el posmedievo".)

Lo que ahora llamamos narcisismo puede ser simplemente lo que ocurre a la gente que se encuentra entre las viejas instituciones y las nuevas, en una especie de compás de espera mientras distingue nuevas posiciones que adoptar. Cuando en una fiesta o en un avión se pregunta a la gente quién es, casi en todos los casos responde mencionando sus afiliaciones.

"Soy contador de General Foods, vivo en Nueva York, soy de religión episcopal, estoy casado, tengo dos hijos, me gradué en Yale, etcétera".

Ese individuo no nos ha dicho quién es: nos ha hablado de sus instituciones. Es un hecho que tendemos a definirnos, al menos delante de otros, en términos de nuestras afiliaciones institucionales. (Es significativo que la gente más joven de la generación de posguerra sea menos propensa que sus mayores a ese modo de proceder.)

Por supuesto que las instituciones se resisten a desaparecer. Se presenta el fenómeno por el cual el logro de una meta institucional declarada pasa a segundo término frente a la conservación de la propia institución. Por eso vemos que las instituciones amenazadas contraatacan: así surgió la reacción islámica, la cruzada del retorno a lo fundamental en la educación, el embate del llamado movimiento neoconservador; y el asombroso auge del movimiento evangélico cristiano en los Estados Unidos.

En consecuencia, parece que existen oscilaciones pendulares o ciclos en que las instituciones sufren altibajos, lo cual induce a los observadores a pensar que la historia se repite indefinidamente. Sin embargo, una observación más cuidadosa demuestra que el péndulo nunca regresa totalmente al punto de partida. Lo que parece el resurgimiento de antiguas instituciones suele ser el nacimiento de otras nuevas que se alojan en la vieja piel, tal como el cristianismo primitivo adoptó la apariencia de las religiones locales para propiciar su aceptación.

A consecuencia de este torbellino institucional, en la sociedad se produce una especie de personalidad dividida. Las más obvias paradojas y dicotomías proliferan en la sociedad, e incluso entre los individuos, con mucha mayor intensidad que en tiempos menos turbulentos.

Todo esto se manifiesta ahora en algunas de las principales fuerzas motrices de la sociedad estadounidense. Un ejemplo es la dicotomía centralización/descentralización. Hay un fuerte impulso hacia la centralización en todos los sectores de la sociedad: la creciente federalización del gobierno; la paulatina consolidación de las empresas por la cual unas cuantas compañías grandes controlan más industrias; la centralización de los datos mediante la computadora; la centralización de los medios informativos.

Al mismo tiempo, hay un impulso igualmente fuerte hacia la descentralización. En el gobierno de los EUA, el conflicto entre las ramas ejecutiva y legislativa y la creciente agresividad de los gobiernos estatales hacen que la verdadera centralización sea todavía más difícil de alcanzar. El florecimiento del espíritu empresarial en el sector privado estadounidense, señalado por el aumento sustancial de egresados de escuelas de comercio que optan por fundar sus propias compañías o que van a trabajar a empresas pequeñas y no a las más grandes, es un fuerte contrapeso de la consolidación.

Otro ejemplo de nuestra época esquizoide se aprecia en las actitudes hacia la ciencia y la tecnología. Presentar a esta última como el villano que amenaza nuestra vida y nuestro bienestar es un tema que ha caracterizado a gran parte de la literatura estadounidense desde la Segunda Guerra Mundial, y resulta significativo que esto se evidencie con mayor claridad en la ficción científica. El movimiento "retorno a la naturaleza" tiene un fuerte sesgo antitecnológico. Los nuevos ludistas han demandado a la Universidad de California, exigiendo que se le prohíba inventar maquinaria agrícola capaz de desplazar a los trabajadores del campo. El concepto de tecnología apropiada, que postulara el finado E. F. Schumacher, requiere que restrinjamos la tecnología para mantenerla bajo el control humano.

Al mismo tiempo, el interés del público por la ciencia y la tecnología nunca había sido tan grande.

Los signos de tensión sobre las instituciones se perciben por doquier. Las instituciones gubernamentales, insertas en tradiciones anquilosadas, parecen incapaces de funcionar cuando tratan de resolver las nuevas situaciones con estructuras anticuadas. El sistema bipartidista de los EUA ya no proporciona coherencia y control en el Congreso. La rama ejecutiva se torna cada vez más grande y más burocrática e ingobernable. Sin embargo, bajo la superficie surgen nuevos vástagos que serán capaces de superar los obstáculos y proseguir las funciones del gobierno.

En el Congreso se han formado nuevas estructuras, como las juntas de dirigentes, para llenar el vacío que dejaron en la organización los debilitados partidos políticos. La primera de esas juntas se formó en 1970; ahora hay más de 20. En los últimos años han proliferado también los llamados grupos ad hoc, que proporcionan puntos focales para los intereses de sus miembros.

Al recrudecerse el conflicto entre el Congreso y el Presidente, la tercera rama del gobierno de los EUA—la judicial—asume un papel más importante e incluso llega

Lo que parece ser el resurgimiento de viejas instituciones resulta muy a menudo el nacimiento de otras nuevas dentro de la vieja cáscara.

a convertirse en una legislatura *de facto*. A la larga, esto y los esfuerzos del Congreso limitan las facultades de los organismos reguladores federales que, hasta ahora, han sido relativamente irresponsables. El resultado de toda esta confusión es, sorprendentemente, un sistema gubernamental mucho más dúctil hacia las necesidades diarias de lo que suele apreciarse. Entre tanto, dentro de ese sistema se están produciendo cambios sustanciales y significativos.

Una consecuencia de este estira y afloja es lo que los medios informativos han llamado con desenfado el ocaso del liderazgo. Los reporteros y comentaristas, desde su habitual perspectiva unidimensional, aseguran que oyen el clamor del pueblo que pide liderazgo y que no han visto que dicho clamor haya tenido respuesta. El hecho es que quizá la gente es cada vez más renuente a ser dirigida.

Muchos expertos en ciencias sociales han descrito y lamentado lo que parece ser una pérdida de espíritu comunitario en la sociedad estadounidense. Aseguran que, como si estuviéramos en una máquina centrífuga que girase cada vez más aprisa, los elementos individuales se están fragmentando. Un resultado de esto es que los norteamericanos toman decisiones contrarias a las políticas establecidas por el gobierno o las empresas, o bien crean nuevas políticas. Este fenómeno se remonta al menos hasta la Guerra de Vietnam e incluye ejemplos tales como la negativa del público a aceptar los cinturones de seguridad obligatorios en los automóviles, así como el auge en las ventas de pequeños automóviles extranjeros a pesar de la enorme capacidad de la industria automotriz estadounidense.

Otra manifestación de ese tipo es la decadencia de la autoridad: "la degradación del sacerdocio profesional". Los médicos ya no son dioses. Los expertos de todo tipo—y quizá sobre todo los científicos—son impugnados en forma creciente. En virtud del mayor nivel educacional, el más fácil acceso a la información y a la opinión mediante los medios electrónicos; los cada día más frecuentes debates públicos entre expertos acerca de asuntos tan fundamentales como la energía nuclear; y el esclarecimiento de mentiras de carácter oficial, la gente se ha vuelto más escéptica y tiende más a pensar y normar su conducta conforme a su propio criterio o intuición.

El torbellino y el cambio institucional son quizá más evidentes en las instituciones religiosas. Uno de los ejemplos más notables es lo ocurrido con el movimiento evangélico cristiano en los EUA.

Este movimiento incluye ahora a unos 45 millones de fieles, muchos de los cuales, o quizá la mayoría, consideran que han regresado a "una época mística ya ida", una era de certidumbre y fe rígidamente definidas. Han construido su propia comunidad cristiana como una salida a la sociedad secular que los rodea. Esto incluye "conjuntos para la vida integral dentro de la iglesia" compuestos por casas, tiendas, bancos, restaurantes, moteles, salas de belleza. . . certificados como cristianos. El movimiento tiene su propia red de televisión (que ahora ocupa el cuarto lugar entre las mayores y sigue creciendo), 1.300 radiodifusoras, 2.300 librerías, compañías de discos, un gigantesco emporio editorial, su propio directorio nacional de empresas cristianas y mucho más. Cuenta también con su propio sistema educacional, con más de un millón de niños que asisten a más de 5.000 escuelas evangélicas primarias y secundarias, en las cuales la interpretación fundamentalista de la Biblia es la base primordial del conocimiento.

Resulta significativo que estas personas pugnen por crear algo que supla lo que tradicionalmente se había considerado una sociedad cristiana. Es obvio que, en su opinión, la sociedad secular se ha vuelto demasiado secular y no suficientemente cristiana y que, por lo tanto, busquen su propio camino de regreso.

Están creando quizá una teología cristiana radicalmente nueva que coloca el acento en la administración y no en la posesión del mundo y sus riquezas. Es decir, que se reúnan para conservar y proteger la creación de Dios, no para explotarla. Si consideramos que el sistema de valores estadounidenses se ha basado en una fe optimista en la expansión sin límites, esto no representa en realidad, si nuestros informes son precisos, una alteración fundamental.

Para muchas personas que consideran que su seguridad depende de su afiliación a instituciones poderosas, la marejada de cambios que caracteriza nuestra época es horripilante. Se ven a sí mismas al borde del mar de Occidente, a punto de ser devoradas por el abismo, sin otra perspectiva que las tinieblas, plagadas de monstruos desconocidos y temibles. Otros vaticinan un nuevo mundo feliz, una utopía, donde la destrucción de las instituciones de hoy liberará a los seres humanos para que lleguen a ser como ángeles.

Tomen ustedes el partido que gusten. En realidad no sabemos lo que el futuro nos depara. Quizá vendrá una nueva Era de Oscurantismo o nos veamos bañados por la luz de un nuevo Renacimiento. Si de algo podemos estar seguros es de que la humanidad posee un instinto de supervivencia aún más fuerte que el de sus instituciones. La muerte de éstas no implica forzosamente la muerte de las personas. Como el nadador neófito, debemos creer que no nos ahogaremos si nos dejamos ir.

El verdadero mensaje de la leyenda de Osiris no es que haya sido descuartizado, sino que logró renacer. ◆

Hacia la "Tercera Oleada" de la Civilización

Por Alvin Toffler

Tomado de THE NEW YORK TIMES MAGAZINE

La "Primera Oleada" de cambio para transformar la historia del hombre, comenta el futurista Alvin Toffler, se desencadenó hace unos 10.000 años con la aparición de la agricultura. Una "Segunda Oleada" ocurrió hace 300 años con la Revolución Industrial. En su más reciente libro, The Third Wave *(La tercera oleada), Toffler afirma que el sistema industrial en el mundo de hoy se desmorona bajo el impacto de otra oleada de cambios históricos. Las crisis de nuestro tiempo (que afectan a los valores, las organizaciones políticas, la economía y la estructura familiar occidentales) no son a su juicio fenómenos aislados, sino presagios de una civilización de la Tercera Oleada que ofrecerá oportunidades para una vida mejor. En el siguiente artículo, adaptado de su libro, Toffler describe algunos de los cambios de la nueva civilización y la influencia que tendrán en la personalidad humana y el comportamiento social.*

Conforme brota una nueva civilización en nuestras vidas, no nos queda más que preguntarnos si nos hemos vuelto anticuados.

Los magníficos avances en disciplinas como la genética y la electrónica nos dejan pasmados. La economía mundial está irreconocible; los nuevos medios de comunicación nos sorprenden. El sistema del núcleo familiar se rompe. Las teorías económicas y políticas parecen improcedentes porque, a cada paso, el marco centenario del industrialismo se ve distendido o roto con el advenimiento de la Tercera Oleada.

La conocida sociedad de masas, producto de la Revolución Industrial, con su enorme dependencia de la producción masiva, las comunicaciones masivas, la educación masiva y la opinión política de las masas, se "desmasifica". La diversidad en valores, formas de familia, comunicación, religión, tecnología y en todos aspectos desde la política a la poesía, comienza a remplazar a la uniformidad industrial. Las nuevas instituciones, desde los grupos de autoayuda y las organizaciones separadas de facciones políticas hasta los organismos trasnacionales, surgen de los escombros del sistema de la Segunda Oleada. Poco a poco, en su mayor parte aún no reconocidos como lo que son, los elementos de un nuevo orden social de la Tercera Oleada van quedando en su lugar.

Con el cuestionamiento de tantos de nuestros hábitos, valores, rutinas y respuestas, apenas sorprende que algunas veces nos sintamos como miembros del pasado, reliquias de la menguante civilización industrial. Pero entre nosotros ¿hay también personas del futuro, ciudadanos previsores, por decirlo así, de la próxima civilización? Una vez que percibimos la decadencia y desintegración a nuestro alrededor, ¿podemos vislumbrar los nacientes rasgos de la personalidad del futuro, como quien dice, la aparición de un "hombre nuevo"?

De ser así, no constituiría la primera vez que se creyera vislumbrar *un homme nouveau* en el horizonte. André Reszler, director del Centro de Cultura Europea en Ginebra, describe anteriores intentos de pronosticar la llegada de un nuevo tipo de ser humano.

Cada imagen del "hombre nuevo" es diferente. No obstante, Reszler es persuasivo al señalar que detrás de la

Adaptado de *The Third Wave* de Alvin Toffler. © 1980 por Alvin Toffler. Con autorización de William Morrow & Company, Inc.

mayoría de las imágenes se esconde ese viejo conocido, el noble salvaje: criatura dotada de toda suerte de cualidades que, se supone, la civilización corrompió o desgastó. En forma adecuada, pone en duda esta visión romántica de lo primitivo, nos recuerda que los regímenes que se propusieron alentar deliberadamente un "hombre nuevo", por lo general causaron estragos de tipo totalitario con sus empeños.

Por consiguiente, sería tonto pregonar de nuevo el nacimiento de un "hombre nuevo" (a menos que, como ahora los genetistas están dedicados a su trabajo, lo apliquemos en el sentido biológico del término). La idea sugiere un prototipo, un solo modelo ideal que toda la civilización se esfuerza por emular; y en una sociedad que avanza de prisa hacia la desmasificación, nada es tan poco factible.

Sin embargo, también sería descabellado creer que las condiciones de vida materiales, con sus cambios fundamentales, no afectan la personalidad o, para ser más exactos, el carácter social. Al revolucionar nuestra tecnología, nuestra base energética, nuestras estructuras familiares y la naturaleza misma del trabajo, también modificamos a las personas. Aun si se creyese en una naturaleza humana inmutable, punto de vista común que no comparto, la sociedad recompensaría y produciría determinados rasgos de carácter y castigaría otros, lo cual desembocaría en cambios de distribución de los rasgos en la población. Por lo tanto, nuestra tarea no consiste en la búsqueda afanosa del "hombre", sino de las características que tengan mayor probabilidad de ser valiosas para la civilización del mañana.

Por ejemplo, el advenimiento de la Segunda Oleada estuvo acompañado por la divulgación de la ética protestante con énfasis en las tareas infatigables y provechosas y la postergación del placer, lo cual canalizaba inmensas energías hacia las labores del desarrollo económico. La Segunda Oleada también suscitó cambios en el individualismo, las actitudes hacia la autoridad, los conceptos de objetividad y subjetividad, y la capacidad de pensamiento abstracto, la solidaridad y la imaginación.

Para que los campesinos se integraran a la fuerza de trabajo industrial, tenían que recibir los rudimentos del alfabetismo. Necesitaban educación, información y amoldamiento. Tenían que comprender que era posible otra forma de vida. Por lo tanto, era preciso que muchos tuvieran la capacidad de imaginarse a sí mismos con una función diferente y en un ambiente nuevo. Sus mentes debían liberarse del presente inmediato. Era menester que, hasta cierto punto, el industrialismo democratizara las comunicaciones y la política, aunque también se vería forzado a democratizar la imaginación.

El resultado de tales cambios sicoculturales fue una transformación en la distribución de las características, un nuevo carácter social. Hoy nos encontramos otra vez al borde de una revuelta sicocultural semejante.

El hecho de que nos alejemos con rapidez de la uniformidad orwelliana, dificulta hacer una generalización en torno a la mentalidad naciente. No obstante, podemos señalar los poderosos cambios que es factible influyan en el desarrollo sicológico en la sociedad de la Tercera Oleada que se inicia. Esto nos lleva a conclusiones fascinantes, pero con toda seguridad sólo provisionales.

Para principiar, es probable que el niño del mañana crezca en una sociedad que estará menos centrada en el niño que la actual.

No soy un profeta, no creo que nadie conozca el futuro y quien así lo afirme comete un fraude. Lo que hago es presentar nuevas hipótesis en gran escala, nuevas ideas, con la esperanza de estimular un nuevo modo de pensar.

—*Alvin Toffler*
The New York Times Book Review

El envejecimiento o "encanecimiento" de la población en todos los países de alta tecnología implica mayor atención del público a las necesidades de las personas de edad avanzada y la disminución de la atención a los jóvenes. Más aún, como las mujeres desempeñan un oficio o una carrera, se reduce la necesidad tradicional de canalizar sus energías a la maternidad.

Durante la era de la Segunda Oleada, millones de padres estadounidenses vivieron sus propios sueños a través de sus hijos. Era frecuente una esperanza razonable de que sus hijos estuvieran en mejores circunstancias socioeconómicas. Esta expectativa de prosperidad propició que los padres concentraran enormes energías síquicas en sus hijos. En la actualidad, muchos padres de clase media afrontan una dolorosa desilusión al ver que sus hijos, en un mundo más difícil, descienden en vez de ascender en la escala socioeconómica. Se evapora la probabilidad de lograr una realización vicaria.

Por estas razones, el bebé del mañana puede entrar a una sociedad a la cual ya no obsesionen las necesidades, deseos, desarrollo sicológico y satisfacción instantánea del niño. Si esto sucede, los doctores del mañana abogarán por una niñez más estructurada y exigente. Los padres serán menos tolerantes.

Los padres no amarán menos a sus hijos, pero la familia no tendrá una orientación tan marcada hacia las demandas del hijo como se ha visto en tantos hogares de clase media.

Uno se figura que la adolescencia tampoco será un proceso tan prolongado como en estos días lo es para tantos. Millones de niños son educados en hogares de padres solteros, cuyas madres (o padres) que trabajan están agobiadas por una economía errática y cuentan con menos lujos y tiempo del que tenía la generación de jipis del decenio de 1960.

Más adelante, es posible que otros se eduquen en familias que realicen su trabajo en casa o en "casas de campo electrónicas". En realidad, uno de los acontecimientos más significativos de las próximas décadas será el desplazamiento de un número importante de trabajos de la fábrica o la oficina al hogar. Puesto que gran cantidad de trabajadores se encargan de dar curso a símbolos e información intangibles, y no a bienes materiales, ya no es necesario que acudan a las oficinas de la empresa a desempeñar su trabajo. Los ingenieros de producción in-

Alvin Toffler. Fotografía de Michael Mella.

La visión básica de Toffler no es una novedad para la mayoría de los futuristas: el que la Revolución Industrial, dependiente de materias primas baratas y abrumada por un sistema anticuado para tomar decisiones está al borde del colapso. Sin embargo, en algún momento de la redacción de ese libro, el pesimismo de Toffler flaqueó y nos presenta una conclusión insólita y cautelosa: que "tras el parloteo y el barullo de acontecimientos al parecer insensatos, se advierte una pauta sorprendente y potencialmente esperanzadora. . . La historia humana, lejos de concluir, apenas se ha iniciado". . . Hasta que haya pasado la Tercera Oleada, no sabremos cuán atinado ha sido Toffler en este curioso libro.

—*Jerry Adler*
Newsweek

forman que, en la actualidad, del 35 al 50 por ciento de la fuerza de trabajo en algunos centros de fabricación avanzados podría realizar su trabajo en casa si decidiésemos organizar la producción en esa forma. Muchos otros podrían trabajar unos cuantos días en la oficina o la fábrica y los demás en su casa.

Las continuas alzas en el costo de la gasolina y el transporte, y el descenso vertical en el precio de las comunicaciones y las minicomputadoras, indican que en algún momento será mucho más barato tener en el hogar centros de trabajo electrónicos que transportar un vasto número de trabajadores que van y vienen todos los días. La "teleconmutación" bien puede remplazar a los viajes. Por supuesto, no todo el trabajo puede hacerse en casa, y no todos los trabajadores querrían permanecer en ella, pero si sólo 10 o 20 por ciento de ellos se quedaran a trabajar en su casa en las próximas décadas, el efecto sería inmenso en el uso de energéticos, la economía y las relaciones sociales.

En muchos hogares, la familia puede convertirse en una unidad de producción en trabajo conjunto, como solía serlo antes de la Revolución Industrial. Además, cabe esperar que los niños de la casa electrónica del mañana tengan una participación directa en las labores de la familia y que se les otorgue una creciente responsabilidad desde temprana edad, como sucede ahora cuando una familia administra un pequeño negocio.

Esos hechos indican que la niñez y la juventud serán más cortas, aunque más responsables y productivas. Al trabajar junto a los adultos y asimilar sus normas, es probable que los niños estén menos sujetos a las presiones de sus compañeros. Quizá ellos resulten los grandes realizadores del futuro.

Durante la transición a la nueva sociedad, donde serán escasos los empleos, los sindicatos de la Segunda Oleada sin duda lucharán para excluir a los jóvenes del mercado de trabajos fuera de casa. Los sindicatos y los maestros, sindicalizados o no, gestionarán con maña la aprobación de cada vez más años de educación obligatoria o casi obligatoria. En la medida que aquéllos triunfen, millones de jóvenes tendrán una forzosa y lamentable etapa insulsa de prolongada adolescencia. Por lo tanto, podemos observar un marcado constraste entre los jóvenes que crecen rápidamente a causa de una pronta responsabilidad en el trabajo en la "casa electrónica", y aquellos que maduran con mayor lentitud fuera de ésta.

Sin embargo, puesto que las necesidades de la economía y de la sociedad se transforman, debemos esperar que la educación también cambie. Se aprenderá más fuera de las aulas que dentro de ellas. Los años obligatorios de escuela se acortarán, en vez de aumentar. En lugar de una rígida segregación por edades, jóvenes y viejos se mezclarán. La educación poseerá más relaciones y vínculos con el trabajo y se prolongará más durante la vida. El trabajo en sí quizá comience antes que en las dos últimas generaciones.

Cuando el adolescente madura e ingresa al terreno del trabajo, nuevas fuerzas actúan sobre su personalidad, le premian algunas cualidades y le sancionan otras.

Durante la era de la Segunda Oleada, el trabajo se volvió más repetitivo, especializado y sujeto a presiones de tiempo; los empleadores querían trabajadores obedientes, puntuales y dispuestos a efectuar tareas rutinarias. Las escuelas fomentaban las características correspondientes y la empresa las recompensaba.

Al aparecer la Tercera Oleada en nuestra sociedad, las nuevas tecnologías desmasificantes, los nuevos estilos de organización y la mayor resistencia de los obreros a la monotonía embrutecedora comienzan a transformar la naturaleza del trabajo. El trabajo es menos, no más, repetitivo, menos fragmentado y cada persona cumple con una tarea más vasta. Cada vez más empleados trabajan medio tiempo y no por elección propia. La flexibilidad en el tiempo y el ritmo autoimpuesto sustituyen a la anterior necesidad de sincronización masiva en el comportamiento. Los trabajadores se ven forzados a confrontar cambios más frecuentes en sus labores y una deslumbrante sucesión de traslados de personal, cambios de productos y reorganizaciones.

Así pues, los empresarios necesitan cada vez más hombres y mujeres que acepten la responsabilidad, que entiendan cómo encaja su trabajo con el de los demás, que puedan manejar tareas siempre mayores, que se adapten rápidamente a las circunstancias modificadas y que muestren una armonía sensible con los demás.

Con frecuencia, la antigua compañía de la Segunda Oleada compensaba el comportamiento burocrático perseverante. La compañía de la Tercera Oleada requiere de personas menos maquinales y más activas.

Esas personas, que tipifican la fuerza de trabajo desmasificada necesaria para la industria de la Tercera Oleada, rechazan muchos valores de la Segunda Oleada. En opinión del investigador Daniel Yankelovich, sólo el 56 por ciento de los trabajadores norteamericanos, sobre todo los más veteranos, todavía se sienten motivados por los incentivos tradicionales. Son más felices con normas de trabajo estrictas y tareas precisas; no esperan encontrarle un "significado" a su trabajo.

En contraste, el 17 por ciento de la fuerza de trabajo ya refleja valores más recientes, derivados de la Tercera Oleada. Sobre todo los gerentes jóvenes de nivel medio, expresa Yankelovich, están "hambrientos de responsabilidades y de realizar un trabajo más vital, con un compromiso digno de su talento y sus habilidades". Buscan a la vez sentido y satisfacciones financieras.

Para reclutar a esos trabajadores, los empleadores ya empiezan a ofrecer retribuciones individualizadas. Esto ayuda a explicar por qué algunas compañías avanzadas, como TRW, Inc., compañía de alta tecnología con sede en Ohio, no les dan a los empleados un conjunto de prestaciones fijo, sino una combinación variable que incluye vacaciones, servicios médicos, pensiones y seguros opcionales. Cada trabajador puede diseñar un paquete conforme a sus necesidades. Yankelovich asegura que "no existe una serie de incentivos capaz de motivar a todos los miembros del personal". Agrega que, en la combinación de retribuciones por el trabajo, el dinero ya no tiene el poder motivador que alguna vez ejerciera.

Nadie dice que estos trabajadores ya no quieran dinero, por supuesto que sí lo desean, mas una vez que alcanzan cierto nivel de ingresos, difieren bastante en lo que desean después. Los incrementos monetarios adicionales dejaron de tener el mismo impacto en el comportamiento.

Entre tanto, las pautas de autoridad más arraigadas también se transforman. En las compañías de la Segunda Oleada, todo empleado tiene un solo jefe, las disputas entre los empleados se presentan al jefe para que las resuelva. No obstante, en las industrias avanzadas, el estilo es por completo diferente; los trabajadores tienen más de un jefe a la vez. Las personas de diferente jerarquía y con distintas habilidades se reúnen en grupos de trabajo temporales. A su vez, éstos se organizan en una llamada "matriz". En palabras de S.M. Davis y P.R. Lawrence, autores de un texto reconocido al respecto: "Las diferencias. . . se resuelven sin que un jefe común intervenga directamente para arbitrar. . . En la matriz se presupone que este conflicto puede ser sano. . . las diferencias se evalúan y las personas expresan su opinión aunque sepan que los demás están en desacuerdo".

Este sistema sanciona a los trabajadores que muestran una obediencia ciega y recompensa a quienes, dentro de los límites razonables, replican. Los trabajadores que buscan significado, que cuestionan a la autoridad, que quieren ejercer su albedrío o que exigen responsabilidad social en su trabajo, pueden considerarse como alborotadores en las industrias de la Segunda Oleada, pero las que pertenecen a la Tercera Oleada no pueden trabajar sin ellos.

En consecuencia, a nivel general, presenciamos un cambio sutil pero profundo en las características de personalidad recompensadas por el sistema económico, cambio que no puede menos que modelar el naciente carácter social.

La economía podría contemplarse como la conjunción de dos sectores, uno en el que producimos bienes o servicios para los demás y otro en el cual producimos bienes o servicios para nosotros mismos. En el primero, el productor y el consumidor son dos personas distintas. Como trabajadores, producimos bienes y servicios para la venta o el intercambio. En el otro sector, ustedes y yo hacemos las cosas para nosotros mismos. De hecho, el productor y el consumidor son la misma persona. En el primer sector producimos, en el segundo "prosumimos".

Cada uno de los sectores de la economía tiene muy diferentes efectos sicológicos en nosotros ya que cada sector promueve su propia ética, su propio conjunto de valores y su propia definición de éxito.

La era de la Segunda Oleada fue testigo de una vasta expansión de la producción para el comercio. Incluso la familia en la granja, en lugar de cultivar su propia comida, producía cosechas para la venta y adquiría sus alimentos en el supermercado. El aumento del comercio y la disminución de lo que podríamos llamar "prosumo", tanto en las naciones industriales capitalistas como en las comunistas, favorecieron una ética adquisitiva, dieron origen a una estrecha definición económica del éxito personal.

Uno de los fenómenos económicos poco analizados del presente período es el enorme aumento en las actividades de esfuerzo propio y de hágalo usted mismo, las cuales han rebasado el mero pasatiempo. Millones de personas toman su propia presión arterial, construyen sus patios, bombean la gasolina o se unen a otras en organizaciones de autosuperación. Estas varían desde grupos de mujeres que han sufrido una mastectomía, hasta grupos antitabaquismo o grupos para "afligidos" que ayudan a las personas que sufren por la pérdida de

The Third Wave *ofrece una interpretación inteligible y atemorizante de la forma en que la tecnología y la invención han configurado nuestro mundo y sus costumbres desde la Revolución Industrial. El autor ha leído abundantemente y sintetiza con habilidad los datos que ilustran su tesis; por eso, en muy pocas páginas, nos trae a este momento en que las luces y sonidos de una época se debilitan a nuestro alrededor mientras la música del futuro, como la de Charles Ives, se distorsiona por los vientos que la transportan hasta nosotros desde un lugar lejano. . . Alvin Toffler posee una mente aguda, un espíritu evidentemente generoso y humano, y un talento genuino para plantear y apoyar una tesis; pese a sus fallas, nos ofrece aquí una lectura fácil y estimulante. Quizá esta presentación es lo que hacía falta para que las grandes masas humanas comprendan el mundo transformado que hoy ya tienen a su alrededor.*

—*Eugene Kennedy*
Chicago Tribune

Toffler recorre el espacio y el tiempo para integrar un cúmulo sorprendente de información—desde la vida familiar hasta la microbiología—dentro de una teoría de la historia. No es preciso estar de acuerdo con la teoría para deleitarse y sorprenderse ante los alcances de The Third Wave. . . *Este libro, con todas sus deficiencias, es una obra magnífica, un volumen que todos los interesados en el futuro deben leer. No obstante, cavilo si su imprecisión no surgirá de algo más profundo: de una visión neohegeliana según la cual la Tercera Oleada, por ser inevitable, se resolverá por sí misma. Esa actitud podría ser trágica: Buckminster Fuller ha observado que el futuro es una carrera entre la utopía y el olvido, y hay pocos indicios de que la utopía lleve la delantera.*

Toffler nos ha entregado una obra importante; otra persona tendrá que decirnos lo que habremos de hacer la semana entrante, pero la lectura de The Third Wave *nos ayudará.*

—*Jerry Pournelle*
Book World

un familiar o amigo. En la actualidad hay unos 500.000 grupos de autoayuda en los Estados Unidos y el movimiento crece a un ritmo frenético. En vez de considerarse como consumidores de los servicios ofrecidos por profesionales, como doctores, siquiatras y otros especialistas, los miembros de este movimiento producen en conjunto sus propios servicios. Son prosumidores.

Las razones de esta ola de actividades de autoayuda y hágalo usted mismo son complejas y variadas; oscilan desde el alto costo de los servicios hasta la falta de fontaneros y reparadores, el surgimiento de nuevas tecnologías y materiales y el deterioro de los servicios antes prestados por el gobierno. Cualesquiera que sean las causas, hay muchas pruebas que indican que el prosumo cobrará mayor importancia en las próximas décadas. Cuando éste ocupe más de nuestro tiempo y energía, también comenzará a moldear nuestras vidas y el carácter social, en forma sutil pero profunda.

En vez de clasificar a la persona por lo que posee, como lo hace la ética del mercado, la ética del prosumidor confiere más valor a lo que la persona hace. El tener mucho dinero todavía da prestigio, aunque otras características han cobrado importancia. Entre éstas se encuentran la confianza en sí mismo, la capacidad para adaptarse y sobrevivir en condiciones difíciles, y la capacidad para trabajar con las manos. Más aún, si bien la ética del mercado o de la producción ensalza la constancia, la ética del prosumidor requiere en cambio un sentido ecléctico. Lo polifacético está "de moda". Conforme la Tercera Oleada coloca la producción para el comercio y la producción para el uso en un mejor equilibrio dentro de la economía, se escucha un clamor de personas que exigen una forma de vida "equilibrada".

El cambio que se está produciendo, de ciertas actividades del sector de la producción al sector de prosumo, indica también el advenimiento de otro tipo de equilibrio en la vida de las personas. Un creciente número de trabajadores que se dedican a producir para el mercado pasan el tiempo batallando con abstracciones—palabras, números, modelos—y con personas que apenas conocen o con desconocidos.

Para muchos, ese "trabajo mental" puede ser fascinante y satisfactorio, pero a menudo va acompañado de la sensación de estar disociado—excluido, por decirlo así—de las vistas, sonidos, texturas y emociones reales de la vida cotidiana.

En contraste, en el prosumo tratamos con una realidad inmediata, más concreta, un contacto directo con las cosas y las personas. A medida que más personas dividen su tiempo, dedicando la mitad a ser trabajadores y la otra mitad a ser prosumidores, adquieren la posibilidad de disfrutar lo concreto junto con lo abstracto, los placeres complementarios del trabajo intelectual y el manual. La ética del prosumidor hace que el trabajo manual vuelva a ser respetable, después de 300 años de desprecio. Es probable que este nuevo equilibrio influya en la distribución de las características de personalidad.

En forma similar, con el inicio del industrialismo, la propagación del trabajo de fábrica, tan interdependiente, alentó a los hombres a volverse objetivos. El permanecer en el hogar y trabajar con un mínimo de interdependencia promovió el sentido de vida privada y la subjetividad entre las mujeres. Hoy en día las mujeres producen más para el mercado y también son cada vez más objetivas. Por el contrario, conforme más hombres se quedan en casa y participan más en las tareas del hogar, disminuye su necesidad de objetividad, se "subjetivizan".

El día de mañana, cuando en la Tercera Oleada las personas dividan su vida entre el trabajo de medio tiempo en compañías u organizaciones grandes e interdependientes y trabajen medio tiempo para sí mismas y su familia en pequeñas unidades autónomas de prosumo, podremos intentar un nuevo equilibrio entre la objetividad y la subjetividad en ambos sexos.

En lugar de fomentar una actitud "masculina" y una actitud "femenina", ninguna de ellas equilibrada, el sistema puede recompensar a las personas que tienen una sana visión del mundo a través de ambas perspectivas. Subjetivistas objetivos y viceversa.

En resumen, con la creciente importancia del prosumo para la economía en general, desencadenamos otra veloz corriente de cambio sicológico. El impacto combinado de los cambios básicos en la producción y el prosumo, aunados a los profundos cambios en la educación y crianza de los hijos, promete rehacer nuestro carácter social, al menos en forma tan notable como lo logró la Segunda Oleada tres siglos antes. Un nuevo carácter social está surgiendo entre nosotros.

Sin embargo, aunque todas estas especulaciones o discernimientos resultaran errados—incluso si cada cambio

de los que atestiguamos diera marcha atrás—hay una razón definitiva y abrumadora para esperar cambios volcánicos en la personalidad. Esa razón se resume en cuatro palabras: "Revolución de las comunicaciones".

El nexo entre las comunicaciones y el carácter es complejo, pero indestructible. No podemos transformar todos nuestros medios de comunicación y esperar que no se produzcan cambios en nosotros como personas. Una revolución en dichos medios debe significar una revolución en las mentes.

Durante el período de la Segunda Oleada, las personas se encontraban en un mar de imágenes producidas en masa. Las poderosas redes de radio y televisión y unos cuantos periódicos, revistas y películas de producción central, alimentaban lo que los críticos calificaron de "conciencia monolítica". De continuo se alentaba a los individuos a compararse con un número relativamente pequeño de modelos de funciones y a evaluar su estilo de vida conforme a unas cuantas posibilidades preferidas. En consecuencia, la gama de personalidades con aprobación social era relativamente estrecha.

Lo que hoy observamos con el auge de la televisión por cable, los videocassettes, las redes ad hoc con base en satélites, así como de las revistas especializadas y regionales, es la desintegración de esa conciencia monolítica. En vez de que unos cuantos mensajes vayan destinados a un gran número de personas, muchos mensajes fluyen ahora a través de los nuevos medios informativos para llegar a grupos bastante pequeños y muy diferenciados. Este fenómeno tiene profundas repercusiones económicas y políticas, pero también muestra efectos sicológicos.

En la actualidad, la desmasificación de los medios informativos presenta una sorprendente diversidad de modelos de funciones y estilos de vida que pueden servir como referencia para autoevaluarse. Más aún, los nuevos medios informativos no nos proporcionan unidades sustanciales completamente configuradas, sino fragmentos e imágenes dispersas. En lugar de que se nos entregue una selección de identidades coherentes para escoger, se nos pide que integremos una: un "yo" configurativo o modular. La elaboración de un "yo" coherente es mucho más difícil y explica el porqué tantos millones se entregan a una búsqueda desesperada de identidad.

Atrapados en ese esfuerzo, nos percatamos más de nuestra propia individualidad, de las características que nos hacen únicos. Es así como cambia la imagen de nosotros mismos, exigimos que se nos considere y trate como individuos y esto ocurre en el preciso momento en que el nuevo sistema de producción requiere trabajadores más individualizados.

Además de ayudarnos a cristalizar lo que es sólo de índole personal en nosotros, los nuevos medios de comunicación de la Tercera Oleada nos convierten en productores, o mejor dicho prosumidores, de nuestro propio repertorio de imágenes.

El poeta y crítico social alemán Hans Magnus Enzensberger observa que, en los medios informativos de ayer, la "distinción técnica entre receptores y emisores refleja la división social del trabajo en productores y consumidores". Durante la era de la Segunda Oleada, esto significaba que los comunicadores profesionales producían los mensajes para el público. Este se encontraba en la imposibilidad de dar una respuesta directa o interactuar con los emisores de los mensajes.

En contraste, la característica más revolucionaria de los nuevos medios de comunicación es que muchos de ellos interactúan, permitiendo que cada usuario diseñe o envíe imágenes o que sólo las reciba del exterior. El cable de dos direcciones, los videocassettes, las copiadoras y grabadoras baratas ponen los medios de comunicación en manos del individuo.

Si miramos al futuro, es posible imaginar una etapa en que incluso la televisión ordinaria permita interactuar, de manera que en vez de sólo ver a las personalidades de la televisión, podamos hablarles e influir en su comportamiento durante el espectáculo.

La revolución en las comunicaciones nos da a todos una imagen más compleja del yo, nos diferencia más. Agiliza el proceso mediante el cual "nos probamos" diferentes imágenes del yo y, de hecho, acelera nuestro movimiento a través de imágenes sucesivas. Permite que hagamos una proyección electrónica de nuestra imagen al mundo. Nadie tiene una comprensión cabal de lo que esto producirá en nuestra personalidad, porque nunca antes la civilización dispuso de instrumentos tan poderosos. Cada vez poseemos más plenamente la tecnología de la conciencia.

El mundo en que penetramos de prisa está tan alejado de nuestra experiencia anterior, que todas las especulaciones sicológicas son indiscutiblemente inciertas. Sin embargo, está muy claro que se combinan fuerzas poderosas para modificar el carácter social, para evocar ciertos rasgos y suprimir otros, transformándonos a todos en el proceso.

A medida que abandonamos la civilización de la Segunda Oleada, hacemos algo más que pasar de un sistema de energía a otro, o de una base tecnológica a la siguiente. También revolucionamos el espacio interior. Por lo mismo, sería absurdo proyectar el pasado en el futuro, imaginar a los miembros de la Tercera Oleada en función de la Segunda.

Si nuestras suposiciones son siquiera parcialmente acertadas, los individuos experimentarán variaciones más intensas en el futuro que ahora. La mayoría de ellos crecerán más pronto, darán muestras de responsabilidad a más temprana edad, serán más adaptables y mostrarán mayor individualidad. Será factible que cuestionen más la autoridad que sus padres. Desearán obtener dinero y trabajarán para conseguirlo, pero, salvo en situaciones de privación extrema, se resistirán a trabajar sólo por dinero.

Ante todo, parecen propensos a anhelar un equilibrio en sus vidas, equilibrio entre el trabajo y el juego, entre la producción y el prosumo, entre las tareas intelectuales y las manuales, entre lo abstracto y lo concreto, entre la objetividad y la subjetividad. Además, se observarán y proyectarán a sí mismos en términos mucho más complejos que ninguna generación anterior.

Al llegar la civilización de la Tercera Oleada, no crearemos un hombre o una mujer que se encumbre sobre los habitantes del pasado, ni tampoco una raza sobrehumana de Goethes o Aristóteles (o bien Gengis Kans o Hitlers); sólo esperamos con orgullo poder engendrar una raza—y una civilización—que merezca la denominación cabal y radiante de humana. ◆

PHILIP GLASS: Compositor de los 80

ografía © Henri Dauman

Durante muchos años, los compositores vanguardistas han tenido sólo un éxito modesto, presentando sus obras ante pequeños grupos de estudiantes y auditorios selectos. Sin embargo, ahora la nueva música encuentra su lugar en el mundo, elogios de la crítica y un público entusiasta. Philip Glass, uno de los compositores más importantes de música minimalista, combina las estructuras rítmicas de Oriente con los conceptos básicos occidentales acerca de armonía e instrumentación. Su obra es insólita pues atrae tanto a los oyentes de música popular como a los de música seria. En este artículo, el especialista musical David Bither reseña el desarrollo y la madurez de la obra de Glass y examina algunas de sus composiciones actuales.

Por David Bither
Tomado de HORIZON

El siglo XX no ha sido particularmente propicio para los compositores de música seria. Especialmente desde la Segunda Guerra Mundial, los compositores vanguardistas de Occidente han vivido en un mundo académico aislado, donde los frutos de su creatividad reciben el aplauso de pequeños grupos de estudiantes y teóricos. Las exploraciones en materia de tonalidad y sonido, que han fascinado a los compositores desde Schoenberg y Webern hasta Elliott Carter y John Cage, han sido rechazadas y mal comprendidas tanto por los músicos como por el público en general. Con esos antecedentes es más fácil comprender el asombro de Philip Glass ante el hecho de que su música realmente le gusta a la gente.

"Recuerdo que en Italia, en Venecia", nos refiere, "estábamos representando nuestra ópera *Einstein on the Beach* (Einstein en la playa), y el foso de la orquesta coincidía con las primeras filas de butacas. Detrás de mí había dos hombres ancianos—seguramente mayores de 70 años—que llevaban bolsas de papel con comida. Permanecieron sentados durante las cuatro horas y 40 minutos, comien-

© 1980 por Horizon Publishers, Inc.

do, presenciando la obra y comentando entre sí. ¡No se marcharon! ¿Quiénes *son* esas personas?".

"Esas personas" son la insólita combinación de aficionados a la nueva música, fanáticos del rock progresivo, seguidores del teatro y la danza de vanguardia, y simples curiosos. El auditorio de Philip Glass va en aumento. Con el coautor Robert Wilson, Glass ha producido su primera ópera, *Einstein on the Beach,* ante dos llenos totales en la Opera Metropolitana de Nueva York (el Met); se vendieron todas las entradas para su debut en Carnegie Hall, y ha actuado ante auditorios delirantes en clubes de rock en todos los EUA. Hace poco colaboró con la coreógrafa Lucinda Childs y el artista plástico Sol Lewitt en una obra de grandes dimensiones llamada *Dance* (Danza). Su nueva ópera, basada en la vida de Mahatma Gandhi, se estrenó en Europa en septiembre de 1980. La versión "disco" de una de sus composiciones fue grabada por Mike Oldfield, notable intérprete de rock. Una de las principales publicaciones musicales de los EUA, *High Fidelity,* nombró a Glass su "músico del mes" en abril de 1979, señalando que "de todos los compositores vivientes, Glass es el que tiene quizá el auditorio más numeroso". Lo menos que se puede decir es que sus credenciales son interesantes.

¿Quién es Philip Glass? Este artista es quizá el compositor más importante de lo que en forma general (e inadecuada) se llama música minimalista. El término se refiere a la prolijidad con que Glass se sirve de la repetición como base de sus obras. En su música, los principios de armonía y melodía, tan imprescindibles en la música occidental, se subordinan a la claridad estructural. Como Glass lo explica, en vez de dividir el tiempo en valores de un medio y de un cuarto, como suele hacerse en la música occidental, él emplea el método oriental de formar estructuras rítmicas mediante la adición de pequeñas unidades—cinco o seis notas—que se unen para integrar grandes ciclos de 30, 40 o más compases. Recientemente explicó: "Cuando se unen ciclos de diferentes compases, como ruedas dentro de otras ruedas, todo ocurre al mismo tiempo y siempre cambia".

Aunque esto parece terriblemente complicado, el resultado es un paisaje sonoro de sueño que se transforma gradualmente. Lo que ha hecho Glass es reducir la música a sus elementos básicos, de modo que la introducción de un nuevo acorde, un cambio en el color o la textura del sonido, o bien en la dinámica, resulta sorprendente y revelador. Glass destaca elementos constructivos de la música a los que otros compositores generalmente no les prestan atención. Es como un joyero que desarma un reloj y deja al descubierto hasta las piezas más pequeñas del mecanismo. La mayoría de los oyentes superan pronto la sensación de que la música es estática y se sienten transportados por su fuerza y su intensidad.

En la música de Glass, los principios de armonía y melodía, inherentes a la música occidental, están supeditados a una claridad estructural tomada de la tradición rítmica del Oriente.

Nacido en 1937 en Baltimore, Maryland, Glass fue un estudiante precoz. A los seis años ya tocaba el violín, pero por falta de interés lo cambió por la flauta. A los ocho años estudiaba este último instrumento en el Conservatorio Peabody de Baltimore. A los 15 años ingresó en la Universidad de Chicago. De allí fue a la Escuela Juilliard de Música en la ciudad de Nueva York para cursar estudios de posgrado en composición.

Glass tuvo mucho éxito como estudiante de composición en Juilliard, donde su música encajó perfectamente en lo que él llama "la síntesis idónea de influencias: Stravinsky, Carter, Webern, Copland". Setenta y cinco obras suyas fueron interpretadas durante su época de estudiante en Juilliard.

Después de recibir la maestría, Glass aceptó una subvención para compositores residentes, de la Fundación Ford, para trabajar en el sistema de escuelas públicas de Pittsburgh, Pennsylvania, y siguió componiendo en una vena "aceptable"; más de 20 de sus obras fueron aceptadas por los editores durante su permanencia en Pittsburgh.

"Sin embargo, entonces llegué a una especie de punto muerto en lo referente a la música", explica Glass. "Ya no podía producir más. Y no es que estuviera incapacitado para hacerlo: podía escribirla con facilidad. Este era el problema: ya no creía en ella".

Glass tuvo que revalorar totalmente sus ideas y, en 1964, salió de Pittsburgh para estudiar en París con la célebre maestra de composición Nadia Boulanger. En París prácticamente dejó de componer y se concentró en sus estudios. Al mismo tiempo, Glass aprovechó la oportunidad para viajar. Visitó el norte de Africa y la India, y reconoció estilos musicales totalmente nuevos, música que no se incluía en el programa de estudios de Juilliard.

"En realidad", dice Glass, "a principios de los sesentas éramos culturalmente muchos más paternalistas con el resto del mundo de lo que somos ahora. El mundo era un lugar más limitado. Hoy nadie consideraría la música coreana, la africana o la balinesa como música primitiva. En ciertos aspectos estamos más desarrollados; Europa Occidental desarrolló un sentido tonal que culminó con compositores como Wagner y Mahler. Pero otras

partes del mundo han desarrollado una estructura rítmica más refinada que la nuestra".

El conocimiento de lo que llama "esas otras experiencias más exóticas" produjo una profunda impresión en Glass. Su exploración de la música indígena lo llevó hasta la frontera del Tibet, donde vivió, estudió y, según dice, pasó varias semanas sin ver a otro occidental. Conoció en París a Ravi Shankar, el gran ejecutante indio de sitar, y fue contratado como director, arreglista e intérprete para la película *Chappaqua* de Shankar. Glass estudió también con el ejecutante indio de tabla Allah Rakha, quien le enseñó los principios aditivos de la música india. Las estructuras rítmicas de Oriente, combinadas con los conceptos occidentales básicos de la armonía y la instrumentación, pronto se incorporaron a las propias composiciones de Glass.

Esos experimentos no eran aislados. En los Estados Unidos, tres compositores de la costa occidental, primero La Monte Young y luego Terry Riley y Steve Reich, habían empezado a incorporar elementos aditivos y repetitivos en sus obras. Cuando Glass regresó a Nueva York en 1967, no estaba enterado de esas novedades. Sin embargo, como lo señala Robert Palmer en el ensayo adjunto a la grabación de *Eisntein on the Beach,* los adelantos culturales de los años 60 hicieron que semejante coincidencia fuera probable o quizá inevitable. "Después de todo", escribe Palmer, "las influencias superficiales de la música india se hacían sentir en la música pop a través de los experimentos de los Beatles, y tanto John Cage como muchos artistas de otros géneros afirmaban desde tiempo atrás que lo que llamamos primitivismo resulta a menudo sumamente refinado, mientras que la complejidad occidental encubre con frecuencia la trivialidad o la simplonería".

El conjunto formado por Glass en 1967-68 contaba con varios músicos que todavía tocan con él. Eso precipitó también la dedicación de Glass a la música amplificada. Curiosamente, el empleo de teclados electrónicos obedeció a la necesidad de tener instrumentos portátiles. En sus comienzos, el conjunto tenía varios intérpretes de teclado y aunque Glass se había dedicado al negocio de mudanzas, no le seducía la idea de cargar pianos y órganos durante las veladas. La facilidad de transporte era fundamental y los instrumentos electrónicos resultaban mucho más fáciles de llevar de una audición a la siguiente.

Para entonces Glass había cambiado la flauta por diversos instrumentos de teclado. Jon Gibson y Dickie Landry, ambos todavía integrantes del conjunto, tocaban instrumentos de viento (principalmente saxofón soprano, flauta y clarinete bajo) y también participaban varios intérpretes de instrumentos de teclado, incluso Reich. Las audiciones del conjunto constituyeron la primera presentación de Glass, como intérpete, en más de 15 años. Glass sostiene que esta estrecha relación con el trabajo es una posible explicación de su éxito popular.

"Nunca me he sustraído de la interpretación práctica de la música", asegura. 'Siempre he estado cerca de su impacto. Si una pieza no me conmueve, sencillamente no la interpreto; no podría hacerlo. Por eso el grado de participación, de emoción o de simple gusto es muy elevado en su arte".

Esta es una idea interesante que podría explicar, entre otras cosas, la diversidad del público de Glass. Hasta mediados del siglo XIX, los compositores solían relacionarse con la interpretación de sus obras. Bach, Mozart y Liszt constituyen tres ejemplos notables; Liszt llegó al grado de ser llamado "primera superestrella de la música" por su enorme atracción sobre el auditorio.

Conforme la música salió de la iglesia y el estudio para ubicarse en la sala de conciertos, la tendencia de los compositores a interpretar sus obras desapareció casi por completo. Desde Wagner hasta Shostakovich y Stravinsky, los compositores sólo participaron en la presentación de su música, en el mejor de los casos, como directores de sus propias obras. El "creador como intérprete" reapareció con el surgimiento de la música popular del siglo XX: el jazz desde los años 20 y el rock-and-roll desde los 50. La dicotomía entre la música popular y la música seria ha creado una situación en que alguien como Philip Glass se considera un caso insólito por su aceptación general.

Glass es parte de su conjunto, un grupo de músicos que toca exclusivamente las obras de aquél. Como en el caso de la banda de Duke Ellington, el grupo de Glass es el "instrumento" del compositor. Es difícil que otros interpreten esa música, en parte por la habilidad técnica y la terrible concentración que exige, y también porque Glass se opone a publicar sus partituras. El conjunto se gana la vida con sus ejecuciones y Glass se muestra firme en su negativa a ponerlas en peligro.

Esta serie de circunstancias no sólo hace que Glass sea una parte muy visible de su obra, sino que también lo coloca dentro de la tradición de la música popular: dirige su "banda" y toca su propia música (la cual sólo puede conseguirse en grabaciones).

A fines de los años 60 y principios de los 70, el conjunto tocó en varias buhardillas y pequeños locales de Nueva York. Sus primeros oyentes no eran tanto músicos, sino artistas plásticos y de artes interpretativas que se sintieron atraídos por la claridad y la originalidad de las composiciones de Glass. El grupo viajó también por Europa en esa época; en 1970, los artistas de rock progresivo David Bowie y Brian Eno presenciaron interpretaciones del conjunto en la Real Escuela Superior de Arte en Londres. Ambos afirman que Glass influyó mucho en su desarrollo.

Glass se siente complacido de que su música haya tenido semejante impacto en esos osados intérpretes de rock. Considera que estamos llegando a una etapa en que la distancia entre el arte serio y el popular se reduce. Sin embargo, se apresura a señalar la diferencia crucial que encuentra entre sus obras y las de los músicos de rock progresivo, como Eno, Robert Fripp y el grupo alemán Kraftwerk.

Al hablar de músicos de concierto, nos referimos a personas que realmente inventan un lenguaje. Crean valores, entendiendo por éstos unidades de significado nuevas y diferentes. Los músicos pop envasan un lenguaje. No creo que sea malo envasar el lenguaje: algunos de esos productos pueden ser muy buena mú-

sica... los dos tipos de música son simplemente diferentes.

Independientemente de que los Beatles y Mick Jagger acepten o no que han "envasado" la música, Glass ha explorado más allá de los fundamentos de la música popular. Glass formó su propia compañía grabadora, Chatham Square Productions, en 1971. *Music With Changing Parts* (Música con partes cambiantes), obra vigorosa que se centró en la estructura rítmica a expensas del desarrollo armónico, fue su primer disco. Al mismo tiempo, dos nuevos miembros se agregaron al conjunto (y aún permanecen en él): Richard Peck en los instrumentos de viento y el técnico de sonido Kurt Munkacsi. Tan refinado se volvió el empleo del sonido amplificado, que Munkacsi, técnico más que intérprete, ocupó un lugar decisivo en el grupo de Glass. Su auditorio se fue ampliando paulatinamente, aunque su núcleo lo constituía aún el mundo del arte vanguardista de Nueva York y Europa.

Empero, en 1974 se produjo el primer éxito verdaderamente sensacional de Glass. Virgin Records, en Inglaterra, respetado sello dedicado al rock progresivo, puso en circulación las partes uno y dos de *Music in Twelve Parts* (Música en 12 partes). El organista Michael Riesman se unió al conjunto. Entonces Glass ofreció su primer concierto en un recinto convencional—Town Hall—de Nueva York. En ese concierto de seis horas, al que asistieron más de 800 personas, se presentó completa *Music in Twelve Parts*.

Glass considera que la música de este período es "muy escueta y muy rala. He eliminado elementos como la modulación y el cromatismo", asegura. "Al librarme de eso, me he definido yo mismo y mis problemas en forma muy clara. Desde entonces, he reintroducido gradualmente todo aquello que había eliminado". El elemento armónico ha empezado a aparecer en *Music in Twelve Parts*. Pero sólo en *Another Look at Harmony* (Otra mirada a la armonía) de 1975 y *Einstein on the Beach* de 1976, Glass encaró realmente los problemas que plantea la armonía para sus obras.

Einstein es tal vez la obra más significativa que ha compuesto Glass, al menos en lo referente a reconocimiento popular. También fue la primera obra conjunta de Glass, en este caso con el diseñador y director Robert Wilson.

Wilson, figura destacada en el teatro de vanguardia, trabaja en un ámbito que tiene cierto paralelismo estético con la música de Glass. Por haber sido pintor y arquitecto, Wilson crea sus piezas teatrales en muy grande escala. Sus producciones, que un crítico llamó "cuadros teatrales hipnóticos", están hechas para ser exploradas; el significado se trasmite intuitivamente a través de la inmersión en el mundo creado por Wilson. Para sus obras principales se ha inspirado en figuras históricas del siglo XX. Las obras de Wilson han sido llamadas por los críticos "meditaciones"; la música de Glass, semejante a un trance, constituye su equivalente musical.

Einstein se estrenó en Europa a mediados de 1976. El conjunto de Glass fue reforzado por un coro de 12 cantantes (dos horas y media de música coral, en la obra que dura casi cinco horas, tiene como único texto la repetición de números y de las sílabas sol-fa) y un violinista, que se colocó entre los intérpretes y los músicos y que estaba caracterizado como Albert Einstein. Después de unas 30 representaciones en Europa, Wilson y Glass llevaron la obra *Einstein* al Met de Nueva York, donde fue producida por la Fundación Byrd Hoffman, de Wilson, en colaboración con el Met. Las entradas para esa función única se vendieron tan rápidamente que una semana más tarde se ofreció una segunda representación. También para ella se agotaron las entradas; centenares de personas permanecieron fuera del teatro las noches del 21 y el 28 de noviembre de 1976, y suplicaban a los que salían de la función que les obsequiaran fragmentos del billete de entrada. Tan fervoroso fue el recibimiento que tuvo la ópera en Europa y en los EUA, y el aura casi religiosa que se ha creado en torno a ella desde entonces es tan intensa, que Glass encuentra muy difícil mirarla en su verdadera perspectiva por ahora.

"Casi nunca ha habido una butaca vacía cuando representamos esa obra" comenta. "Esa música realmente pudo atraer a la gente. Hubo quienes nos siguieron por toda Europa; algunas personas llegaron a presenciar hasta 16 o 18 representaciones. No sé... tuvimos suerte con esa obra".

Cuando le preguntan qué fue lo que hizo de *Einstein* una piedra de toque para tantas personas, Glass guarda silencio un momento. "Algunas obras", responde "logran trasmitir ciertas vibraciones y no hay más remedio que reaccionar ante ellas. La última de esas obras que recuerdo—y creo que es tan magnífica que no me atrevo a comparar la nuestra con ella—fue la *Opera de Tres Centavos* de Kurt Weill y Bertolt Brecht. Esa composición nunca se desvanece; hay algo extraordinario en ella".

Las ideas empiezan a desatarse: "Hay obras que parecen aludir al mundo de la cultura real, de la historia real y de la tradición real. Al mismo tiempo, esas obras tienen un atractivo intrínseco que no parece ser histórico y que es independiente de la época. Hay obras que parecen existir en esas dos formas y es posible que *Einstein* pertenezca a esa clase; puede ser un acontecimiento histórico y, al mismo tiempo, resultar atractiva para todos".

Aunque *Einstein* alcanzó prestigio de leyenda casi de la noche a la mañana, las representaciones en el Met fueron las últimas. Wilson y Glass contrajeron enormes deudas durante la gira tan sólo en las representaciones en el Met, perdieron más de 30.000 dólares a pesar del lleno total en ambas funciones. En términos técnicos, el transporte y el montaje de la ópera resultaron extremadamente caros. En el Met, el sistema de

sonido y el escenario tuvieron que desmontarse y volver a ser instalados entre las dos puestas en escena.

Pese a todo, Glass no está amargado por esa experiencia. "Nadie tuvo la culpa", asegura. "En realidad, nadie más habría representado *Einstein*. Es una obra demasiado controvertible". Sin embargo, él vaticina que *Einstein* volverá a representarse en los Estados Unidos durante los próximos cinco años.

Glass es un hombre atractivo. Aunque sus maneras son nerviosas e intensas —sus ideas parecen brotar en arrebatos de iluminación—también es gracioso y franco en su cautivadora conversación. Además, es evidente que sólo una parte suya es la que conversa con uno, otra parte es incansable y está siempre en otro lugar. "En mi cabeza se está gestando música casi todo el tiempo, y cuando no es así, estoy pensando en ella. Por lo tanto, afirmar que estoy obsesionado es un eufemismo", dice sonriente. "Pero he vivido con esta anomalía tanto tiempo que ya la considero natural. Si alguien me preguntara si pienso en la música, quizá hasta llegaría a responder: 'No, no mucho' ".

Con *Einstein on the Beach,* Glass dejó atrás su época de "favorito de los fanáticos". En 1976 ganó el premio Obie (para espectáculos fuera de Broadway) por la música de *Einstein.* Fue la segunda vez que obtuvo el premio; la primera fue en 1975 por su labor con el grupo teatral Mabou Mines. La vocalista Iris Hiskey se unió al conjunto antes de la presentación de *Einstein,* completando su dotación actual: tres instrumentos de aliento (Gibson, Peck y Landry), dos de teclado (Glass y Reisman), Hiskey y Munkacsi, el ingeniero de sonido. Grabaron un segundo álbum para Virgin Records: *North Star* (Estrella del norte), una serie de piezas pequeñas para un filme acerca del escultor Mark DiSuvero. El primero de junio de 1978, el conjunto logró un lleno completo en el Carnegie Hall; era su primera presentación en el santuario musical más famoso de los EUA. Y en 1979, Tomato Records lanzó al mercado un álbum de cuatro discos con la música de Glass para *Einstein on the Beach.*

En esa época, Glass compuso también cinco piezas para una obra llamada *Dance,* en colaboración con la coreógrafa Lucinda Childs (una de las intérpretes de *Einstein)* y el realizador cinematográfico Sol Lewitt. En el caso de *Dance,* la música fue compuesta primero y después hizo Childs la coreografía. Posteriormente Childs y Lewitt trabajaron juntos en la película que se filmó para acompañar a los bailarines. Musicalmente, *Dance* es una exploración anterior de las técnicas rítmicas y armónicas empleadas en *Einstein;* se ha proyectado que la obra forme parte del repertorio de conciertos del conjunto, y dos de las cinco piezas fueron grabadas y distribuidas recientemente por Tomato Records.

"No escribo para complacer a un público, ni el viviente ni el que está por nacer. . . la música es para la época en que yo la produzco y para las personas que comparten conmigo el mundo en que vivo".

Un proyecto importante de Glass es su nueva ópera *Satyagraha,* cantada en sánscrito y basada en la vida de Gandhi. La obra también es un trabajo conjunto, esta vez con libreto de Constance DeJong y diseño de Robert Israel. Glass espera que la ópera sorprenda a algunas personas. "La instrumentación es bastante tradicional: una orquesta de cámara—instrumentos de viento y cuerdas—y un órgano eléctrico. Sin embargo la orquestación es bastante insólita; su sonido se asemeja al del conjunto Philip Glass", dice riendo. "No hay instrumentos solistas, todos los sonidos se mezclan como los distintos timbres de un órgano eléctrico. Pero, además de eso, es muy tradicional y muy melódica".

Glass considera que *Satyagraha* provocará controversia por varias razones, incluso por su contenido. "Gandhi no es un político. . . no es lo que la gente piensa de él actualmente. Pertenecemos a un mundo donde casi todo se hace con violencia y yo escojo un personaje partidario de la no violencia. En Europa la recibirán como una ópera muy política y probablemente también retrógrada.

"Además, la gente que conoce mis obras puede considerarla demasiado lírica", prosigue. "No tendrá el agresivo impulso rítmico de la otra música. En fin", concluye con una sonrisa, "creo que voy a hacer a casi todos infelices".

Glass piensa que *Satyagraha* llegará a los Estados Unidos en 1981, quizá a través de la televisión. "Puede ser el mejor vehículo para que llegue a los EUA pues al parecer hay problemas para que las compañías de ópera acepten este tipo de obras por ahora", afirma.

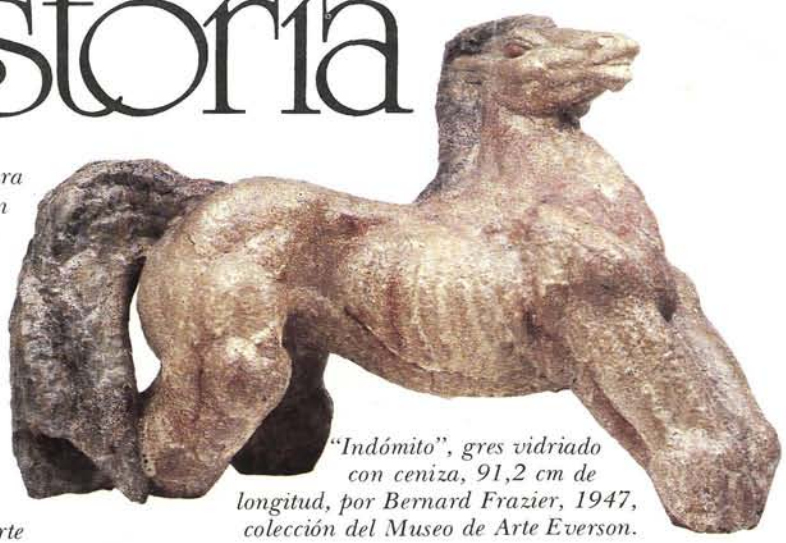
Al mismo tiempo, Glass tiene en mente otros proyectos, incluso obras para el cine y el teatro, y una tercera ópera.

Aunque asegura que no le interesa particularmente la importancia o la categoría que se conceda a su música, es evidente que Glass tiene un sentimiento vívido de la historia y de su propio lugar en ella. "En general, la gente ha sido lenta para pensar en el lugar que le corresponde a la música en la historia, o en reconocer su verdadera técnica", asegura. "Extrañamente, me han invitado a muy pocas escuelas de música. Hace poco vi a Vincent Persichetti, quien fue mi maestro en Juilliard, y le dije, bromeando: 'Vincent, ¿cuándo me vas a invitar a que hable con tus alumnos?', y él se echó a reír". Glass sonríe irónicamente.

Glass ha hablado varias veces de que su música "tome su lugar en el mundo". Pero agrega como conclusión: "Lo que realmente quiero decir es qué pensará la gente de esta música dentro de 20 o 30 años. Algunos de esos oyentes no han nacido aún. No sé qué decir de esa gente; nada tiene que ver conmigo. No escribo para complacer a un público, ni el viviente ni el que está por nacer. . . la música es para la época en que yo la produzco y para las personas que comparten conmigo el mundo en que vivo". ◆

La Cerámica como Historia

Por primera vez, se ha congregado para su exhibición una importante colección de arte cerámico estadounidense para ofrecer al público una reseña histórica amplia de esta forma de arte multifacética, divergente. "Un siglo de cerámica en los EUA 1878-1978", concebida y realizada por dos autoridades importantes–Garth Clark, quien es historiador de arte, crítico y escritor, y Margie Hughto, artista de la cerámica por derecho propio y seleccionadora del Museo de Arte Everson de Syracuse, Nueva York–abarca el período crucial en que los ceramistas estadounidenses se liberaron de las restricciones de la influencia europea y se abrieron paso con originalidad. John Ashbery, crítico de arte para la revista New York, *calificó la exhibición de "intrigante no sólo por las obras reunidas y los oscuros artesanos sacados a la luz, sino también porque la exhibición es una especie de historia estética de Norteamérica durante el siglo pasado". En el siguiente artículo, el experto Clark examina el significado histórico de la colección en función de la evolución artística de los EUA.*



"Indómito", gres vidriado con ceniza, 91,2 cm de longitud, por Bernard Frazier, 1947, colección del Museo de Arte Everson.

Por Garth Clark

Uno de los comentarios más significativos respecto a la cerámica de este siglo provino de Sir Herbert Read, distinguido historiador y crítico, quien dijo que se debía "juzgar el arte de un país por esta forma porque es una piedra de toque infalible". El argumento de Read era que se trataba de una forma de arte tan fundamental, tan vinculada a las necesidades de una sociedad, que debía dar expresión a una ética nacional. Esto sucedía con el arte de Grecia y China, del Perú y México, de la Inglaterra y España medievales, y de Italia durante el Renacimiento. Aunque el progreso tecnológico ha menguado ahora el papel del ceramista como productor de las vasijas funcionales de su sociedad, los principios básicos de la tesis de Read siguen siendo válidos en el siglo XX. Por lo tanto, este estudio y la exhibición que inspiró son más que una simple reseña del uso creativo de la cerámica y se alzan como un comentario sobre el mosaico cultural de la sociedad estadounidense.

El estudio es único en su género, ya que trata sobre una sociedad que no tenía, según palabras de Bernard Leach, "ninguna raíz primordial en cerámica". La alfarería indígena nativa era arcaica y resultado de una cultura tribal, protegida. Los europeos que se establecieron en los Estados

Tomado de *A Century of Ceramics in the United States 1878-1978: A Study of Its Development* por Garth Clark. © 1979 por Garth Clark and Everson Museum of Art. Reproducido con autorización del editor, E.P. Dutton.

Desde arriba en el sentido de las agujas del reloj: *jarra con tapa de gres vidriado, 63,7 cm de altura, por Peter Voulkos, 1956; botella raku, 22,5 cm de altura, por Paul Soldner, 1964; olla de barro hecha en placas, 21,8 cm de altura, por David Weinrib, 1956; jarra con tapa de gres vidriado, 22,5 cm de altura, por Kenneth Price, 1957; tazas de barro vidriado, 6,2 cm de altura, salseras y olla, 20,6 cm de altura, por Karen Karnes, 1957; botella de gres, 23 cm de altura, por Robert Turner, 1951; tazón de alfarería vidriado, 30 cm de diámetro, por Gertrud y Otto Natzler, 1956; tazón extendido de gres vidriado, 33,7 cm de diámetro, por Toshiko Takaezu, 1962; todos pertenecientes a la colección del Museo de Arte Everson, excepto la jarra de Price que pertenece a la colección de Irving Blum.*

Fotografías de Tohru Nakamura
Cortesía de *American Craft*

Unidos encontraron poca inspiración en esta magnífica tradición. En lugar de ello se vieron atrapados en un intento de emular los estilos, procedimientos y gustos de sus propios orígenes europeos.

La alfarería estadounidense surgió, por lo tanto, de múltiples intereses e influencias; las más dominantes fueron la porcelana alemana vidriada con sal, la alfarería holandesa, la cerámica de Staffordshire y, posteriormente, las porcelanas de Alemania, Francia e Inglaterra. Curiosamente, el carácter norteamericano más vigoroso puede encontrarse en las alfarerías más humildes, los tarros y platones de la cerámica alemana de Pennsylvania. Conforme la cerámica se hizo más compleja y se introdujo el concepto de *alfarería artística*, los estilos se volvieron patentemente imitativos.

La Exposición Centenaria de 1876 en Filadelfia fue el momento de la verdad para los Estados Unidos, y provocó una confrontación muy parecida a la que suscitó en Inglaterra en 1851 la Gran Exhibición del Crystal Palace en Londres, excepto que los Estados Unidos descubrieron que sus artes decorativas eran no sólo estilísticamente desordenadas sino además carentes de cualquier sentido de carácter nacional. En la cerámica en particular, los "intentos estadounidenses de producir decoración artística fueron tan lamentables como para que los sensatos se afligieran. . . (nada había) que se acercara siquiera a los grados inferiores de la alfarería europea". Empero, bajo el deficiente diseño de la Exposición Centenaria estaban las semillas de una estética estadounidense, como podía verse en el "Jarrón del siglo" de Karl Müller y el "Jarrón de béisbol" de Isaac Broome. Este último era de particular interés, ya que arrancaba de la experiencia nativa para crear una forma original, aunque algo incongruente. En dicha exposición había también una colección poco notoria de porcelana pintada por un grupo de mujeres artistas de Cincinnati. Los objetos no eran notables en sí mismos, pero eran las primeras señales de un espíritu de inventiva y logro que empezaba a aflorar en esa afluente ciudad de Ohio y que, en los cuatro años siguientes, había de conducir a la fundación de un movimiento de arte cerámico en los Estados Unidos.

Luego siguió un período de crecimiento rápido en que los ceramistas estadounidenses van Briggle, Grueby, Robineau, McLaughlin y otros alcanzaron renombre y los Estados

En primer plano de izquierda a derecha: *"Figura de pato", alfarería con colores aplicados antes de vidriar, 28,7 cm de longitud, por Carl Walters, 1929, colección del Museo de Arte Metropolitano; "Dama con perro de lanas", arcilla glaseada, 18 cm de altura, por Elie Nadelman, 1932, colección del Sr. E. Jan Nadelman y Sra.; jarra con tapa de gres vidriado, 30 cm de altura, por Charles Fergus Binns, 1910, colección del Colegio Superior de Cerámica del Estado de Nueva York; taza, plato y olla de gres vidriado, 12,5 cm de altura, de un juego de té por Marguerite Wildenhain, 1946, colección del Museo de Arte Everson; candelabro, de un par, cerámica negra y plata, 40 cm de longitud, por Guy Cowan, Estudio de Alfarería Cowan, 1928, colección del Museo de Alfarería Cowan.* **En medio de izquierda a derecha:** *jarrón de gres vidriado mate, 20 cm de altura, por Edgar Littlefield, 1939, colección del Museo de Arte Everson; "Plato con pato", barro con pintura aplicada antes del vidriado, 27,5 cm de diámetro, por Henry Varnum Poor, 1926, colección del Museo Metropolitano de Arte; jarra de arcilla, 23,8 cm de altura, por Mary Chase Perry, Alfarería Pewabic, ca. 1929, colección de la Academia de Artes Cranbrook; "Jarrón de calabaza", porcelana con vidriado mate, 21 cm de altura, por Adelaide Alsop Robineau, 1926, colección del Museo de Arte Everson; "Jarrón globular", porcelana, 20 cm de altura, por Maija Grotell, 1942, colección de la Academia de Arte Cranbrook.* **Segundo plano de izquierda a derecha:** *Tazón de arcilla vidriada, 31 cm de diámetro, por Charles Harder, 1935, colección de la Sra. Charles Harder; plato de arcilla con vidriado alcalino, 46,9 cm de diámetro, por Glen Lukens, 1940, colección del Museo de Arte Everson; jarrón bruñido de arcilla cocida a fuego lento, 28,8 cm de altura, por María Martínez, ca. 1939, colección del Museo de Arte Everson; "Bailarina de burlesque", 45 cm de altura, por Waylande Gregory, Estudio de Alfarería Cowan, 1929, colección del Museo de Alfarería Cowan.*

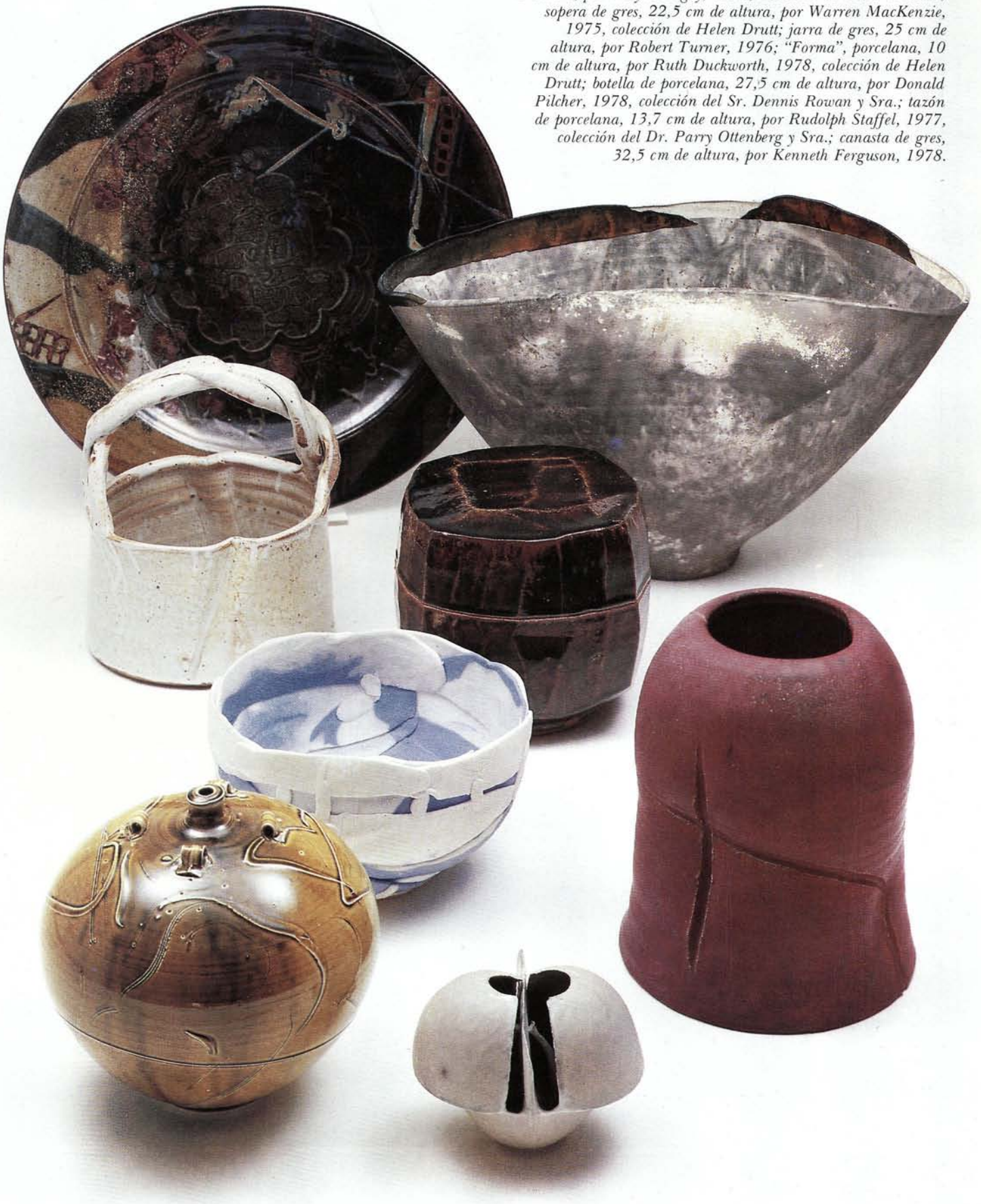
Unidos alcanzaron, si no la prominencia, al menos un lugar y un perfil en la palestra internacional de la cerámica.

No obstante, los logros del período que terminó en 1919 se ajustaban en gran medida a los términos europeos. Los estilos beaux-arts, art nouveau, movimiento de artes y oficios, y arte deco se originaron al otro lado del Atlántico. La gramática de la estética siguió siendo europea; sólo el acento era norteamericano.

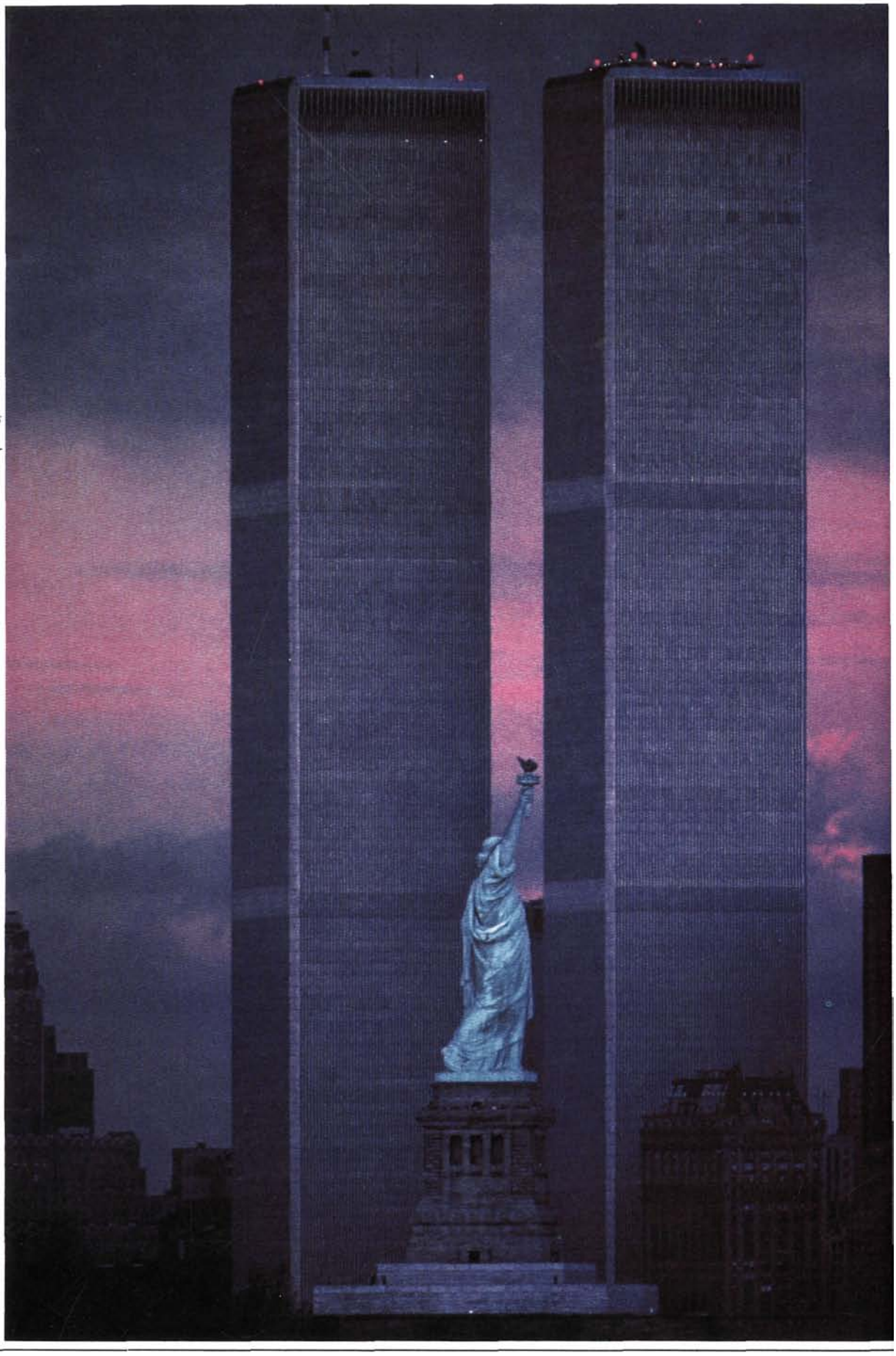
El avance definitivo se produjo a mediados de la década de 1950: las energías liberadoras provenían del expresionismo abstracto y la alfarería popular japonesa. Estas dos influencias produjeron una unión totalizadora entre la sensibilidad tradicional respecto a los materiales y procedimientos, y la fuerza vigorosa, gesticular, de la pintura contemporánea. En la década de 1960 apareció el arte *funk:* una inversión dadaesca de arte *pop* con su humor vulgar, estética de coleccionista e imágenes figurativas viscerales. Estos movimientos y los logros subsecuentes pusieron la cerámica estadounidense a la vanguardia de la cerámica mundial, y aquélla ha conservado el liderazgo.

El viaje de autodescubrimiento y propósito que se examina en esta exhibición es extraordinario. Vemos cómo la cerámica de los Estados Unidos pasa de una etapa imitativa, exploratoria, a fines del siglo XIX, a un papel de vanguardia a partir de la década de 1950. El logro es doble. Por una parte, los ceramistas estadounidenses habían establecido una cabeza de playa para un medio artesanal tradicional en las bellas artes, redefiniendo el vehículo estético y presentando la escultura cerámica como una alternativa íntima y significativa a la calidad cerebral de la escultura en metal del período de posguerra. Sin embargo, refleja más ampliamente el triunfo de una nación que ha sido capaz de configurar una voz e identidad nacionales por medio de las artes cerámicas en el breve espacio de 100 años. ◆

Primer plano de izquierda a derecha: *"Cena formal", gres con lustrado y vidriado, 41 cm de diámetro, por Fred Bauer, 1968, colección de Robert y Jean Pfannebecker; "Olla T", alfarería vidriada, 24 cm de altura, por Robert Arneson, 1969; jarrón de gres vidriado, 27 cm de altura, por John Mason, 1964, colección de Fred y Mary Marer.* **En medio de izquierda a derecha:** *"Botella con tapón", arcilla a fuego lento con vidriado y pintura china, 59 cm de altura, por Ron Nagle, 1960, colección de Fred y Mary Marer; olla de gres con vidriado blanquecino y discos policromos, 55 cm de altura, por Jerry Rothman, 1966, colección del Museo de Arte Everson; "Hombre con orejas del ratón Mickey", plato de barro vidriado, 35 cm de diámetro, por James Melchert, 1964, colección de Peter y Norma Schlesinger.* **Tercer plano de izquierda a derecha:** *Jarra con tapa, barro vidriado con pintura, 71 cm de altura, por Michael Frimkess, 1968, colección de Fred y Mary Marer; vasija con tapa, gres modelado a mano con vidriado y pintura, 71 cm de altura, por Rudy Autio, 1966, colección del Museo de Arte Everson.*



Desde arriba en el sentido de las agujas del reloj: *Plato de gres con vidriado y chorreados, 50 cm de diámetro, por John Glick, Alfarería Plum Tree, 1975, colección del Museo de Arte Everson; "Tazón de arena gris", raku con vidriado, 41,9 cm de altura, por Wayne Higby, 1977, colección de Mack Graham; sopera de gres, 22,5 cm de altura, por Warren MacKenzie, 1975, colección de Helen Drutt; jarra de gres, 25 cm de altura, por Robert Turner, 1976; "Forma", porcelana, 10 cm de altura, por Ruth Duckworth, 1978, colección de Helen Drutt; botella de porcelana, 27,5 cm de altura, por Donald Pilcher, 1978, colección del Sr. Dennis Rowan y Sra.; tazón de porcelana, 13,7 cm de altura, por Rudolph Staffel, 1977, colección del Dr. Parry Ottenberg y Sra.; canasta de gres, 32,5 cm de altura, por Kenneth Ferguson, 1978.*



"La Libertad y las Torres Gemelas"

JAKE RAJS

NUEVA YORK:
Una Ciudad Variada y Vibrante

Un

lugar de nuevos principios y viejos sueños, Nueva York ha ofrecido una nueva promesa a generaciones de recién llegados que buscan su futuro. En este artículo, el crítico Isa Kapp presenta aspectos de la vida en Nueva York según la describieron algunos de los mejores escritores de los Estados Unidos. Más adelante hay otras imágenes de la ciudad que fueron captadas oportunamente por la visión creativa de fotógrafos profesionales.

El Escritor y la Ciudad

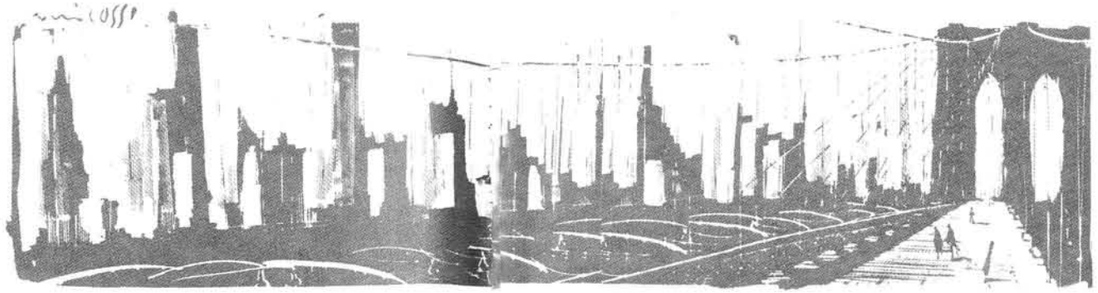
Por Isa Kapp

Ya sea como viajeros experimentados de una capital importante o visitantes indecisos de una ciudad pequeña del oeste medio estadounidense, todos nos exaltamos por igual ante la vitalidad del rostro de Nueva York, el paso flexible, la tensión acrecentada en el aire y la sensación de que algo extraordinario está a punto de suceder. Puede ser la promesa de realización que ofrece Nueva York, con frecuencia ilusoria, lo que atrajo a los escritores estadounidenses del siglo pasado a esta ciudad. Pero lo que los seduce siempre son su algarabía y su bullicio, la llamativa profusión de espectáculos en un puerto de entrada donde los extranjeros se reúnen y empiezan una nueva vida. Theodore Dreiser (uno de los primeros novelistas urbanos de los EUA) y Saul Bellow (el más importante de los novelistas vivos de los EUA) se sintieron estimulados por su repentina proximidad con las multitudes humanas, en todos sus aspectos y condiciones.

Las ciudades—carnavales de emoción y ambición—han cautivado la imaginación literaria desde el relato bíblico de Sodoma y Gomorra. Aunque las novelas de Balzac escarnecen el vicio y la intriga financiera, y Dickens nos aterroriza con ríos tétricos, prisiones y truhanerías, vemos también, a través de su fascinación con el ambiente local, un París animado y cosmopolita y un Londres sustancioso y rico como un pastel de ciruela. Sin embargo, en comparación con el escepticismo de los escritores europeos respecto al efecto de la vida de la ciudad en sus habitantes, el idilio de los escritores norteamericanos con Nueva York es optimista y apasionado. Claro que hay escenas de miseria urbana y sordidez en *Maggie: A Girl of the Streets* (Maggie: una chica del arroyo) de Stephen Crane, en *Pierre* de Herman Melville ("Nunca había venido de noche a la ciudad, pero, en cierta forma, me hizo sentir a la vez amargura y tristeza", dice su héroe), en *Manhattan Transfer* (Transbordo en Manhattan) de John Dos Passos y en una novela más reciente, *Last Exit to Brooklyn* (Ultima salida a Brooklyn) de Hubert Selby. Pero, en su mayor parte, los novelistas y poetas norteamericanos están dispuestos a considerar a la ciudad como pivote de sus esperanzas, el ábrete sésamo a su creatividad. "De todas las ambiciones de los grandes inéditos", escribió Frank Norris en 1897, "la más poderosa, la más persistente es ir a Nueva York". Y 70 años después, el periodista sureño Willie Morris escribió en su autobiografía, *North Toward Home* (Al Norte, hacia casa): "Siempre habíamos venido los más ambiciosos porque *teníamos* que hacerlo, debido a la atracción ineludible de la capital cultural, cuando la pasión por los viajes era intensa, demasiado apremiante para resistirse a ella".

La mayoría de los escritores estadounidenses importantes llegaron a Nueva York en algún momento del período productivo de su vida, muchos de ellos provenientes de pequeñas ciudades del Oeste Medio—como Dreiser, Willa Cather, F. Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway—y su gran apremio era escapar a la estrechez de criterio y el fanatismo de la vida provinciana. "En ciudades pequeñas, los bien dotados y los de mísera cuna no tienen mucho espacio para expander su fortuna", explica John

Ilustraciones de Mario Micossi



Hollander en su poema "Nueva York". Cualesquiera que sean los espectros de corrupción y violencia que pueblan la ciudad, los escritores corren poco riesgo de verse restringidos por opiniones rígidas o camarillas exclusivas. Existen, desde luego, agrupaciones literarias en Nueva York actualmente; los escritores neoconservadores que se reúnen alrededor de la revista *Commentary*, los académicos radicales que escriben en *The New York Review of Books*, los bien pagados periodistas que colaboran en revistas brillantes como *Esquire*, por no mencionar a los iconoclastas del *Village Voice* y las andanadas de los llamados periódicos "clandestinos" que adoptan posturas excéntricas, contraculturales. Pero cada uno de estos grupos es accesible para los recién llegados e incluso para los cambios de opinión en su propio seno. Y además del efecto vigorizante de la amplitud de criterio y la tolerancia, la vida cultural florece tan palpablemente en la ciudad y es estimulada y recompensada en forma tan sistemática, que el escritor se siente espléndidamente bienvenido.

Hacia el comienzo del siglo, Nueva York había remplazado a Boston como centro de publicación de libros y revistas. William Dean Howells, notable director de periódico y árbitro de los destinos literarios, dejó el *Atlantic Monthly* de Boston en la década de 1880 para convertirse en director del *Harper's Magazine* de Nueva York, lugar que él consideraba una verdadera ciudad, "señorialmente libre, con todo tipo de rasgos extranjeros", en la época en que llegaban a esta ciudad millones de inmigrantes de Europa. Dreiser llegó en 1894, fascinado por los poderosos hombres de empresa que habían de convertirse en personajes de *The Titan* (El Titán) y *The Financier* (El financiero); y la novelista Willa Cather llegó en 1904 para dirigir *McClure's* y escapar a las miradas indiscretas que acechaban en los pórticos de las casas provincianas de Nebraska. Un nuevo tipo de periodistas, llamados "rastreadores de escándalos", popularizaba sus revistas atrayendo grandes masas de lectores con sus revelaciones de la corrupción económica y política en las ciudades norteamericanas. Estas incursiones en el mundo real del poder, posteriores a la llegada de Howell a Nueva York, ayudaron a provocar el final de la "tradición elegante" y el inicio del realismo en la novela estadounidense.

De aquí en adelante, Nueva York se hace más y más compatible con la vida literaria. El encuentro de miles de jóvenes con países extranjeros durante la Primera Guerra Mundial, el impacto de las teorías de Freud acerca del inconsciente, la desilusión ante los acuerdos de posguerra; todo se combinó para crear la atmósfera de rebeldía de la era del jazz en la década de 1920; y novelistas como F. Scott Fitzgerald y Edmund Wilson, poetas como E.E. Cummings y Edna St. Vincent Millay, orientaron sus pasos al Greenwich Village, barrio bohemio de Nueva York, para aunarse a una impetuosa liberación de los convencionalismos. *I Thought of Daisy* (Pensé en Daisy), primera novela de Edmund Wilson, el literato más notable de la década, capta el entusiasmo de una dedicada vocación literaria compartida por un círculo, de hecho toda una comunidad de espíritus afines.

Los cuarentas vieron el surgimiento de un grupo bastante distinto de escritores neoyorquinos, el primero que pudo llamarse apropiadamente una intelectualidad estadounidense. La mayoría de ellos colaboraban con la conocida publicación trimestral *Partisan Review*, que lograba combinar un intenso interés por la política de izquierda con una admiración igualmente intensa por los grandes poetas modernistas (y en gran medida conservadores) como T.S. Eliot y Ezra Pound, y los experimentadores radicales en prosa como James Joyce y Gertrude Stein. Los críticos, poetas, académicos y narradores de este nuevo grupo tenían mucho en común. Eran principalmente hijos de inmigrantes judíos de Europa oriental y su estilo era inmediatamente reconocible: los ensayos críticos de Lionel Trilling, Randall Jarrell, Alfred Kazin y Mary McCarthy eran brillantes, nerviosos, de amplio alcance y polémicos; la novela urbana de Saul Bellow, Paul Goodman y Delmore Schwartz mezclaba la excentricidad con el panegírico, una crítica moral de la cultura contemporánea con un sentimiento agridulce respecto a la ciudad. Deslumbrantes en sus epigramas e ironías, ejercieron una influencia carismática sobre los extraños y transformaron los gustos literarios de la siguiente generación. Aunque estaban demasiado en desacuerdo entre sí para constituir una verdadera comunidad, debieron ser una presencia estimulante para cualquier aspirante a escritor. Vivir en su ciudad y ser leídos por ellos era ciertamente una severa prueba de excelencia.

La escena cultural de Nueva York es menos cohesiva hoy que en los cuarentas y los cincuentas cuando la *Partisan Review* cobró tanta importancia. Ninguna revista domina ahora el paisaje literario. La ciudad misma parece más caótica; incluso el área del Greenwich Village se ha fragmentado en enclaves separados, cada uno de los cuales abraza un tipo más esotérico de vanguardismo. Los escritores tienden a pasar sólo parte del tiempo en Nueva York, como el novelista Bernard Malamud que enseña en Vermont medio año y regresa a su apartamento de Riverside Drive la otra mitad.

Empero, si los escritores se nutren del fermento y el conflicto, ninguna ciudad se los ofrece en mayor cantidad que Nueva York. Tampoco hay ciudad que proporcione más de esos contextos que apoyan las actividades creativas y hacen que el escritor se sienta a gusto.

También significa mucho para los escritores estar cerca del gran número de universidades de Nueva York, que no sólo les proporcionan lectores potenciales, sino una verdadera fuente de susbsistencia como catedráticos y escritores residentes. Igualmente importante es la existencia de varias docenas de empresas editoriales cuya gran diversidad de calidades e interés permite que los autores busquen directores favorables a su obra y editores cuyo gusto respetan. Uno de los episodios legendarios en la vida literaria estadounidense se refiere a la relación padre-hijo de Thomas Wolfe, quien escribió estantes completos de novela autobiográfica, y Maxwell Perkins, corrector de Scribner's, que los podó hasta convertirlos en libros coherentes y con frecuencia inquietantes.

Sin duda, los escritores han disfrutado la excitación y convivialidad intelectual de la capital cultural, pero lo que más los ha entusiasmado es la iridiscente presencia de la ciudad misma. Casi ninguno de ellos ha sido inmune a los tejados resplandecientes, las bahías y ríos anchurosos que rodean Nueva York o al incitante viento salobre que la satura. Tampoco han desviado la vista del fulgor de su riqueza y encanto, o de la forma veleidosa en que ha jugado con el destino de cada uno de ellos. "Ciudad incalculable", exclama Fitzgerald, al recordar su propia montaña rusa de éxito y fracaso. Estos buscadores aceptan la indiferencia e incluso el rechazo sin darse nunca por vencidos. "Ciudad gigantesca, no hemos tomado nada: no hemos impreso nada en tu pecho de acero ni hemos dejado siquiera la huella de un tacón sobre tus pavimentos de corazón pétreo", se lamenta Thomas Wolfe, pero es sólo una pausa en su elogio al río Hudson y las luces de la ciudad.

De todos los dones que ofrece la ciudad al escritor, el que menos se puede rehusar es su invitación a una intimidad temeraria. En Nueva York se intercambian insultos y agudezas sobre la marcha y puede iniciarse una amistad en medio del tráfico vertiginoso. Es el sentimiento de participación simultánea lo que cautiva a Saul Bellow, el más urbano de los novelistas contemporáneos. Eso es lo que lo impulsa a retratar las barriadas miserables de la parte alta de West Broadway en *Mr. Sammler's Planet* (El planeta del Sr. Sammler) como una parte habitable del mundo donde los dignos se codean con los desprestigiados y ni la suciedad ni el crimen ni la pobreza pueden excluir la posibilidad de una conversación cortés. En *Seize the Day* (Atrapa el día), mucho más conmovedor que el abatimiento del héroe que llora por sí mismo en el funeral de un perfecto extraño, es su sumisión involuntaria (como la del escritor) a una corriente oceánica que lo arrastra a la inmensidad de la vida de la ciudad.

La selección que presentamos a continuación trata de dar a conocer no el Nueva York objetivo del periodista o el sociólogo, sino imágenes de su carácter y paisaje captadas por escritores estadounidenses de talento. ◆

He Aquí Nueva York

Por E. B. White

E.B. White, que nació en 1899 en las afueras de Nueva York, ha sido mucho tiempo el ensayista más destacado de los Estados Unidos y ha aportado observaciones agudas y magistrales sobre temas que van desde la forma en que desciende el mapache de un árbol hasta la necesidad de un gobierno mundial. Además de sus ensayos y colaboraciones para la revista The New Yorker, *White, que vive ahora en Maine, ha publicado dos volúmenes de poesía y dos libros infantiles que se han convertido en clásicos. Cuando en 1949 apareció por primera vez en la revista* Holiday *su ensayo "He aquí Nueva York", que resumimos en estas páginas, atrajo tanta atención que fue inmediatamente reproducido en forma de libro y hoy, 31 años después, sigue siendo quizá el mejor tributo literario y el destilado más perfecto de la esencia de Nueva York que se haya publicado.*

Existen aproximadamente tres Nueva Yorks. Primeramente está el Nueva York del hombre o mujer que nació aquí, que ve la ciudad como lo natural y acepta su tamaño y turbulencia como algo común e inevitable. En segundo lugar está el Nueva York del hombre que trabaja aquí y vive en otra parte: la ciudad que la langosta devora cada día y restituye cada noche. Finalmente tenemos el Nueva York de la persona nacida en otra parte pero que vino aquí en busca de algo. De estas tres ciudades trepidantes, la más grande es la última: la ciudad del destino final, la ciudad como meta. Es esta tercera ciudad la que da a Nueva York su tendencia a la agitación, su comportamiento poético, su dedicación a las artes y sus logros incomparables. La población flotante confiere a la ciudad su pulso bullicioso, los oriundos del lugar le otorgan solidez y continuidad, y los residentes llegados de fuera le proporcionan pasión. Ya sea que se trate de un campesino originario de Italia que viene a establecer una pequeña tienda de abarrotes en un barrio, o de la joven que llega de una ciudad pequeña de Mississippi para escapar de las miradas indiscretas de sus vecinos, o de un muchacho procedente de la Faja del Maíz con un manuscrito en su portafolios y un dolor en su corazón; nada de eso importa: cada uno abraza a Nueva York con el entusiasmo intenso del primer amor, cada uno absorbe a Nueva York con los ojos llenos de frescura de un aventurero. . .

Un poema resume muchas ideas en poco espacio y les agrega música, acentuando de este modo su significado. La ciudad es como la poesía: resume la vida entera, todas las razas y orígenes en una isla pequeña y les agrega la música y el acompañamiento del tráfico de vehículos. La isla de Manhattan es sin duda alguna el concentrado humano más grande de la Tierra, el poema cuya magia es comprensible para millones de residentes permanentes, pero cuyo significado pleno siempre permanecerá elusivo. Al pie de los edificios de oficinas más altos y elegantes se hallan los barrios más miserables. A sólo pocas calles de los retablos preciosistas de la iglesia de Riverside se encuentran los amuletos de vudú de Harlem. Los príncipes del comercio, que llegan a Wall Street en sus lemosinas por East River Drive, pasan a unos

© 1977 por E.B. White.

cuantos cientos de metros de los reyes gitanos; pero los príncipes no saben que están pasando ante reyes, y los monarcas ni siquiera se han levantado todavía: viven una vida más tranquila que los príncipes y se emborrachan más a menudo.

Nueva York no se parece en nada a París; en nada se asemeja a Londres; y no es Detroit multiplicado por cuatro. Es sin duda la ciudad más descollante. Incluso logró alcanzar el punto más elevado del cielo en el momento más bajo de la Depresión. El edificio Empire State llegó a una altura de 375 metros del suelo cuando era una locura levantar incluso 10 centímetros de nueva construcción.

Manhattan se ha visto obligada a crecer verticalmente a falta de cualquier otra dirección por donde hacerlo. A esto se debe, más que a cualquier otra cosa, su majestuosidad física. Es a la nación lo que la aguja de la iglesia blanca al poblado: el símbolo visible de la aspiración y la fe, el penacho blanco que señala el camino ascendente. . .

Es un milagro que Nueva York vaya adelante. Todo parece ser inadmisible. Cada vez que sus habitantes se lavan los dientes, millones de litros de agua deben traerse de Catskills y las colinas de Westchester. Cuando un joven en Manhattan escribe una carta para su novia que vive en Brooklyn, el mensaje de amor es expelido—*¡puuuft!*—hasta donde está ella a través de un tubo neumático; así de simple. El sistema subterráneo de cables telefónicos, líneas de energía, tuberías de vapor, de gas y de alcantarillado son razones suficientes para dejar la isla a los dioses y los gorgojos. Cada vez que se hace un agujero en el pavimento, los ruidosos cirujanos exponen ganglios que están entrelazados más allá de lo creíble. Por lógica, Nueva York debió destruirse hace mucho tiempo a causa del pánico, el fuego, los disturbios o la falla de alguna línea vital de suministro en su sistema circulatorio o algún laberíntico corto circuito profundo. . .

La historia colectiva es una fuerza terrible, empero los neoyorquinos parecen escapar siempre a ella por un margen minúsculo: se sientan en subterráneos atestados sin sentir claustrofobia, se libran de situaciones de pánico gracias a un afortunado desparpajo, afrontan la confusión y el caos vial con paciencia y valor: algo así como una forma perpetua de salir del paso a duras penas. Toda instalación es inadecuada: los hospitales, escuelas y campos de juegos están atestados, las autopistas de alta velocidad son turbulentas, los puentes son atolladeros, no hay suficiente aire ni suficiente luz, y habitualmente hay demasiado calor o demasiado frío. Pero la ciudad compensa sus peligros y deficiencias suministrando a los ciudadanos dosis masivas de una vitamina complementaria: el sentimiento de pertenecer a algo único, cosmopolita, majestuoso y sin paralelo. . .

He estado recordando lo que sentí en mi juventud cuando viví en la misma ciudad entre gigantes. Al llegar por primera vez a Nueva York, mis ídolos eran cerca de una docena de periodistas y críticos y poetas cuyos nombres aparecían regularmente en los periódicos. Ardía en constante fuego lento sólo porque estaba en la misma isla que ellos. . . Esta excitación (la cercanía a gigantes) es incesante. La ciudad siempre está llena de jóvenes principiantes respetuosos—actores jóvenes, jóvenes aspirantes a poetas, bailarinas, pintores, reporteros, cantantes—cada uno de ellos dependiente de su propio tónico para mantenerse vivo, cada uno con su propia colección de ídolos.

Nueva York no sólo proporciona una excitación constante sino también un espectáculo continuo. Recorrí las calles contemplando este espectáculo, con la esperanza de poder plasmarlo por escrito. Es sábado, casi para terminar la tarde. Doy vuelta por la calle 48 West. De las ventanas abiertas de los salones donde se estudia batería y saxofón salen los sonidos desganados de la educación musical, sonidos como de monstruosos insectos salidos del criadero del verano. El teatro Cort arroja su público de la función vespertina. Súbitamente la vía pública se llena con la poderosa voz de un cantante callejero. Se aproxima en busca de público un negro enorme, alegre, con perfiles de gran ópera, avanzando con la cabeza en alto, llena la garganta de canto desenfrenado. Lleva un largo bastón como único apoyo y está vestido pulcra aunque informalmente: pantalones, chaqueta de lino y en su bolsillo puede verse un libro. . .

Una noche calurosa me detengo un rato en el concierto que la banda Goldman ofrece en Central Park. La gente sentada en las bancas se abanica frente al podio y, con agrado, presta atención a la música. El viento nocturno mece los árboles, reanimando las hojas, dotándolas de palabra; las luces eléctricas iluminan las verdes ramas desde abajo, traduciéndolas a un nuevo lenguaje. Arriba pasa evocadoramente un avión, sus luces de vuelo parpadean. En una banca, exactamente frente a mí, está sentado un muchacho con el brazo alrededor de su chica; están orgullosos uno del otro e inundados de música. El cornetista avanza un paso para un solo, empieza, "Brinda por mí sólo con tus ojos. . ." En la noche cálida, vasta, la trompeta suena asombrosamente pura y mágica. De pronto desde el río North empieza otro solo de corno: es el *Queen Mary* que anuncia sus intenciones. Desafinado, está medio tono abajo. Por los senderos de asfalto los paseantes van de un lado a otro; se comportan consideradamente, con respeto a la atmósfera musical. Las paletas heladas se están vendiendo bien. En la hierba tibia, más allá de la valla, las formas se agitan en las sombras y las faldas de las muchachas que se aproximan por la alameda se abultan por la brisa y los hombros desnudos son iluminados por los faroles. Es una ocasión mágica y todo es gratis.

Pero al caminar de noche por el Bowery, bajo el tren elevado, se siente tan sólo una especie de culpa helada. Cuando nos tocan al hombro para pedirnos una moneda, tratamos de soltarla sin tocar la mano del mendigo porque está sucia; tratamos de rehuir su mirada porque es acusadora. Esta no es tanto una amenaza personal cuanto universal: la fría amenaza del sufrimiento y la miseria humana no resueltos y las etapas avanzadas del alcoholismo. En una noche de verano los borrachos duermen al aire libre. La acera es una cama gratuita y sin piojos. Los viandantes pasan entre, por encima y alrededor de las formas inmóviles, como si caminaran entre los muertos en un campo de batalla. En los pórticos, en los escalones de los bancos de ahorro, los vagabundos duermen la mona. De pie como un centinela a la cabeza de los durmientes está la botella vacía, de la que apuraron su consuelo. Apretada contra su pecho está la bolsa de papel que contiene sus pertenencias. El locuaz pregonero de un autobús de turistas dice a sus pasajeros que ésta es "la calle de las almas perdidas", pero el Bowery no se considera a sí mismo perdido; afronta su problema peculiar a su manera: muchos bares, muchas posadas de mala muerte, mucha indiferencia y siempre, al final del trayecto, los pabellones siquiátricos del hospital Bellevue.

Una o dos calles hacia el este cambia acentuadamente la atmósfera. En las barriadas hay pobreza y viviendas miserables, pero con ellas está la sobriedad tranquilizadora y la seguridad de la vida familiar. Me dirijo al este por Rivington. Todo es alegre, sucio y atestado. Pequeñas tiendas se desbordan en la acera, dejando sólo la mitad del espacio normal para los peatones. A la luz blanca de focos sin pantalla, brillan sandías y ropa colgada. Las familias han salido de los cuartos calurosos y han encon-

trado alivio en el pavimento. Se sientan sobre cajas de embalaje, fumando con tranquilidad y amistosamente. Esta es la reunión social nocturna del vasto Lower East Side; y en general hay grupos veraniegos de apariencia más agradable que algunos de los que pueden verse en resplandecientes sillas de playa sobre verdes prados en casas campestres. Todo es aquí sencillo y campechano, con el olor de piel acalorada, fruta aplastada y suciedad cubierta de moscas en las alcantarillas, y con el aroma de la comida en preparación.

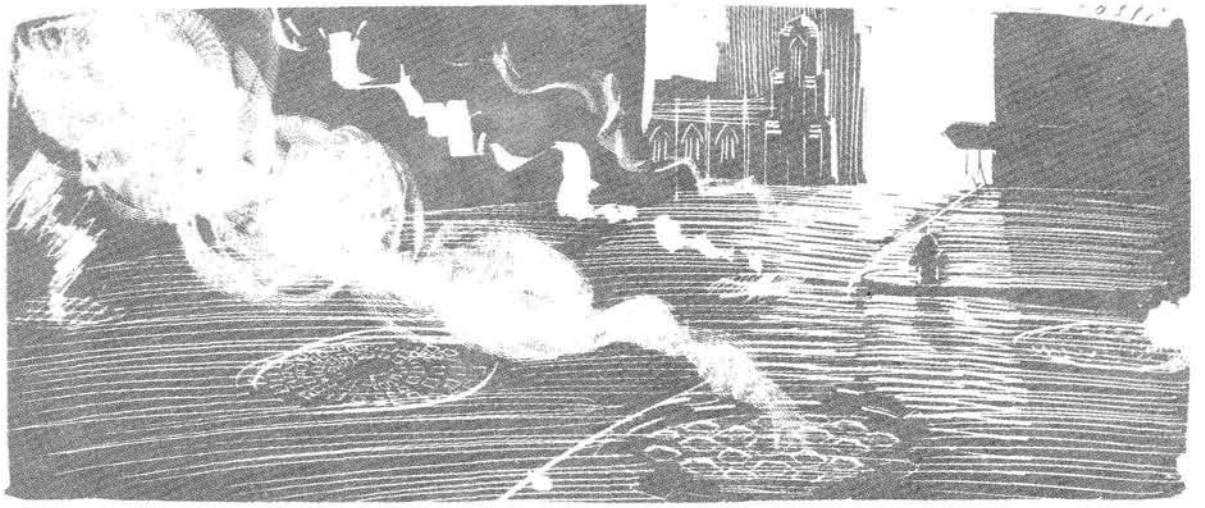
En la esquina de Lewis, en el campo de juego tras la cerca alambrada, se celebra un baile al aire libre; una especie de acontecimiento comunal, probablemente destinado a combatir la delincuencia. Las mujeres empujan cochecitos de bebé entre los bailarines, como para mostrar a lo que conduce finalmente el baile. Arriba, como banderolas que decoraran un salón de baile de postín, ondean los calzones y sostenes en los tendederos. La música se detiene y una hermosa muchacha italiana saca un cepillo y se para bajo el farol del alumbrado público para cepillarse sus largos cabellos negro azulosos hasta hacerlos brillar. El policía en la patrulla observa todo adustamente.

La Consolidated Edison Company afirma que hay ocho millones de personas en los cinco distritos electorales de Nueva York, y la compañía está en condiciones de saberlo. Como en toda comunidad compacta, están representadas virtualmente todas las razas, religiones y nacionalidades. Las cifras de población son cambiantes; cambian casi tan rápidamente como se analizan. Puede afirmarse con seguridad [a fines de la década de 1940] que cerca de dos millones de los ocho que pueblan Nueva York son judíos; aproximadamente uno de cada cuatro. Entre estos dos millones de judíos los hay, por supuesto, de muchas nacionalidades: rusos, alemanes, polacos, rumanos, austriacos, una enorme lista. La Liga Urbana del Gran Nueva York calcula que el número de negros en la ciudad es aproximadamente 700.000. De éstos, cerca de 500.000 viven en Harlem, distrito que se extiende hacia el norte desde la calle 110. La población negra ha aumentado rápidamente en los últimos años. En Nueva York viven aproximadamente 230.000 puertorriqueños. Hay medio millón de irlandeses y medio millón de alemanes. Cuenta con 900.000 rusos, 150.000 ingleses, 400.000 polacos y grandes números de finlandeses, checos, suecos, daneses, noruegos, lituanos, belgas, galeses, griegos e incluso holandeses, que han estado aquí desde hace tiempo. . .

El antagonismo y la mezcla de estos millones de personas nacidas en el extranjero representan tantas razas, credos y nacionalidades, que hacen de Nueva York una exhibición permanente del fenómeno de un mundo. Los ciudadanos de Nueva York son tolerantes no sólo por inclinación sino por necesidad. La ciudad tiene que ser tolerante, de otra manera explotaría en una nube radiactiva de odio, rencor y fanatismo. Si la gente se apartara, aunque brevemente, de la paz del intercambio cosmopolita, la ciudad volaría más alto que una cometa. En Nueva York están latentes todos los problemas raciales, pero lo que puede observarse no son éstos, sino la tregua inviolada. . .

Para un neoyorquino la ciudad es a la vez inmutable y cambiante. En muchos aspectos ni se ve ni se siente como hace 25 años. Los trenes elevados han desaparecido. . . Broadway ha cambiado de aspecto. Antes tenía una estructura ósea discernible bajo su superficie estruendosa; pero ahora los letreros son enormes, los edificios y tiendas y hoteles han desaparecido bajo las luces de neón. En Greenwich Village la luz se está desvaneciendo: grandes edificios de apartamentos han aparecido, bordeando la plaza, y los bares están cromados y cubiertos de espejos. Pero todavía persisten en el Village algunas trazas de poesía, vidrio soplado mexicano, cobre repujado, batik, lámparas hechas con botellas de whisky vacías, primeras novelas elaboradas a partir de recuerdos recientes; el viejo Village con sus callejuelas y cuartos de alquiler destartalados para las necesidades erráticas de aquellos cuyo corazón es joven y alegre. . .

Las barriadas están dando lugar gradualmente a soberbios proyectos residenciales de elevada estatura, de elevado propósito, pero de bajo alquiler. Hay un par de docenas de estos nuevos conjuntos de vivienda diseminados por toda la ciudad; cada uno es una ciudad en sí misma (uno de ellos, en el Bronx, da cabida a 12.000 familias), que ocupa un espacio del cielo hasta ahora no aprovechado, eleva a la gente muy por encima de la calle, estandarizando su vida sanitaria, proporcionándole un lugar donde sentarse aparte de una caja de embalaje. Dinero federal, estatal, municipal y privado ha fluido hacia estos proyectos. Bancos y compañías de seguros patrocinan algunos de ellos. Los arquitectos han virado ligeramente los edificios en sus



cimientos para que capten más luz. Todavía se necesitan miles de unidades nuevas y a la larga se construirán, pero Nueva York nunca se alcanza a sí misma, nunca está en equilibrio . En épocas de abundancia, la población crece rápidamente y las nuevas viviendas brotan de la piedra. Al llegar épocas malas, la población escasea, las buhardillas son abandonadas y el casero languidece y muere.

Nueva York ha cambiado de ritmo y carácter durante los años en que la he conocido. Hay mayor tensión, irritabilidad acrecentada. Se las encuentra en muchos lugares, en muchos rostros. Las frustraciones normales de la vida moderna se multiplican y amplifican aquí; el simple recorrido de un autobús que atraviesa la ciudad significa para el conductor tanta frustración y molestia que lo puede poner al borde de la locura: la luz del semáforo que cambia siempre un instante demasiado pronto, el pasajero que golpea la puerta cerrada, el camión que bloquea la única salida, la moneda que se resbala al suelo, la pregunta hecha en el momento inoportuno. Hay mayor tensión y mayor velocidad. Los taxis corren más rápidamente que hace 10 años (y ya eran veloces entonces). Los taxistas acostumbraban conducir con entusiasmo; ahora parece que lo hacen con desesperación, hacia la propina final. En la autopista de West Side, acercándose a la ciudad, el conductor es arrastrado hacia una especie de trance; algo así como una fiebre de movimiento del que no se puede escapar, empujado por detrás, apretado por los lados, como una brizna en la corriente de una acequia.

La ciudad nunca había sido tan incómoda, tan atestada, tan tensa. Ha abundado el dinero y Nueva York ha respondido. Es difícil encontrar lugar en un restaurante; hombres de negocios aguardan en cola su almuerzo en Schrafft's tan mansamente como los desocupados de otras épocas esperaban la sopa gratuita. (La prosperidad crea sus colas para el pan, igual que la depresión.) La hora del almuerzo en Manhattan ha sido adelantada media hora, a las 12 o 12:30, con la esperanza de ganarle una mesa a la multitud. Los edificios de apartamentos están festonados con letreros de "Todo Ocupado". En los autobuses de la Quinta Avenida sólo hay lugar de pie, mientras en otras épocas reservaban un asiento para todo pasajero.

A ciertas horas de ciertos días es casi imposible encontrar un taxi vacío y, si lo hay, mucha gente se lo disputa. En comparación con otros días menos agitados, la ciudad es incómoda e inconveniente; pero por temperamento los neoyorquinos no aspiran a la comodidad y la conveniencia; sí así fuera vivirían en otro lugar.

El cambio más sutil en Nueva York es algo de lo que la gente no habla mucho pero que está en la mente de todos. La ciudad, por primera vez en su larga historia, es destruible. Un simple vuelo de aviones no mayor que una banda de gansos puede terminar rápidamente con esta isla de fantasía, quemar sus torres, derruir sus puentes, convertir los pasajes subterráneos en cámaras de muerte, incinerar millones de personas. La cercanía de la muerte es parte del Nueva York actual: en los sonidos de los aviones de chorro que sobrevuelan, en los negros encabezados de la última edición.

. . .A lo largo del East River, como en una carrera con el vuelo espectral de los aviones, los hombres han cincelado las oficinas permanentes de las Naciones Unidas; el proyecto de vivienda más grande de todos. En su avance, Nueva York asila otra ciudad interior, esta vez con todos los gobiernos, para limpiar esa barriada llamada guerra. Nueva York no es una ciudad capital; no es una capital nacional ni estatal. Pero está en camino de convertirse en la capital del mundo. . . ◆

Llámalo Sueño

Por Henry Roth

En el capítulo inicial de Call It Sleep *(Llámalo sueño), Henry Roth capta la excitación, el desconcierto y, en este incidente de la isla Ellis, los tonos sombríos de la experiencia migratoria de principios del siglo XX. Publicado en 1934,* Call It Sleep *fue redescubierto por críticos y lectores a fines de los cincuentas y es reconocido hoy como un retrato clásico de la infancia de un inmigrante. Henry Roth mismo llegó de niño a Nueva York procedente de Austria-Hungría, enseñó en escuelas secundarias de la ciudad y vive ahora en Albuquerque, Nuevo México.*

El pequeño vapor blanco, *Peter Stuyvesant,* que llevó a los inmigrantes del hedor y el bullicio de la sección de tercera a los de las casas de Nueva York, se deslizó ligero junto al muelle de piedra a sotavento de las barracas deterioradas por la intemperie y los nuevos edificios de ladrillo de la isla Ellis. Su capitán esperaba a los oficiales, trabajadores y guardias para zarpar hacia Manhattan. Era sábado por la tarde y el último viaje del fin de semana: los demorados tendrían que permanecer al otro lado hasta el lunes. El silbato del barco lanzó su estridente advertencia. Unas figuras enfundadas en monos deambulaban por las elevadas puertas de las oficinas de migración y por el pavimento gris que conducía al muelle.

Era mayo de 1907, año destinado a traer el mayor número de inmigrantes a las costas de los EUA. Todo el día, como desde que empezó la primavera, por cubierta habían pasado cientos de extranjeros de casi todos los países de la Tierra: el teutón de mentón prominente y cabellos cortos, el ruso barbudo, el judío de barbas ralas, y, entre ellos, campesinos eslovacos de rostro dócil, armenios morenos y de suaves mejillas, griegos granujientos, daneses de párpados arrugados. Todo el día su cubierta había lucido pintoresca, una matriz de las animadas costumbres de otras tierras, los delantales moteados de verde y amarillo, la pañoleta floreada, el lienzo casero bordado, el chaleco de piel de cordero galoneado de plata, bufandas llamativas, calcetas amarillas, sombreros de piel, caftanes, gabardinas sencillas. Todo el día las voces guturales, chillonas, los gritos estupefactos, los jadeos de asombro y las reiteraciones de satisfacción habían ascendido desde la cubierta en una oleada heterogénea de sonido. Pero ahora las cubiertas del vapor estaban vacías, silenciosas, extendiéndose bajo la luz del Sol casi como si las cálidas bordas se aliviaran de la tensión y la presión de las recientes miríadas de pies. Los pasajeros de tercera, de los barcos que habían atracado ese día, a quienes se había permitido entrar, ya lo habían hecho; excepto dos, una mujer y un niño pequeño que ella llevaba en sus brazos. Acababan de subir a bordo escoltados por un hombre.

Había muy poco fuera de lo común en estos recién llegados. El hombre había pasado evidentemente algún tiempo en los Estados Unidos y traía ahora a su mujer y su hijo desde el otro lado del océano. Pudiera haberse pensado que había pasado la mayor parte del tiempo en el bajo Nueva York, porque apenas prestaba atención a la Estatua de la Libertad o a la ciudad que se erguía sobre el agua o a los puentes tendidos sobre el río East; o quizá era

© 1934, 1962 por Henry Roth

sólo que estaba demasiado agitado para prestar atención a tales maravillas. Sus ropas eran las ordinarias de cualquier neoyorquino ordinario de esa época: sobrias y opacas. Un sombrero hongo negro acentuaba la angulosidad y la palidez sedentaria de su rostro; sobre su cuerpo alto, enjuto, llevaba una chaqueta suelta abotonada en forma de V cerca de la garganta; arriba de la V, una corbata negra de nudo estrecho se insertaba en la hendidura de un cuello alto almidonado. En cuanto a su esposa, podía adivinarse que era europea, más que por su ropa, por la tímida expresión de asombro en sus ojos al mirar alternativamente a su esposo y al puerto. Su ropa era norteamericana: falda negra, blusa blanca y un saco negro. Obviamente su esposo había tenido la precaución de enviarle esas prendas cuando ella estaba en Europa o se las había traído a la isla Ellis donde ella se las habría puesto antes de partir.

Sólo el pequeño que llevaba en los brazos vestía ropas característicamente extranjeras, impresión que se tenía por el extraño sombrero de paja azul que adornaba su cabeza y los listones moteados del mismo color que pendían sobre cada hombro.

Salvo por ese sombrero, si los tres recién llegados hubiesen estado en medio de una multitud, probablemente nadie habría distinguido a la mujer y al niño como inmigrantes recién llegados. No llevaban grandes bultos atados con sábanas, ninguna canasta de mimbre voluminosa, ningún colchón de plumas atesorado, ninguna caja de golosinas, embutidos, aceites vírgenes de oliva, quesos raros; la gran taleguilla negra a su lado era su único equipaje. Pero a pesar de esto, a pesar de su apariencia incluso menos ordinaria, los dos hombres de mono, arrellanados en la popa y fumando cigarrillos, los miraban con curiosidad. Y la anciana vendedora, sentada con una cesta de naranjas sobre las rodillas, dirigía sus débiles ojos hacia los recién llegados.

La verdad era que había algo muy poco habitual en su conducta. La anciana buhonera en la banca y los hombres de mono en la popa han visto a suficientes maridos recibir a sus esposas e hijos después de una larga ausencia para saber cómo deben comportarse tales personas. Miembros de las razas más expresivas, como la italiana, a veces danzaban de júbilo, giraban entrelazados, hacían piruetas en pleno éxtasis; los suecos algunas veces sólo se miraban, respirando con la boca abierta como un perro jadeante; los judíos lloraban, parloteaban ruidosamente, casi se sacaban los ojos mutuamente en el atolondramiento de sus gestos vehementes; los polacos reían con estrépito y se estrechaban firmemente uno al otro a la altura de los hombros, como si quisieran arrancarse un pedazo de carne y, después de un beso ligero y apresurado, podía verse a los ingleses gravitar hacia un abrazo, pero nunca culminándolo. Pero estos dos permanecían silenciosos, apartados; el hombre miraba austeramente hacia el agua con ojos indiferentes, ofendidos, y si acaso volvía la mirada hacia su esposa, era sólo para expresar un acre desdén con la mirada por el sombrero azul de paja que llevaba el niño que la mujer sostenía, y luego sus ojos hostiles barrían la cubierta para ver si alguien los estaba observando. Y su esposa a su lado lo veía con inquietud, implorantemente. Y el pequeño contra su pecho miraba del uno al otro con ojos alertas, asustados. Era en suma una reunión muy extraña.

Habían permanecido de este modo raro y silencioso varios minutos, cuando la mujer, como impulsada a actuar por la presión, trató de sonreír y tocando el brazo de su marido dijo tímidamente: "Así que esta es la Tierra Prometida". Hablaba yidish.

El hombre gruñó, pero no respondió.

Ella respiró profundamente como para darse valor y dijo trémulamente: "Lo siento, Albert, fui muy tonta". La mujer hizo una pausa como esperando algún parpadeo de la inflexibilidad, alguna palabra, que nunca llegó. "Pero te ves tan delgado, Albert, tan demacrado. Y tu bigote. . . te rasuraste".

La mirada del hombre hería y aislaba: "¿Y eso qué?".

"Debes de haber sufrido mucho en este país". Continuó su esposa amable a pesar de la repulsa de su esposo. "Nunca me escribiste. Estás delgado. ¡Ah! Entonces aquí, en la nueva tierra, existe la misma vieja pobreza. No has comido bien. Puedo verlo. Has cambiado".

"Bien, eso no importa", dijo él abruptamente, haciendo caso omiso de la compasión de su mujer. "No es excusa para que no me reconocieras. ¿Quién más vendría a buscarte? ¿Conoces a otra persona en este país?"

"No", dijo ella conciliadora. "Pero estaba tan asustada, Albert. Escúchame. Estaba tan estupefacta, y esa larga espera allí en ese cuarto enorme desde la mañana. ¡Oh, esa terrible espera! Los vi a todos partir, uno tras otro. El zapatero y su esposa. El calderero y sus hijos que venían de Strij. Todas esas personas que venían en el *Kaiserin Viktoria*. Pero yo. . . yo seguía allí. Mañana será domingo. Me dijeron que nadie podría venir a recibirme. ¿Qué hubiera sucedido si me envían de vuelta a casa? ¡Yo estaba frenética!"

"¿Me estás culpando?" La voz del hombre era peligrosa.

"¡No! ¡No! ¡Por supuesto que no, Albert! Sólo te explicaba".

"Bien, déjame explicarte", dijo él en tono cortante. "Hice lo que pude. No abrí la tienda. Llamé a esa maldita línea Hamburg-American cuatro veces. Y cada vez me dijeron que no estabas a bordo".

"No tenían más lugares en tercera clase, así que tuve que viajar en la bodega. . ."

"Sí, ahora lo sé. Todo está muy bien. No podía evitarse. Vine aquí de cualquier manera. El último bote. ¿Y qué es lo que haces? Te niegas a reconocerme. No me conoces". El puso los codos en la barandilla y desvió su cara enojada. "Ese es el recibimiento que me das".

"Lo siento, Albert", la mujer acarició humildemente el brazo de su esposo. "Perdóname".

Ambos permanecieron en silencio. En la cubierta de abajo, se habían hecho pasar los cables pardos sobre los postes de amarra y los hombres de la cubierta inferior los sacaban ahora del agua escurriendo. Las campanas repicaron. El barco tembló. Sobresaltadas por el chirriante sonido del silbato del barco, las gaviotas que revoloteaban ante su proa se elevaron con un chillido ligeramente estridente desde el agua verde, y el barco, mientras se alejaba del muelle de piedra, se deslizó suavemente por su camino sobre indolente hoja de cimitarra. Tras el barco, la blanca estela que se extendía hasta la isla Ellis se hacía más prolongada, tornándose de un difuso color verde melón. A un lado la línea costera grisácea de Jersey describía una curva, los mástiles y pértigas en la zona de los muelles orlaban el cielo; al otro lado estaba Brooklyn, liso, guarnecido de agua; los promontorios del puerto. Y ante ellos, irguiéndose en su elevado pedestal desde el resplandor bullente del agua hacia el oeste, la Libertad. El disco giratorio del Sol de la tarde avanzada se ponía tras ella y, para quienes a bordo la contemplaban, sus rasgos estaban sumidos en la sombra, sus profundidades exhaustas, su masa reducida a un solo plano. Contra el cielo luminoso, los rayos de su halo eran espigas de oscuridad que espoleaban el aire; la sombra achataba la antorcha que ella blandía hasta convertirla en una cruz negra contra la luz inmaculada: la empuñadura oscurecida de una espada rota. Libertad. El niño y su madre miraron otra vez con asombro hacia la figura masiva. ◆

Mannahatta

Por Walt Whitman

Walt Whitman (1819-1892) es el poeta más original y esencialmente norteamericano que han producido los Estados Unidos. Su continua influencia es evidente hoy en la preferencia que sienten los poetas jóvenes por la poesía y el verso libre. El siguiente tributo apasionado a Nueva York es uno de más de 100 poemas que constituyen Leaves of Grass *(Hojas de hierba), de Whitman.*

Pedía algo específico y perfecto para mi ciudad,
Cuando he aquí que surgió el nombre aborigen.
Ahora veo lo que encierra un nombre, una palabra, líquida, cuerda, musical, autosuficiente,
Veo que la palabra de mi ciudad es esa palabra de antaño,
Porque veo que esa palabra anida en nidos de bahías, soberbias,
Ricas, orladas de veleros y buques de vapor, una isla de dieciséis millas de largo, de base sólida,
Innumerables calles atestadas, altas proyecciones de acero, esbeltas, fuertes, ligeras, espléndidamente alzadas hacia los claros cielos,
Las mareas veloces y amplias, tan amadas por mí, hacia el ocaso,
Las fluidas corrientes marinas, los islotes, las islas adyacentes, las alturas, las villas,
Los incontables mástiles, los blancos buques costeros, los lanchones, los transbordadores, los navíos oceánicos, bien modelados,
Las calles del centro, los establecimientos de los comerciantes, de los marinos mercantes y de los corredores de cambios, las calles ribereñas,
Los inmigrantes que llegan, quince o veinte mil por semana,
Las carretas que transportan mercancía, la viril raza de conductores de caballos, los marinos de tez morena,
El aire estival, la brillante luz del Sol y las navegantes nubes en lo alto,
Las nieves invernales, los cascabeles de los trineos, el hielo rajado del río, a lo largo de la pleamar o de la bajamar,
La mecánica de la ciudad, los maestros, bien formados, de bellos rostros, de mirar directo,
Las aceras apiñadas, los vehículos, Broadway, las mujeres, las tiendas y los espectáculos,
Un millón de personas; modales libres y soberbios; voces sonoras; hospitalidad; los jóvenes más valerosos y amigables,
¡Ciudad de aguas presurosas y cristalinas! ¡Ciudad de capiteles y mástiles!
¡Ciudad anidada en bahías! ¡Mi ciudad!

Ve y Dilo en la Montaña

Por James Baldwin

James Baldwin es, después de Ralph Ellison, el novelista norteamericano negro más admirado del período posterior a la Segunda Guerra Mundial. Es también un ensayista brillantemente indagador sobre el tema de las relaciones raciales en los Estados Unidos y en el extranjero. El siguiente resumen de Go Tell It on the Mountain *(Ve y dilo en la montaña), su primera novela, tiene lugar en Harlem, el barrio con mayor densidad de población negra, donde el autor pasó una infancia impresionable. El título del libro fue tomado de un espiritual negro que se canta con frecuencia en los templos protestantes de negros.*

Cuando hubo terminado y el cuarto quedó listo para el domingo, John se sintió polvoroso y agotado y se sentó al lado de la ventana en la poltrona de su padre. Un Sol glacial llenaba las calles, y el viento agitado llenaba el aire con pedazos de papel y polvo escarchado y azotaba los rótulos colgantes de las tiendas y las iglesias con escaparate frontal. Era el fin del invierno y la nieve cubierta de basura que había sido amontonada a lo largo de las orillas de las aceras se estaba derritiendo ahora y llenaba las alcantarillas. Algunos muchachos jugaban a la pelota en las calles húmedas, frías; vestidos con gruesos suéteres de lana y pantalones también gruesos, bailaban y gritaban, y la pelota hacía ¡crac! cuando el palo la golpeaba y la lanzaba por el aire a toda velocidad. Uno de ellos llevaba un gorro tejido de color rojo brillante con una enorme borla de lana colgando atrás que rebotaba cuando él saltaba, como un brillante augurio, encima de su cabeza. El Sol frío matizaba sus rostros de cobre y bronce y a través de la ventana cerrada John oía sus voces groseras, irreverentes. Y quería ser uno de ellos, jugar en las calles, sin temor, moverse con la misma gracia y habilidad, pero sabía que esto no podía ser. Empero, si no podía tomar parte en sus juegos, podía hacer algo que ellos no harían; era capaz, como decía uno de sus profesores, de pensar. Sin embargo, esto le proporcionaba poco consuelo pues se hallaba aterrorizado por sus pensamientos. Quería estar con esos muchachos en la calle, incautos y atolondrados, agotar su cuerpo traicionero y desconcertante.

Pero ahora eran las 11 en punto y en dos horas su padre llegaría a casa. Y entonces podrían comer y luego su padre los induciría a rezar, y después les daría una lección de la Biblia. Lentamente llegaría la noche y él iría a limpiar la iglesia y permanecería para el servicio tardío. Súbitamente, sentado ante la ventana, y con una violencia inaudita, brotó en John un torrente de furia y lágrimas; inclinó la cabeza, apretó los puños contra el cristal de la ventana, llorando, y gritó irritado: "¿Qué debo hacer? ¿Qué debo hacer?"

Entonces su madre lo llamó; ella estaba en la cocina lavando ropa y quizá le pondría un quehacer. Fue malhumorado a la cocina. La mujer estaba parada ante la tina de lavar, sus brazos mojados y enjabonados hasta los codos y sudor en la frente. Su delantal, improvisado con una sábana vieja, estaba

© 1952, 1953 por James Baldwin. Reproducido de *Go Tell It on the Mountain* (Dial Press) con autorización del autor y de Dial Press.

mojado por la tabla de fregar. Cuando el muchacho entró, ella se enderezó, y secó sus manos en el borde de su delantal.

"¿Terminaste tu trabajo, John?", preguntó la mujer.

El respondió: "Sí ma", y pensó que ella lo miraba en forma muy extraña; como si estuviera viendo al hijo de otra persona.

"Eres un buen muchacho", dijo ella, luego dibujó una sonrisa tímida, forzada. "¿Sabías que eres el brazo derecho de tu madre?", inquirió.

El no dijo nada, ni siquiera sonrió, pero la miró, preguntándose a qué tarea llevaría este preámbulo.

La madre se volvió, pasándose una mano húmeda por la frente, y se dirigió hacia la alacena. Le daba la espalda al muchacho y éste la contempló mientras ella sacaba un jarrón brillante, decorado con figuras, que se llenaba de flores sólo en ocasiones muy especiales, y vació el contenido en la palma de su mano. John oyó el tintinear del dinero, lo que significaba que su madre lo iba a mandar a la tienda. La mujer colocó el jarrón y se volvió para mirar a su hijo, con la mano cerrada sin fuerza.

"Nunca te pregunté", dijo ella, "lo que querías para tu cumpleaños. Pero toma esto, hijo, y ve y cómprate lo que quieras".

Y la mujer abrió la mano de su hijo y depositó en ella el dinero, húmedo y tibio por el calor y la humedad de su mano. En el momento en que sintió el calor y suavidad de las monedas y la mano de su madre sobre la suya, John la miró sin verla a la cara, tan lejos por encima de él. A John se le rompió el corazón y quiso poner su cabeza en el regazo de su madre donde estaba la mancha húmeda, y llorar. Pero bajó la vista y miró la palma de su mano con el pequeño montón de monedas.

"No hay mucho ahí", dijo la madre.

"Está bien", repuso John y levantó la vista; en ese momento su madre se inclinó y lo besó en la frente. . .

"Vete ahora", dijo ella, "antes que tu papi llegue a casa".

En Central Park la nieve no se había derretido todavía en su colina favorita en el centro del parque; después él salió del círculo de la represa donde siempre encontraba damas blancas en abrigos de pieles, paseando sus enormes perros, o ancianos caballeros blancos con bastón. En un sitio que John conocía por instinto y por la forma de los edificios que rodeaban el parque, avanzó vigorosamente por un sendero inclinado bordeado por abundantes árboles hasta llegar al claro que conducía a la colina. La ladera se extendió bajo el cielo brillante y en la distancia vio la silueta de Nueva York. No sabía por qué, pero le hacía brotar regocijo y poder, y subió corriendo la colina como una máquina, o un loco, con el deseo de tirarse de cabeza en la ciudad que resplandecía ante él.

Pero cuando llegó a la cima hizo una pausa; se paró en la cumbre de la colina, con las manos entrelazadas bajo su barbilla, y miró hacia abajo. Luego él, John, se sintió como un gigante que podría desintegrar esta ciudad con su cólera; se sentía como un tirano que sería capaz de aplastar esta ciudad bajo su talón; se sentía como un conquistador por mucho tiempo esperado a cuyos pies se esparcirían flores y ante el que las multitudes gritarían ¡Hosanna! Sería, de entre todos, el más poderoso, el más amado, el ungido del Señor; y viviría en esta ciudad resplandeciente cuyos antepasados habían visto con anhelo desde lejos. Porque era de él; los habitantes de la ciudad le habían dicho que era de él; sólo tenía que descender, gritando, y lo acogerían con benevolencia y le mostrarían maravillas que él nunca había visto.

Y, sin embargo, en la cumbre de esa colina, John se detuvo un momento. Recordaba a la gente que había visto en esa ciudad, cuyos ojos no mostraban amor por él. Y pensó en los pies de esa gente, tan rápidos y brutales, y las ropas gris oscuro que vestían, y cómo, cuando pasaban, no lo veían o, si lo veían, sonreían presuntuosamente. Y cómo sus luces incesantes se encendían y apagaban bruscamente encima de él, y como él era un extraño allí. Luego recordó a su padre y a su madre, y todos los brazos alargados para retenerlo, para salvarlo de esta ciudad donde, decían, su alma encontraría la perdición.

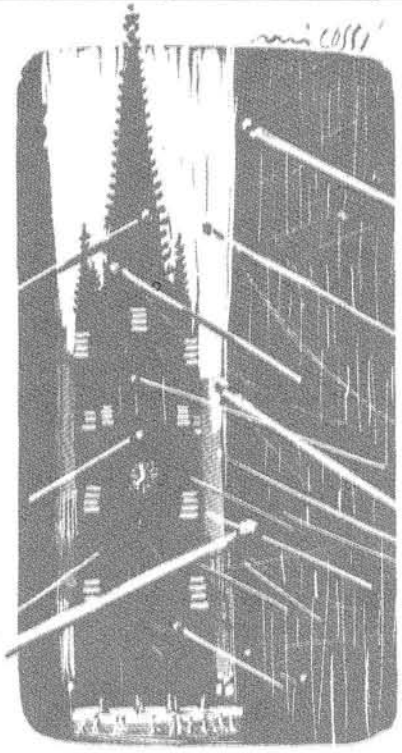
Se paró durante un momento sobre la nieve que se derretía, distraído, y luego empezó a correr colina abajo, sintiendo que volaba conforme el descenso se tornaba más veloz, y pensando: "Puedo subir de regreso. Si algo falla, siempre puedo subir de regreso". Al pie de la colina, donde el terreno se nivelaba abruptamente en un sendero de grava, casi tropezó con un anciano blanco de barba blanca, que caminaba muy lentamente y se apoyaba en un bastón. Ambos se detuvieron atónitos y se miraron el uno al otro. John trató de recuperar el aliento y disculparse, pero el anciano sonrió. John respondió a la sonrisa. Fue como si entre él y el viejo existiera un gran secreto; el anciano prosiguió su camino. La nieve centelleaba en partes por todo el parque. El hielo, bajo el Sol pálido, potente, se derretía lentamente sobre las ramas y los troncos de los árboles.

Salió del parque por la Quinta Avenida donde, como siempre, los antiguos carruajes tirados por caballos estaban alineados a lo largo de la orilla de la acera, y los conductores se hallaban sentados sobre los altos asientos con mantas alrededor de sus rodillas, o parados en grupos de dos o tres cerca de los caballos, golpeando el suelo con los pies mientras fumaban pipa y platicaban. En el verano, John había visto personas que viajaban en esos carruajes, parecidas a personajes escapados de libros, o de películas en las que todos llevaban ropas anticuadas y corrían velozmente a la caída de la noche sobre carreteras heladas, perseguidos vehementemente por sus enemigos que querían llevarlos de regreso a la muerte. "¡Mira atrás, mira atrás", había gritado una hermosa mujer de largos rizos rubios, "y ve si nos persiguen". . . . y ella había llegado, según recordaba John, a un final terrible. Ahora él contemplaba los caballos, enormes y pardos y pacientes, que pataleaban de vez en cuando con pezuñas brillantes, y el muchacho caviló qué tal sería tener algún día un caballo propio. Lo llamaría Rider y lo montaría por la mañana cuando la hierba estuviera húmeda, y desde el lomo del caballo contemplaría enormes campos, llenos de Sol, de su propiedad. Tras él se erguía su casa, grande y construida irregularmente y muy nueva, y en la cocina su esposa, una hermosa mujer, preparaba el desayuno y el humo salía de la chimenea, confundiéndose con el aire de la mañana. Tenían hijos, que lo llamaban papá y a quienes compró para Navidad trenes eléctri-

cos. Y tenía pavos y vacas y gallinas y gansos, y otros caballos además de Rider. Tenían un gabinete lleno de whisky y vino; tenían coches. . . pero, ¿a qué iglesia iban y qué enseñaría a sus hijos cuando se reunieran alrededor de él por las tardes? John miró directamente al frente, mientras descendía por la Quinta Avenida, donde deambulaban damas elegantes con abrigos de pieles, mirando los escaparates que exhibían vestidos de seda, relojes y anillos. ¿A qué iglesia iban ellas? ¿Y cómo eran sus casas cuando por la noche se quitaban esos abrigos y esos vestidos de seda, y ponían sus joyas en una caja, y se reclinaban sobre blandas camas para pensar por un momento antes de disipar en el sueño el día transcurrido? ¿Leían un versículo de la Biblia cada noche y se arrodillaban a rezar? Pero no, porque sus pensamientos no eran de Dios, y su camino no era el camino de Dios. Estaban en el mundo y eran del mundo, y sus pies se asentaban en el Infierno.

Sin embargo en la escuela algunas habían sido amables con él y era penoso suponerlas ardiendo en el Infierno eternamente. Un invierno que John había estado con un fuerte resfriado, una de sus profesoras le compró una botella de aceite de hígado de bacalao, con jarabe espeso para que no tuviera tan mal sabor: esa fue una acción cristiana. Su madre le había dicho que Dios bendeciría a esa mujer; y él se había aliviado. Eran bondadosas—estaba seguro de que eran bondadosas—y el día que él captara su atención seguramente lo amarían y honrarían. Esta no era la opinión de su padre. Su padre decía que todos los blancos eran perversos y que Dios los humillaría; que ninguno había querido nunca a un negro. El, John, era negro y ya averiguaría, cuando creciera un poco más, lo pérfidos que podían ser los blancos. . .

John dejó la Quinta Avenida y se encaminó al oeste, hacia los cinematógrafos. Aquí la calle 42 era menos elegante pero no menos extraña. El amaba esta calle por los leones de piedra que custodiaban el gran edificio de la Biblioteca Pública, inconcebiblemente vasto, al que no se había atrevido a entrar todavía.



Podría, lo sabía, ya que era miembro de la filial en Harlem y tenía derecho a sacar libros de cualquier biblioteca de la ciudad. Pero nunca había entrado porque el edificio era tan inmenso y debía de estar lleno de corredores y escaleras de mármol, en cuyo laberinto se perdería y nunca encontraría el libro que deseaba. Y luego todo el mundo, todos los blancos adentro, sabrían que él no estaba acostumbrado a los edificios grandes, o a muchos libros, y lo verían con compasión. Entraría otro día, cuando hubiera leído todos los libros de las bibliotecas del norte, un logro que, creía él, le daría el aplomo para entrar a cualquier biblioteca en el mundo. Gente, en su mayoría hombres, se inclinaba sobre los parapetos de piedra del parque elevado que rodeaba la biblioteca, o deambulaba de arriba abajo y se inclinaba para beber agua de los surtidores públicos. Palomas plateadas se posaban brevemente sobre las cabezas de los leones o los bordes de los bebederos, y se pavoneaban a lo largo de los senderos. John vagó frente a Woolworth's, contemplando boquiabierto la vitrina de dulces, tratando de decidir cuál confite comprar—sin decidirse por ninguno, ya que la tienda se hallaba atestada y estaba seguro de que la vendedora nunca repararía en él—y pasó frente a un vendedor de flores artificiales y atravesó la Sexta Avenida donde estaba el restaurante de servicio automático, y los taxis estacionados y las tiendas, a las que no contemplaría hoy, que exhibían en sus escaparates postales obscenas y trastulos para bromas pesadas. Más allá de la Sexta Avenida empezaban los cines, y John estudió ahora minuciosamente las fotos fijas, tratando de decidir a cuál de las salas entraría. Se detuvo por fin ante un cartel gigantesco en colores, que mostraba a una mujer perversa, medio desnuda, reclinada sobre el umbral de una puerta, peleando aparentemente con un hombre rubio que miraba sombríamente hacia la calle. La leyenda sobre sus cabezas decía: "¡Hay un tonto como él en cada familia. . . y una vecina dispuesta a hacerse cargo de él!" John decidió ver esta película, ya que se sentía identificado con el hombre rubio, el tonto de la familia, y quería saber más sobre su destino evidentemente funesto.

De modo que el muchacho vio el precio por encima de la taquilla y, mostrando sus monedas, recibió el pedazo de papel cargado con el poder de abrir puertas. Una vez que se decidió a entrar, no volvió la mirada hacia la calle por temor de que uno de los santos entuviera pasando y, al verlo, pudiera llamarlo por su nombre y lo sacara de allí. Caminó rápidamente a través del vestíbulo alfombrado, sin mirar a nada, deteniéndose sólo para ver su billete roto, la mitad del cual se había depositado en una caja plateada y la otra se le había devuelto. Y entonces la acomodadora abrió las puertas de este palacio oscuro y, con una lámpara de mano sostenida tras ella, lo condujo a su asiento. Ni siquiera entonces, después de haber pasado por una selva de rodillas y pies para llegar al lugar designado, se atrevió a respirar; tampoco, por una última, mustia esperanza de perdón, miró a la pantalla. Miraba fijamente la oscuridad que lo rodeaba y los perfiles que surgían gradualmente de las tinieblas, parecidas a las tinieblas del Infierno. Esperó que la lobreguez fuera desvanecida por la luz de la segunda venida del Señor, que el techo se rompiera arriba, revelando, para que todo ojo lo viera, las carrozas de fuego sobre las que descendía un Dios iracundo con todas las huestes del Cielo. Se hundió hasta el fondo de su asiento, como si agazaparse lo pudiera hacer invisible y negara su presencia allí. Pero entonces pensó: "Todavía no. El día del juicio aún no llega", y las voces llegaron a él, las voces sin duda del hombre desventurado y la mujer malvada, y alzó los ojos débilmente y contempló la pantalla. ◆

Nueva York

Por Edward Field

Edward Field nació en Nueva York y su afecto por la ciudad es puro e inmaculado; su poema refleja la opinión de que la ciudad es un lugar artificial: no es menos "una forma de la naturaleza" que "esos paraísos de árboles y hierba". La simplicidad de la poesía de Field contrasta notablemente con la dificultad y ambigüedad de la mayor parte de la poesía moderna.

Vivo en un lugar hermoso, una ciudad tal
que la gente afirma quedar azorada
cuando uno dice que vive allí.
Habla de drogadictos, asaltos, basura y ruido,
sin comprender en absoluto el meollo del asunto.

Yo les digo que donde viven es el infierno,
un país de gente congelada.
Ellos nunca piensan en la gente.

Mi lugar de origen; estoy azorado por este ambiente
que es también una forma de la naturaleza
igual que esos paraísos de árboles y hierba

pero este es un paraíso de personas
que somos sus pobladores mayoritarios,
aunque gracias a Dios por los perros, gatos, gorriones y
cucarachas.

Este sitio vertical no es más accidental
que el Himalaya.
La ciudad necesita todos esos edificios altos
para contener la tremenda energía que aquí existe.
El paisaje está en estado de equilibrio.
Hacemos la voluntad de Dios, lo sepamos o no:
Donde yo vivo, las calles terminan en un río de luz solar.

En ningún otro lugar del país la gente
muestra exactamente lo que siente. . .
nosotros no hacemos simulacros.
Ved la forma en que los neoyorquinos
caminan por la calle. Su andar dice:
No me importa. Qué valor,
atreverse a vivir sus sueños, o pesadillas,
y nadie se ocupa de mirar.

© 1977 por Edward Field

Paseante en la Ciudad

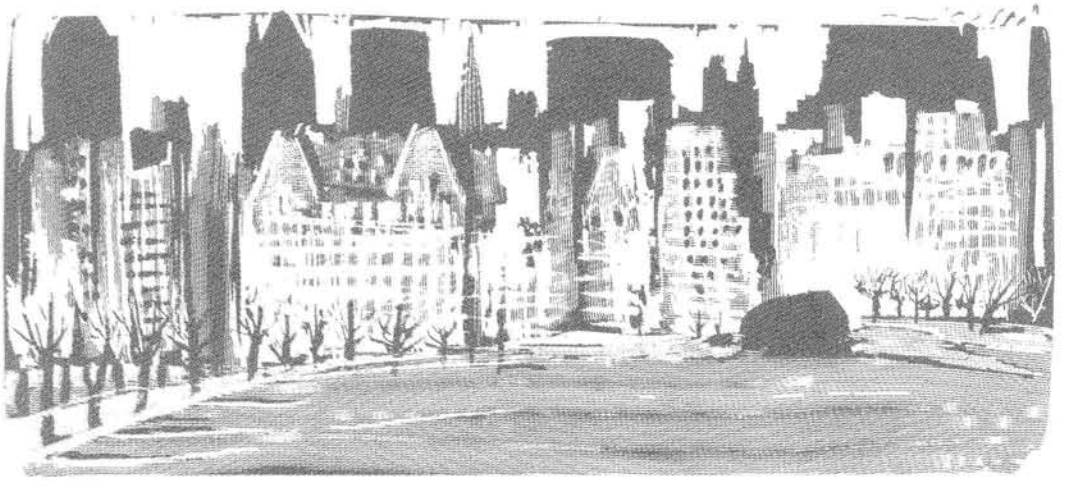
Por Alfred Kazin

En 1942, a la edad de 27 años, Alfred Kazin publicó On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature *(En el terruño: una interpretación de la prosa estadounidense moderna), obra que ha pasado a ser un clásico de la historia literaria. Desde entonces, sus profundos ensayos sobre escritores de ayer y de hoy han mantenido su fama de crítico literario de primer orden. La siguiente selección de* A Walker in the City *(Paseante en la ciudad), el primero de los tres volúmenes que componen sus memorias, describe la fascinación del joven Kazin con el ambiente intelectual y espiritual del hogar de su familia de inmigrantes en el barrio Brooklyn de Nueva York.*

Mi gran momento llegaba a las seis, cuando mi padre regresaba del trabajo con un leve olor a trementina y laca en sus ropas de trabajo, y blancas gotas de pintura plateada que aún relucían en su barbilla. Al colgar su gabán en el largo y oscuro pasillo que conducía a nuestra cocina, dejaba en un bolsillo un ejemplar mal doblado del *World* de Nueva York; y entonces todo lo que me atraía de ese otro hemisferio de mi cerebro, más allá del río East, surgía del olor de las noticias recién impresas y la vista del globo en la primera plana. Era un periódico que me traía asociaciones especiales con el puente de Brooklyn. El *World* se publicaba bajo la cúpula verde del parque Row que daba al puente; el fresco aire salado del puerto de Nueva York permanecía, para mí, en el olor de la pintura y del periódico húmedo del pasillo. Sentía que mi padre traía el mundo exterior a nuestra casa con el ejemplar cotidiano del *World.* De alguna manera, el puente significaba libertad; el *World,* esa abierta bondad, fraternidad y holgura que encontrábamos en Heywood Broun. Mi padre solía leer en voz alta fragmentos de "Me parece" con una sonrisa encantadora en el rostro. "¡Un hombre muy claro y valeroso!", decía. "¡Miren cómo aboga por nuestros Sacco y Vanzetti! ¡Qué conciencia social tan verdadera la de ese hombre! ¡Prácticamente un socialista!" Después, despojándose de su ropa de trabajo, se lavaba en el fregadero de la cocina, restregándose y pelándose la pintura de las uñas con polvo limpiador Gold Dust que yo vertía en sus manos; él chasqueaba los labios y gruñía de placer a medida que finalmente quedaba limpio del trabajo, y me hacía sentir que realmente le ayudaba, que también yo contribuía a la grandeza del anochecer y del próximo día.

Al ponerse el Sol, las calles se vaciaban, las cortinas se corrían y el mundo quedaba en orden. Incluso las paredes de la cocina se habían restregado y ahora resplandecían a la luz de las velas del sábado. Sobre el largo y blanco mantel reposaban los platos para "visitas", llenos para algunos con pescado *gefillte* sobre hojas de lechuga, orlados con raíz fuerte, pepinillos agrios y semiagrios, ensalada de tomate con un ligero aderezo de vinagre; para

Tomado de *A Walker in the City* de Alfred Kazin. © 1951, 1979 por Alfred Kazin con autorización de Harcourt Brace Jovanovich, Inc.



otros, con hígado picado sobre hojas de lechuga y rabanillos blancos; la larga y blanca *jalleh,* la hogaza de pan del sábado; caldo de pollo con tallarines y pudín de carne; pollo, torta de carne, ciruelas y camotes que se habían horneado todo el día en una tarta abierta; compota de ciruelas y membrillo, albaricoques y mondadura de naranja; puré de manzana; una gran torta de nuez color marrón y rellena de almendras, la tradicional *lekaj;* todo esto rodeado de copas de vino de oporto, botellas de agua de Seltz con sus picos dispuestos frente a nosotros en espera de ser presionados; un samovar de té ruso, *svetouchnee* de la pequeña caja roja, siempre servido en copas altas y con rebanadas de limón que flotaban sobre la superficie. Mi padre y mi madre lo bebían a la manera rusa, a través de terrones de azúcar que sostenían entre los dientes.

Después pasábamos al "comedor" y, como no éramos especialmente ortodoxos, nos permitíamos algunos placeres que no iban de acuerdo con la ley del sábado: un ocasional juego de casino en la mesa del comedor donde nunca comíamos, y escuchar la victrola. La velada era especialmente buena para mí cuando la prima que se alojaba con nosotros invitaba a sus dos amigas más íntimas después de la cena.

Todas ellas eran costureras, como mi madre; habían trabajado con ella en los mismos talleres de explotación del lado Este; eran miembros apasionadamente leales del Sindicato Internacional de Trabajadores del Vestuario Femenino; y todas eran solteras. Eramos su única familia. Pese a la febril actividad casamentera de mi madre, jamás había logrado conseguir marido para alguna de ellas. Como ella misma decía, todas eran demasiado *quisquillosas;* ¡qué calamidad para una mujer judía quedarse soltera! Pero mi prima y sus amigas aceptaban su destino con tranquilidad, y se enorgullecían de su cultura y de sus fuertes intereses progresistas. No sentían pertenecer al "mundo de la cocina", como mi madre, sino a la ilustre tradición de la vieja intelectualidad rusa. Siempre que mi madre suspiraba a causa de ellas, sonreían desde su nivel de grandes conocedoras del mundo y, mirándome con una marcada súplica de reconocimiento, hablaban de novelas que habían leído en yiddish y en ruso, de *Winesburg, Ohio,* o de algún artículo aparecido en el *Nation.*

Nuestra prima y sus dos amigas eran de la misma generación que mis padres, pero jamás pude creerlo: parecían gozar de la vida con tanto desenfado. Fueron las primeras personas adultas que conocí que empleaban la palabra *amor* sin vergüenza. "¡Libbe! ¡Libbe!", explotaba mi madre siempre que alguna de ellas protestaba que, después de todo, no podía casarse con un hombre al que no amara. "¿Qué es este amor del que haces semejante montaña? ¿No te gusta la forma en que sostiene su cigarrillo? ¡Primero cásate con él y todo saldrá bien al final!" Me asombraba darme cuenta de que existía un mundo en que incluso las mujeres solteras que ya no eran jóvenes eran tan sólo seres humanos con vida propia. *Nuestros* padres, cualquiera que haya sido el afecto espontáneo que se expresaran mutuamente, siempre parecían estar comprometidos con algo más profundo que el *simple* amor. Sus matrimonios no eran felices ni infelices; eran arreglos. Comoquiera que se hubieran conocido—en Rusia o como pasajeros de bodega o, como mis padres, en una casa de huéspedes del lado Este—e independientemente de lo que aún pensara el uno del otro, *amor* no era una palabra que emplearan con facilidad. El matrimonio era una institución en la que entraba la gente—hasta donde pude percatarme—sólo debido a la soledad del inmigrante, a una necesidad de estar con los suyos que mecánicamente daba por resultado la *familia.* La *familia* era un todo mayor que los individuos que la componían; sin embargo, sólo tenía sentido en su inagotable solidaridad. Estaba perfectamente seguro de que en la mente de mis padres *libbe* era algo exótico y no totalmente legítimo, reservado para la gente "instruida" como sus hijos, que eran el único fin de su existencia. Mis padres trabajaron como desesperados para darnos un nivel social superior al suyo; se casaron para que *nuestra* existencia fuera posible. Eramos la única finalidad concebible en todos sus afanes: éramos su propia América.

Hasta donde sé, el amor no era un factor aceptable en las experiencias de mis padres. Hablar abiertamente de él habría parecido ridículo en su caso. Habría sugerido una perversa autocomplacencia, una necia atención a los propios sentimientos que sólo era dable a quienes tenían suficiente libertad como para elegir. Ellos no se consideraban libres. Estaban perplejos ante nosotros y frente a su imaginaria carencia de valor, y sólo se veían a sí mismos como instrumentos hacia el futuro ideal "americano" que habrían de vivir sus hijos. Eran emigrantes pobres que permanecieron en Brownsville, dolorosamente conscientes de los *acomodados* del Eastern Parkway—¡ah, esa gente próspera de quien tanto oí hablar y a la que admirábamos a despecho de todo nuestro socialismo!—todo en sus vidas se combinó para

inducirlos a ver el amor como algo para lo que *ellos* no tenían tiempo. Claro que eso denotaba un hondo resentimiento y, cuando en aquellas veladas de los viernes nuestra prima o sus dos amigas mencionaban abiertamente el inaudito derrumbe de algún matrimonio. . .

"¿Sórelle y Berke? No lo creo".

"Sin embargo, es cierto".

"¡Debes estar hablando en broma!"

"¡No, es la verdad!"

"¡Estás bromeando! ¡Estás bromeando!"

"¡No, es la verdad!

. . . yo notaba que el acento de mis padres cobraba una dureza fuera de lo común, como si aquellos que se rendían ante el amor debieran sufrir inevitablemente. Ellos habrían dicho que el amor no era una cosa *seria*. La vida era una lucha por "asegurarse"; como en el caso de nosotros, en ella no había lugar para los caprichos.

De hecho, el amor era algo para las películas, las cuales disfrutaban mis padres aunque con un poco de vergüenza. Ellas eran el mundo de lo imposible. En las contadas ocasiones en que mi madre cerró su máquina de coser y se permitió el lujo de pasar la tarde en el Supreme, el Palace o el Premier, regresaba con los ojos relucientes de asombro y con cierta desconfianza por lo extraño de todo aquello, denunciando a los fanáticos del erotismo que, gracias a Dios, no se parecían a ninguna persona conocida. ¡Qué imprudencia! ¡Qué osadía! ¡Qué opulencia! Para mi madre, la única puerta de acceso al idilio era la riqueza pues sólo los que tenían suficiente dinero podían permitirse la libertad, y la loca osadía, de entregarse al amor.

No obstante, aquí estaban en nuestro comedor, nuestra prima y sus dos amigas—mujeres, mujeres adultas—hablando abiertamente de la mirada de la Garbo cuando John Gilbert la tomaba en sus brazos, descartando serenamente a cada nuevo *jayimyankel* que mi madre, pobre infeliz, escogía para ellas, y reduciendo a mi padre al silencio cuando discutían sobre puntos sin importancia de la doctrina socialista. Cuando se sentaban en torno a la fuente de cristal cortado situada sobre la mesa—cascando nueces, mondando expertamente una manzana en tiras largas y uniformes, sorbiendo con deleite un vaso de té—cruzaban las piernas con comodidad y despedían una fragancia deliciosamente almizcleña de polvo facial que al instante les daba en mi imaginación un marco de colores oscuros, dientes brillantemente blancos y rosadas blusas rusas que se henchían y ondulaban en galerías de bordados sobre sus opulentos pechos.

Estas tres mujeres tenían un gran sabor para mí: eran el centro positivo de esa unión que siempre significó tanto para mí en nuestro comedor los viernes por la noche. Aquella cualidad parecía iniciarse en la consistencia espinosa del tazón de cristal cortado lleno de nueces y fruta; en la luz de la alargada lámpara, con pantalla negra, que pendía sobre la mesa, brillaba en las vastas superficies del tazón y suavizaba aquella estancia donde las cortinas de encaje estaban corridas delante de calles oscuras y vacías—y que encontraba su voz inesperadamente tierna en las canciones folklóricas yiddish y los himnos socialistas que esas mujeres me enseñaban—"Ahora perdonémonos mutuamente", "Tsuzamen, Tsuzamen, ¡todos juntos, hermanos!" Esos viernes por la noche de repente me sentía envuelto en alguna vieja y primaria idea socialista de que los hombres podían trascender todas las barreras de raza, nacionalidad, lengua e incluso clase, para entrar en una unión potencial amorosa de toda la raza humana. De repente me sentía feliz de ser judío, como judías también eran estas mujeres; sencilla y naturalmente contento de estas costureras judías que hablaban con entusiasta familiaridad de Sholem Aleichem y Peretz, Gorki y Tolstoi, que se regocijaban con cada recuerdo de Nijinski, de Nazimova en *El jardín de los cerezos*, de Pavlova en "El cisne".

Así era: siempre teníamos que estar juntos, creyentes y no creyentes, pues éramos un pueblo; yo pertenecía a ese pueblo. Era inconcebible que uno siguiera su propio camino, que dudara o se sustrajera al hecho de ser judío. Oí de algunos judíos que aparentaban no serlo, pero no acertaba a comprenderlos. Nosotros habíamos vivido juntos tanto tiempo que no habríamos sabido cómo separarnos aun en el caso de que lo hubiéramos deseado. La palabra más terrible era *aleyn*, solitario. Siempre evoqué la imagen de un hombre caminando desolado por una calle oscura, con periódicos y colillas de cigarrillos revoloteando desdeñosamente ante su rostro, mientras él apuraba hasta el fondo su carencia de afecto entre la mugre y el polvo. *¡Aleyn! ¡Aleyn!* De muchacho, mi padre estuvo solo aquí en Norteamérica. *Su* padre, cuyo nombre llevo, murió aquí a los 25 años a causa de la pulmonía que pescó durante una huelga de trabajadores del vestido, y su cadáver fue arrojado junto con los de millares de judíos que perecieron en aquellos primeros años en el East Side. Mi padre jamás logró encontrar la tumba de su padre. *Aleyn! ¡Aleyn!* ¿Se casaban pues los emigrantes judíos solamente por soledad? ¿Constituía incluso el socialismo una forma más feliz de mantenerse unidos?

Confiaba en que eso cristalizaría. El socialismo sería una larga velada de viernes en torno al samovar y la fuente de cristal cortado llena de nueces y fruta, todos cantando *¡Tsuzamen, tsuzamen, alle tsuzamen!* Entonces los héroes de la novela rusa—*nuestra* clase de gente—irían por el mundo, y yo—usando aún una blusa rusa de cuello circular "à la Tolstoi"—viviría para siempre con los que amaba en ese bello país ruso de la imaginación. Al escuchar a nuestra prima y a sus dos amigas, yo, que jamás la había visto, que no la asociaba con cosa alguna salvo los nombres de los grandes escritores y las palabras de mi padre cuando atravesábamos el Jardín Botánico de Brooklyn—"¡Bonito! pero deberías haber visto el palacio de verano del Zar en Tsarskoye-Selo!"—de repente veía a Rusia como la gran antítesis de todos los ideales burgueses, el hogar espiritual de toda la gente verdaderamente libre. Estaba perfectamente seguro de que no había literatura en el mundo como la rusa; que los únicos corazones tiernos del mundo eran rusos, como nuestra prima y sus dos amigas; que la demás gente siempre era estúpidamente materialista, pero que el alma rusa, como el sueño del vuelo puro de Nijinski, siempre brotaría con ímpetu hacia afuera, hacia un mundo lírico en que mi socialismo ideal y la vehemente melancolía de la *Patética* de Chaikovski se reconciliarían por completo. *¡Tsuzamen, alle tsuzamen!* ¡Cuántos millones de personas estarían con nosotros! China estaba en nuestra casa esos viernes por la noche, Africa, las masas indias. Y eran esas tres costureras solteras de la clase trabajadora quienes me envolvían por completo en ese hechizo, con el tintineo mundano de sus cuentas de ágata y la fragancia almizcleña de su polvo facial y sus blusas rusas bordadas, con los grandes nombres de los escritores rusos que resonaban contra la fuente de cristal cortado bajo la lámpara negra. Nunca se veía tan llena la fuente, nunca despedían un olor tan agradable las manzanas y el té, jamás emitía el samovar un vapor tan generoso, como aquellos viernes por la noche cuando paladeaba, en el té y en la conversación, el corazón evangélico de nuestra prima y sus dos amigas, y me daba cuenta de que seríamos nosotros—¡nosotros!—quienes algún día encauzaríamos al mundo por el sendero más noble. ◆

Los Troyanos de Brighton Beach

Por Milton Klonsky

A los habitantes de las zonas rurales y las ciudades pequeñas, que pueden gozar de espacios abiertos, la situación de un muchacho de la ciudad les parece lastimosamente restrictiva. En este extracto de sus largas memorias, Milton Klonsky ofrece una perspectiva muy diferente: él y sus jóvenes camaradas aprendieron a inventar juegos en los que empleaban las restricciones de las calles de cemento de Nueva York tan ingeniosamente como un poeta natural acepta el reto de componer un soneto. Klonsky ya dejó atrás los juegos callejeros para enseñar en varias universidades y escribir libros, entre ellos una antología de poesía moderna.

Cuando finalmente nos establecimos en Brooklyn a finales del verano de 1930, yo conocía tan bien los secretos de las calles a fuerza de tanto recorrerlas que me había convertido en una especie de Héroe de la Cultura, con nuevos acentos, nuevos juegos y nuevos ángulos. Pero con Cultura o sin ella, el ser un chico nuevo en un barrio desconocido significa arrastrarse penosa y solitariamente todo el día. Vivíamos en una sección de clase media baja de Brighton Beach, dominada por una pandilla de muchachos, los troyanos, que nada querían conmigo.

Al principio no me molestaba comer pollo frío yo solo pues había mucho que ver y hacer. Desde donde yo vivía, podía olfatear cómo se freía Coney Island durante el día en su espesa grasa; y de noche, por supuesto, había ruedas de la fortuna, exhibiciones de monstruos, galerías, montañas rusas, látigos y remolinos mecánicos en un fulgor de neón que llegaba hasta los barrios míseros. Al otro lado estaba Manhattan Beach, "comunidad de residencias y jardines prósperos", frente a Sheepshead, pletórica de barcos de pesca y yates. Brighton mismo era el eje de la clase media en este balancín, a veces las familias subían y otras bajaban. En aquellos primeros días de la depresión, cuando el capitalismo tenía miedo de su propia sombra y nada había que temer excepto el propio medio, yo palpaba la ansiedad de todos por mantener su lugar en la balanza.

Hasta que empezó el tiempo frío, yo pasaba los días cazando y explorando.

Pero nada puede estar más desolado que un refugio veraniego en el invierno, sobre todo cuando uno está sin amigos. La soledad nos obliga a salir de casa y a regresar de nuevo a ella. Es posible releer los viejos libros una vez más. . . pero no hay con quién comentar y discutir los puntos finos. Se sueña despierto. De noche, los "hola" y los silbidos de los muchachos no son para uno. Al encontrarlos en la escuela o, después de clases, en la dulcería, con sus chaquetas de franela azul y en rojo la leyenda: TROYANOS, no hay saludos familiares, sólo un hurgar entre intentos inútiles; sin embargo, los ojos de ellos lo escrutan a uno insistentemente.

Cualquier movimiento de acercamiento en esta etapa debe ser ligero, delicado, pues la menor aspereza en el protocolo puede estropear la propia imagen o atarnos a un sobrenombre durante muchos años, como una lata amarrada a la cola de un perro. Es posible ser ignorado por ellos, segregado por ellos. Y luego el oprobio de *nebichs,* hijo de mamita y niño chiquito. El propio orgullo rebota como bola de billar de una a otra bofetada en ángulos de refracción.

Pero al fin, después de mucho rondar, llega el día en que uno de los troyanos falta a un juego de *punchball* y necesitan otro hombre. Si uno es hábil, seguramente participará. Nunca faltan el mariquita y el rudo, el sabelotodo, el pendenciero, el buen muchacho, el fanfarrón. Todo ellos te examinan con más detenimiento al observar cómo arrojas la pelota o tu estilo en las bases, con miradas interrogantes: ¿podrían vencerte en una pelea? ¿Podrás desplazarlos en el equipo? Esas cuestiones sólo pueden esclarecerse después de varios meses de jugar juntos a la pelota y de uno o dos encuentros a puñetazos. Si vences a Willie, y Willie puede vencer a Sy, entonces tú puedes dominar a Sy y tu jerarquía queda demostrada por silogismo; sin embargo, el equilibrio social es tan inestable que el mariquita, a quien todos despreciaban, puede adquirir de pronto el prestigio de héroe o bien el sabelotodo puede perder su elocuencia. Como yo había adquirido tanta experiencia en las calles, tenía un colmillo lo suficientemente filoso para penetrar en territorio troyano. Ulises no era menos necesario que Héctor. Y cuando, por ejemplo, introduje un juego diferente de pelota que solía practicar en el Bronx, el *slugball,* mi posición realmente se consolidó ya que cualquier juego nuevo constituye una victoria en la constante batalla contra la estrechez de las grandes ciudades.

Las calles de Nueva York deben de haber sido vírgenes en una época, ramplonas y sin interés. Pero, en nuestros tiempos, los lotes y terrenos baldíos donde los chicos solían jugar béisbol y *football* ya habían sido suplantados por edificios de apartamentos de cinco y seis pisos hasta que ya no quedaba un claro en kilómetros. Era un problema dónde y cómo jugar. Los parques estaban atestados de madres que empujaban cochecitos de bebé, y los patios escolares eran acaparados por niñas que jugaban a la pata coja y brincaban la cuerda. Era inútil tratar de sacarlas de los patios por medio del terror: ante cualquier provocación corrían en busca del guardián. Sólo había una cosa que hacer: tomar posesión de la calle. La mampostería y las mol-

Reproducido con permiso de *Commentary.* Mayo de 1947. Reservados todos los derechos.

duras de los edificios, las escalinatas de entrada, los pilares, las cornisas, los peldaños de las escaleras de incendios, los adoquines de las aceras, incluso las tapas de las alcantarillas se adaptaban a algún deporte al que en seguida se daba un nombre y un conjunto de reglas.

Así se concibió el *slugball.* Cuando lo introduje era una cálida tarde de agosto, y algunos de nosotros nos hallábamos sentados a la orilla de la acera, ociosos, pensando si pedir un viaje gratis en la parte trasera de un tranvía hasta el parque Prospect o robarnos algunos caramelos de la tienda de Epstein que estaba en la esquina, cuando, de repente, recordé el *slugball.* ¡Qué éxito! A menos que la guerra haya acabado con la gran tradición, el juego aún se practica en Brooklyn.

El *slugball* se juega frente a los lados de los edificios de apartamentos, en una cancha que tiene cuatro secciones de acera de superficie, y las hendiduras sirven de líneas divisorias. Como parte de una gran familia de juegos como el *stoopball,* el *boxball,* una variante del tiro al blanco, etc., que están restringidos y limitados por el tamaño de la acera, el *slugball* exige del jugador la capacidad de maniobrar libremente en estrechas formas mondrianas. El peso y la fuerza no constituyen una ventaja: sólo la celeridad, el salto, una mirada sagaz y una mano rápida. El chico que sabe cómo golpear con efecto la pelota y cortar esquinas con precisión puede aventajar a cualquiera que sea más grande y más fuerte que él.

En el campo, las posiciones se hubieran invertido. Pero ésa es la diferencia entre el Carácter Urbano y el Carácter Rural, que es, en realidad, una diferencia de estado mental y disposición anímica. Entre ambos existe una brecha tan amplia como la que divide a Platón de Aristóteles. Las formas geométricas de la ciudad se graban en la conciencia de todos los que crecen con ellas; imponen una manera de ver y de pesar. Pero el campo es natural, es decir, virgen, casual, uniforme y particular, y debe ser informado por la mente. Si se pega a una pelota sobre un campo de yerba, aquélla puede golpear una hoja o una piedra y salir disparada en cualquier dirección; pero en la calle, contra el cemento duro, el ángulo de regreso está determinado estrictamente por el ángulo del disparo, así que cualquier chico con temple, que conozca todos los ángulos, puede ganar siempre.

Nos entregábamos al juego con una voluntad tan fuerte de ganar, que se apoderaba de nosotros. Algunas veces nos absorbíamos tanto en el *punchball* o el *stickball* que se nos venía encima la noche sin que nadie se diera cuenta, y sólo nuestros padres, que regresaban del trabajo fastidiados, en el tren, o los enojados gritos de las madres en ambos lados de la calle, desesperadas porque la cena se enfriaba, podían sacarnos de él. Si alguno intentaba dejar el terreno o la mitad de un juego reñido, antes tenía que pelear con todos nosotros.

Cuando la temporada de canicas llegaba en la primavera, brotaba en todo el barrio una fiebre de codicia, y competíamos por ellas de día y de noche bajo el alumbrado de las calles. Las echábamos a lo largo de la orilla de la acera, sin permitir que nada se interpusiera en nuestro camino; a veces jugábamos a través de charcos de lodo e incluso bajo automóviles estacionados. Solía tener las manos sucias y con verrugas por el contacto con el albañal; olía a albañal, pero, *¡Oh* dulce hedor de la propiedad! Palpar en mi bolsillo las frescas, redondas y pulidas canicas de vidrio semejantes a ojos de gato, moradas, verdes, anaranjadas, amarillas; pesadas canillas hechas de acero; agüitas transparentes; lechitas tan puras como la clara de huevo; sentirlas allí era un gozo supremo que trascendía y eclipsaba los vulgares intereses de Rothschild o J.P. Morgan. ◆

El Ballet de la Ciudad

Por Jane Jacobs

Jane Jacobs es una amante de las ciudades así como una severa crítica de la forma en que son administradas. Su libro, The Death and Life of Great American Cities *(Vida y muerte de las grandes ciudades norteamericanas), publicado en 1961, ha modificado notablemente la forma en que piensa la gente respecto al ambiente urbano. Sostiene, en contraposición con los defensores de utopías ideales o pastoriles, que el bullicio y la ineficiencia aparente de la gran ciudad pueden ser precisamente los elementos que la hacen emocionalmente gratificante. En el artículo siguiente, tomado de un capítulo de su libro, Jane Jacobs describe el barrio comunal de Nueva York donde vivió por muchos años a la orilla de Greenwich Village, cerca de los muelles y almacenes del río Hudson.*

Bajo el aparente desorden de la ciudad vieja, dondequiera que ésta funcione con éxito, hay un orden maravilloso para mantener la seguridad en las calles y la libertad de la ciudad. Es un orden complejo. Su esencia es la intrincación del uso de la acera, que trae consigo una constante sucesión de aspectos. Este orden está totalmente compuesto de movimiento y cambio, y aunque es vida, no arte, podemos llamarlo caprichosamente la forma de arte de la ciudad y compararlo con la danza; no con la danza elemental de precisión en la que todos levantan el pie al mismo tiempo, giran al unísono y se inclinan en masa, sino con un ballet intrincado en el que los bailarines individuales y los grupos tienen todos partes distintivas que se refuerzan milagrosamente entre sí y conforman un todo ordenado. El ballet de la buena acera de la ciudad nunca se repite a sí mismo de un lugar a otro, y en cualquier lugar en particular está lleno siempre de nuevas improvisaciones.

El trecho de la calle Hudson donde vivo es cada día el escenario de un intrincado ballet en la acera. Hago mi primera aparición en el mismo un poco después de las ocho cuando saco la lata de la basura, ciertamente una ocupación prosaica, pero disfruto mi parte, mi pequeño campaneo, mientras una multitud de estudiantes de secundaria camina por el centro del escenario dejando caer envolturas de dulces. (¿Cómo pueden comer tantos dulces tan temprano en la mañana?)

Mientras barro las envolturas contemplo los otros rituales de la mañana: el Sr. Halpert que desencadena el carro de mano de la lavandería de la puerta del sótano, el yerno de Joe Cornacchia que apila las cajas de la friambrería, el peluquero que saca la silla plegable, el Sr. Goldstein que acomoda los rollos de alambre para anunciar que la ferretería está abierta, la esposa del conserje puertorriqueño que deja en el pórtico a su rechoncho hijo de tres años con una mandolina de juguete, punto donde el niño está aprendiendo el inglés que su madre no habla. Ahora, los niños que se dirigen a la escuela St. Luke avanzan retozonamente hacia el sur; los de la escuela St. Veronica cruzan en dirección al oeste, y los de la escuela pública 41 se van al este. Dos nuevos grupos de transeúntes aparecen colateralmente: mujeres bien vestidas,

© 1961 por Jane Jacobs. Tomado de *The Death and Life of Great American Cities* por Jane Jacobs. Reproducido con autorización de Random House, Inc.

incluso elegantes, y hombres con portafolios emergen de pórticos y calles laterales. La mayoría de éstos se dirigen hacia los autobuses y el tren subterráneo, pero algunos dan vuelta al borde de la acera y detienen taxis que han aparecido milagrosamente en el momento preciso, ya que los taxis son parte de un ritual matutino más amplio: después de dejar pasajeros de las cercanías en el distrito financiero del centro, traen ahora pasajeros del centro a las cercanías. Simultáneamente, muchas mujeres en bata de casa han salido a la calle y al encontrarse se detienen para una rápida conversación que puede resultar graciosa o de mutua indignación, pero nunca, así parece, algo intermedio. Es hora de que yo también me apresure para el trabajo, e intercambio mi despedida habitual con el Sr. Lofaro, el vendedor de fruta, bajo de estatura, de cuerpo robusto y macizo, con su delantal blanco, que está parado fuera del umbral de su puerta un poco calle arriba, con los brazos cruzados, los pies bien plantados en el suelo, con una apariencia tan sólida como la tierra misma. Hacemos una inclinación de cabeza; echamos una rápida mirada de arriba abajo de la calle, luego nos miramos nuevamente y sonreímos.

El ballet medular del día rara vez lo veo, porque parte de la naturaleza del mismo es que los trabajadores que viven allí, como yo, se han ido en su mayoría, cumpliendo los papeles de extraños en otras aceras. Pero sé lo suficiente de los días de asueto para saber que se vuelve más y más intrincado. Los estibadores que no están trabajando ese día se reúnen en el White Horse, el Ideal o el International para tomar cerveza y charlar. Los ejecutivos y hombres de negocios de las industrias situadas al oeste atestan el restaurante Dorgene y la cafetería Lion's Head cuando van a almorzar; los trabajadores del mercado de carnes y los científicos en comunicaciones llenan el restaurante pequeño de la pastelería. Los bailarines de carácter entran en acción; un viejo extraño con cintas de zapatos viejos sobre sus hombros; motociclistas con enormes barbas y sus amigas, que rebotan en los asientos traseros de las motocicletas y llevan el cabello largo que les cae sobre la frente y detrás de la cabeza; borrachos que siguen el consejo del Consejo del Sombrero y siempre se presentan con sombrero, pero no sombreros que el consejo aprobaría.

Cuando regreso a casa después del trabajo, el ballet está a punto de alcanzar su crescendo. Este es el momento de los patines de ruedas y zancos y triciclos y juegos, al abrigo del pórtico, con tapas de botellas y vaqueros de plástico; este es el momento de los envoltorios y paquetes, que zigzaguean de la farmacia al puesto de frutas y de regreso hasta la carnicería; este es el momento en que los quinceañeros, todos muy emperifollados, se detienen a preguntar si se les sale el fondo o si el cuello de sus camisas está bien arreglado; este es el momento en que las chicas guapas salen de autos deportivos; el momento en que pasan los carros de bomberos; el momento en que toda la gente que uno conoce alrededor de la calle Hudson pasará por allí.

Cuando la oscuridad se hace densa y el Sr. Halpert encadena nuevamente el carro de la lavandería a la puerta del sótano, el ballet continúa bajo las luces artificiales, remolineando de un lado a otro pero intensificándose bajo los rayos luminosos apropiados de la pizzería de Joe, los bares, las tiendas de abarrotes y fiambres, el restaurante y la farmacia. Los trabajadores nocturnos se detienen ahora ante la tienda de abarrotes para comprar salami y un litro de leche. Las cosas se han calmado al llegar la noche pero la calle y su ballet no han llegado a su fin.

Conozco el ballet de la noche profunda y más todavía sus etapas porque despierto ya bien pasada la medianoche para atender a un bebé y, sentada en la oscuridad, veo las sombras y escucho los sonidos de la acera. En su mayor parte es el sonido como de fragmentos infinitamente susurrados de conversaciones de fiesta y, alrededor de las tres de la mañana, cantos entonados con muy buena voz. Algunas veces hay ira y acritud o llantos tristes, muy tristes, o una búsqueda apresurada de un collar de cuentas que se rompió. Una noche un hombre joven apareció vociferando, lanzando palabras terribles a dos muchachas que, habiéndolas encontrado en la calle, al parecer lo habían desdeñado. Las puertas se abrieron, se formó un semicírculo cauteloso alrededor de él, no demasiado cerca, hasta que llegó la policía.

En lo profundo de la noche, casi no percibo cuántas personas están en la calle a menos que algo las reúna, como una gaita. No tengo idea de quién era el gaitero y por qué escogió nuestra calle. La gaita lanzó su sonido estridente en la noche de febrero, y, como si fuese una señal, los movimientos al azar, reducidos, de la acera tomaron una dirección. Rápida, tranquila, casi mágicamente se reunió allí una pequeña multitud, un gentío que formó un círculo alrededor de un baile de las regiones montañosas. Podía verse el gentío sobre la acera umbría; podía verse a los bailarines, pero el gaitero era casi invisible porque su bravura estaba toda puesta en su música. Era un hombre muy pequeño con un sobretodo sencillo de color pardo. Cuando terminó y desapareció, los bailarines y espectadores aplaudieron, y brotó también el aplauso de las galerías: media docena de las cien ventanas de la calle Hudson. Luego éstas se cerraron y el pequeño gentío se disolvió en los movimientos dispersos de la calle nocturna.

Los extranjeros de la calle Hudson, los aliados cuyos ojos nos ayudan a mantener la paz de la calle, son tantos que siempre parece haber gente distinta de un día a otro. No sé si son siempre muchas personas diferentes. Posiblemente lo sean. Cuando Jimmy Rogan cayó a través de una vidriera de escaparate (trataba de separar a unos amigos que peleaban) y casi perdió un brazo, un desconocido vestido con una camiseta vieja de manga corta salió del bar Ideal, aplicó rápidamente y con pericia un torniquete y, de acuerdo con el personal de emergencia del hospital, salvó la vida de Jimmy. Nadie recordaba haber visto al hombre antes y nadie lo ha vuelto a ver desde entonces. Se llamó al hospital de esta manera: una mujer sentada en los escalones cerca del accidente corrió hasta la parada del autobús, sin decir palabra arrancó la moneda de 10 centavos de la mano del desconocido que estaba esperando con su pasaje de 15 centavos, y entró disparada en la caseta telefónica del Ideal. El desconocido corrió tras ella para ofrecerle también la moneda de cinco centavos. Nadie recuerda haberlo visto antes y nadie lo volvió a ver después. Cuando se empieza a ver a un extraño tres o cuatro veces por la calle Hudson, empieza uno a saludarlo con un gesto de cabeza. Esto es casi como llegar a entablar relaciones; relaciones públicas, por supuesto.

He hecho que el ballet cotidiano de la calle Hudson parezca más frenético de lo que es, porque describirlo en palabras lo engrandece. En la vida real no es así. En la vida real, ciertamente está sucediendo algo; el ballet nunca se detiene, pero el efecto general es apacible y el tenor general incluso pausado. La gente que conoce bien tales calles animadas de una ciudad sabrá cómo es eso. Supongo que la gente que no lo sabe siempre lo distorsionará un poco en su mente; como los viejos grabados de rinocerontes realizados basándose en las descripciones que de estos animales hacían los viajeros. ◆

GALERIA:

Imágenes de Nueva York

La ciudad es perpetuamente cambiante y nunca decepciona al explorador. Presentamos en seguida una selección de una exhibición reciente titulada "Celebración: Nueva York en colores", en la que destacados fotógrafos contemplan la ciudad en sus múltiples estados de ánimo.

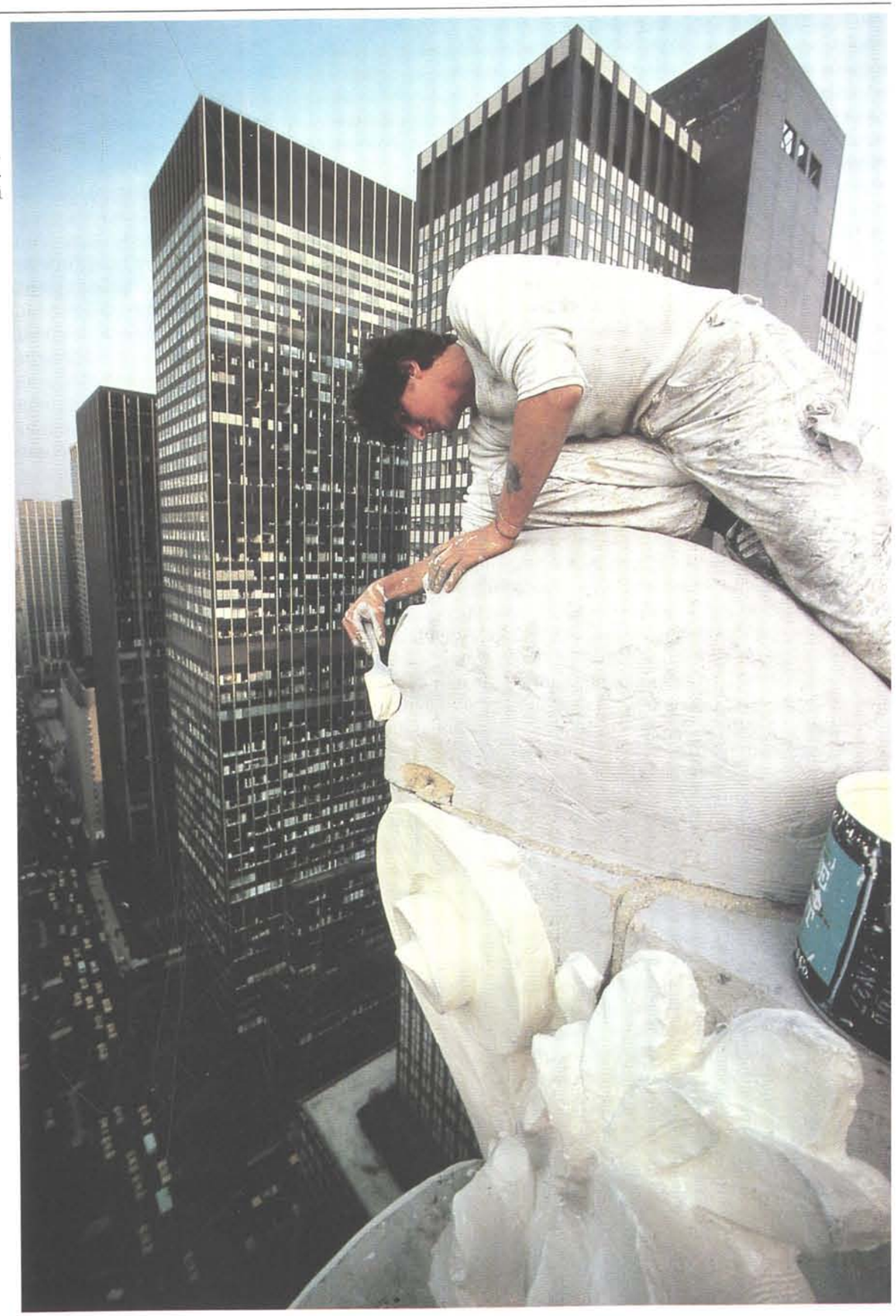
"Alborada, ciudad de Nueva York"
Jeff Perkell

N.Y.

"Ventanas de oficinas"
Jeff Perkell

"El tablero de Nueva York"
Chris Collins

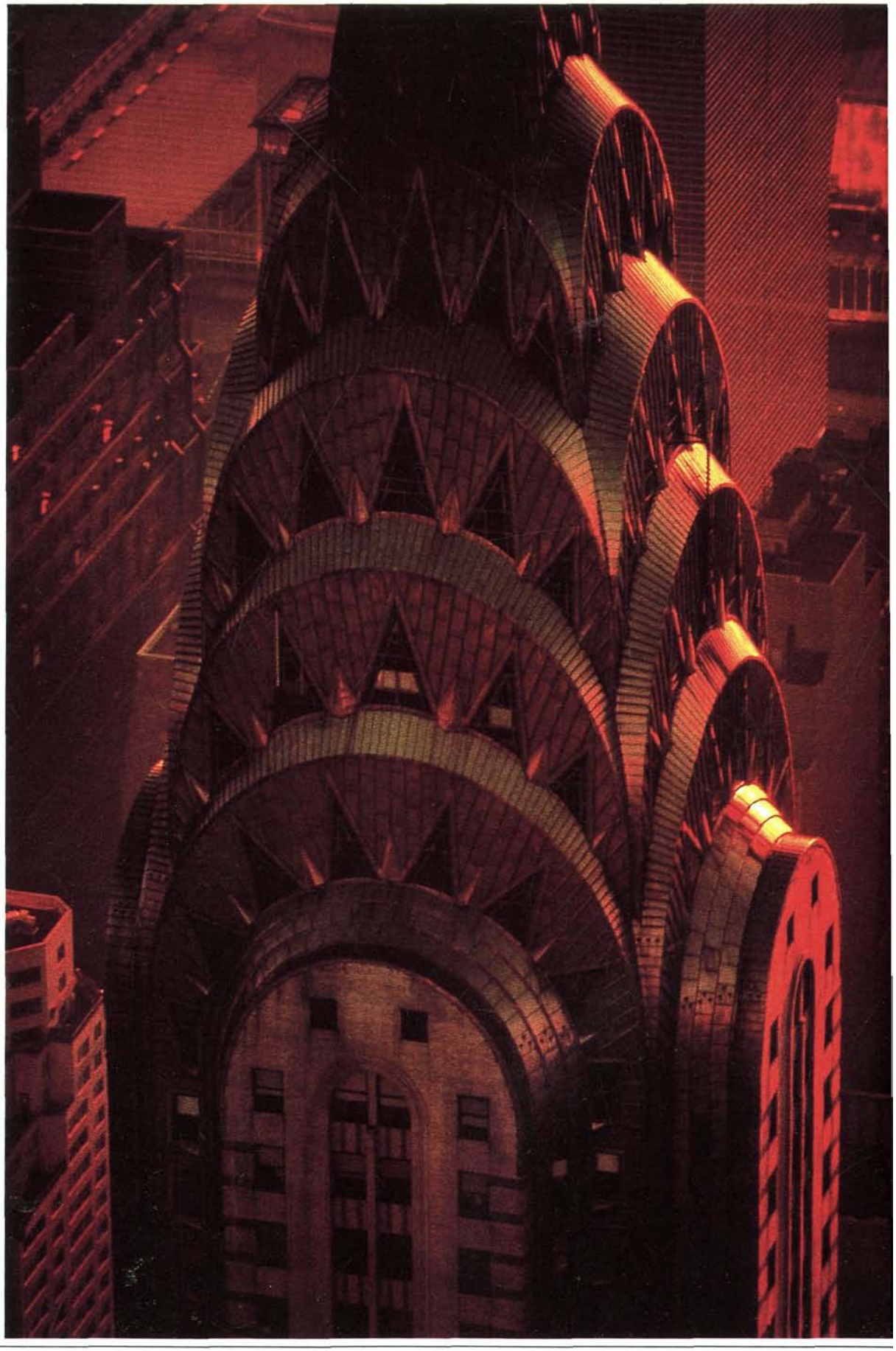
"El pintor"
Peter B. Kaplan



"Sombrero rojo—8:05 P.M."
Jan Cobb

"Niebla sobre Sheep Meadow"
Ruth Orkin

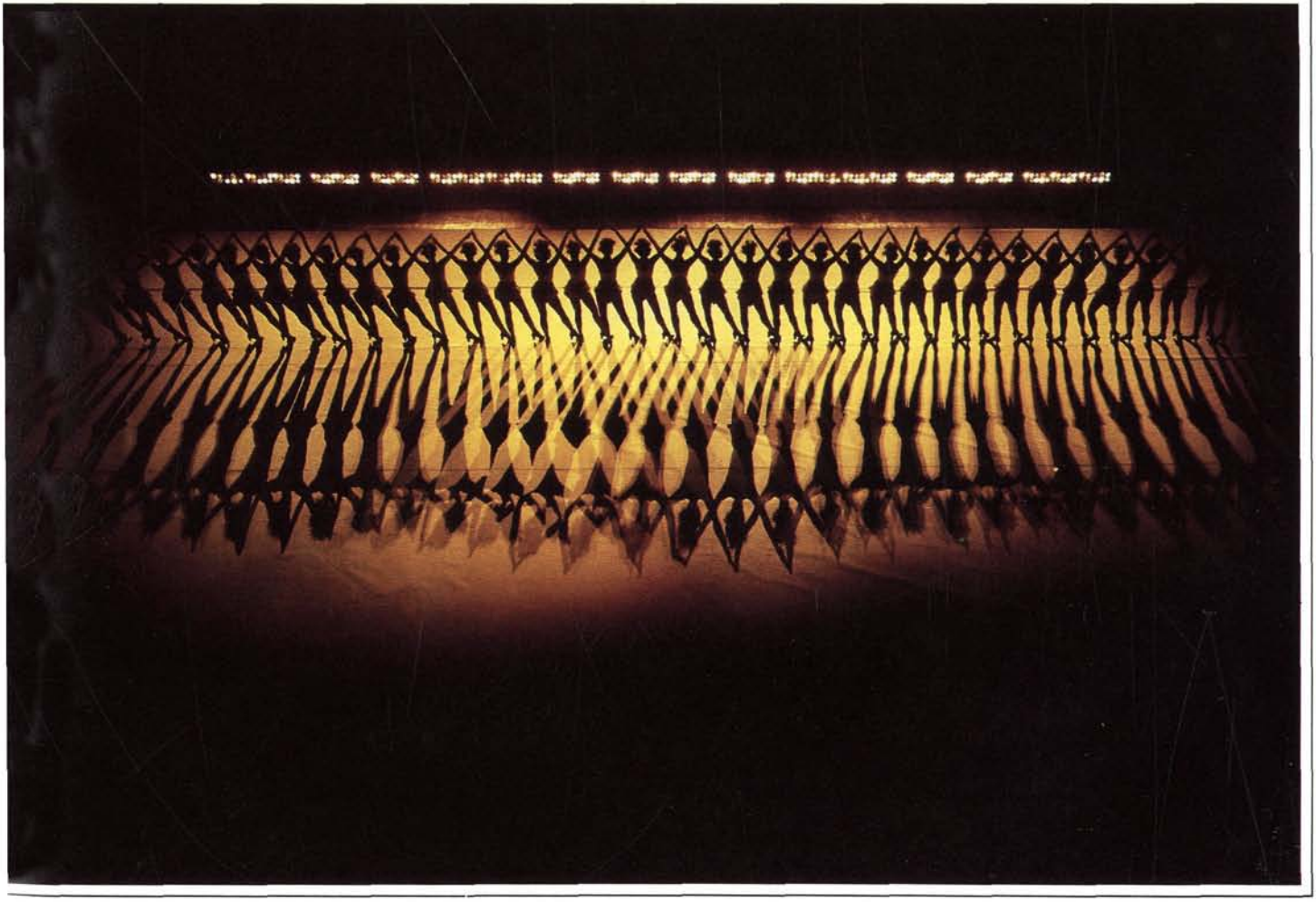
"Juego callejero de pelota"
Ernest Haas



"Edificio Chrysler"
Pete Turner

"Las Rockettes"

Yale Joel



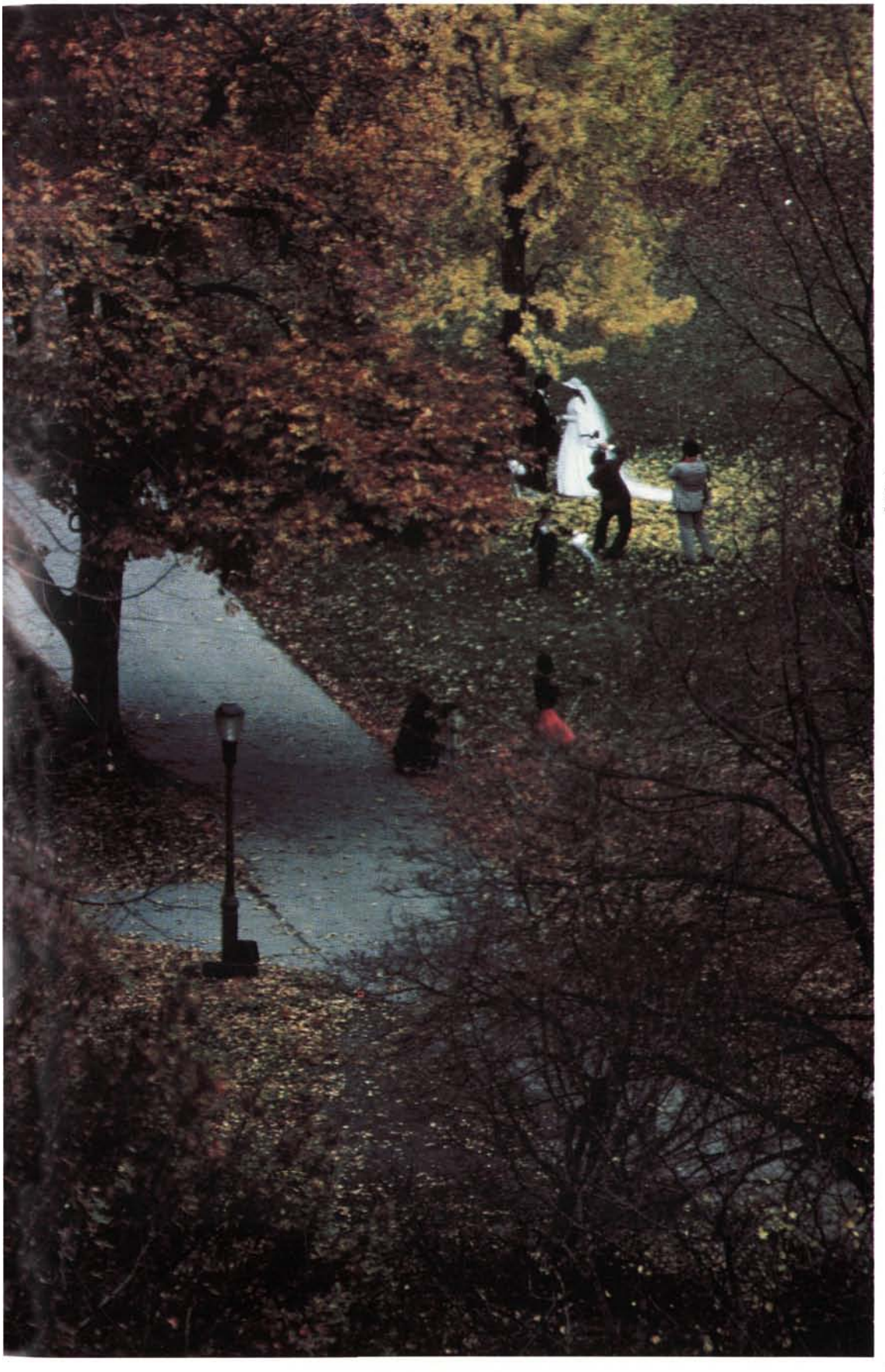
"Tierra de sueños"
Roy Morsch

"Museo de Arte Moderno"
Burt Glinn

"Transporte suburbano en Grand Central Station"
Roy Morsch

"Muchacho con chaqueta plateada"
Jay Maisel

"Pareja de West Side"
Ted Horowitz



"Boda en el parque"
Sonja Bullaty

"Vista del puerto"
Mitchell Funk

Portada, pág. 24 y págs. 41-55. *Reproducido por cortesía de la exposición "Celebration: New York in Color". Estas ilustraciones fueron seleccionadas de las 160 que los fotógrafos donaron a la ciudad de Nueva York para promover ésta mediante la fotografía en color. Muchas de esas fotografías aparecerán en el libro* Celebration: New York in Color, *que será publicado a principios de 1981 por Alfred A. Knopf.*

entrevista con PHILIP GUSTON

Por Mark Stevens

Tomado de THE NEW REPUBLIC

En los años 50, Philip Guston era un célebre pintor que pertenecía al grupo de miembros fundadores del expresionismo abstracto. Su estilo era característico: combinaba un toque seductor con una torpeza tosca en la línea y la forma; las pinceladas parecían surgir vacilantes del fondo del cuadro. Sus cuadros abstractos de la década 1950 me recuerdan al rudo granjero que resulta conocedor y amante de la música clásica. En los sesentas cambió el estilo de Guston. Recurrió a las imágenes realistas de tipo a menudo brutal y crudo, que representan, por ejemplo, figuras encapuchadas que evocaban sus propios recuerdos del Ku Klux Klan de Los Angeles en los años 30. Su paleta por lo general rosada—la cual sugiere sangre y un jugueteo de colores pastel—amalgamaba la ansiedad de estas pinturas. Casi sin excepción, a los críticos no les agradaron los nuevos Guston.

Desde entonces se ha suavizado un poco la opinión de la crítica. Su trabajo es importante para gran número de jóvenes pintores, y una retrospectiva de sus obras fue inaugurada en el Museo de Arte Moderno de San Francisco poco antes de la muerte del artista en junio de 1980. Igual que muchos pintores norteamericanos que encontraron su camino a fines de los años 40, Guston no tuvo un éxito inmediato. Se sentía distante del arte de moda en Europa. Su pintura figurativa, a semejanza de sus primeras obras, refleja un amor por la naive, lo cual se acerca a la esencia de gran parte del arte del siglo XX. Guston tomó una especie de revancha contra la sutileza.

Guston no cursó estudios superiores y sólo asistió a la escuela de arte durante seis meses. Durante la Depresión, trabajó con la Administración de Proyectos de Trabajo en una fábrica donde ayudó a organizar una huelga. Le disgustaba el arte más reciente; su principal desacuerdo se refería al arte reductivo de 1960. Este arte, que muestra un gran respeto por los hechos materiales del arte, como la lisura de los cuadros, reclamaba para sí la aprobación de la historia. Guston era un hombre ilustrado que sentía antipatía por ese tipo de arrogancia intelectual. Cuando me mostró las pinturas de su estudio, comenté que al parecer le gustaba lo fantástico y él se quedó perplejo.

PHILIP GUSTON: ¿Fantástico? No lo creo. Me gustan las cosas arraigadas en el mundo tangible. Me gusta lo antiguo, como la gravedad, nuestra forma de locomoción cuando caminamos. Solía acostarme de lado en una banca del parque y observar cómo caminaba la gente; pensaba lo sorprendente que es la locomoción. No me gusta lo "fantástico" cuando se refiere a un uso alambicado de la imaginación. De cualquier forma, todo arte es un tipo de alucinación, pero con trabajo. O bien, es ponernos a soñar con los ojos abiertos.

MARK STEVENS: Usted comienza sus pinturas con los objetos más ordinarios en mente.

Reproducido con autorización de *The New Republic*.
© 1980 The New Republic, Inc.

GUSTON: Podría ser cualquier cosa: un portafolios o un insecto que se arrastra por el suelo. Ese es mi punto de partida. Una noche yo meditaba en una historia de Kafka, "La metamorfosis"; cuando él despierta, es un insecto y se le hace tarde para ir al trabajo. Bien, creo que lo más fantástico en esa historia radica en que este hombre no cambió en realidad. Está consciente por completo, tiene pleno conocimiento. No hay metamorfosis. También me gusta Isaac Babel porque se refiere por completo a lo real. No hay nada más asombroso que el simple planteamiento de los hechos, en cierta forma. Como dice Babel, ningún hierro puede penetrar en el corazón por un punto preciso en el lugar adecuado.

STEVENS: ¿Ni mediante una pincelada en el lugar ideal?

GUSTON: Para eso hay que trabajar como desesperado. Al principio el lienzo está vacío, se puede hacer cualquier cosa y esa es la experiencia más aterradora. Hay que eliminar el blanco. A medida que se avanza en el cuadro y se llega al punto en que uno se concentra en un centímetro dentro de. . . ese rectángulo que es el mundo propio, entonces es cuando hay más libertad.

STEVENS: Entonces se halla un sentido de límite o de control, ¿una liberación respecto a la anarquía del blanco?

GUSTON: Uno desea encontrar resistencia. Al menos yo lo deseo. Todas mis pinturas son una lucha. Mucho repintar y exceso de borrado. Uno quiere vivir toda la operación. El problema se complica cuando uno piensa que la pintura realizada luce bien. Luego entra en la casa, se duerme y despierta una hora después, convencido de que se ha engañado. La obra no fue vivida todavía. De este modo, sin siquiera mirar la pintura, se procede a raspar todo y se aplaza, esto es lo misterioso, hasta que uno se siente transparente.

STEVENS: Esto me recuerda la famosa observación de Stravinsky, en el sentido de que él fue el conducto a través del cual pasó *Le sacre de printemps*.

GUSTON: Todos los artistas lo saben. Cuando se contemplan las pinturas, siempre se puede distinguir cuál es la parte forzada y cuál la libre.

STEVENS: ¿Constituye un trabajo tétrico pintar las más espeluznantes imágenes?

GUSTON: Alguien me preguntó una vez: "¿no lo entristece esto?" En absoluto. Lo importante es que se liberó algo en el interior, no importa lo que sea.

STEVENS: Usted empezó su trabajo como pintor figurativo en los años 30; desde entonces se han producido dos cambios principales en su estilo, dos puntos esenciales. El primero fue el viraje al expresionismo abstracto a fines de la década de 1940, el segundo lo representó el regreso al trabajo figurativo en los años 60. ¿Podría explicar algunos de los motivos por los que escogió la pintura expresionista abstracta?

GUSTON: No la escogí. No ingresé a un club. El "expresionista abstracto" fue una frase acuñada mucho tiempo después. Pero en 1947 me perdí durante un año porque consideré que había agotado mi tema, que consistía en una serie de pinturas de niños. No creí que tuvieran sentimiento estético: resultaban retóricas. También aplanaba el espacio en esa época. En 1948 fui a Italia por primera vez, empecé a cavilar y sentí que esos artistas eran abstraccionistas en muchas formas. Decidí partir de cero cuando volviera. También conocí a pintores como Tomlin, De Kooning, Kline, Pollock desde los años 30 y todos tenían los mismos problemas. Querían un nuevo territorio, abandonar la pintura cubista y semicubista. Todos nos dábamos mutuo apoyo moral. Hacia fines de los cincuentas evolucioné con lentitud en dirección a una clase de figuración diferente: algo así como unas cabezas negras en campos grises. De nuevo sentí la necesidad de un tema. La empresa es diferente cuando hay tema y estructura.

STEVENS: Usted mencionó lo importante que le resulta "vivir" sus pinturas. ¿Conviene en la definición que hace Harold Rosenberg del expresionismo abstracto como "pintura de acción", un escenario en el cual el artista expresa su. . .?

GUSTON: Nunca tuve la certeza de entender esa idea. Es demasiado general. La discutimos durante 20 años. Tiziano era un pintor de acción. Toda la pintura es pintura de acción y no un escenario para representaciones. ¿Representar qué?

STEVENS: El podría haber dicho, tratar de representarse a sí mismo por un momento.

GUSTON: Pero eso ha existido desde los tiempos del hombre de las cavernas, sólo los estilos cambian. Además, uno no se conoce cuando pinta y, en cuanto a la liberación del inconsciente, todo el arte es inconsciente y consciente. Después de todo, ¿qué significa inconsciente? No lo sé. Sé menos a medida que avanzo, o quizá más o de manera más sencilla

STEVENS: A mediados de los años 60 usted dejó de producir sus aclamadas obras abstractas y no pintó cosa alguna. Simplemente se retiró. ¿Qué sucedió?

GUSTON: Me alistaba para entrar en acción. Era como empezar de nuevo, como un niño; todo era adoptar una línea muy sencilla.

STEVENS: ¿Explica eso la extremada simplicidad, casi tosquedad, de esos dibujos?

GUSTON: Pudiera ser. Era la impresión que yo tenía hacia 1966:

"Madre e hijo", ca. 1930

Oleo sobre tela, 101,6 × 76,2 cm
Colección del artista

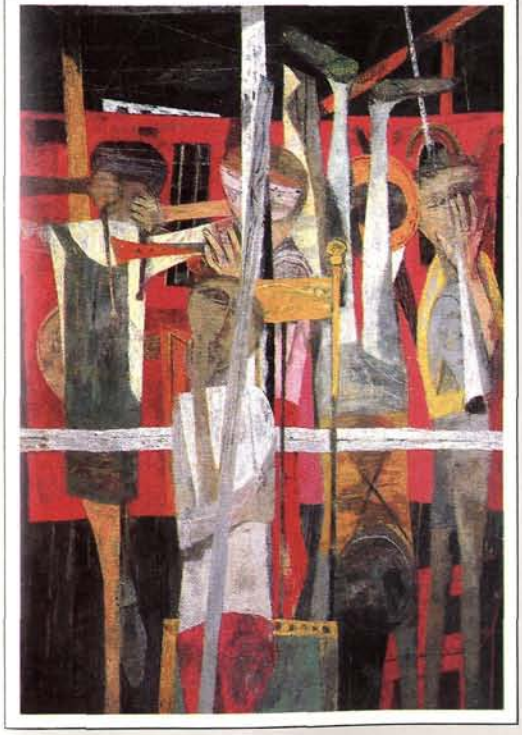
Mark Stevens, crítico de arte de la revista Newsweek, *seleccionó estas pinturas de la exhibición de obras de Philip Guston en el Museo de Arte de San Francisco e hizo los comentarios correspondientes.*

Durante la primera fase importante en la notable carrera de Philip Guston, de 1930 a 1947, éste realizó pinturas figurativas. "Madre e hijo", que pintó cuando tenía alrededor de 17 años, tiene cierta influencia de los primeros maestros del Renacimiento italiano y del período clásico de Picasso. Sin embargo, a pesar de esas deudas, algunas de las características esenciales del estilo de Guston siguen presentes: el gusto por la fuerza, el desasosiego irreal, incluso la atracción por la imagen de una bombilla que se repite en su obra posterior.

El primer período de Guston está perturbado por la Depresión. Como muchos otros artistas de esos tiempos, pintó murales para la Administración de Proyectos de Trabajo y se interesaba por las causas de izquierda; de niño presenció la violencia política del Ku Klux Klan. Desde 1940, sus pinturas como "Recuerdo marcial" o "Portal núm. 2" reflejan el desorden político y social de la época, mas no son cuadros con moralejas obvias. Guston se vio atraído por el mundo privado de los niños, el cual retrató primero como belicoso y al mismo tiempo soñador, y le intrigaban las máscaras. Estas pinturas parecen acercarse particularmente, en forma y espíritu, a las del maestro italiano Paolo Uccello. Por ejemplo, "Portal núm. 2" presenta la cuidadosa composición y fuerte compresión presentes en la "Batalla de San Romano" de Uccello.

"Recuerdo marcial", 1941

Oleo sobre tela, 101,9 × 81,9 cm
Colección del St. Louis Art Museum, Missouri
Adquisición de Eliza McMillan Trust Fund



"Portal núm. 2", 1947

Oleo sobre tela, 158,8 × 109,5 cm
Colección del Munson-Williams-Proctor Institute, Utica, Nueva York

"Pintura blanca I", 1951

Oleo sobre tela, 147 × 157,2 cm
Colección del San Francisco Museum of Modern Art
Adquisición del T.B. Walker Foundation Fund

"Dial", 1956

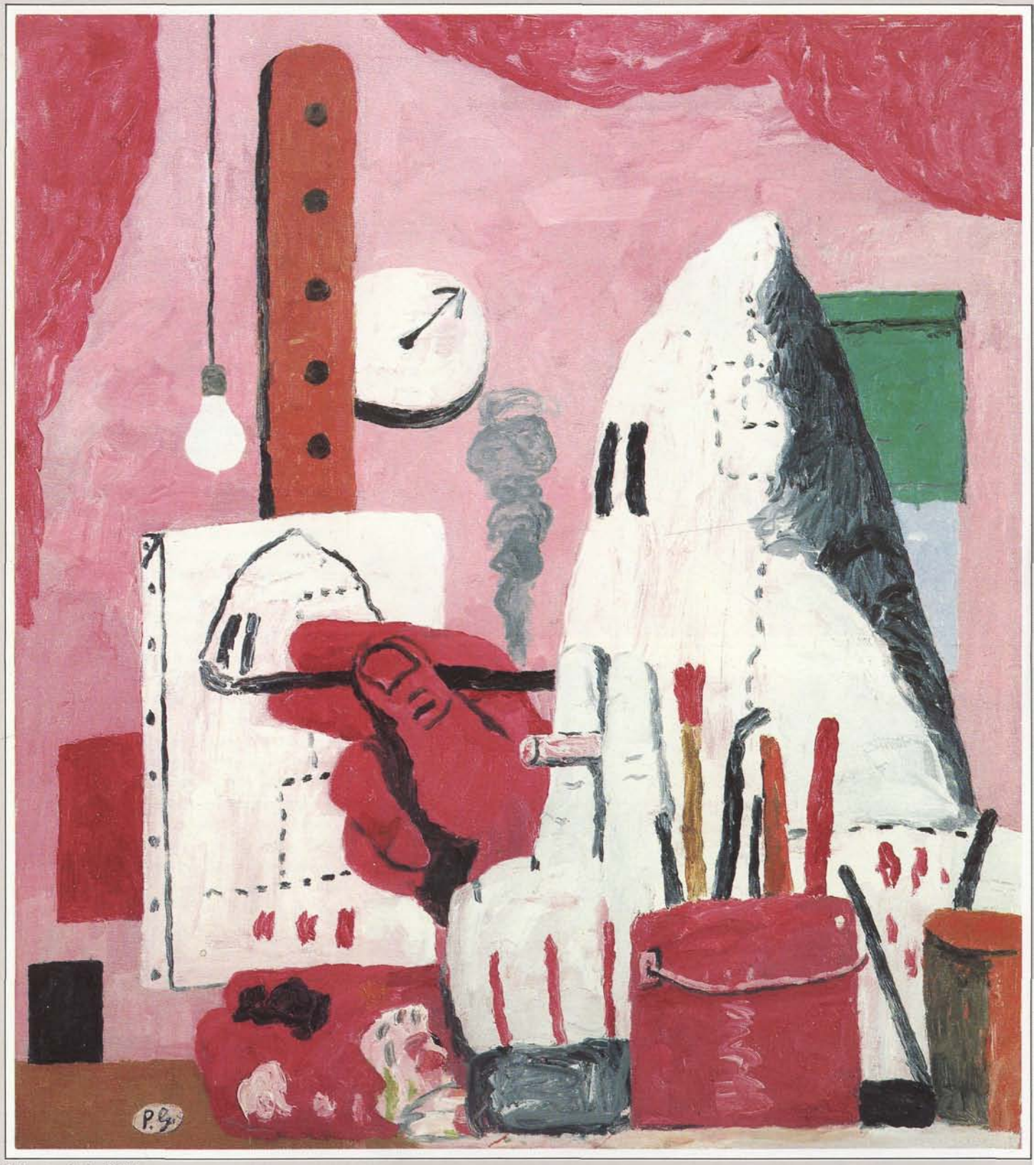
Oleo sobre tela, 182,9 × 193 cm
Colección del Whitney Museum of American Art, Nueva York

"Nuevo lugar", 1964

Oleo sobre tela, 193 × 203,2 cm
Colección del San Francisco Museum of Modern Art
Obsequio prometido del artista

A finales de los años 40, Guston se impacientó con su obra. Consideraba que se había vuelto demasiado falto de naturalidad y afectado. Junto con numerosos artistas de la ciudad de Nueva York, como Jackson Pollock, Willem de Kooning y Mark Rothko, comenzó a hacer pinturas abstractas caracterizadas por una pasión audaz y espontánea. En "Pintura blanca", la cual realizó rápidamente, Guston trató de hacer una pintura lo más directa posible sin detenerse a hacer consideraciones. Parecía como si trabajara resueltamente y luchara con el lienzo. El resultado es un importante cuadro de lo que se conocería como expresionismo abstracto.

Las imágenes abstractas de Guston se relacionan con las pinturas "más y menos" de Mondrian y, tal vez, también con la forma en que Cézanne, en sus últimos trabajos, elaboró seis cuadros con capas de planos. Guston recibe el calificativo del más "poético" de los expresionistas abstractos, dado que sus pinturas tienen el delicado y débil resplandor que muchas veces se encontraba en la pintura impresionista. También creó un método delicado, casi delicioso, de una pincelada. Al mismo tiempo, hay en sus pinturas abstractas una tosquedad que sirve como contraste para su dulzura. Esta aspereza se hizo pronunciada a fines de los años 50 en pinturas como "Dial" y "Nuevo lugar". Las pinturas suelen estar centradas, a veces en negro, sobre un fondo pálido. Amenazan con anudarse, aunque también, por las pinceladas que se disparan como dardos, parecen escapar. En la década de 1960, las formas negras macizas comenzaron a sugerir imágenes primitivas, tal vez la parte posterior de una cabeza o un par de edificios.



"El estudio", 1969

Oleo sobre tela, 121,9 × 106,7 cm
Colección del artista

A fines del decenio de 1960, a Guston le asaltó de nuevo el deseo de simplificar y dar otra orientación a su arte. Durante esa época pintó muy poco; en cambio, empezó a trazar las formas de algunos objetos ordinarios que le rodeaban, un libro o quizá un cigarrillo. Después comenzó a crear imágenes extrañas, caricaturescas, de figuras encapuchadas que conducían autos descubiertos o que pintaban en un caballete, como en "El estudio". Aunque estas pinturas, a semejanza de sus primeras obras, se desarrollaron en el período de intranquilidad política, Guston no parecía dirigir críticas desde una posición fácil y moralmente superior. Hizo lo más difícil, que consistió en encapucharse a sí mismo, mostrar el horror (y muchas veces el humor) que existía en su corazón.

El lenguaje del primer período figurativo era misterioso, aunque no especialmente personal. Las nuevas pinturas, un tanto autobiográficas, presentan una especie de demonología privada. Colillas de cigarrillos, zapatos, libros, licor; estos elementos de utilería de su vida e imaginación se convierten en caracteres centrales de su arte. "La fuente", un retrato de su esposa, Musa, quien se recuperaba de una enfermedad, es un cuadro tan singular (y optimista) como lo pintado por Guston, una mezcla de Bizancio y la tira cómica de Mutt y Jeff. Su pintura "La chaqueta" (que lleva bajo el brazo un diario y unos zapatos viejos) recuerda el famoso cuento de Gogol y también una soledad marchita como la que se encuentra en Beckett. Las pinturas de este período son fuertes e inquietantes. Esto no se debe tanto a la iconografía—después de todo, lo raro se torna bastante ordinario en el arte—sino a la tensión entre las imágenes modeladas en bruto y la calidad experta, muchas veces delicada, de la factura.

"La fuente", 1976

Oleo sobre tela, 193 × 297,2 cm
Colección privada

"La chaqueta II", 1977

Oleo sobre tela, 175,3 × 233,7 cm
Colección del Sr. Harry W. Anderson y Sra., Atherton, California

Fotografías de las pinturas por Philip Galgiani

¿Qué sucedería, pensaba, si eliminaba todo, a excepción del sentimiento inexperto, el pincel y la tinta, los medios más sencillos sin la seducción del color? Era como hacerme una prueba yo mismo, observar lo que soy, lo que puedo hacer. Verá usted, hace dos décadas deseaba sentirme como un extraño ante mí mismo.

STEVENS: ¿Qué opinaron los críticos de la nueva obra figurativa?

GUSTON: En su mayoría, afirmaron que yo estaba acabado, que ya no podía aportar más. *The New York Times* atacó la exposición, me parece que el encabezado era "De mandarín a fracasado". Desde esa época, Dore Ashton escribió un libro sobre mí y algunas otras personas escriben de mi obra con simpatía. Al parecer hubo un receso de ocho a diez años. Por un tiempo no exhibí en ninguna galería, pero eso me hizo sentirme bien. La libertad es algo maravilloso. Usted conoce el viejo cuento de que las personas temen ser libres; bien, eso es cierto. Cuando hice mi primera exposición de estilo figurativo alrededor de 1970, las personas que asistieron a la inauguración parecían sobresaltadas. Algunos pintores del abstraccionismo, mis colegas, amigos, contemporáneos, se negaban a hablarme. Parecía que después de haber trabajado tanto todos nosotros para establecer los cánones de una iglesia, yo me hubiera atrevido a trastornarla, olvidando lo que los buenos artistas deben hacer. En la inauguración sólo dos pintores, David Hare y Bill de Kooning, se comportaron en forma diferente. Esto no significaba que les gustara. De Kooning dijo algo más: "¿Por qué protestan porque haces arte político? ¿Por qué tanta discusión? Tú sabes cuál es el tema real, se trata de la libertad, ser libre, el deber primordial del artista".

STEVENS: ¿Sus anteriores éxitos se transformaron en una especie de prisión?

GUSTON: Era más bien que al trabajar con temas y formas tangibles llegué a algunas estructuras sorpresivas e imprevisibles. Eso era estimulante. Además, comencé a descubrir que el mundo del arte en general es muy convencional. Es tan convencional como el mundo de la televisión por cuanto, una vez que alguien establece algo, se le coloca en un nicho y se acabó. Mi concepto es que los artistas deberían cambiar todo el tiempo, porque los sentimientos se transforman en forma constante. En una ocasión, Clement Greenberg declaró que algunos artistas, como De Kooning y yo, éramos "desamparados". Esto distaba de ser un cumplido, pero lo tomamos como tal.

STEVENS: ¿Se interesan los museos por su obra figurativa?

GUSTON: Salvo la exposición de San Francisco, el interés cesó por completo. Atravesé por muchos años de inactividad. A eso se debe que diera clases.

STEVENS: ¿Lee muchas críticas de arte?

GUSTON: Lo hacía, pero ahora no les presto mayor atención. Me deshice de todas mis revistas de arte y cuando leo críticas, éstas son sobre todo literarias. De hecho, la mayoría de mis amigos son escritores. Me gusta cómo reaccionan ante las pinturas. Me gusta su modo de verlas.

STEVENS: ¿Cuál es la diferencia?

GUSTON: Las ven sin la jerga del mundo pictórico, con agudeza y frescura. Algunas veces son ocurrentes o sus reacciones son divertidas y las disfruto. No me gusta la redacción complicada. Es un encubrimiento. La buena redacción es sencilla. El año pasado, Meyer Schapiro me envió un folleto que escribió acerca de Van Gogh y su redacción es muy llana. T.S. Eliot aborda temas complicados en sus ensayos y los escribe de la manera más sencilla. Uno piensa: ¿Es tan claro el pensamiento humano que no es necesario obcecarse?

STEVENS: ¿Se mantiene usted siempre al día en relación con el arte contemporáneo?

GUSTON: No considero que valga mucho la pena hablar del arte norteamericano contemporáneo. Es arte universitario. Es un arte producto de lo que es impartido en las escuelas superiores, en el cual se concibe de antemano lo que se quiere hacer y luego se ilustra lo concebido. Es un manerismo total. En las últimas décadas, el arte moderno se degradó hasta convertirse en elemento ornamental. Es una lástima. Se adapta muy bien a la sociedad norteamericana. En un edificio de oficinas no verán una de mis pinturas en la pared, junto a una planta, pero podrían colocar allí una pintura compuesta de unas cuantas líneas verticales y horizontales. Prefiero un arte más crítico.

STEVENS: El término "avant-garde" no tiene mucho significado en la actualidad.

GUSTON: El término "avant-garde" se traduce en dinero; al menos así sucedía. . . Bien, en una campaña militar había avanzadas (avant-garde) para descubrir al enemigo. Ahora es el New York Thruway. Es un arte acomodaticio. Si se cuenta con las notas escritas adecuadas, publicidad, propaganda, uno ya está encarrilado. El público se comporta ahora como el avant-garde, está demasiado ansioso de ser nuevo. En realidad, me agrada Andy Warhol porque asimila todo este disparate y lo lleva al extremo.

Lo equivocado del modernismo en la pintura es que pinta para este siglo. El público actual mira de prisa, así que pintan para que su obra se pueda ver rápidamente. ¿Con cuánta frecuencia al ir al museo se ven pinturas que, por decirlo así, operan dentro de los límites? El ojo se ve rechazado. Cualquier persona puede plasmar bonitos colores, hacer manchas o utili-

zar una regla T. Pero eso al final se atenúa, pierde la crudeza, la valentía, la rudeza o como quieran llamarlo, cuando en realidad hay que abordar un tema. Creo que aún se aplica lo escrito por Da Vinci, que la pintura es un asunto de la mente.

STEVENS: Pero, ¿acaso los artistas serios no han de enfrentarse a las ideas formales de su tiempo? Podemos preferir a los abuelos, pero nos encontramos más cerca de los padres. Por lo menos, desde el Renacimiento, la forma en que los grandes artistas han podido encontrar su propio espacio—tanto en el plano formal como en el personal—es gracias a la exploración, el cambio, la elaboración de lo nuevo en el arte de su tiempo.

GUSTON: Los artistas que admiro fueron grandes estudiosos en el pasado. A mi juicio, los principios del arte son maravillosos. Cierto, Cézanne es la figura clave, pero él quiso decir precisamente lo que expresó al escribir que trataba de hacer a Poussin según la naturaleza, y fue un gran estudioso de El Greco, Tintoreto, Tiziano. Picasso, De Chirico, Léger y Matisse partieron de ese punto y, desde luego, también estudiaron la pintura del pasado. Tenían un sujeto y utilizaban los objetos. De hecho, querían saber qué dio solidez a los grandes maestros y qué les confirió esa calidad particular de fluidez y estabilidad al mismo tiempo. Ese esfuerzo es vigorizante, pero después de Picasso y Léger no veo que se siga realizando. Me gustaba Miró por su jugueteo, aunque también eso puede cansar. Por ejemplo, Paul Klee parece decirnos que, como esta es la semana humorística, por ende, "seamos humoristas".

STEVENS: En el mundo del arte hay una sensación generalizada de que el modernismo ha concluido su curso. No sé si eso sea verdad, pero ¿qué cree que les queda por hacer a los artistas?

GUSTON: Las reglas del juego se establecieron hace siglos. Al mismo tiempo hay un problema, como señala usted, porque existe una cosa que es el modernismo y hay ciertos problemas que nos separan del pasado. Resulta inútil fingir que recorremos las calles de la Florencia del siglo XV.

STEVENS: ¿Ciertos problemas formales? Eso tiende a afirmar la crítica.

GUSTON: Nuestro gran problema es el tema, qué hacer, cómo empezar. Voy a parecer moralista: el problema es hacer algo que valga la pena. Gran parte del arte moderno es en sí mismo su único tema. No quiero decir que sea abstracto o no. Nunca he pensado que eso tenga importancia. ¿Qué podría ser más abstracto que Goya? Pero gran parte del arte contemporáneo, a despecho de lo que se alegue, se realiza sólo para crear un ambiente agradable.

STEVENS: Pero ese fue también un estímulo para la creación de cierta parte del mejor arte del pasado.

GUSTON: No, no lo creo. Había mucho más que tomar en cuenta en el arte del pasado. Pero el problema es más profundo, en lo referente al tema. Para nosotros plantea un problema cultural y sicológico. No sé qué demonios hacen ustedes.

STEVENS: Un artista reductivo podría decir que se ocupa de meras cuestiones de forma y color; su tema es el significado que forma parte de la naturaleza de esas cosas, sin la distracción de las imágenes realistas.

GUSTON: No existe la pura manipulación de forma y color. Ese es un mito. ¿Cuál es la diferencia entre eso y una esfera de Piero [della Francesca]? Los lemas de los últimos 50 años son sorprendentes. En cambio, tomemos a un pintor abstraccionista como Mondrian. Es tan bueno que, cuando uno va al museo y ve varias pinturas junto a una de Mondrian, se encamina directamente a ella. Es como una pistola que nos apunta. Eso se debe a que él era apasionado; era un espléndido maniático religioso; ponía su pasión en la forma. Su pasión por la teosofía y el arte era el tema verdadero. Considero que un artista debe rechazar toda consigna.

STEVENS: ¿En favor de qué?

GUSTON: Mucho de lo que se escribe y pinta ahora se refiere a que no hay nada que pintar o escribir; después de un tiempo, eso aburre. Mi opinión de siempre es que el arte se nutre de lo común y lo ordinario. Picasso recurría en forma constante a lo común. Tengo la impresión de que en los Estados Unidos puede hacerse muy buen arte a partir de este impulso. No me refiero al arte proletario porque es tan malo como ser un esteta. Pero me gustan los artistas autodidactos. Mi memoria guarda, con la misma fuerza que las obras de los grandes maestros, el recuerdo de un viejo camión de hielo que una vez vi en Manhattan con una cubeta pintada, con la veta de la madera y todo, y de la cual se desparramaban cubos de hielo. En ocasiones, cuando mi pintura se vuelve demasiado artística, me digo: "¿Qué pasaría si el de la zapatería te pidiera que pintaras un zapato en su escaparate?" De repente todo se ilumina. No me siento tan responsable y pinto las cosas directamente, tal como son, incluso con las distorsiones necesarias. Para plantear el asunto de otro modo, una vez hablaba con Harold [Rosenberg] en una mesa redonda y le decía: "Me agradaría pintar como si nunca antes hubiese pintado o visto un cuadro". Claro, eso es imposible. Pero Harold declaró que esa era la definición que Mallarmé daba del verdadero poeta: el poeta en el Paraíso. ◆

La Forma de Vida Renovable

Por Harlan Cleveland
y Alexander King

Tomado de THE FUTURIST

Conforme los recursos naturales no renovables, específicamente petróleo y gas natural, se tornan más escasos y más costosos, se está prestando nueva atención a las plantas verdes como fuente optativa de energía. Pero la madera para leña, el alcohol de grano y el metano son sólo una pequeña parte de los biorrecursos abundantes del mundo. Un nuevo enfoque holístico hacia la administración de la naturaleza es abordado en el artículo siguiente por dos notables expertos en asuntos internacionales: Harlan Cleveland, ex embajador de los EUA ante la OTAN y actualmente director del Instituto Hubert H. Humphrey de Asuntos Públicos de la Universidad de Minnesota, y Alexander King, cofundador del Club de Roma y presidente de la Federación Internacional de Institutos de Estudios Avanzados.

Biorrecurso es una palabra nueva en nuestro vocabulario, y por buenas razones. El tema es tan antiguo como la cacería, la pesca y la agricultura. Pero los setentas han visto un cambio importante en perspectiva que hace que los procesos renovables parezcan repentinamente nuevos, atractivos y mucho más importantes en nuestro futuro inmediato que en nuestro pasado reciente.

Los recursos biológicos han estado allí siempre, a menudo ignorados, explotados o desperdiciados y, sin embargo, en cierta forma durables en sus reencarnaciones estacionales. Están las tres quintas partes de la biomasa que constituyen las plantas verdes, desde los arbustos más raquíticos hasta la más lozana de las secoyas; la quinta parte que corresponde a los animales (incluido el hombre, el único animal que teoriza acerca de la biología o los recursos); y la otra quinta parte constituida por los microorganismos o "microbios". Pero pensar en todo esto en forma integrada, como recursos, es algo nuevo.

Hasta fecha muy reciente, toda la humanidad existía (y parte de la misma florecía) principalmente a expensas de los recursos renovables: productos agrícolas, leña, dispositivos sencillos para la generación de viento y energía del agua. La mayoría de la humanidad continúa haciéndolo hoy. Pero con el ímpetu de la Revolución Industrial hace dos siglos y más, los sistemas de sustentación de la vida empezaron a transformar la naturaleza misma de la sociedad en muchas partes del mundo.

Las nuevas sociedades industriales fueron desarrolladas gracias a la acumulación de conocimiento científico y la difusión de innovaciones tecnológicas. Las sociedades industriales fueron alimentadas, no como en el pasado esencialmente por la generosidad anual de la naturaleza, sino también por el consumo de enormes cantidades de recursos no renovables; especialmente minerales (que produjeron todos los elementos químicos) y combustibles fósiles, al principio hulla y luego petróleo, que han acumulado la energía solar atrapada por la fotosíntesis a través de milenios.

El uso de estas fuentes de energía nuevas (y a la larga agotables), influyó en el desarrollo humano no sólo por medio de los procesos industriales; también modificó la forma en que se usaron los biorrecursos. Por ejemplo, las fibras tradicionales vegetales y animales fueron remplazadas o expandidas paulatinamente por fibras sintéticas manufacturadas a partir de hulla y productos petroquímicos, lo que alteró las pautas de consumo, uso de la tierra, comercio internacional y distribución de la riqueza. Los alimentos exóticos de todo el mundo se transportaron a los centros metropolitanos en barcos, trenes y camiones impulsados por combustibles fósiles. Incluso en la agricultura se han producido cambios profundos por el uso de tractores y demás maquinaria agrícola impulsada por petróleo, por los fertilizantes sintéticos y una amplia gama de productos químicos agrícolas derivados, una vez más, de combustibles fósiles; éstos aportan ahora una parte considerable del insumo total de energía a la producción de alimentos en las regiones más productivas del mundo. Y paralelamente a estas tendencias (y en parte gracias a ellas), la expansión de la población mundial ha sido extremadamente rápida, por lo que se han requerido cantidades crecientes de alimentos y mercancías de todo tipo, y se ha impuesto el uso de cantidades mayores de recursos y energéticos no renovables.

Pero esta intervención humana a troche moche en el uso de los recursos naturales era con frecuencia todo menos benéfica. A causa de la ignorancia, imprudencia y falta de responsabilidad hacia el futuro, las prácticas primitivas–desbrozamiento de terrenos por "tala y quema", técnicas agrícolas de sobrepastoreo y hábitos perjudiciales de muchos tipos–condujeron a la desertización y el deterioro ambiental en muchos lugares

Publicado originalmente por la World Future Society, P.O. Box 30369 (Bethesda), Washington, D.C. 20014. © 1980 World Future Society.

Hoy, con el gran incremento en la actividad humana global, el peligro para el ambiente natural es más grave que nunca.

Durante la década de 1970, tres nuevas observaciones se hicieron suficientemente penetrantes para convertir a la década en una especie de vertiente, un momento de cambio histórico importante que puso de relieve el potencial de los biorrecursos. Una nueva observación fue el riesgo que significaba para el ambiente natural permanecer en la rutina de desarrollo económico de "más es mejor". Una segunda observación fue la promesa de biorrecursos para el desarrollo en Asia, Africa y América Latina. Y la tercera fue un enfoque más acentuado sobre las características inherentes del biorrecurso mismo, y sus consecuencias para su administración provechosa.

Trabajando con la naturaleza

A principios de la década de 1970 gran número de personas en muchas partes del mundo cuestionaban tanto la posibilidad como la conveniencia de seguir estimulando el desarrollo en las direcciones que se habían vuelto tradicionales: crecimiento del producto económico, de las poblaciones humanas, del desarrollo urbano, del número de automóviles y del tamaño de las burocracias. Los riesgos ambientales y la amenaza de agotamiento de recursos fueron sólo parte–una parte importante–de esta desilusión respecto al desarrollo material. Las dudas respecto al desarrollo fueron intensificadas por la crisis del petróleo con su súbito y masivo incremento en el costo de los energéticos, su cambio drástico en la balanza de pagos mundial y la pauta de inversión, y su demostración de la vulnerabilidad de los países industrializados, importadores de petróleo, respecto a la interrupción de suministros que pudieran amenazar su solidez económica y sus estilos de vida. En forma parecida, la mayoría de los países menos desarrollados sufrieron por el costo enormemente incrementado de los combustibles y fertilizantes que necesitaban para alimentar adecuadamente a sus poblaciones en expansión. Tanto las naciones desarrolladas como las que están en desarrollo se percataron súbitamente de que los recursos petroleros podían agotarse y que debían encontrar o inventar nuevas fuentes de energía y explotarlas antes que se agotaran los pozos petroleros.

La conclusión natural de este razonamiento fue revalorar las necesidades económicas y las formas de satisfacerlas de tal forma que redujeran la dependencia de recursos que pudieran estar a punto de agotarse, o al menos de volverse más y más costosos durante las generaciones venideras. En el lado positivo, el mismo razonamiento condujo naturalmente a trabajar *con* la naturaleza. Quizá la humanidad debiera modificar sus prácticas económicas de manera que los biorrecursos disponibles se utilicen mucho mejor, y que una naturaleza generosa los regenere continuamente. Quizá podría preservarse la bioproductividad del planeta y hasta acentuarse, para asegurar su renovación.

Los argumentos que apoyaban tal enfoque parecían suficientemente claros:

- Los aumentos presentes y previsibles en la población mundial requerirán incrementos en materiales y energía que es remoto satisfacer si las actuales prácticas, políticas y estilos de vida persisten.
- Es política y humanamente apremiante que se satisfagan las necesidades físicas básicas (especialmente de alimento, ropa y vivienda) de las poblaciones existentes y previsibles; igualmente lo es una oportunidad más justa para que los desposeídos participen en una vida de modesta prosperidad y dignidad humana.
- Los límites de la capacidad del planeta y su tolerancia respecto a la intervención y desperdicio humanos son inciertos en el mejor de los casos.
- El interés de las futuras generaciones–y quizá incluso de la nuestra–exige que reduzcamos nuestra dependencia respecto a los recursos no renovables, como minerales y combustibles fósiles; que adoptemos prácticas de conservación y reciclaje y que propiciemos un uso mucho más efectivo del influjo constante de radiación solar, especialmente el mecanismo fotosintético de las plantas verdes.
- La humanidad deberá mantener e incrementar la bioproductividad del suelo planetario y configurar prácticas y políticas agrícolas para asegurar un uso pleno y regenerativo de la biomasa disponible para el hombre, con el reciclaje de los "desperdicios" como una nueva forma de materia prima.

Ayuda para el Tercer Mundo

Los programas multinacionales y bilaterales de ayuda han tratado arduamente de reducir las disparidades entre las regiones más ricas y las más pobres del mundo; mucho se ha logrado, pero las brechas son todavía vastas y en ciertos sentidos se siguen ensanchando. En años recientes, el crecimiento económico ha sido más acelerado en el Tercer Mundo que en los países industrializados. Pero empezó desde un nivel de base muy bajo; sus beneficios han sido absorbidos en parte por el incremento de la población; una porción excesiva de ellos se ha usado para la compra de equipo militar, lo cual constituye un cierto contraflujo de riqueza de los pobres a los ricos; y gran parte del desarrollo alcanzado ha servido principalmente a la minoría de sectores modernos de las naciones en desarrollo y no ha aliviado la miseria de los que viven en gran medida fuera de la economía monetaria.

Los programas de ayuda, en su mayor parte, no han comprendido ni modificado la pauta de pobreza para cuya solución fueron establecidos. Durante demasiado tiempo, tomaron como punto de arranque que el incremento en el producto nacional bruto, como en los países industrializados, era el camino único e inevitable del desarrollo en todas partes; que los beneficios de dicho incremento "resbalarían" rápidamente hasta las masas de pobres; y que las tecnologías sobre las que se basa la prosperidad del Norte podían transferirse rápida, fácil y pertinentemente a ambientes sociales y culturales muy diferentes. Las primeras dos suposiciones demostraron ser erróneas. La transferencia de tecnología resultó extremadamente dificultosa y su asimilación y extensión, frágil e incierta por falta de competencia científica y técnica dentro de cada país; esto guarda una relación orgánica con el sistema educacional por

Por el bien de las generaciones futuras—y quizá por el nuestro—es preciso reducir nuestra dependencia de fuentes no renovables como los minerales y los combustibles fósiles.

una parte y con los sectores productivos de la agricultura y la industria por la otra. Los programas de ayuda aprendieron penosamente que no era suficiente que la competencia científica y tecnológica se fomentara sólo para servicio de los intereses de algunos individuos, grupos o incluso naciones en particular, si no era parte de una infraestructura más amplia que en cierto sentido sirviera a la humanidad en conjunto.

La promesa de los biorrecursos radica en su papel no de "contracultura" del Sur, sino de complemento para la tecnología del Norte. Dentro de su planificación social y económica global, cada país habrá de fomentar una mezcla de diferentes tipos de tecnología que convenga a su ambiente específico, sus tradiciones, su nivel de desarrollo y su disponibilidad de recursos pertinentes. Dentro de esta mezcla, el desarrollo de los biorrecursos promete mucho y hasta ahora ha sido subestimado en gran medida. Los peligros de la exploración tecnológica lineal han sido esclarecidos por muchos análisis e ilustrados con muchos ejemplos en la década de 1970. El enfoque de biorrecursos abre una prometedora serie de caminos alternativos al desarrollo mundial.

La ciencia y los sistemas han revestido ya esa promesa de cierto atavío visible. Primero, se ha acumulado mucha experiencia empírica, principalmente en las economías rurales y campesinas, respecto a nuevos métodos para la utilización de los desperdicios y el reciclaje de materiales de manera que se incremente el rendimiento biológico. Los ejemplos incluyen el uso difundido de biogás producido a partir de desechos humanos y animales, muy común ahora en China y algunas partes del sudeste de Asia; cría de pez de estanque tierra adentro; uso de algas como producto intermedio en la producción de alimentos; aceleración del crecimiento de las plantas (señaladamente del hule); y el uso de árboles de leguminosas de rápido crecimiento que pueden proporcionar nitrógeno orgánico, forraje para el ganado y madera.

También hay grandes promesas en la investigación biológica contemporánea, por ejemplo en la tecnología enzimática, la genética y gran variedad de métodos para la producción de nitrógeno fijo con plantas que no son las legumbres tradicionales. Tras las muchas especialidades de investigación aplicada, parece haber grandes posibilidades en la experimentación fundamental en biología molecular y citología. Los adelantos no biológicos en el uso de la energía solar también están avanzando, aunque algo lentamente; ellos pueden complementar el camino fotosintético en muchas aplicaciones.

Una tercera tendencia de progreso proviene de aplicar la ciencia de los sistemas a problemas de la administración de biorrecursos total o integrada. El enfoque convencional ha sido examinar las posibilidades de cultivos, desechos, dispositivos o procesos particulares aislados uno del otro, con muy poca atención a los problemas de utilización de recursos, equilibrio económico o flujo de energía. El método de sistemas tiende a enfocarse sobre la plena utilización de la biomasa disponible para una comunidad en particular, incluidas las interacciones de los procesos constitutivos, con el objetivo esencial de proporcionar la óptima producción de alimento, energía y fertilizantes en un sistema indefinidamente sostenible.

Pero la idea más importante de todas no estriba en las plantas, animales o microbios, sino en nuestras propias mentes: la creciente y estimulante conciencia de la interdependencia de las naciones, problemas, funciones, disciplinas científicas y objetivos.

Los adjetivos "holístico" e "integrativo" están bordeando ya en el cliché, pero tienen un significado muy especial en el uso y administración de biorrecursos. Significan, bastante literalmente, que los problemas de una nación, una ciudad, un pueblo, deben considerarse vinculados entre sí y, por lo tanto, deben afrontarse simultáneamente y como un complejo, no separada o secuencialmente. El futuro de la comunidad comprende facetas económicas, sociales, culturales y políticas así como técnicas; estas no pueden ser tratadas tan sólo por el político o por el economista, el ingeniero o el científico en aislamiento. En lo que se refiere al uso de recursos, es necesario considerarlos todos: agricultura, bosques, suelo, agua, microorganismos, plantas, animales, hombres y mujeres. En un plan de desarrollo en particular, sólo un enfoque integrado puede permitir el uso óptimo de los recursos; considerar los requerimientos de alimento y energía en conjunto; tomar medidas para que se haga pleno uso de "desechos" y "residuos"; incluir la agricultura tradicional en la planificación de la comunidad; mantener la fertilidad del suelo y el contenido de humus; explorar las posibilidades de incremento alimenticio por medio de la fermentación y el uso de plantas que no se consumen habitualmente; usar desechos vegetales, animales y humanos a fin de generar biogás para cocinar, iluminar, refrigerar y destilar; fomentar la cría de algas y peces; inventar o adoptar dispositivos solares de muestra y de energía del viento, y así sucesivamente casi hasta el infinito. Un plan integrado incluirá una apreciación cuidadosa de la capacidad de carga del suelo, de modo que su fertilidad pueda mantenerse indefinidamente, así como métodos para aumentarla, por ejemplo por la inoculación con bacterias fijadoras de nitrógeno. Tomará en cuenta el equilibrio energético para garantizar que el equilibrio neto de energía sea positivo. Y atenderá a la preservación del ambiente, local y mundialmente, en reconocimiento del lugar del hombre en el ecosistema, para que viva en simbiosis ineludible con todas las especies de la creación.

Por su amplia distribución mundial, los biorrecursos tienen gran potencial para promover la equidad; para responder constructivamente a la "revolución mundial de la justicia".

Carácter de los biorrecursos

¿Cuáles son las características inherentes de los biorrecursos? ¿Cómo pueden ser percibidos por el hombre, quien es parte de ellos? ¿Qué directrices podemos discernir en el biorrecurso para el desarrollo de tecnologías con un propósito determinado, la construcción de un sistema analítico adecuado para guiar las opciones de política, y el manejo de una "modernización" que aproveche de la mejor manera y al máximo la única biosfera que tenemos?

Pensemos primero en la esencia del biorrecurso:

- El biorrecurso está *vivo.*
- El biorrecurso es un *almacén ubicuo, continuo.*
- El biorrecurso es *flexible* (o adaptable), *versátil* y *renovable.*
- El biorrecurso es *autoequilibrador,* rico en retroalimentación.
- Sin embargo, el biorrecurso es *voluminoso* (no hay forma de miniaturizar un bosque), *limitado por los ciclos naturales* (cada tipo de organismo crece a su propio ritmo), *variable* (cada planta o microbio es diferente, como la gente) y *finito* (al contrario de otro recurso descubierto recientemente llamado información).
- El biorrecurso está *interconectado.* (Nadie lo ha dicho mejor que Lewis Thomas, que escribe acerca de la Tierra como un "organismo inmenso" en donde las señales químicas "funcionan como hormonas globales que mantienen el equilibrio y la simetría en la operación de varias partes actuantes interrelacionadas, informan a los tejidos de la vegetación de los Alpes respecto al estado de las anguilas en el Mar de los Sargazos, mediante largos e interminables relevos de mensajes interconectados entre todo tipo de criaturas".)
- Sobre todo, el biorrecurso es *esencial para la supervivencia humana.*

¿Sugiere este inventario de características los cambios en conceptos, supuestos y definiciones–es decir, los cambios en las percepciones humanas–que el nuevo énfasis sobre el biorrecurso puede producir? Creemos que sí.

Porque está vivo y el hombre es inmanente a él, el biorrecurso exige que cooperemos con el medio ambiente.

Porque está diseminado tan ampliamente en todo el mundo, el biorrecurso tiene el potencial de propiciar la equidad, al responder constructivamente a la "revolución de la justicia mundial". No puede decirse lo mismo de los pozos petroleros o los depósitos de uranio. Su ubicuidad también conlleva un potencial de desunión y descentralización, y también quizá un potencial de reordenamiento del equilibrio urbano-rural que la civilización industrial, como sabemos, ha hecho tanto por deformar.

Porque el biorrecurso es adaptable y autoequilibrador, los errores no son necesariamente irreversibles. Al administrar la biomasa con propósitos humanos, podríamos volvernos más capaces de aprender por el método experimental que es tan fidedigno, digamos, en el terreno de la física nuclear.

Porque es continuo, el biorrecurso nos exige que pensemos con mayor seriedad en el interés de las generaciones futuras, que incluyamos el concepto de continuidad en nuestra definición de "progreso".

El considerar el biorrecurso como un almacén permanente nos ayuda a ver "los desechos" como una forma más de materia prima en espera de ser reciclada en algún proceso productivo.

La índole de los límites del biorrecurso–límites a la velocidad, la concentración y la coherencia–señala formas de retraer dichos límites, por medio de la cría y selección y otros sinónimos de la bioproductividad.

Estos cambios conceptuales, a su vez, permiten e incluso exigen que los individuos ejerzan más su albedrío. Y debido a que todas las opciones están relacionadas entre sí, al tratar con el biorrecurso la responsabilidad de los resultados se difunde más ampliamente. Cuanto más amplia sea la diseminación de la responsabilidad personal en materia de resultados, tanto más debe tratar de entender cada participante en el manejo del biorrecurso "la situación en conjunto" de la cual sus empeños pueden ser sólo una parte muy pequeña.

Las observaciones revisadas del hombre respecto al biorrecurso se presentan aquí con sus consecuencias positivas. Pero todas implican cambio. Eso significa que la índole misma del biorrecurso amenaza las creencias, conceptos, instituciones y estructuras de poder existentes.

Las opciones tecnológicas que estas observaciones revisadas implican saltan a la vista. En el espectro de las tecnologías por las que los recursos se encauzan hacia un propósito, el biorrecurso (en comparación con los recursos no vivientes) favorece intrínsecamente el policultivo y no el monocultivo; los sistemas autónomos antes que los que requieren cada vez más energía del exterior; los sistemas extensivos con preferencia sobre los intensivos (en función de geografía, capital o mano de obra); las normas económicas, sociales y culturales que estimulen la independencia, no la dependencia (para las naciones, los grupos y los individuos); la difusión de ganancias más que la concentración de la riqueza; la maximización de las opciones, no la supresión de la diversidad, y el acento en la responsabilidad individual en vez del control y el mando jerárquicos.

En un mundo consciente del biorrecurso, por lo tanto, la administración tendrá una "sensibilidad" diferente: cooperación, no coerción; estructuras horizontales, no verticales; nadie en el mando general sino todos partícipes del mando; organizaciones de objetivos múltiples en lugar de las de propósito único.

Una toma de decisiones más participatoria implica la necesidad de que se disponga de mucha información retroalimentadora. Eso significa más franqueza, menos reserva; no como preferencia ideológica: como imperativo tecnológico.

En tal ambiente administrativo, la planificación no puede hacerse con programas detallados. La planificación ha de ser improvisada por la mayoría dentro de un sentido general de dirección que los dirigentes anuncian sólo después de consultar con quienes tendrán que improvisar al respecto.

Pensamiento integrativo

Para preparar a la gente a fin de que participe responsablemente en el tipo de administración apropiado para el biorrecurso se requerirá evidentemente una revisión general de los sistemas educacionales existentes. Su dedicación al carácter fragmentario de las especialidades puede tener que ceder el sitio a un énfasis sobre las formas integrativa, interdisciplinaria, interprofesional e internacional del análisis, puesto que sólo éstas pueden acoplarse directamente a la acción sobre un recurso interrelacionado.

Ciertamente, es probable que los sistemas analíticos tradicionales, especialmente la economía, resulten víctimas del nuevo enfoque sobre los biorrecursos; en un laudable esfuerzo por ser más rigurosa, lo que la economía logró fue volverse demasiado estrecha. Se necesitará un nuevo sistema analítico, uno que tenga un enfoque más amplio, para iluminar las opciones tecnológicas y guiar la administración pluralista que las nuevas observaciones sobre el biorrecurso hacen a la vez posible y necesaria.

Hay una gama de pensamiento más vasta, una participación más amplia en la administración, una mayor variedad de opciones tecnológicas; abordar con seriedad estas consecuencias del biorrecurso significará ciertamente cambios en nuestro pensamiento y nuestros hábitos. Pero precisamente porque nosotros mismos formamos parte del biorrecurso, podemos descubrir que el ajustar nuestras mentes en la forma antes indicada es mucho más natural que nuestros esfuerzos por adaptarnos, en este siglo, a los viajes espaciales o las telecomunicaciones, o a la congestión urbana, la densificación del aire, la conversión de grandes extensiones en desiertos y la amenaza cotidiana de guerra nuclear. ◆

CRITICA

IDEAS

Confianza en el Progreso

History of the Idea of Progress *(Historia del concepto de progreso)*. Por Robert Nisbet. Basic Books. 370 págs.

Por Christopher Lehmann-Haupt
Tomado de THE NEW YORK TIMES

¿La idea de progreso? En 1888, cenit de una era que confiaba intensamente en el progreso, George Moore escribió en *Confessions of a Young Man* (Confesiones de un joven): "El cerdo sacrificado mientras escribo estas líneas dejará el mundo mejor de como lo encontró". Nosotros, los que vivimos a finales del siglo XX, para quienes el árbol del progreso ha estado cargado de frutos amargos, tenderíamos a compartir la perspectiva cáustica de Moore.

En cambio Robert Nisbet disiente. Para Robert Nisbet—profesor, compilador y autor—la idea de progreso, la cual "sostiene que el género humano avanzó en el pasado desde una condición aborigen de primitivismo, barbarie e incluso nulidad, avanza ahora hacia un apoyo intelectual y espiritual de la civilización occidental. Para Nisbet es tan valiosa la idea de progreso, que en este volumen revisó su trayectoria durante 2.500 años de historia. El resultado es un estudio intelectual estimulante que resume elegantemente un complejo conjunto de pensamientos.

El estudio también presenta una serie de sorprendentes conclusiones y nuevas perspectivas. Por un lado, contrariamente a "la falacia sostenida por tanto tiempo de que griegos y romanos no sólo carecían de visión de progreso en las artes y las ciencias, sino que también estaban sumidos sin remedio en un pesimismo que no podría ver más que ocaso y degradación con el paso del tiempo", de Hesiodo a Séneca podemos detectar una firme creencia en el progreso, arguye Nisbet.

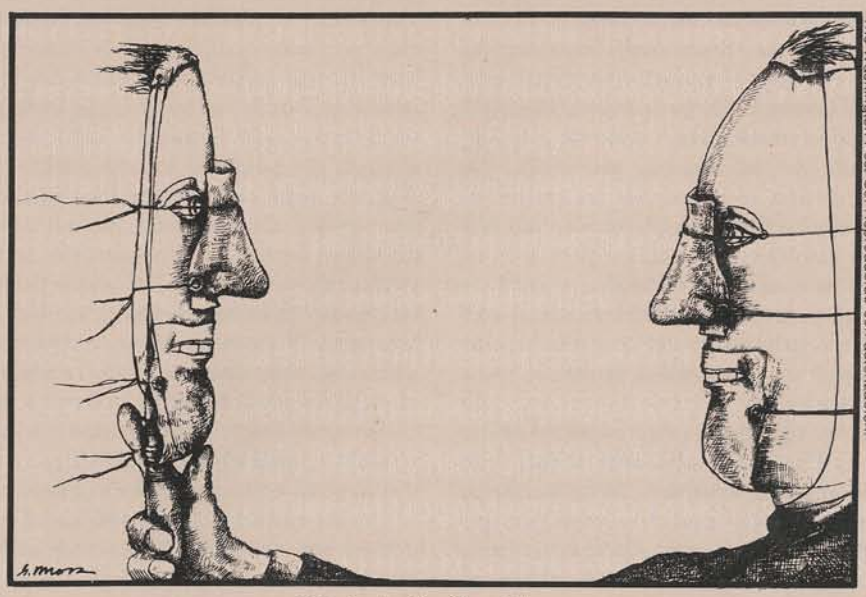
Por otra parte, la idea recibió su mayor ímpetu no durante el llamado reavivamiento de los siglos XV y XVI, sino en los inicios de la era cristiana cuando filósofos como Eusebio, Tertuliano y sobre todo San Agustín, le confirieron "nuevos atributos que estaban obligados a darle una fuerza espiritual desconocida para los predecesores paganos". "En Agustín", concluye Nisbet, "en especial en su *Ciudad de Dios*, están presentes todos los elementos realmente vitales y esenciales del concepto occidental del progreso".

Además, según Nisbet, todos los grandes pensadores progresistas de los siglos XVIII y XIX que acostumbramos ver con un punto de vista secular (incluyendo a Smith, Condorcet, Malthus, Kant, Spencer, Comte y Marx, entre otros) también pueden analizarse desde la perspectiva de una religiosidad persistente. "Sólo necesitamos pensar en el uso que, principalmente en Alemania y por la exportación de esta nación también en otros países, se da a conceptos como Espíritu, *Zeitgeist*, Dialéctica y Causa Primera". Para Nisbet ésta es una prueba importante de la unidad de la creencia occidental en el progreso, desde Platón hasta Comte y Marx.

Por último, para Nisbet, esa revisión señala el estado agitado en que se encuentra la idea de progreso. Si la idea conduce a las cinco premisas siguientes: "creencia en el valor del pasado; convic-

Christopher Lehmann-Haupt es crítico de libros en The New York Times

© 1980 por The New York Times Company. Reproducido con autorización.



© The Washington Post Co. Reproducido con autorización.

Dibujo de Geoffrey Moss

Tomado de *The Art and Politics of Geoffrey Moss*

ción de la nobleza, e incluso superioridad, de la civilización occidental; aceptación del valor del desarrollo económico y tecnológico; fe en la razón y en el tipo de conocimiento científico y docto que puede derivarse de la razón y, finalmente, creencia en la importancia intrínseca, el indecible *valor* de la vida en la Tierra"; entonces el examen más superficial de la cultura contemporánea indica que, por vez primera en tres milenios, la idea de progreso podría estar a punto de extinguirse.

¿Importa si muere? Para Nisbet tiene una importancia profunda. "Sin duda, hay motivos para un regocijo al menos parcial si se entierra la idea. Como hemos visto, la misma idea de progreso inexorable, desenvuelto, necesario, que podría ser la base de los conceptos de libertad, bienestar y justicia también podría servir a los propósitos del poder absoluto, utópico, político y racista". Sin embargo: "En su sentido más antiguo y amplio, el concepto está vinculado mucho más con el bien que con el mal. Es inseparable... de los incentivos que guiaron al hombre occidental de la época de los griegos a los magníficos logros que dieron solidez e identidad histórica a la civilización occidental".

Tal vez sea así. Pero quisiera saber si Nisbet no formuló un concepto demasiado amplio de la idea de progreso. Cavilo si la noción de progreso, en menor escala, no es esencial para la existencia humana y si no está integrada en nuestro comportamiento. Me gustaría saber si sería posible levantarse por la mañana o realizar el más diminuto acto trascendente si no creyésemos, en parte, que él nos haría avanzar respecto al punto donde estábamos antes de actuar. Esto puede alambicar el concepto de progreso a tal punto que resulte sin sentido, pero también sugiere que es imposible vivir sin la idea y que, aun en esta época de desesperanza, sólo es cuestión de aguardar un tiempo para que se formulen inevitablemente nuevos y grandes esquemas de progreso.

Nisbet observa la única esperanza para el futuro en la fugaz posibilidad de un renacimiento religioso que revive los antiguos ideales de la civilización occidental. Me parece que, dada la necesidad humana de una ilusión de progreso, hay posibilidades más variadas de una renovada fe en el futuro. Quizá sólo estemos esperando la oportunidad, aguardando para ver qué nuevas y grandes ilusiones brotan. ◆

POLITICA

Teoría del Liderazgo

Leadership *(Liderazgo)*. Por James MacGregor Burns. Harper and Row. 530 págs.

Por Alton Frye
Tomado de SOCIETY

Malcolm Muggeridge (o alguna otra persona ingeniosa a quien aprobaría James MacGregor Burns) alguna vez describió el éxito como "el sello distintivo del fracaso". Se requeriría gran esfuerzo para invertir esa máxima, pero es cierto que los grandes fracasos, con frecuencia, son éxitos considerables. La literatura de ciencias sociales está llena de estos casos.

Esa observación se desprende al trabajar con la obra magna de Burns. Su *Liderazgo* es un enorme intento de disponer un gran conjunto de trabajos relativos a interrogantes tan profundas como las planteadas en el estudio de la política. De sus notables biografías de Franklin D. Roosevelt y John F. Kennedy, y sus valiosas contribuciones al pensamiento contemporáneo en torno al gobierno norteamericano, Burns pasó a una ambición más elevada, la formulación de una teoría del liderazgo basada en amplios análisis comparativos. Sólo un lector meticuloso consideraría tal ambición excesiva o se quejaría de que el trabajo se queda muy lejos de la meta: en realidad es un logro monumental.

El libro huele a erudición, pero se trata de conocimientos aplicados, no ostentosos, de pruebas clasificadas y teorías evaluadas en la búsqueda de un nuevo discernimiento respecto a las condiciones y características de diversos tipos de líderes y liderazgo. Burns recurre a un rico conjunto de biografías, historia, sicología y teoría política para proporcionar retratos ilustrativos de Gandhi, Lenin, Hitler, Wilson, Roosevelt y otros. Distingue el liderazgo del despotismo, subrayando la naturaleza de la relación con los seguidores (y no súbditos): los verdaderos líderes, en su definición, inducen a sus seguidores a actuar en observancia de los valores y motivaciones *tanto de líderes como de seguidores*. El dinamismo particular entre líderes y seguidores es el que cautiva a Burns, y alaba su diversidad en las distintas épocas y cultura sin tratar de forzar las diferentes experiencias en una rígida conformidad con sus ideas preconcebidas.

Aunque algunas veces el libro va sin rumbo y permite que las anécdotas predominen sobre el análisis, Burns es gratamente didáctico. Si la facultad y peso del material tienden a provocar que el lector pierda el hilo del argumento, el don del autor para el lenguaje y el gusto por el aforismo fascinante son una gran recompensa para el estudioso paciente. En esto compartimos la afirmación de Federico el Grande, en el sentido de que "las pasiones de los príncipes sólo se ven limitadas por el agotamiento". Una máxima de los historiadores militares nos previene que no confiemos en las reminiscencias de la vida pasada de líderes famosos: "Las verdades desnudas en el campo de batalla después usan uniforme". Ya que algunas de las percepciones más gráficas de los líderes son asentadas por otros líderes, Burns cita varias, como en la observación de Clemenceau de que "Wilson hablaba como Jesucristo, pero actuaba como Lloyd George". La permanente necesidad de limitar a los mismos líderes que la sociedad eleva al poder, se capta en la desconsolada meditación de James Madison: "¿Qué es el gobierno en sí, sino la mayor de todas las reflexiones sobre la naturaleza humana? Si los hombres fuesen ángeles, ningún gobierno sería necesario".

Burns respeta la complejidad de los fenómenos del liderazgo y en una generalización tentativa indica que "las fuentes más potentes de la motivación política son las necesidades de aprecio no satisfechas". Formula un acertijo después de otro y, así, pregunta por qué "un muchacho pobre... puede convertirse en un benéfico empresario simpatizante con sus empleados pues recuerda 'cómo se sentía', mientras que otro rechaza a la clase de la cual luchó por salir antes de encumbrarse".

Entre las muchas fuentes y estilos de liderazgo evaluados por Burns, sus conocidas predilecciones se plasman con

Alton Frye es director en Washington y miembro de número del Consejo de Relaciones Exteriores.

Publicado con autorización de Transaction, Inc., tomado de *Society*, vol. 17, núm. 4. © 1980 por Transaction, Inc.

mayor claridad en las secciones que contrastan el liderazgo legislativo y ejecutivo. En sus propias palabras, este último es el que debe buscarse para "transformar el liderazgo", para modificar los amplios contornos y direcciones de una forma de gobierno, mientras que el primero, por lo general, suele restringirse al "liderazgo transaccional", de naturaleza acomodaticia, de intermediación y de incremento. Los contrastes son apropiados y, a pesar de su inclinación por el ejecutivo vigoroso capaz de movilizar la voluntad y el potencial de sociedades enteras, Burns da el debido crédito a los valores distintivos y a la frecuente necesidad del liderazgo legislativo.

Resulta sorprendente encontrar que el escritor respalda el punto de vista de que el sentido estadounidense del cambio y la adaptación es erróneo y que la estabilidad y la conservación son la norma en la historia de las sociedades. No obstante, lo hace para enfatizar los extraordinarios obstáculos a que se enfrenta cualquier líder que aspire a transformar su comunidad, y la lección no es hacer un llamado a la apatía, sino un consejo de prudencia por parte de quienes vayan a ser guías.

En estas páginas, Maquiavelo cobra mucha importancia, como en las descripciones anteriores de Burns referentes a Roosevelt y Kennedy. Pero es un Maquiavelo extrañamente democrático que busca adaptar los imperativos del Estado a los ideales del gobierno popular. Burns tiene plena conciencia de las tensiones en su propia filosofía del liderazgo—que siempre sueña con la manipulación—y se esfuerza, con cierto éxito, por reconciliarlos a través de la premisa de que los verdaderos líderes también pueden ser preceptores capaces de obrar mediante la educación y la persuasión y no la coerción. La clave para garantizar que prevalezca la persuasión, y no las órdenes arbitrarias, radica en la insistencia de Burns de que el liderazgo debe ser en realidad colectivo: " 'Liderazgo de un hombre' es una contradicción de términos", afirma.

Con estos y otros elementos, Burns no elabora una teoría del liderazgo, de hecho casi admite que es imposible hacer un catálogo verdaderamente sistemático de las bases de poder de las cuales dependen los líderes, sino que realiza un ensayo descriptivo de alcance extraordinario. Es la suya una erudición de elevada categoría y su comentario tiene un mérito perdurable. ◆

CIUDADES

Cambio de Suerte

Por Neal R. Peirce
Tomado de THE WASHINGTON POST

Hace 15 años, la Inner Harbor de la antigua y afamada ciudad de Baltimore, Maryland, estaba llena de edificios y desembarcaderos ruinosos y barcos hundidos, símbolo repulsivo de decadencia urbana. Pero en 1980, un hecho importante para Baltimore—y quizá para otras partes de la nación—se registró en la hermosa y reconstruida Inner Harbor. El centro comercial Harborplace, obra de James Rouse que costó 20 millones de dólares—dos pabellones de cristal con 120 restaurantes, cafés, mercados y tiendas—abrió sus puertas.

Los dirigentes de Baltimore tienen gran esperanza en Harborplace. Si sirve de catalizador, atraerá miles de residentes, turistas, marineros y convencionistas, creando en el corazón de la ciudad un centro de actividad diurna y nocturna. Su éxito apuntalaría el resurgimiento de Baltimore.

El mensaje para el mundo podría ser aún más importante: que incluso una ciudad antigua, abrumada por una imagen vulgar, pobreza y problemas raciales que, según la gente, son la condena de las ciudades viejas, puede reaccionar y convertirse en un lugar vital para sus habitantes.

Los escépticos dirán que Harborplace es sólo otra inauguración comercial y no muy original. Tendrá semejanza con el Faneuil Hall Marketplace de Boston, la próspera edificación de 150 tiendas, en los muelles de Boston, que atrae a 15 millones de visitantes cada año y que también fue construida por la Rouse Company.

Según Rouse, "en Harborplace veremos si Faneuil Hall Marketplace revela el espíritu de Boston o el deseo ordinario de tener una plaza para festejos. Si detectamos una respuesta comparable—y creo que lo haremos—probaremos que hay un mercado de festivales en todas las ciudades norteamericanas, aun en las de medio millón de habitantes o menos".

Pero los "mercados de festivales" no bastan para el éxito de una ciudad, como el mismo Rouse subraya. De hecho, es poco probable que lleguen a surgir, a menos que concurran otros elementos decisivos. Por ejemplo, el liderazgo comercial: los hombres de negocios de Baltimore se alarmaron ante el deterioro de la ciudad en los años 50 y formaron el Comité para un Baltimore Mejor, el cual, a su vez, redactó los dos grandes planes que salvaron el centro de la ciudad. El primero fue para el Charles Center, inmenso conjunto de apartamentos y oficinas de 15 edificios en el centro comercial de la ciudad, y el segundo para la Inner Harbor.

Por lo que toca a las autoridades, Baltimore ha tenido la fortuna de contar con un gobierno local fuerte y una serie de alcaldes capaces. Desde 1971, el Alcalde William Schaefer ha sido casi un héroe por su dedicación a la renovación de la ciudad. Con prudencia, la ciudad centralizó todas las facultades relativas a vivienda y renovación urbana en una sola autoridad para el desarrollo de la vivienda y la comunidad, encabezada durante varios años por Robert Embry.

Con el empleo de programas de vivienda innovadores, Embry y sus sucesores han estimulado la construcción de nuevos edificios o la rehabilitación de éstos para miles de familias de todos los niveles económicos. Han tenido habilidad para obtener subvenciones federales, pero el dinero del gobierno no puede explicar el grado de la restauración de la vivienda que se lleva a cabo. En los viejos vecindarios de Baltimore es difícil encontrar una calle donde algunas casas, con frecuencia contiguas a las más feas estructuras de un barrio bajo, no estén en proceso de restauración.

Hay algunas desventajas. El "aburguesamiento", el movimiento de la clase acomodada a la ciudad central, ha desplazado a los negros pobres de algunos vecindarios de la sección central de la ciudad, provocando aglomeraciones en

Harborplace, Baltimore, Maryland
Bob Jones Jr.

Neal R. Peirce pertenece a una agencia periodística, se especializa en asuntos gubernamentales estatales y locales y es autor de The People's President *(El presidente del pueblo)*

otros rumbos de la misma. Todos los esfuerzos realizados en el centro comercial de la ciudad han fallado en su intento de dar nueva vida al viejo centro del comercio, donde dos de los cuatro almacenes más importantes cerraron, dejando abandonados toscos edificios. En vecindarios como la "Pequeña Italia", se teme que Harborplace nulifique el valioso negocio de los restaurantes.

La mayor virtud de Harborplace es que "encaja" muy bien en la economía y el estilo de vida de Baltimore. La ciudad posee una base económica muy diversificada. Pero la bahía, una de las más grandes del mundo, que recibe anualmente más de 5.000 barcos, literalmente dio origen a Baltimore y sigue siendo su mayor apoyo. Alrededor del mundo, las grandes ciudades portuarias se conocen por su colorido y diversidad. Harborplace acentuará esas cualidades en una ciudad que no las ha explotado bien durante generaciones.

Otros proyectos ya construidos o planeados en Inner Harbor deberán contar con el mismo vigor. Varían desde el Centro del Comercio Mundial de 30 pisos hasta el Centro Maryland de las Ciencias; desde los restaurantes flotantes y un nuevo mercado de pescado hasta un acuario que incluirá un bosque tropical amazónico rodeado de cristal. Además, Harborplace es el anclaje permanente de la fragata *Constellation*, el primer buque de guerra comisionado de la Marina norteamericana.

Trece festivales étnicos—ucraniano, finlandés, alemán, checo y otros—se celebran en Inner Harbor o en Charles Center cada verano. Los festejos de la ciudad culminan en septiembre con el que tal vez es el mayor evento urbano del país, la Feria Anual de la Ciudad de Baltimore. Más de 2,5 millones de residentes de la ciudad y visitantes asisten a los conciertos, a presenciar docenas de exposiciones de artes y artesanías de los vecindarios, y a probar las excelencias de los mariscos en la Bahía Chesapeake, así como a saborear los alimentos de distintos países.

El urbanista Rouse expresa que "Baltimore en 12 años será reconocida como la ciudad central más deslumbrante de los EUA, un lugar que hace algunos años no iba a ningún lado". Ya lo veremos. Pero persiste un detalle: si Harborplace atrae a la mitad de las personas que sus promotores esperan, podría transformar los festejos de Baltimore en un evento que durará todo el año. ◆

TEATRO

Un Dramaturgo en el Limbo

Por Martin Gottfried
Tomado de SATURDAY REVIEW

La reposición de *The Price* (El precio) de Arthur Miller en Nueva York sólo acrecentó mi sensación de pérdida y azoro hacia este gran dramaturgo aún vivo. Cuando se estrenó en Braodway en 1968, este drama suscitó comentarios favorables y se representó con éxito, pero fue una obra mediocre. Miller estaba agotado; no tenía nada nuevo que decir. La obra era una autoparodia.

Pero mucho antes de escribir *The Price*—quizá hasta 20 años antes—Arthur Miller había perdido la energía artística que poseyera. En 1955 se encontraba en la cumbre de su carrera, con dos obras maestras en su haber: *Death of a Salesman* (La muerte de un viajante), de 1949, y *The Crucible* (El crisol) de 1953. Su nueva obra *A View from the Bridge* (Panorama desde el puente) casi pertenecía a la misma clase. Estas tres obras poderosas tenían proporciones humanas, pero amplificadas, pues fueron escritas con no poco sentido poético y estaban dotadas de gran peso moral. Sin duda Arthur Miller era la conciencia del teatro estadounidense. En *Salesman* quedó establecido así. Su validez como una gran tragedia estadounidense —quizá *la* tragedia estadounidense— resulta incuestionable.

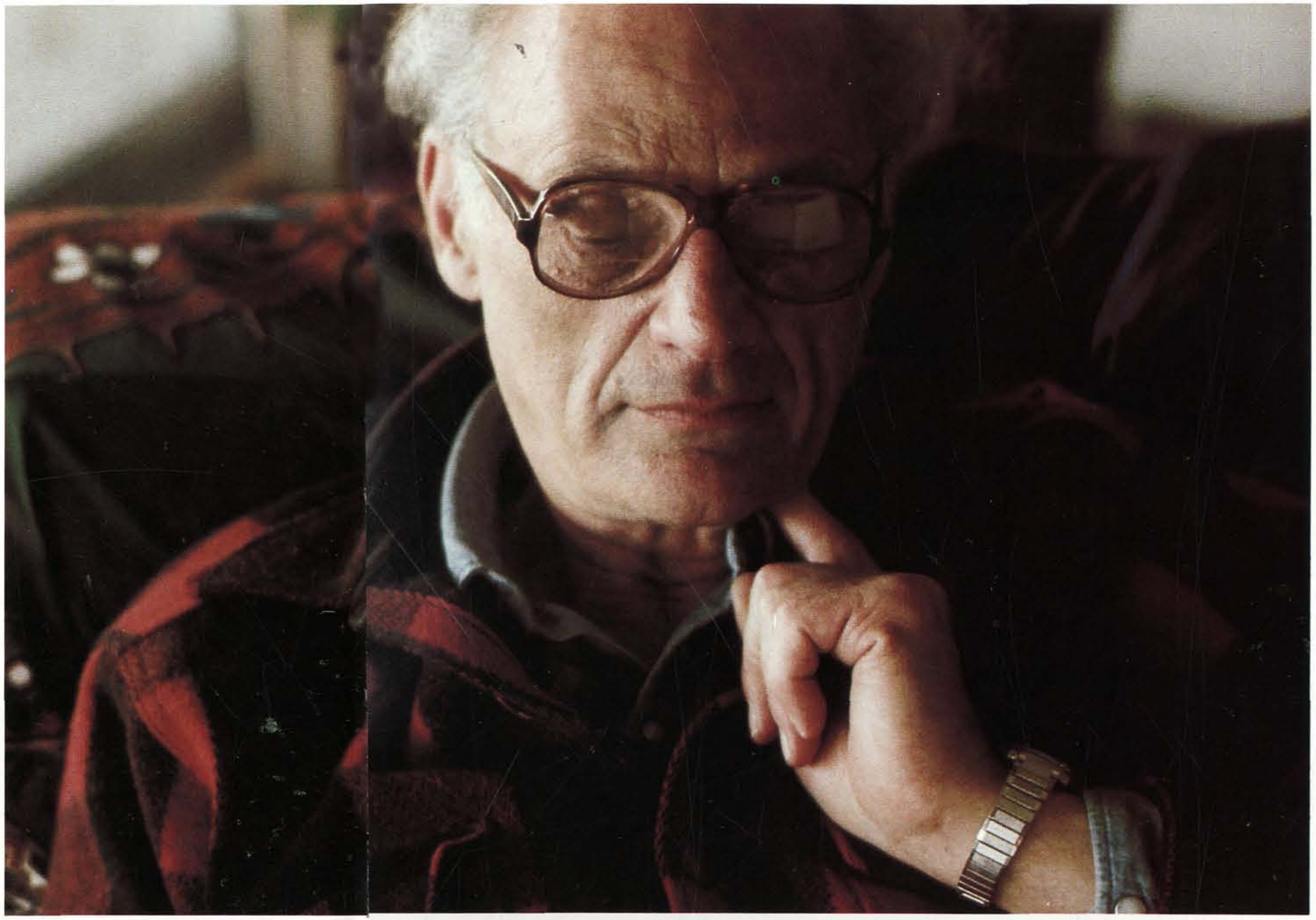
Como obra dramática, *The Crucible* tiene simetría y pasión, y como obra de aliento justiciero, tiene una estatura insólita y recia. Junto con *Death of a Salesman*, seguirá representándose mientras existan escenarios. Lo mismo ocurrirá con *A View from the Bridge*. Miller se arriesgó a parecer pretencioso al configurar esa obra en un acto según la tragedia griega, pero me parece que o se toma uno lo bastante en serio para arriesgarse a situaciones embarazosas o nunca logrará tener seriedad. En el peor de los casos nos daremos un frentazo, pero en aquella época Miller tenía demasiada confianza para preocuparse por eso.

Pasaron casi 10 años entre *A View from the Bridge* y *After the Fall* (Después de la caída). ¿Por qué? Quizá los acontecimientos de su vida se habían convertido en la sustancia dramática. Se casó con una mujer que no sólo era estrella de cine, sino la legendaria Marilyn Monroe. Escribió para ella un guión cinematográfico, *The Misfits* (Los inadaptados), pero no escribió para el teatro.

En el ínterin ocurrieron muchas cosas en la vida de Miller. Se divorció de Marilyn. Ella se suicidó. Después, en 1964, *After the Fall*, su primer drama en el decenio, había de inaugurar el Teatro de Repertorio del Centro Lincoln, y la prensa lo consideraba como un segundo advenimiento. Pero la nueva obra de Miller no fue igualmente bienvenida en los círculos artísticos. Ya muerta, Marilyn Monroe se había convertido en una figura mimada por la intelectualidad. *After the Fall* fue acusada de sensacionalismo y mal gusto. Se afirmó que en ella el dramaturgo revelaba demasiado la vida privada Miller-Monroe y era injusto en su versión de los hechos. Quizá estos cargos no carecían de fundamento, pero pasaban por alto algo aún más importante: la calidad de la obra. Miller, como persona y como símbolo, era culpado de la muerte de Marilyn, y *After the Fall* se utilizó como blanco de los ataques. Las críticas fueron favorables en la prensa popular, pero la literaria se mostró mezquina.

Monroe fue sólo el principio. Miller les recordó a demasiados intelectuales sus debilidades, a demasiados árbitros de la moda su pasado poco ejemplar. Todo lo que él representa, desde el liberalismo hasta el propio esplendor cultural, había pasado de moda para esa época.

Con tales antecedentes se estrenó *The Price* en Broadway en 1968. Arthur Miller siguió siendo un importante



Arthur Miller
© Inge Morath, Magnum

Martin Gottfried es crítico teatral de la Saturday Review *y autor de* Broadway Musicals.

© 1979 por Saturday Review Magazine Corp.

dramaturgo estadounidense, pero sólo para el público. Creo que con esta obra intentó deliberadamente complacer a éste: al espectador medio cuya fiel admiración le era conocida.

The Price se desarrolla en una casa condenada a la demolición, a donde acuden dos hermanos adultos, tras la muerte del padre, para vender las propiedades de la familia. Un anciano de nombre Salomón, comerciante en muebles usados, ha venido a evaluar el mobiliario. Los hermanos, uno policía y el otro médico, no se han hablado durante 16 años. El policía cuenta al médico su vida frustrada. Durante la obra se revela la verdad detrás de ese y otros secretos de la familia.

Este tipo de obra fue popular hace muchos años: el drama naturalista con símbolos ("precios", o sea lo que pagamos por "muebles", es decir el pasado). Sin embargo, aunque Miller era admirador del drama a la Ibsen, este nunca fue su propio estilo. *Death of a Salesman* es fantástica, con personajes desmesurados y una estructura de tiempo cubista; *The Crucible* es una obra de época en estilo clásico; *A View from the Bridge* recuerda la tragedia griega; *After the Fall* es expresionista; *The Price* pues, se distinguió por el empleo de un estilo que Miller consideraba demasiado anticuado desde tiempo atrás. Tal era su empeño de agradar.

En realidad lo logró. *The Price* fue un éxito con 425 representaciones, y el personaje Salomón le dio a Miller por primera vez el gusto de la comedia. Para un escritor hambriento de aplausos, como para cualquiera en el teatro, nada es tan satisfactorio como la risa del público. La risa hizo que Miller se creyera suficientemente divertido para escribir una comedia en toda forma. Sin embargo, no lo era. *The Creation of the World and Other Business* (La creación del mundo y otros asuntos) tuvo 20 representaciones en 1972 y fue el primer fracaso del autor. Desde entonces no ha vuelto a escribir para el teatro.

La reposición de *The Price* ha sido muy popular. A pesar de las deficiencias de la obra, el público todavía quiere a Miller. A la edad de 64 años aún puede emprender nuevos esfuerzos inventivos, cuidadosos y llenos de vigor. Lo intelectual nunca pasa de moda. Nuestros escenarios no han tenido líderes morales desde que él estuvo en la cumbre. Ningún teatro puede darse el lujo de perder a un Arthur Miller. ◆

IGUALDAD

Oportunidad y Cuotas

Counting by Race: Equality from the Founding Fathers to Bakke and Weber
(Recuento por raza: la igualdad desde los padres de la patria hasta Bakke y Weber). Por Terry Eastland y William J. Bennett. Basic Books. 243 págs.

Justice and Reverse Discrimination
(Justicia y discriminación inversa). Por Alan H. Goldman. Princeton University Press. 251 págs.

Por James A. Nuechterlein
Tomado de COMMENTARY

Desde los primeros días de la nación, el significado moral de Norteamérica ha estado íntimamente vinculado a la idea de igualdad entre los individuos. El Sueño Americano prometía que aquí, a un grado no superado en ningún otro lugar, un hombre podría progresar hasta donde su capacidad, esfuerzo y suerte lo llevaran, y que sus horizontes no se verían limitados artificialmente por atributos de linaje, clase o religión. Esta idea norteamericana, aunque nunca fue aplicada perfecta o universalmente, se irguió sin embargo como el ideal que expresaba, para extranjeros y naturales por igual, la identidad especial de los EUA. Se intentaba que los estadounidenses fueran iguales ante la ley y tuviesen las mismas oportunidades de competir por los bienes públicos deseados; debían ser tomados en cuenta y gozar de derechos como individuos, no como miembros de grupos raciales, étnicos o de otro tipo.

Ese ideal está ahora amenazado gravemente, no, como podría esperarse, por fuentes reaccionarias, sino por individuos y organizaciones considerados por otros y ciertamente por ellos mismos como exponentes del liberalismo humanitario. Se encuentra entre las ironías más lamentables de la historia moderna de los EUA el hecho de que el movimiento de los derechos civiles de la posguerra, quizás el intento moral más imponente de la experiencia nacional en su totalidad, haya insistido en sus días postreros en la puesta en vigor de programas de equilibrio racial que equivalen, no importa qué tan disfrazados o racionalizados estén, a la evaluación del interés del individuo no en relación con su mérito o derecho particular sino con su origen racial. Si el actual movimiento de derechos civiles lograra establecer sus programas de discriminación inversa—y la Corte Suprema de los Estados Unidos se ha acercado al reconocimiento de la nueva igualdad en sus decisiones *Bakke* y *Weber*—la base moral de la sociedad estadounidense se vería afectada sustancial y negativamente. La enfermedad se está propagando ya: el movimiento de derechos para las mujeres ha llegado también a sostener que los bienes públicos escasos deben distribuirse, al menos en parte, según la identidad de grupo (en este caso sexual).

Estos dos libros muy diferentes se oponen a la nueva igualdad. Terry Eastland y William Bennett analizan la cuestión como historiadores y críticos sociales, en tanto que Alan Goldman escribe como filósofo profesional. Ninguno de estos libros es, por sí mismo, enteramente satisfactorio, pero ambos tienen mérito considerable y, tomados en conjunto, proporcionan una defensa persuasiva de los derechos individuales iguales y un ataque devastador contra la torpeza moral de los argumentos pro concesión de derechos a grupos.

Eastland y Bennett toman la decisión *Bakke* como punto de partida y trazan brevemente la historia de la idea de igualdad aplicada a las relaciones entre negros y blancos de 1776 hasta el presente. Demuestran ambos autores que los estadounidenses han comprendido normalmente que el término se refiere a la igualdad moral de los individuos y no a una igualdad estadística entre grupos. La igualdad moral requiere igualdad de oportunidad, pero podría o no tener por resultado la igualdad de condición, o lo que los autores designan como "igualdad numérica". Eastland y Bennett insisten en que es la igualdad moral incluida en la Declaración de Independencia la que ha servido de constante inspiración a la tradición estadounidense de igualdad, y la idea de igualdad numérica que surgió en los sesentas difiere de esa tradición y la contradice.

Es una idea excelente juzgar el significado histórico de la igualdad esta-

James A. Nuechterlein enseña historia estadounidense en la Universidad de Queen en Kingston, Ontario.

Reproducido de *Commentary*, marzo de 1980, con autorización. Reservados todos los derechos.

dounidense—se ha escrito sorprendentemente poco sobre el tema—aunque uno desearía que se hubiera hecho algo mejor. En primer lugar, la historia es frecuentemente tan resumida y condensada que puede desconcertar al no experto y dejar insatisfechos a los especialistas. Los autores pudieron haber escrito un libro más largo para lograr sus laudables intenciones. También intentan en ocasiones hacer su relato demasiado impecable. Lo más sobresaliente es que retratan a Abraham Lincoln —que en 1858 debatió el asunto de la esclavitud en los territorios con Stephen Douglas—como un igualitarista racial mucho más riguroso y carente de ambivalencia de lo que era en realidad. Apartan la mirada de las pruebas, y éstas abundan tanto que son capaces de complicar el retrato de Lincoln como portavoz de la igualdad racial.

Afortunadamente, empero, Eastland y Bennett son mucho más persuasivos como críticos sociales que como historiadores. Sus capítulos sobre las falacias de la igualdad numérica y sobre los casos *Bakke* y *Weber*, son modelos de exposición clara y efectiva. El razonamiento no puede reproducirse aquí, pero sería difícil imaginar un mejor análisis breve de la compleja decisión *Bakke* y de la reacción comprensiblemente diversa y confusa del público respecto a ella. Los autores muestran convincentemente que la decisión mayoritaria, que suprimió los sistemas precisos de cuota para la admisión en las universidades pero aceptó que las consideraciones raciales pudieran configurar un factor en la política de admisiones, constituía un caso no de administración política judicial sino de confusión moral e intelectual. Como resumen los autores, el tribunal, "al invalidar las cuotas pero permitir el recuento por raza... hizo una distinción sin diferencia moral". La caída del Juez Harry Blackmun en el desatino más profundo—"con el fin de ir más allá del racismo, debemos tomar en cuenta primero la raza"—contrasta con la sensata y sencilla conclusión del finado Alexander M. Bickel de que "la discriminación basada en la raza es ilegal, inmoral y anticonstitucional, inherentemente errónea y destructora de la sociedad democrática".

Alan Goldman afronta el problema de la discriminación invertida en forma muy diferente a Eastland y Bennett, pero llega a conclusiones muy semejantes. Su ejercicio en "filosofía social aplicada" concluye que en las políticas de admisión escolar, contratación laboral o programas de adiestramiento, los solicitantes más competentes adquieren derechos *prima facie* para esos puestos. Para llegar a esta opinión, Goldman apela a los mismos principios de igualdad moral e igualdad de oportunidad que Eastland y Bennett.

Las políticas de discriminación invertida, prosigue Goldman, no pueden justificarse cuando se aplican a los individuos simplemente sobre la base de pertenencia a un grupo definido por raza o sexo. El trato preferente, sugiere él, es legítimo sólo cuando se usa para indemnizar en particular a víctimas de anteriores violaciones específicas de derechos *prima facie* o para crear igual oportunidad en el futuro para los "crónicamente pobres y socialmente desposeídos", quienes han sufrido "desventajas iniciales producidas por la sociedad".

Goldman sostiene que la concesión de derechos de grupo, que constituye la base para la mayoría de los programas de acción positiva, no sólo es inaceptablemente injusta para los desplazados (usualmente blancos del sexo masculino), sino que también beneficia a ciertos miembros de los grupos minoritarios que menos probablemente hayan sido víctimas de discriminación. Después de todo, muy pocos negros oprimidos de los ghettos se acercaron siquiera a la elegibilidad para solicitar plaza en las escuelas de derecho o medicina. Simplemente no es cierto que todos los negros—menos aún, todas las mujeres—hayan sido tan perjudicados por la discriminación que merezcan consideraciones especiales para posiciones escasas. Quienes hayan sido perjudicados, insiste Goldman, deben ser indemnizados, pero la base para ese dictamen debería, en justicia, ser individual y no simplemente una señal de color o género.

El rigor intelectual y moral de Goldman es bien recibido, y sirve como útil antídoto contra los elegantes sofismas de ciertos escritores sobre el tema. En el curso de su libro agrega mayor peso al proceso contra las evasiones a la decisión de *Bakke*. Sin embargo, es poco probable que Goldman sea leído por mucha gente, y parte del problema, al menos, es de él. El libro es innecesariamente pesado. Incluye también una defensa totalmente inconvincente en favor de la integración obligatoria (en oposición a la simple desegregación) en las escuelas públicas. Finalmente, la defensa del trato preferente para los "crónicamente pobres y socialmente desposeídos" se desarrolla menos satisfactoriamente que la mayor parte de los demás razonamientos, y es especialmente endeble en las sugerencias en cuanto a cómo superar las "desventajas iniciales causadas por la sociedad".

Estos libros juntos nos recuerdan ciertos asuntos fundamentales en el debate sobre acción afirmativa que, no obstante, pasan frecuentemente inadvertidos. No existe, en primer lugar, nada pareci-

Dibujo de Geoffrey Moss

Tomado de *The Art and Politics of Geoffrey Moss*

© The Washington Post Co. Reproducido con autorización.

do a una cuota benigna. Suponiendo que hay un número limitado de lugares en las escuelas, de medicina, por ejemplo, se deduce que por cada persona a la que se concede admisión preferente a dicha posición, otro individuo presumiblemente mejor capacitado es excluido y eso no sirve a los intereses ni de la justicia ni de la conveniencia pública. La gente tiene el derecho a ser juzgada para su admisión sólo de acuerdo con criterios pertinentes, y el público resulta favorecido si ingresan a las escuelas los mejores talentos médicos disponibles, cualquiera que sea su color o sexo. En cuanto a las conveniencias sociales que supuestamente se han de lograr por contar con mayores porcentajes de mujeres y miembros de minorías en ciertos puestos, tenemos que recordar, primero, que muchos de estos razonamientos son de validez cuestionable—¿Las mujeres estudiantes aprenden realmente mejor con profesoras de su mismo sexo? ¿Las escuelas de derecho heterogéneas producen mejores abogados?—y que, en todo caso, va contra la justicia más elemental sacrificar los derechos individuales a menos que la necesidad social sea absolutamente indispensable.

Gran parte de la confusión en la mente del público respecto a la política gubernamental en lo relativo a la igualdad de oportunidad proviene de una definición incorrecta del interés público en el asunto. La meta apropiada de la política pública en una sociedad liberal no es que los grupos sean representados en ciertas posiciones en proporciones específicas, sino que dichas posiciones se distribuyan de acuerdo con disposiciones pertinentes y no discriminatorias. ¿Quién podía saber qué porcentaje de negros o mujeres habría de convertirse en médicos hoy si no hubiera habido discriminación en el pasado? La suposición de que esos porcentajes equivaldrían a los de otros grupos que entran a la escuela de medicina es enteramente arbitraria. Estudios recientes sobre la movilidad entre diversos grupos étnicos en Norteamérica muestran que no ha habido proporcionalidad conveniente de las pautas ocupacionales, estuviera o no en vigor la discriminación. Los factores que entran en las pautas ocupacionales de grupo son enormemente complejos y variados y no existe ninguna buena razón por la que la política del gobierno debiera suponer cualquier resultado predeterminado. ◆

SICOLOGIA

Ciencia y Conducta

The Shaping of a Behaviorist (La formación de un conductista). Por B.F. Skinner. Alfred A. Knopf. 373 págs.

Por Christopher Lasch
Tomado de THE NEW REPUBLIC

En el primer volumen de sus memorias, publicado en 1976, B.F. Skinner describió su juventud en la población ferrocarrilera de Susquehanna, Pennsylvania, sus estudios en Hamilton College y el "año desastroso", posterior a su graduación, durante el cual vivió en casa e intentó hacerse escritor. Luego de fracasar, se matriculó en Harvard en 1928 como estudiante graduado en sicología. *The Shaping of a Behaviorist* describe su rebelión contra las "predisposiciones mentalistas" de la facultad de Harvard; su trabajo con los reflejos condicionados, "el reforzamiento" y la "conducta verbal"; su búsqueda de una "nueva teoría del condicionamiento" y una nueva ciencia de la conducta; su carrera docente en Minnesota, Indiana y Harvard, y el entusiasmo por la ingeniería social que, en 1948, condujo a la publicación de la novela utópica de Skinner, *Walden Two* (Walden dos).

En conjunto, los dos volúmenes de la autobiografía de Skinner indican que gran parte de su pensamiento, avanzado en apariencia en su desprecio por los puntos de vista "precientíficos", en realidad se deriva del clima moral del positivismo del siglo XIX y del progresivismo del siglo XX. La lectura de Bertrand Russell y H.G. Wells, dice Skinner, lo persuadió de cambiar la literatura por la ciencia. En Harvard, profesores como George Sarton, el historiador de la ciencia, decidieron en torno a la corriente positivista que "la adquisición y sistematización del conocimiento positivo" llevarían a un "mejor orden moral", en palabras de Skinner. La idea de una ciencia de la conducta profética, que desempeña una función central en el pensamiento de Skinner, debe más a la filosofía positivista que a la ciencia moderna. Lo mismo ocurre con la consecuencia de que la administración científica suprimirá la política, dado que "la mayoría de nosotros", como explica Skinner en *Walden Two*, "estamos dispuestos a dejar la tarea directiva a los especialistas".

Tanto sus ideas como sus hábitos personales se remontan a una época anterior, cuando el descubrimiento científico y la investigación muchas veces iban aparejados con proyectos empresariales y cierto tipo de mente iconoclasta. Skinner construye su propio equipo de laboratorio y se enorgullece de sus ingeniosos artefactos. Cuando se decide a fumar, hace sus propias pipas. Tiene debilidad por los proyectos diseñados para atender las necesidades del público y ganar dinero al mismo tiempo. Músico aficionado, Skinner también se ocupa superficialmente de la erudición shakesperiana; se dedica a la carpintería y la ebanistería, a la crítica de arte escrita y diseñó un nuevo sistema de notación musical.

Incluso en su propia especialidad, se mantiene en su postura de aficionado con la repetida insistencia de que aprendió poca sicología como estudiante graduado; "casi nada sabía de sicología" cuando lo convocaron por primera vez para impartirla; "desconocía todo en el campo" de la sicología social y, en resumen, nunca se preocupó por dominar el ramo que afirma haber revolucionado. No sólo les resulta Skinner poco útil a los sicólogos profesionales, sino que además se deleita deshaciendo el amor propio de los profesionales y rebatiendo las opiniones de todo tipo. Es en cierta forma un escéptico profesional de una clase casi extinta, cuya reducción de los prejuicios "mentalistas" se basa en una fe algo pasada de moda en la ciencia y el "método científico".

Las teorías sociales propuestas en *Walden Two* y más recientemente en *Beyond Freedom and Dignity* (Más allá de la libertad y la dignidad) tienen su raíz en el progresivismo positivista, las novelas

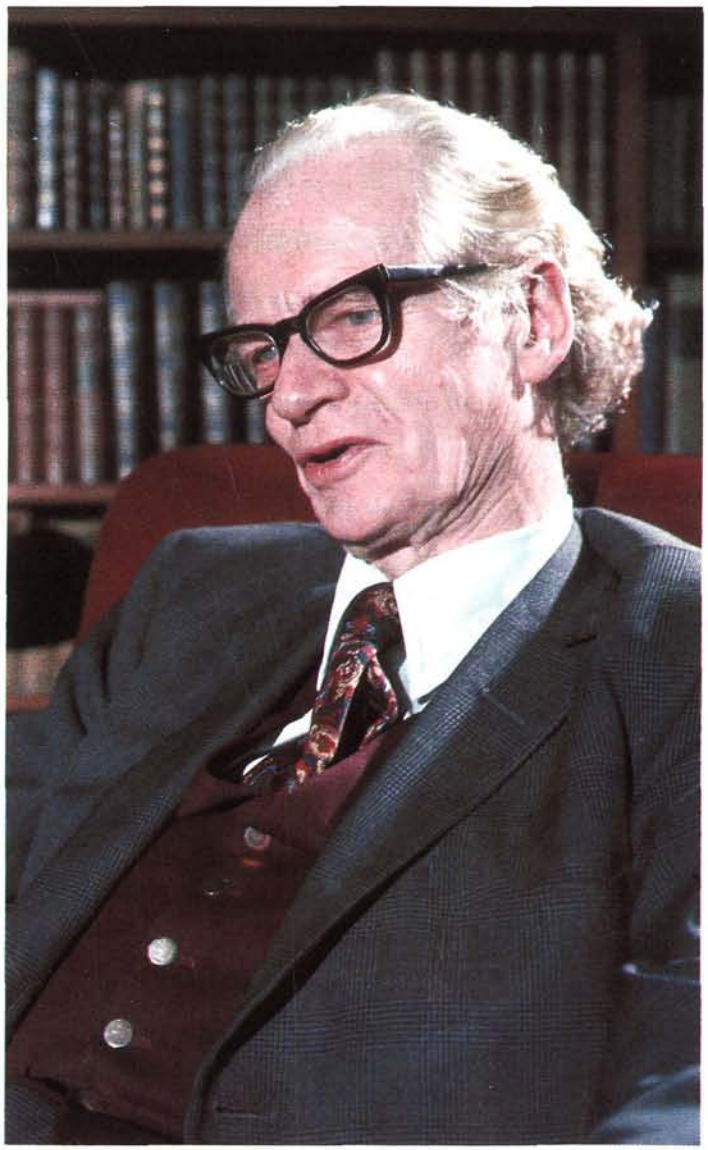
Christopher Lasch es autor de The Culture of Narcissism *(La cultura del narcisismo)*

Reproducido con autorización de *The New Republic*. © 1979, The New Republic, Inc.

utópicas de Edward Bellamy y William Morris, las teorías educativas de John Dewey, el funcionalismo de Thorstein Veblen. Esto no quiere decir que Skinner haya hecho un cuidadoso estudio de la teoría social o que acuse la influencia directa de estos escritores. No hizo más que absorber las ideas avanzadas de principios del siglo XX y las reprodujo, en forma un poco simplificada, en su propio trabajo.

Comparte la noción progresivista de que los problemas de la moderna organización social son administrativos y sicológicos, no económicos y políticos. Al igual que Veblen, considera que la ingeniería social entraña la promesa de un mundo mejor, una vez que las técnicas de control social queden en manos de una élite gerencial desinteresada, de manera que ya no puedan "utilizarse para el engrandecimiento personal en un mundo competitivo". Hace caso omiso del peligro de una tiranía científica y tecnocrática, con la observación que no viene al caso en el sentido de que "la usurpación del poder sólo es amenaza en una cultura competitiva".

La idea de Skinner de una buena sociedad, como se esboza en *Walden Two* y más tarde en *Beyond Freedom and Dignity* (1971), consta de fórmulas progresivistas. Quiere remplazar la competencia por la cooperación, la política por la administración, el castigo por el "tratamiento", la rivalidad por la "tolerancia y el afecto generales", el amor romántico por la "simple amistad", la idealización por una intercambiabilidad igualitaria de las partes sociales, en la cual "no hay razón para creer que alguien sea indispensable para otro". Igual que los primeros educadores progresivistas, no quiere impartir materias, sino un "método científico". En *Walden Two,* anula el estudio de la historia sosteniendo que fomenta la idealización. Anula la familia, la cual discrimina a las mujeres y perpetúa el individualismo egoísta. Anula la adolescencia, la remplaza por una "transición a la edad adulta, breve e indolora". Elimina el "secreto y la vergüenza" que rodean al sexo. Decreta el final de la frustración, el sufrimiento y el fracaso. Prescinde de la "simple democracia", exonerando a las masas de la "responsabilidad de la planificación" y liberándolas para que logren el enriquecimiento espiritual.



B. F. Skinner
Christopher S. Johnson, Stock Boston

Lo único que distingue a Skinner de los demás progresivistas consiste en su libre reconocimiento de las repercusiones no democráticas de todo esto. "No hallarán mucha 'democracia libre' aquí", dice de su comunidad modelo.

No es difícil entender por qué muchos liberales objetan las ideas de Skinner y, por otra parte, por qué esas ideas atraen a una generación más joven que se rebela ante toda la "hipocresía" de sus mayores. Como lo implica el cargo de hipocresía, la generación joven acepta los valores dominantes y, al mismo tiempo, demanda su estricta observancia. Este tipo de rebeldía encuentra un vocero ideal en Skinner, quien recurre al liberalismo para condenar a los liberales por su sentimentalismo y evasión. Sus ideas también son atractivas por su insistencia en que el "cambio utópico no sucederá a través de la política del poder", sino "en otro nivel". Sus frecuentes ataques "al consumo y la contaminación" se hacen eco de importantes temas de la contracultura, igual que su defensa de la "pequeñez" y su insistencia en los límites sociales del crecimiento. Por último, su igualitarismo refuerza el "autoelitismo" que casi se convirtió en el común denominador de la política contemporánea. Su petición de "igualdad completa de hombres y

mujeres", su ataque a los deportes de competencia y otras formas de "triunfo personal", y su sueño de "un mundo sin héroes" participan de la actual aversión a las injustas distinciones, una corrupción del impulso democrático que resulta perfectamente compatible con la aceptación de una oligarquía de expertos, que no demandan poderes o privilegios especiales más allá de la autoridad impersonal de la ciencia.

Las ideas de Skinner pueden ofender a los progresistas de derecha, pero descansan sobre un fundamento sólido del dogma progresista: ambientalismo, igualitarismo, ingeniería social y la creencia de que el castigo—forma ineficaz de control social—debe dar paso a controles "no aversivos". Según lo descubierto por Carl Rogers y otros críticos humanistas, a Skinner no se le puede refutar desde una posición basada en una ética ambientalista, terapéutica. Una vez que uno acepta estas premisas—que el conocimiento "tradicional" debe dar lugar al "análisis científico", que la ciencia moderna destruye la noción de responsabilidad individual, que el fracaso es el peor maestro, que la meta de la política social consiste en "evitar la desdicha"—no es fácil oponerse a su visión de la utopía como "un mundo en el cual no es necesaria la lucha moral".

Desde luego, la respuesta a Skinner es que la lucha moral representa la condición misma de la existencia humana, sin la cual se deja de ser humano. Por lo que toca al problema de la responsabilidad moral, no es la ciencia moderna la que pone en tela de juicio la idea de la elección moral, sino el reconocimiento de que el hombre es esclavo de sus apetitos. Las discusiones en cuanto al libre albedrío y la predestinación no se iniciaron con la ciencia moderna y su insulto a la "vanidad" humana, como supone Skinner; el reconocimiento de la necesidad tampoco exime a los individuos de la responsabilidad de sus actos. Sin embargo, para comprender esta paradoja tenemos que recurrir a las tradiciones de la especulación filosófica y religiosa, desacreditados desde hace ya tiempo, ese caudal de "conocimientos tradicionales" que el progresivismo del siglo XX, en su inclinación obsesiva hacia la anticuada "ciencia de la conducta", descarta categóricamente. Para muchos liberales, este remedio resulta mucho más desagradable que la misma enfermedad del skinnerismo. ◆

ESCULTURA

Sentido y Sutileza en Piedra

Por Robert Hughes
Tomado de TIME

Isaac Noguchi es un destacado escultor norteamericano. Este hombre de menuda osamenta y sin edad, con un puño tan fuerte como una vieja langosta de Maine, amplió su trabajo a una extraordinaria gama de imágenes, medios y propósitos en el curso de una carrera de 50 años. Ya sea que intervenga en puestas de ballet o teatrales con fuentes monumentales, piezas para plazas gigantes o campos de juego particulares, grandes discos solares fabricados de piedra tallada o diminutas esculturas de madera y lámparas de papel, el toque de Noguchi nunca ha dejado de ser sutil, preciso e informado. Tiene derecho a que se le juzgue, en una etapa caracterizada por talentos de menor valía y periféricos, como uno de los muy escasos maestros sobrevivientes de la tradición modernista: el principal heredero viviente no sólo de su maestro Brancusi, sino del sentimiento japonés clásico en cuanto a la naturaleza y el material.

El trabajo de Noguchi, en su evocación de los arquetipos antiguos e inmutables de la experiencia proyectada a través de un gusto muy refinado (pero nunca preciosista) siempre ha tenido una fortificante claridad, la facultad de eliminar los diarios disparates de la mente y remplazar la confusión por un sentimiento estricto, producido por objetos aparentemente simples. Noguchi tiene 75 años y en la ciudad de Nueva York se hicieron tres exposiciones para celebrar su aniversario: una exhibición de sus diseños para teatro y espacios públicos en el Whitney Museum, un grupo de "planchas ornamentales" en la Galería André Emmerich y una serie de piezas de piedra más pequeñas en la Galería Pace.

En cierto sentido, las planchas de Noguchi son como los jardines japoneses. Del mismo modo que la arena removida del jardín constituye una "superficie mundial" oceánica en la cual las rocas seleccionadas sobresalen como continentes, las superficies pulidas de esta escultura en la parte superior de la plancha evocan una planicie imaginada, cuyas elevaciones y abultamientos repentinos pueden contemplarse como montañas u olas. Las salientes parecen levantarse con violencia en una superficie serena, efecto enfatizado por un súbito cambio de textura de roca pulida a otra áspera y picada. Esta es también una metáfora de eventos geológicos más grandes: en algunos paisajes reales, la montaña no emerge; la llanura más blanda que la rodea es eliminada por la erosión, proceso imitado en la escultura por la acción del cincel y el esmeril de Noguchi.

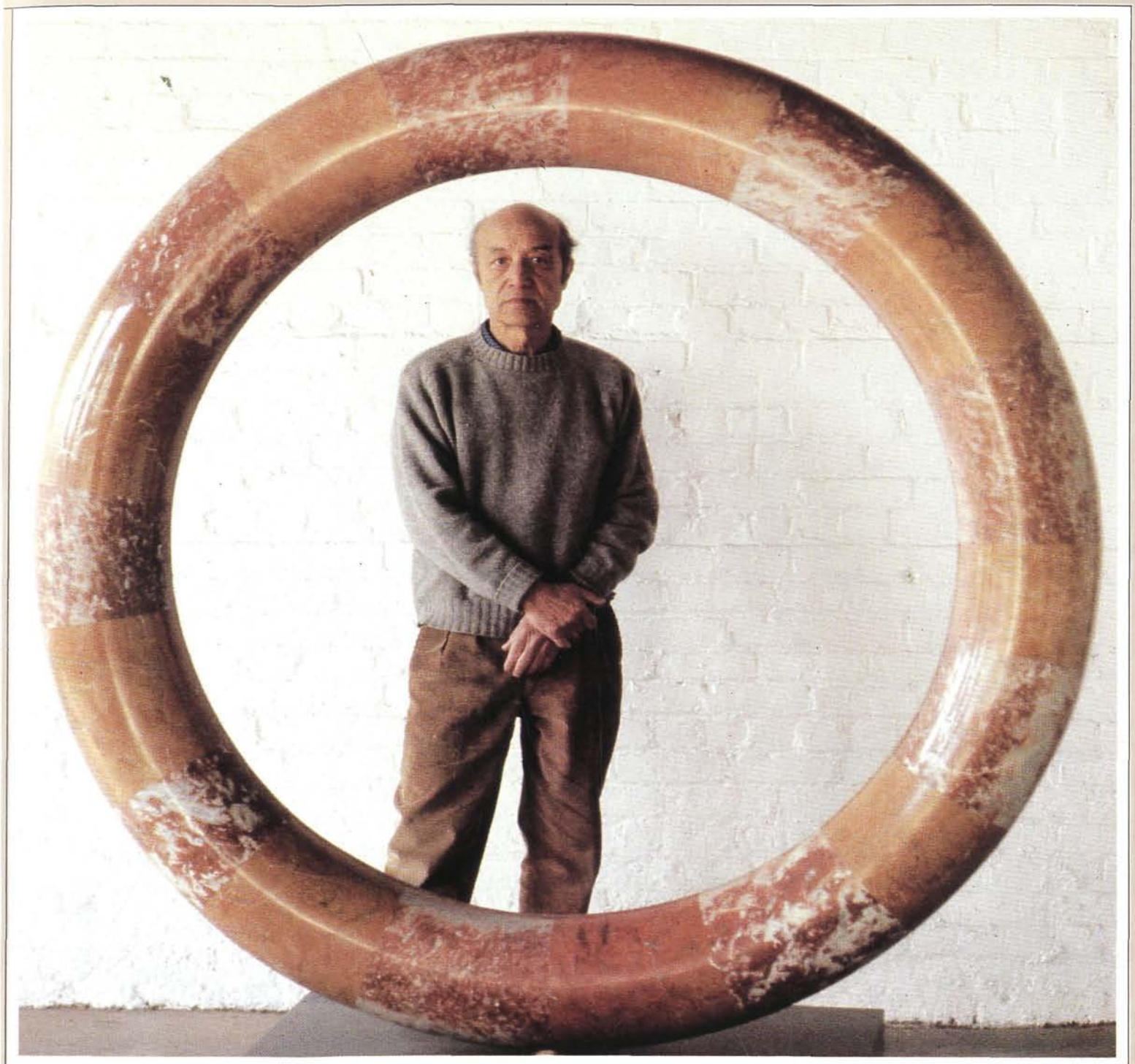
Por lo tanto, una y otra vez, las planchas ornamentales se refieren a algo distinto del paisaje. Por ejemplo "Cuchillo en la roca", de 1970, sugiere la hoja puntiaguda de una espada corta grabada en la piedra, como si el granito fuese cera. Pero, en general, el paisaje es la única imagen, y su núcleo es la piedra misma, de belleza endurecida, estructura cristalina oscura y relaciones arcaicas con rituales y santuarios. Como resultado de ello, una pieza como "Doble montaña roja", de 1969, se presenta como imagen muy estilizada del paisaje Zen y como objeto más occidental, matizado con fantasía surrealista y que combina, en proporciones semejantes, cuerpo, altar y piedra.

Las obras menores son un poco distintas en sentimiento. Representan lo "arriesgado" en comparación con el Noguchi ponderativo. Inmovilizado por una lesión en la espalda hace dos años e incapaz ya de trabajar con piedras grandes, optó por las pequeñas piedras localizadas alrededor de su estudio en Shikoku, Japón (tiene otro en Nueva York). Muchos eran terrones de granito aji gris en los cuales sus ayudantes practicaban su técnica de afilamiento; otros eran guijarros de basalto marrón polvoriento por fuera y negro compacto por dentro. Algunas de las piedras de granito las agrupaba en dos o en tres, anidadas una dentro de otra para que pareciera que se unían. En el caso del ba-

Robert Hughes es crítico de arte en la revista Time.

Reproducido con autorización de *Time*, The Weekly Newsmagazine. © 1980 Time Inc.

27.5-MX-81-1 (274) 10-80



Isamu Noguchi con disco de mármol, "El Sol a mediodía", 1969

© Henry Grossman

salto, dividió algunas piedras con un simple corte; en otras, descubrió la más pura brizna de "carne" negra pulida contra la "piel" áspera y mate de la piedra o perforó la superficie con una sierra formadora. El resultado es más una interferencia que una transformación escultórica, un intento de ver lo poco que se requiere hacer en una pieza de material para convertirla en una escultura convincente.

Algunas piezas reciben un toque tan ligero que son casi *objets trouvés*. Pero en todas ellas el trabajo posee la misma sensibilidad intensa, con una mera marca del corte de la sierra al dibujar en la deslustrada corteza de la roca, ahuecando una sombra con el trazo de la superficie estrecha, para que el ojo se percate de la masa y la densidad situadas bajo la superficie. No es una ejecución espectacular, pero su maestría en el pensamiento juguetón y su colaboración con el material se acercaron a lo absoluto. ◆