FACETAS

2
1984

PORTADA: El trompetista Wynton Marsalis, a los 22 años, es uno de los músicos de jazz más aclamados de los Estados Unidos (ver página 38). Fotografía de Bill King, © 1983 CBS Inc.

DIRECTOR EN JEFE
Albert Roland
DIRECTORA ADMINISTRATIVA
Mary Boyken
JEFA DE REDACCIÓN
Julia Schiff
DIRECTOR DE ARTE
Joseph Morgan
DIRECTORA DE FOTOGRAFÍA
Ellen F. Toomey
DIRECTORES ADJUNTOS
Jennifer Newton,
George Clack (textos)
Sam Burlockoff (ilustraciones)
Beulah Newton (fotografía)
ASISTENTES DE REDACCIÓN
Iris L. Nelson
Sarah E. Mewborn
REDACCIÓN EN ESPAÑOL
Angel Carlos González Ruiz
Manlio Fabio Fonseca Sánchez
Carmen Landa

FACETAS

Número 64 • 2/1984

FACETAS ES UNA PUBLICACION TRIMESTRAL QUE REFLEJA EN PALABRAS E IMAGENES LA ACTUALIDAD INTELECTUAL Y CULTURAL 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: U.S. INFORMATION AGENCY,
301 4TH STREET, S.W., WASHINGTON, D.C. 20547, U.S.A.

El material tomado de otras fuentes no puede reproducirse sin autorización. Toda solicitud al respecto deberá enviarse directamente a las fuentes citadas o al Servicio Informativo y Cultural de los Estados Unidos de América, Embajada de los EUA.

CONTENIDO

2
LA DEMOCRACIA EN EL MUNDO DE HOY
Commentary
Peter L. Berger

7
RETORNO AL SIMBOLISMO RELIGIOSO
Douglas Davis

16
ENTREVISTA CON JOHN McCARTHY
Omni

23
REFLEXIONES SOBRE LA INNOVACIÓN
Robert B. Reich

26
POLÍTICA INDUSTRIAL: UNA SEGUNDA OPINIÓN
The Public Interest
George Gilder

30
LA EMPRESA EN BUSCA DE LA EXCELENCIA
Across the Board
Thomas J. Peters y Robert H. Waterman hijo

35
PERSPECTIVA DE LA INFORMACIÓN INTERNACIONAL
Columbia Journal of World Business
Herbert S. Dordick

38
JAZZ EN LOS OCHENTAS
PANORÁMICA ACTUAL
Leonard Feather

42
COMPOSICIÓN EN COLABORACIÓN: EL ART ENSEMBLE DE CHICAGO
John Rockwell

46
GALERÍA: MAESTROS DE LA MÚSICA
Fotografías de Barbara Bordnick

56
ROMANTICISMO MÍSTICO: KEITH JARRETT
John Rockwell

60
EL REALISMO DE JAMES M. CAIN
This World
Roger Kaplan

64
LOS GRABADOS DE FRANK STELLA
Richard H. Axsom

70
CRÍTICA
Nelson W. Polsby, UN TIPO ESPECIAL DE CONSERVADOR, *Fortune*
Richard F. Hirsh, MODELOS DE ELECTRIFICACIÓN, *Science*
Lee Hopkins, DEFINICIÓN DE CALIFORNIA, *National Review*
Stephan Haggard, LA INVERSIÓN EN EL TERCER MUNDO, *Worldwiew*
Stanley Kauffmann, EL HOMBRE CAMALEÓN, *The New Republic*
Anna Fels, LA EVOLUCIÓN Y LA LOMBRIZ DE TIERRA, *The Nation*
Bruce Allen, RETORNO A UN CLÁSICO, *The Christian Science Monitor*
Anna Kisselgoff, NUEVAS OBRAS PARADÓJICAS, *The New York Times*

LA DEMOCRACIA EN EL MUNDO DE HOY

Por Peter L. Berger
Tomado de COMMENTARY

Mucho se ha discutido, en los Estados Unidos y en otras partes, si la democracia es un ideal fundado específicamente en la experiencia occidental o si sus valores tienen una validez más universal. En este artículo, el sociólogo Peter L. Berger delimita un terreno intermedio entre estas dos perspectivas divergentes. El autor afirma que si bien es fácil relacionar el surgimiento de las instituciones democráticas con sucesos históricos específicamente occidentales, también se le pueden hallar puntos de contacto con instituciones de sociedades no occidentales. Además, argumenta el autor, en el mundo moderno la democracia puede ser la manera más práctica de salvaguardar valores y tradiciones divergentes, gracias al "espacio vital" que ella proporciona a los individuos e instituciones ajenos al estado.

Berger, un distinguido académico, es profesor en la Universidad Boston y autor de 12 libros, entre los cuales figuran Invitation to Sociology *(Invitación a la sociología),* The Heretical Imperative *(El imperio herético) y más recientemente,* The War over the Family *(La guerra sobre la familia).*

Al definir la democracia, los politólogos estadounidenses han tendido a destacar el aspecto institucional por encima del ideológico. Ellos consideran la democracia como un conjunto específico de instituciones y procesos, no como un conjunto de ideas. Este enfoque es útil, ya que limita la discusión a la esfera propiamente política, dejando de lado los problemas de la "democratización" en otras esferas (la familia, el trabajo, la educación, etc.). También deja de lado el tema de la democracia como credo o filosofía.

El politólogo Myron Weiner expresa probablemente un amplio consenso entre sus colegas al afirmar que las cuatro siguientes características son esenciales para la democracia como proceso político: los gobiernos son escogidos en elecciones competitivas en las que participan partidos de oposición; los partidos, incluidos los de oposición, tienen derecho de buscar abiertamente el apoyo de la población, derecho que debe incluir el acceso a la prensa, la libertad de expresión y reunión, y la protección contra el arresto arbitrario; los regímenes derrotados en las urnas se retiran y los perdedores no son castigados, a menos que hayan violado la ley, en cuyo caso son protegidos por el proceso adecuado; además, los gobiernos elegidos gobiernan realmente y no son meros representantes de élites no elegidas.

Esta lista puede ser aumentada o disminuida, pero indica claramente lo esencial de la democracia como proceso político. No resulta demasiado simple decir que todas estas características expresan un principio de importancia capital: la limitación institucionalizada del poder del gobierno. La democracia intenta garantizar que los funcionarios pueden ser sustituidos por votación y que, mientras ocupan el cargo, hay ciertas cosas que no pueden hacer.

Ahora bien, ni aun el más entusiasta defensor de la universalidad de la democracia puede negar que este "paquete" de arreglos institucionales

Reproducido de *Commentary*, 1983, con autorización. Reservados todos los derechos. © 1983 Peter L. Berger.

tiene raíces muy específicas en la historia occidental y está vinculado a sucesos sociales específicos de Occidente (como el derecho romano, los gremios medievales, las iglesias protestantes), y a valores específicamente occidentales (las éticas judía y cristiana, la ilustración, la mentalidad empresarial, etc.). Así pues, la cuestión puede ser planteada de manera muy sencilla: ¿Cómo se aplica este "paquete" a sociedades basadas en distintos acontecimientos sociales e impulsadas por muy distintos valores? ¿Es plausible abogar por la democracia en estas sociedades? ¿Es correcto hacerlo? Y, si así fuera, ¿en qué termino se debe proceder?

Estas interrogantes no son nuevas. En el debate actual se pueden distinguir dos puntos de vista, ambos surgidos en periodos anteriores de la historia estadounidense y legitimados en nombre de los ideales políticos norteamericanos.

En primer lugar, existe la opinión de que los ideales democráticos son universales y que, por tanto, los Estados Unidos deberían sostenerlos y respaldarlos en todas partes. Esta opinión puede encontrarse virtualmente en todo el espectro político, aunque sus defensores difieran en cuanto al significado de su aplicación en diferentes lugares del mundo. Ellos difieren también en cuanto al grado de modificación que esa *Realpolitik* pueda significar en el mantenimiento o respaldo de la democracia en ésta o aquélla situación.

Existe también la opinión contraria, también difícil de ubicar en términos ideológicos de "derecha" o "izquierda", de que los ideales democráticos norteamericanos se encuentran arraigados en valores específicos que *no* son universales. Por tanto, los Estados Unidos no pueden y, desde luego, no deben tratar de propagar la democracia indiscriminadamente en todas partes. No pueden porque sería poco realista; no deben porque hacerlo sería una manifestación de etnocentrismo.

Curiosamente, ambos puntos de vista están basados en la tradición política norteamericana; el primero, en el enfático universalismo de la Declaración de Independencia y sus referencias a "todos los hombres"; el segundo, en la tradición estadounidense de pluralismo. Inversamente, los partidarios de los dos puntos de vista se han acusado mutuamente de un racismo abierto o velado: "¿Insinúa Ud. que los africanos, por ejemplo, son seres inferiores, cuando dice que nuestros ideales democráticos pueden ser irrelevantes para ellos?" O, al contrario: "¿Con qué derecho pretende imponer valores occidentales o anglosajones a las sociedades africanas?"

Estos puntos de vista se plantean a menudo de manera un tanto burda; en el primer caso, con la demostración de una especie de "wilsonismo vulgar", defendido por los que insisten en que el mundo entero está destinado a democratizarse en el sentido occidental; en el otro, con una característica degradación masoquista de la propia cultura. Sin embargo, ninguna de esas opiniones puede descartarse a la ligera. La primera representa la visión correcta de que los valores más profundamente arraigados siempre implica universalidad. Así, como ser humano, no puedo reclamar derechos inalienables sin inferir que éstos pertenecen también a todos los demás humanos. La segunda opinión representa una visión igualmente correcta: que, de hecho, las culturas humanas difieren en sus valores básicos y que la democracia occidental surgió de una historia cultural extremadamente particular. Por tanto, no puedo dar por sentado que mis creencias son compartidas por pueblos de otras culturas, o que el valor de la democracia es tan evidente para los demás como lo es para los norteamericanos.

En otras palabras, el relativismo cultural es un hecho empírico innegable. De hecho, uno de los muchos resultados de la ciencia social moderna ha sido la amplia difusión de esta realidad en los Estados Unidos y Europa. La máxima de Pascal—lo que es cierto en un lado de los Pirineos es falso en el otro—fue revolucionaria cuando la pronunció, en el siglo XVIII; hoy se ha convertido en un principio básico de la conciencia popular. Ningún enfoque razonable del problema de la democracia en el mundo contemporáneo descuida este conocimiento generalizado de esa relatividad.

Sin embargo, si la posición "wilsoniana vulgar"

En la era moderna, muy independientemente de su relación con los valores o ideales positivos, la democracia es la única alternativa práctica a la tiranía. Difícilmente alguna sociedad humana defendería la ausencia de *toda* restricción a las decisiones de los gobernantes. En otras palabras, si no hubiera democracia, habría que inventarla.

menosprecia el relativismo cultural, la posición antiwilsoniana lo sobrevalora. El objetivo debería ser la formulación de una posición más matizada a intermedia, intelectualmente defendible y políticamente práctica. Esta tarea no es, en modo alguno, imposible.

¿Qué valores occidentales específicos son fundamentales para la democracia? Ineviablemente, el punto focal cae sobre el conjunto de valores a los que se denomina "individualismo", por más vago y ligeramente peyorativo que pueda ser el término. La democracia occidental ha sido cimentada en el entendimiento específico de que el individuo es un ente autónomo. Este entendimiento significa que el individuo es capaz de ser libre y de encontrar la realización en el curso de sus acciones, y que tiene derechos inherentes que se encuentran por encima y en contra de las exigencias de cualquier comunidad a la cual pertenezca.

No es muy difícil encontrar el origen de estas ideas en la convergencia de dos corrientes culturales: la primera surgió de la religión bíblica y el protestantismo tuvo un papel decisivo en su aplicación a la democracia política; la segunda tiene raíces en la concepción helénica del hombre, trasmitida a la modernidad a través del Renacimiento y la Ilustración, y aplicada a la invención de instituciones democráticas por la Revolución Francesa y sus sucesoras.

No obstante, así como la democracia es una idea que se manifiesta en instituciones y procesos sociales concretos, el individuo autónomo es no sólo una idea sino una experiencia vivida. Los seres humanos deben sentirse autónomos, libres o deseosos de libertad, y poseedores de derechos innatos. Para que esa experiencia sea posible, deben tener lugar procesos específicos de socialización, que empiezan en la infancia. Éstos requieren también un marco institucional; la "familia burguesa" del Occidente moderno fue una institución clave en la formación del tipo de individuo para el que la democracia es un proyecto plausible.

No se trata sólo de que los africanos y asiáticos no posean ciertas ideas. Fundamentalmente, la cuestión es que no han vivido esas experiencias a partir de las cuales resultan plausibles aquellas ideas en la vida real. En este sentido, el individualismo occidental no es una desviación del "patrón humano común" (para usar un concepto forjado por el historiador holandés Jan Romein). Así lo consideran muchos no occidentales. (El hecho de que el individualismo occidental haya sido impugnado también desde el seno de la cultura occidental, notablemente por el marxismo, complica todavía más la situación.)

Los insólitos supuestos del individualismo occidental se evidencian claramente en cuanto se los compara con lo que se acepta como lo más natural en la mayor parte de las culturas no occidentales, en todas partes del mundo y, sin duda, en los estratos tradicionales inferiores de las sociedades occidentales, como por ejemplo en las culturas campesinas residuales del sur de Europa. En América Latina, el individualismo occidental frecuentemente se reduce a un fino barniz que recubre culturas indoamericanas o afroamericanas totalmente distintas, de carácter profundamente comunal y no individualista. En África, el barniz es todavía más delgado, debido a que su experiencia con Occidente ha sido más breve y superficial. Pero es en Asia, con su antigua y refinada civilización, donde la calidad extranjera del individualismo occidental resulta más evidente.

Asia es el campo de pruebas más importante para muchos supuestos acerca de la modernidad. Se puede afirmar que en Asia está en ciernes otra modernidad que no es una simple prolongación del caso occidental. Su centro más claro es Japón, aunque también incluye ahora la isla de Taiwan, los países recientemente industrializados del "Borde asiático" (la República de Corea, Hong Kong y Singapur) y se irradia hacia otros puntos (especialmente a los países de la ASEAN: Indonesia, Malasia, las Filipinas y Tailandia). Estas sociedades carecen de la historia occidental de individualismo. Sin embargo, algunas de ellas han creado instituciones democráticas. Japón y la In-

dia son los casos más importantes y pueden servir para poner a prueba muchos supuestos acerca del presuntamente indispensable vínculo entre modernización, democracia y los valores del individualismo occidental.

Ahora bien, la modernización cambia *todas* las culturas, y el individualismo ha sido, de hecho, una de las más venturosas exportaciones culturales de Occidente. Sería insensato esperar que todos los asiáticos se guiaran por valores comunales tradicionales. En Japón, por ejemplo, abundan las pruebas de la penetración de los valores individualistas, lo cual puede tener amplias consecuencias sociales en el futuro. De igual manera, Occidente ha sufrido cambios. Allí se hacen sentir fuertes tendencias antiindividualistas, y no únicamente de tipo político; obsérvese la contracultura y el surgimiento de movimientos religiosos carismáticos. Pero el problema radica en que en la mayor parte de las sociedades no occidentales, acaso en todas, existe un "auditorio" para los valores occidentales individualistas. En general, ese auditorio se compone de quienes han recibido una educación moderna en los niveles secundario y universitario.

Sin embargo, incluso en estos estratos ha habido movimientos neotradicionalistas, algunos de los cuales rechazan totalmente la modernidad, pugnando en su mayoría por una modificación de la modernidad para adecuarla a valores autóctonos según lo expresa el lema "modernización sin occidentalización". Estos movimientos son particularmente fuertes en el mundo islámico, pero se presentan también en otras partes.

¿Significa eso que en los países no occidentales la democracia puede atraer únicamente a quienes han sido convertidos a los valores occidentales? ¿O podría ser viable también para aquellos que siguen viviendo según sus valores tradicionales o han retornado recientemente a éstos? Creo que las respuestas a estas preguntas son, respectivamente, no y sí.

Al margen de su relación con valores o ideas positivas, la democracia, en las condiciones actuales, es la única opción política para sustituir a la tiranía desmedida. Prácticamente ninguna sociedad humana defiende la ausencia de *toda* restricción a las acciones de los gobernantes. "Tiranía" es una expresión peyorativa universal. El problema reside en cómo evitarla.

En las sociedades tradicionales, varias fuerzas se contraponen a la tiranía y, algunas veces, están institucionalizadas. Por ejemplo, en la antigua China existían los Censores Imperiales, funcionarios confucianos cuya tarea consistía en vigilar y, cuando era necesario, reprender a las autoridades, incluido el Emperador, en nombre de las normas de conducta política aceptadas. En otros casos, esa función se realizaba más informalmente, a través de instituciones no gubernamentales, como el parentesco, la tribu, el sacerdocio y otras, que imponían límites a la acción del gobernante.

Pero, en tiempos premodernos, la restricción más importante al gobierno era la ineficiencia misma de sus alcances. Aun el imperio más déspota de la antigüedad carecía de los medios para extender su poder uniforme y constantemente a lo largo y ancho del territorio que supuestamente estaba bajo su dominio. Lejos de la ciudad principal y de otros pocos centros políticos, muchas personas vivían sin verse afectadas por el gobierno y quizá ignorantes de que su éxito existía.

Por el contrario, actualmente debido a la tecnología moderna, incluso los estados más despóticos poseen un poder mucho mayor para hacerse sentir en todos los rincones y hendiduras de la sociedad. Al mismo tiempo, la modernización tiende a debilitar las instituciones tradicionales que solían contrarrestar el poder del gobierno. Se contraen las funciones sociales del parentesco y se debilitan los lazos de la familia lejana; las alianzas tribales pierden obligatoriedad; el sacerdocio ha sido minado por la secularización. Todo esto contribuye enormemente a aumentar las posibilidades de la tiranía; no porque los gobernantes se hayan vuelto más perversos, sino porque, si lo son, tienen muchos más recursos para llevar a cabo sus nefastos designios.

¿Qué tipo de disposiciones institucionales es posible imaginar para reimponer restricciones a esa entidad enormemente poderosa que se conoce como el estado moderno? ¿Cuáles serían los equivalentes fundamentales de los Censores Imperiales? La respuesta es: acuerdos similares a los que están plasmados en la democracia occidental, o sea, restricciones institucionales a las facultades del gobierno, disposiciones para la sucesión ordenada, garantías para quienes critican las acciones de los gobernantes, custodios independientes de la ley y la moral, etc.

Dicho de otra manera, *si la democracia no existiera, sería necesario inventarla.* Por poco que uno desee aceptar los valores occidentales y por más que se adopten cauces independientes y autóctonos hacia el desarrollo, no existe más opción que la democracia si no se desea una tiranía desenfrenada.

Se puede argumentar que las exigencias del desarrollo económico restan importancia a la necesidad de democracia. Por lo menos a corto plazo, ha habido regímenes no democráticos con impresionantes índices de desarrollo económico. Sin embargo, la evidencia no permite afirmar que las "dictaduras desarrollistas" sean una condición necesaria o invariable del progreso económico. El historial de la mayor parte de estos regímenes es bastante desalentador y, en el caso de los estados totalitarios, resulta uniformemente desastroso. Por el contrario, existen democracias con impresionantes logros económicos (Sri Lanka es un buen ejemplo de ello).

De hecho, se podría afirmar que cuando el desarrollo tiene éxito, aumentan las presiones pro de-

mocracia. No se trata de abogar por la democracia simplemente como medio para alcanzar el desarrollo económico; tanto la democracia como el desarrollo son aspiraciones humanas, cada cual a su manera. Para defender a cualquiera de las dos no es necesario argumentar que una lleve inevitablemente a la otra. La democracia es un bien en sí y de por sí.

Además, no se puede debilitar el ansia de democracia diciendo que no interesa mayormente a los pobres. Por un lado, todas las democracias contemporáneas fueron pobres alguna vez. Por el otro, en todos los países son precisamente los pobres los que tienen más interés en la protección contra la tiranía. La democracia no es un "lujo de los ricos", como se ha dicho, pues éstos, con democracia o sin ella, generalmente saben cuidarse.

Si, de hecho, la democracia es una estructura política que protege los derechos y libertades del individuo, ofrece también la estructura más viable para la protección de los valores tradicionales.

El estado no es la única amenaza a los valores tradicionales. Otras instituciones y procesos modernos—las fuerzas de mercado y de la tecnología, la vida urbana moderna y la comunicación masiva—crean sus propias amenazas. No obstante, el estado es la amenaza más potente.

La manera más practica de defender la tradición consiste en limitar los poderes del estado. En regímenes no democráticos, los grupos tradicionales son obstáculos al progreso; en una democracia, son miembros del electorado. La democracia, como mecanismo institucional, especialmente si está limitada a la esfera política, no es en sí misma enemiga de los valores tradicionales. Por el contrario, una política democrática les da cabida a los valores e instituciones tradicionales.

De esa manera, en muchas situaciones, la protección de los derechos individuales contra el estado es equivalente a la protección de los derechos de la tradición o, más exactamente, de aquellos individuos que desean seguir viviendo a la usanza tradicional. La democracia fomenta el pluralismo y la coexistencia entre los sectores tradicionales y modernos de la sociedad.

Además, la democracia es el método más práctico de proteger aquellas "estructuras mediadoras" que son, en sí, la matriz de la democracia.

Por estructuras mediadoras quiero decir las instituciones que moldean la identidad de los individuos y les ayudan a relacionarse con las estructuras más vastas de una sociedad moderna. Estas instituciones existen tanto en las sociedades altamente modernizadas como en las menos desarrolladas, y son de extrema importancia en ambas. Las más importantes de ellas son la familia, la religión institucionalizada y las estructuras comunitarias locales. Se suman a ellas innovaciones tales como cooperativas, sindicatos y otras asociaciones que protegen o fomentan intereses particulares. Prácticamente en todo el mundo, las personas tienen un profundo interés en estas instituciones, debido a que sus valores más preciados y su propia identificación están estrechamente vinculadas a ellas. La protección de las estructuras mediadoras es una preocupación popular urgente, independientemente de la mayor o menor modernización de las poblaciones.

Las estructuras mediadoras evitan que los individuos caigan en la anomía o enajenación—uno de los altos precios de la modernización—y garantizan los vínculos del gobierno con los valores por los cuales vive la gente ordinaria. Por esa razón, aquéllas son cruciales para la legitimidad de todas las grandes estructuras políticas y especialmente la del gobierno. Las estructuras mediadoras son también el terreno sociológico en el que la democracia política, si no existe hoy, crecerá mañana.

Por tanto, en el plano de las ideas, los ideales democráticos occidentales pueden vincularse a menudo, en forma significativa, con los valores culturales de sociedades no occidentales. No se trata de una defensa miope de la democracia, sino de un diálogo, de la búsqueda de un punto de contacto entre la visión que uno tiene del mundo y la de los demás. Existen, por ejemplo, tradiciones de derechos humanos y de libertad en las grandes culturas de la civilización asiática (confuciana, budista, musulmana e hindú). Como resultado final de un proceso de seria reflexión y diálogo, pueden encontrarse otros puntos de contacto con los valores culturales de las sociedades tradicionales africanas y americanas.

La conclusión es que se requiere una actitud particular para la discusión de la democracia en ámbitos no occidentales. Esta actitud es un término medio entre la agresiva mojigatería del misionero "wilsoniano" y la postura apologética de quienes han perdido la confianza en la tradición occidental. Me parece que Occidente puede defender sus valores sin apologías y con gran confianza, sin cerrar la mente a otras formas de mirar el mundo. El gran diálogo entre las culturas es todavía sólo una promesa, pero una excitante y retadora promesa de la era moderna. ♦

Retorno al Simbolismo Religioso

Por Douglas Davis

En años recientes, una ola de construcción de iglesias, alimentada por el resurgimiento de diversas denominaciones religiosas, ha abarcado gran parte de los Estados Unidos. Lo digno de mención en estos nuevos edificios para el culto es que muchos incorporan esos ornamentos, representaciones espectaculares y motivos místicos que antes excluían los arquitectos modernistas. Según el crítico Douglas Davis, "el uso de ciertos elementos litúrgicos—el altar como centro, vitrales suntuosos, la planta tradicional de iglesia—está basado en una nueva oleada romántica de la arquitectura contemporánea, no en el retorno conservador o nostálgico a formas previas".

Davis, artista que ha hecho muchas exposiciones en museos de los EUA y Europa, escribe sobre arquitectura, fotografía e ideas contemporáneas, en la revista Newsweek. *Su libro más reciente es* Artculture: Essays on the Post-Modern *(Artecultura: ensayos sobre lo posmoderno).*

Ilustración de Eleni Constantopoulos

Aunque los términos como *sagrado* y *profano* poseen connotaciones de peso en términos de juicio —más o menos como *cielo* e *infierno*—son necesarios para cualquier evaluación de los recientes logros estadounidenses en la arquitectura eclesiástica o "metafísica". En el sentido más básico y funcional, las grandes catedrales europeas erigidas en la Edad Media son sagradas. La vista y la mente se elevan al entrar en la nave o acercarse al altar. La intención de la estructura—y del proyectista—es centrarnos en el mundo más allá de lo visible. El corredor para procesiones que divide la nave, la luz amortiguada, el brillo rosáceo filtrado por los vitrales, todos estos elementos nos alejan del mundo vulgar.

En contraste, la iglesia tradicional de los EUA—duda uno en llamarla catedral—tiene otro enfoque. En su forma puritana temprana desafiaba el aura mística, extramundana de la tradición europea. Era estrecha, sólida, semejante a

Capilla de la Corona de Espinas en Eureka Springs, Arkansas, por E. Fay Jones, 1981▶

una caja, revestida de duelas blancas o tejas, en ocasiones rematada por una torre peculiar. En el interior, particularmente en Nueva Inglaterra, había un solo recinto, con unas cuantas bancas de madera maciza y un facistol sencillo. Ante todo, nuestra experiencia ante las primeras iglesias estadounidenses está dominada por la intensa luz natural que entra por las grandes ventanas, libres de obstrucciones que por lo común circundan las bancas. Así pues, se trata de una estructura dedicada sobre todo a *este mundo,* a la inmediatez y sentido práctico de la vida diaria. En su esencia, esta estructura "profana"—no hay otro adjetivo para ella—resume la transformación radical de los valores occidentales aportados por el Renacimiento. Allí, finalmente expresada en términos arquitectónicos, hay una metafísica que exalta el mundo en que vive el hombre, y no el universo que trasciende lo humano.

Por supuesto, la arquitectura metafísica de los Estados Unidos es infinitamente más compleja y contradictoria de lo que permite suponer este estereotipo, exaltado en miles de películas, carteles y tarjetas postales. De hecho, el pluralismo inherente a la sociedad estadounidense ha fomentado una pasmosa variedad de estilos. Los estadounidenses han construido templos por más de 200 años, con una vitalidad ecléctica muy alegre. Han recurrido a todo, desde basílicas romanas y templos egipcios, hasta catedrales góticas y edificios campiranos renacentistas. La aportación estadounidense oriunda—hasta hace poco—ha sido profundamente racional, empírica y utilitaria.

El temprano estilo puritano encontró una contraparte floreciente, en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en el prototipo de la iglesia suburbana, edificada en el espíritu secular que se difundió en casi todos los credos religiosos en esos años (incluido el catolicismo romano, cuyo Concilio Vaticano II eliminó la pompa y ceremonia—así como la arquitectura de ornato—en muchos niveles). A fines de los años 50, en los 60 y 70, los arquitectos proyectaron iglesias y sinagogas que descartaron el estilo arquitectónico religioso junto con la liturgia. Conforme las misas empezaron a decirse en lengua vernácula y no en latín, cuando la cuestión del sacerdocio femenino empezó a debatirse a voces, cuando los ministros y rabinos intervinieron a fondo en la acción comunitaria y empezaron a aconsejar a sus feligreses con un ojo a Freud y otro a los nuevos conductistas, la arquitectura se puso a tono. El simbolismo y la iconografía tradicionales desaparecieron del salón suburbano de asambleas en que se habían convertido muchas iglesias. El territorio se llenó de cajas geométricas modestas, que parecían bancos con servicio para automovilistas o pistas de patinaje y no lugares de culto. Los arquitectos metafísicos parecieron apegarse al aforismo de Mies van der Rohe: "menos es más". En resumen, la iglesia se apegó a la forma secular, si se supone que la piedra angular de la religión es el significado realizado en una estructura simbólica.

En la superficie, los setentas no prometían logros arquitectónicos ni en el ámbito sagrado ni el profano. La industria de la construcción atravesaba por una depresión grave, pero florecieron nuevas iglesias y sinagogas.

No obstante, aún más importante que los números es el obvio retorno al simbolismo y las referencias litúrgicas dentro de la propia arquitectura. De pronto, surgen templos que serían reconocibles para la mayoría de los feligreses tradicionales. Esto no quiere decir que haya vuelto la catedral medieval ni que haya faltado la controversia crítica y popular. Una nueva y ornamentada iglesia en Houston, Texas, fue atacada por el crítico de un diario, quien la consideraba "menos atractiva que el cobertizo de mi traspatio". Esto no es sorprendente, nada (ni siquiera una casa particular) es más personal, más susceptible de provocar emoción, que la iglesia de una parroquia.

Una de las iglesias nuevas más personales es la Capilla de la Corona de Espinas, proyectada por E. Fay Jones, quien estudió con el gran modernista Frank Lloyd Wright. Construida con un presupuesto extraordinariamente modesto, es una capilla para el caminante, en medio de los bosques aledaños a Eureka Springs, Arkansas. Cuando el visitante se acerca, la estructura delgada y estrecha le parece casi gótica por la manera catedralicia en que se proyecta hacia el cielo. Pero a la segunda mirada se observa un techo ancho, saliente, idéntico a los techos provincianos que protegen las casas de las granjas cercanas. La escala misma es tan modesta como el coste de la capilla; el edificio

© 1983 Greg Hursley

Iglesia Episcopal de San Mateo en Pacific Palisades, California, por Charles Moore, John Ruble y Buzz Yudell, 1983▶

© 1983 Timothy Hursley

no es más alto que los árboles circundantes: 15 metros. En el interior, los accesorios de la religión (el púlpito, las bancas, las ménsulas que sostienen la nave) parecen empequeñecidos por el mundo natural de afuera. A través de una franja de vidrio a la mitad del techo y por los altos ventanales, la naturaleza se aprecia por doquier. Afuera, el gris de la capilla imita la corteza de los árboles circundantes. Ganador del premio de honor de 1981 del Instituto Norteamericano de Arquitectos, se le ha llamado "edificio de gran integridad" y sus usuarios lo califican de "la capillita más bella del mundo". Cierto es que la capilla se alza para ir al encuentro de la naturaleza que la rodea con grandeza e intimidad. "El proyecto", ha escrito Jones, "es expresionismo estructural: la exposición completa de todos sus elementos de construcción, todos discernibles por dentro y por fuera". Jones, quien se reconoce como constructor de catedrales frustrado, ha creado una estructura preciosa que contiene el espíritu de las grandes catedrales, en una escala muy humana. . . y humanística.

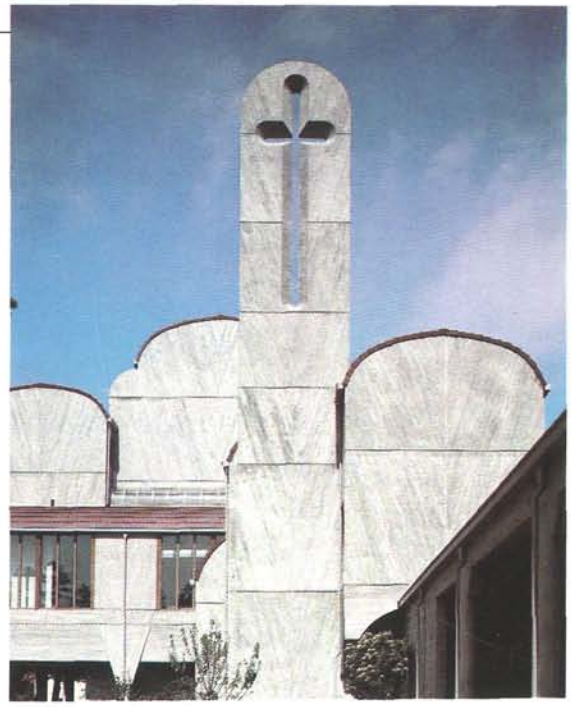
Es evidente que si bien en el pasado las figuras arquitectónicas reconocidas (como Le Corbusier, Mies van der Rohe y Philip Johnson) han sido comisionadas para construir capillas y hasta catedrales, se sentían obligadas a ejecutar de nuevo los temas arquitectónicos por los cuales ya eran conocidas. Ahora parece que los arquitectos más respetados (como Charles Moore de Los Angeles, Thomas Beeby de Chicago, Richard Meier de Nueva York y Paul Rudolph de New Haven, Connecticut) aportan no sólo sus estilos muy personalizados, sino también un genuino sentido misionero.

Cuando la empresa de Charles Moore, John Ruble y Buzz Yudell recibió el encargo de proyectar un nuevo edificio para la Iglesia Episcopal de San Mateo en Pacific Palisades, California, después que la primera fue destruida por un incendio, los arquitectos pronto descubrieron que sería necesario complacer a una parroquia dividida. Algunos feligreses se inclinaban por el aspecto moderno dinámico, pero otros insistían en revestir el interior con "reverencia" y "misterio". La característica en que parecían estar de acuerdo era: "de madera". Entre tanto, el interior del templo debía tener espacio suficiente para albergar una concurrencia dominical promedio de 300 personas.

Los arquitectos resolvieron el problema valién-

© 1983 Gerald Moorhead

Iglesia Católica de Sto. Tomás de Aquino en Houston, Texas, por Charles Tapley, 1982▲

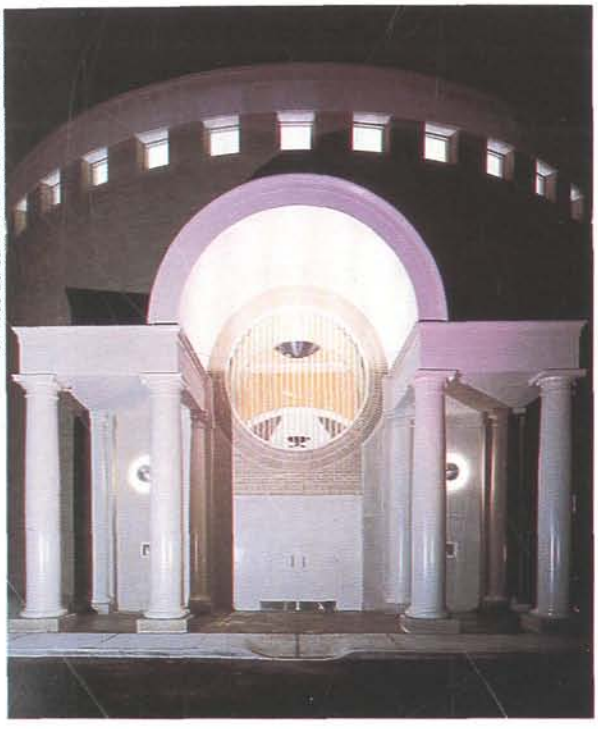


© 1983 Gordon Schenck

Capilla William R. Cannon en la Universidad Emory de Atlanta, Georgia, por Paul Rudolph, 1981▲

dose de la influencia de la arquitectura vernácula californiana de techos a cuatro aguas, cubiertos de pizarra, con una planta cruciforme que imitaba la atmósfera de una iglesia de la campiña inglesa (en sí, un estilo que surgió de las iglesias toscanas del Renacimiento). El conjunto estaba rematado por un campanario y rodeado de una plaza para departir después del servicio. Los arquitectos lo consideraron un reto emocionante, pero también constituía una comisión "en verdad intimidante" pues, para la aceptación del proyecto, se requería el voto afirmativo de dos tercios de la feligresía. Con este fin, los arquitectos celebraron una serie de cuatro talleres mensuales para que las partes se instruyeran mutuamente y, de común acuerdo, se trazara un plan conveniente. La importancia y osadía de este trabajo de grupo residían en la sensibilidad hacia las necesidades de la congregación, al tiempo que se daba rienda suelta a la creatividad de la compañía de arquitectos.

Charles Tapley, arquitecto de la Iglesia Católica de Santo Tomás de Aquino, en Houston, tiene una visión más bohemia de los proyectos de arquitectura religiosa. Santo Tomás se ubica en un pastizal salino y aislado, en una zona que pronto se transformará en la típica colonia residencial suburbana. Aquí, el arquitecto ha animado el espacio venidero, rindiendo homenaje a las grandes iglesias del Renacimiento italiano, al construir una fachada sinuosa, pintada en franjas alternadas de ladrillos anaranjados y de color canela. La propia fachada ondula suavemente como si abriera los brazos hacia la extensión de terreno baldío que la rodea. Tapley afirma que la ausencia de toda idea preconcebida le ha permitido a su compañía "cierta libertad ecléctica de actitud y una respuesta manerista, cuando no barroca, en el desarrollo de las necesidades simbólicas y formales en cada proyecto (iglesia)". En su opinión, después de una era en que el aspecto simbólico era descuidado y también rechazado, ahora existe "una tendencia en gran escala hacia las imágenes religiosas". En cualquier caso, Tapley conoce sus templos: su empresa ha proyectado muchos desde 1967. También creó, por ejemplo, un retiro en Grimes County, Texas, el cual incluye un santuario que alberga 1.000 devotos y la hermosa Iglesia Presbiteriana Northwoods, también en Houston.



Congregación Israelí North Shore de Glencoe, Illinois, por Thomas Beeby, 1982▲

Seminario Hartford en Hartford, Connecticut, por Richard Meier, 1981▲

Northwoods, con su alto techo de dos aguas, paredes con estuco color guinda y una ventana sur que refulge gracias a cuatro tipos de vidrio colorido y reflejante, recuerda el mítico salón de asambleas, de Nueva Inglaterra. El uso de ciertos elementos litúrgicos en la obra de Tapley y otros—el altar como punto central, vitrales suntuosos, la planta tradicional de las iglesias—está basado en la nueva vena romántica de la arquitectura contemporánea y no en un retorno conservador o nostálgico a formas anteriores. Esta nueva sensibilidad se evidencia en el detalle sorprendente y ocasional que refleja la personalidad del arquitecto o de la empresa proyectista.

Por ejemplo, el arquitecto Tony Atkins, residente en Filadelfia, proyectó en fecha reciente una pequeña capilla neogótica para la Catedral de Cristo Rey en Hamilton, Canadá, la cual—aunque elogiada por *Progressive Architecture* en su edición de premios anuales—fue atacada por uno de los jurados por "no reinterpretar la forma arquitectónica". Sin embargo, lo que Atkins ha hecho es fundir nuevas ideas con las antiguas. No sólo imitó las ventanas de arco gótico de la parroquia cercana, también incorporó columnas regordetas de tendencia clásica y un intercolumnario triangular circundando el altar, detalle que recuerda las casas de Filadelfia cercanas a su oficina.

Una mirada al presupuesto magro y adverso que se asigna casi siempre a la arquitectura religiosa demostrará que el sentido misionero aquí existente es estético y no monetario. Un seminario construido por Richard Meier en Hartford, Connecticut, fue terminado con 2,6 millones de dólares, aunque las prístinas líneas de la estructura comunican una elegancia que, cuando más, se insinúa. Extrañamente, Texas—a pesar de su reputación de grandes dispendios—está llena de templos y capillas de bajo presupuesto, construidos hace poco para dar acomodo a la afluencia de nuevos residentes que crearon lo que se ha llamado una serie de "comunidades repentinas".

No es de extrañar que en *Houston Chronicle* se elogie al arquitecto Clovis Heimsath por especializarse en "iglesias creativas de precio razonable" y que se califique a su Iglesia Luterana del Señor de la Vida, en el suburbio Woodlands de la ciudad de "la mejor nueva arquitectura para iglesias" en la

© 1983 Paul Hester

◀*Iglesia Presbiteriana Northwoods de Houston, Texas, por Charles Tapley, 1983*

región. Si bien la construcción puede no ser imponente, la estructura de 740 metros cuadrados, con exteriores de estuco y techo metálico, parece contradecir el modesto coste de 350.000 dólares, mucho más cuando nos damos cuenta de que los accesorios eclesiásticos (una aureola solar de cerámica que alude a los rosetones de las catedrales medievales, y la pila bautismal, las bancas y la cruz hechas a mano) están incluidos en ese precio. Un poco más costosa es la popular Iglesia Metodista Foundry United de Heimsath; éste ha dicho que, desde el principio, quiso darle una "apariencia no tradicional". Con este fin, los armazones de madera del techo están pintados de azul cielo y, algo aún más importante, la fachada del templo ostenta cinco retablos descriptivos que son nada menos que carteles (que miden tres por siete metros cada uno y consta de más de 141.000 tejas).

Si las columnas jónicas de Heimsath, juguetonamente salpicadas en el interior de la Iglesia Foundry, acusan las tendencias posmodernistas del autor, el arquitecto Thomas Beeby—de Chicago, ciudad decididamente modernista—las usa con liberalidad en sus residencias y edificios de oficinas desde principios de los setentas. Cuando recibió el encargo de proyectar un nuevo santuario para la Congregación Israel de la Reforma Judía de la Ribera Norte, en Glencoe, Illinois, se enfrentó a una tarea imposible en apariencia: "combinar" su nueva estructura con una sinagoga modernista contigua que parecía nada menos que un elefante de tiras metálicas rizadas y dentadas, edificado por el arquitecto del Centro de Comercio Mundial, Minoru Yamasaki. La única alternativa que tenía Beeby era apartarse radicalmente de Yamasaki y desenterrar el pasado. El santuario de Beeby es tan auténtico y precursor como sus otros edificios más profanos. Esta estructura de ladrillo y caliza es romántica y lírica, plena de suaves líneas redondeadas y con una fachada neoclásica que evoca deliberadamente las sinagogas sefarditas del Renacimiento. Lo mismo sucede con el interior, de roble reluciente, alumbrado por una ventana circular de vidrios transparente que da hacia el este, con elegancia y sencillez.

A fin de cuentas, la atracción de la arquitectura metafísica hacia una era romántica posmodernista reside en el hecho de que los arquitectos acaban de despertar a los valores del simbolismo y la ornamentación. Veamos cómo el estilo austero, blanco y plano de Richard Meier asume un aura de misticismo explícito, en particular cuando lo realzan las vívidas vestiduras diseñadas por el artista Cleve Gray y empleadas para dar efecto a ciertas fotografías de la capilla de Meier en el Seminario Hartford. Estas vestiduras, en matices fuertes y contrastantes, se abandonan a la grandeza del color en una forma casi prerrenacentista. Los rigurosos estilos abstractos de Meier y Gray cobran significado y poder en este contexto teológico.

La legendaria Catedral de Cristal de Philip Johnson en California [ver *Facetas* 56] es otro ejemplo que ha combinado a la perfección las técnicas dinámicas del modernismo con la exaltación ascendente de las más grandiosas catedrales góticas, mediante el techo totalmente hecho de vidrio que se eleva a los cielos.

Desde luego, este retorno a la arquitectura de lo sagrado es profano en su base. El deseo de Johnson de edificar esa magnífica catedral de vidrio fue motivado tanto por la ambición estética formal como por la devoción a la iglesia y la vida ultraterrena. La inclinación de Thomas Beeby hacia las formas sefarditas neoclásicas no se basa en el Talmud, sino en el tratado antimodernista de Robert Venturi de 1966, *Complexity and Contradiction in Architecture* (Complejidad y contradicción en arquitectura), el cual proclama las virtudes del recuerdo histórico. Clovis Heimsath está ansioso de vincular sus "iglesias de carteleras" con el posmodernismo y con la doctrina cristiana. Pero lo sagrado debe vivir siempre en un mundo imperfecto, pecador. Recientes investigaciones históricas de las catedrales de Chartres y Colonia revelan asimismo motivaciones mixtas en los épicos constructores catedralicios de la Edad Media, muchos de los cuales actuaban por una ambición secular y no piadosa. De hecho, lo sagrado *exige* lo profano con objeto de definirse, como lo señala el historiador de la religión Mircea Eliade en *The Sacred and the Profane* (Lo sagrado y lo profano), su estudio clásico de estos dos polos dispares de la experiencia humana. Si se acepta el cese del descreimiento—así como el paso del tiempo—la Catedral de Cristal, la Sinagoga Ribera Norte y la Capilla de la Corona de Espinas elevarán nuestros sentidos al cielo con la misma agudeza que cualquiera de sus gloriosas predecesoras. En ese sentido, la nueva arquitectura metafísica, como lo mejor de la antigua, es sagrada porque es profana. ♦

Entrevista con JOHN McCARTHY

Tomado de OMNI

En cierto sentido, John McCarthy, director del Laboratorio de Inteligencia Artificial de la Universidad Stanford, es el padre de las relaciones estrechas entre humanos y computadoras. McCarthy fue quien, al organizar la primera conferencia sobre el tema en la Escuela Superior Darmouth, durante el verano de 1956, inventó el término "inteligencia artificial". McCarthy también tiene el mérito de haber fundado dos de los tres laboratorios de inteligencia artificial en el mundo: el del MIT en 1957, con Marvin Minsky, y el de Stanford en 1963. En 1958 creó el lenguaje de computadora LISP (Lenguaje para Procesamiento de Listados)—sucesor del lenguaje matemático FORTRAN—en el cual se ha escrito la mayoría de los programas de computación "inteligentes".

En 1982, en la reunión anual de la Conferencia Nacional sobre Inteligencia Artificial, McCarthy y Minsky—los dos fundadores de la especialidad—tuvieron una confrontación pública como la que habían sostenido en privado a través de los años, sobre el problema real de la inteligencia artificial: cómo dar sentido común a las máquinas.

A decir de McCarthy, en el meollo de todas las cuestiones de inteligencia se encuentra el problema de organización. Una máquina podría ser atiborrada con los mismos miles de millones de bitios de información que contiene el cerebro humano, pero no es posible extraer algún bitio de la memoria—operación que el cerebro suele realizar en milisegundos—entresancándolo sencillamente de un montón. Si la tarea se hiciese de esa manera, al ser humano le tomaría varios días pasar de la sala al baño, porque cada bitio de información requeriría una indagación completa del contenido del cerebro. Por tanto, el reto es organizar grandes cantidades de conocimientos, de modo que los humanos o las computadoras puedan extraer cada elemento a voluntad.

McCarthy ofrece un enfoque al problema; Minsky, otro: la información almacenada en la computadora o el cerebro se maneja en "cuadros", algo parecido al contexto o la idea dominante en un argumento. Por supuesto, cada cuadro está conectado y solicitar uno puede hacer necesario pedir otro. Así pues, los conocimientos están unidos en cadenas de asociación, pero siempre están dominados por el cuadro.

El enfoque de McCarthy consiste en crear una nueva forma de lógica que puede tolerar la ambigüedad sin perder el rigor del razonamiento matemático. En lógica matemática, es fácil postular que "una barca puede cruzar un río". En el mundo real esto puede ser cierto, pero también puede ser que la barca haga agua o carezca de remos. En lógica, estas condiciones podrían satisfacerse con sólo agregarlas a la primera declaración: "si no hace agua y si tiene remos", pero es factible que haya otros desastres imprevistos. La solución de McCarthy es decir "la barca puede usarse como vehículo para cruzar un medio acuático a menos que algo lo impida". *En la lógica matemática ordinaria, esto no bastaría, ya que toda excepción debe ser presentada punto por punto. A pesar de ello, el enfoque de McCarthy es una forma de proceder cuando la información es incompleta. Por ejemplo, si la computadora topa con la frase "a menos que algo lo impida" y no encuentra explicaciones debajo, sigue adelante. Por otra parte, si encuentra la expresión "hace agua la barca", emprende una nueva dirección referente a fugas, agua y reparaciones. Con el uso de tal cadena de enunciados lógicos correlacionados, resulta innecesario que un concepto predomine (lo cual debe ocurrir en el sistema de Minsky).*

McCarthy reconoce que probablemente no es así como funciona el cerebro humano, "pero esto es inteligencia artificial; por eso no nos interesa si resulta sicológicamente real". El enfoque de Minsky no se acerca más a la emulación del poder y la flexibilidad del pensamiento humano. Ningún método ha sido práctico, hasta ahora, para formular programas inteligentes. Además, ningún hombre cree que las máquinas logren pronto un nivel que se aproxime a la inteligencia humana.

La siguiente entrevista con McCarthy fue realizada por Philip J. Hilts, escritor de planta de The Washington Post *y autor de* Scientific Temperaments: Three Lives in Contemporary Science *(Temperamentos científicos: tres vidas en la ciencia contemporánea).*

© OMNI Publications, Ltd. 1983

Fotografía de Chuck O'Rear

Lo que todos desean, a la postre, es una "máquina manufacturera universal", un autómata capaz de fabricar un televisor o un auto en su totalidad.

Deseo preguntarle, ante todo, acerca de los brazos y ojos autómatas que han empezado a usarse en la industria. Hasta hoy, la principal aplicación de estas cosas es la línea de ensamble.

Sí, hasta ahora ésta es la principal aplicación de los autómatas. Uno de los acontecimientos recientes es la gran proliferación de pequeños dispositivos de distintos precios; por sólo 1.500 dólares se puede comprar algo capaz de mover los brazos y recoger cosas: una especie de juguete para coleccionistas, controlado por un microprocesador. No sé de cierto cuáles sean sus limitaciones; sin embargo, no es muy fuerte, y tal vez no sea muy seguro. Si se intenta hacerlo trabajar todo el día, puede averiarse. Como casi todos los autómatas en uso hoy día, no tiene cerebro. Por esto, lo que tenemos es muy limitado.

Pero, ¿se ha logrado algún progreso al tratar de hacer brazos mecánicos y autómatas más inteligentes?

Las cosas avanzan en dos direcciones: detección de fuerza para las manos mecánicas, y sistemas especializados de visión. Los autómatas originales no tenían mecanismo para detectar cuánta fuerza ejercían sus manos, por lo que las órdenes se referían simplemente a movimientos específicos. Ahora bien, por eso casi nada resultaba enteramente bien. El objeto recogido tenía que dar de sí lo suficiente para compensar las limitaciones del brazo del autómata. Más recientemente, se ha dotado a esos brazos de detectores de fuerza, para que el programa que controla el brazo pueda medir realmente la fuerza. En otras palabras, supongamos que usted quiere que el autómata inserte una clavija ligeramente cónica en un agujero. La mano del autómata haría bajar la clavija y empezaría a percibir una fuerza en un lado de ésta, lo cual le indicaría a la máquina que no está bien centrada la clavija. Así pues, la mano desplazaría un poco la clavija.

¿Y en lo referente a la visión?

Se están haciendo varias cosas. Una de ellas es buscar casos especiales en que no es menester resolver totalmente el problema de la visión (situaciones en que el autómata no necesita ni ver ni hacer un reconocimiento completo de los objetos tridimensionales, como lo hacen los humanos). Muchos problemas se revuelven empleando la visión plana, así sólo hay que preocuparse por un problema bidimensional y no tridimensional.

Cite un ejemplo

Supongamos que tiene usted unas piezas planas que avanzan sobre una banda transportadora. La pieza puede estar en posición correcta o incorrecta, pero el autómata puede emplear un patrón para identificar la pieza y su orientación. Se puede tener arriba una cámara fija, apuntando hacia abajo, y el programa puede hacer girar el patrón hasta que coincida con la forma del objeto en su orientación presente.

¿Cuánto de esta programación especializada ha llegado hasta la industria?

Esto no se encuentra en la industria, salvo la simulación por computadora que se usa en el cine, y cosas por el estilo. Creo que, en general, la gente muestra hoy mucho menos ambición por incorporar la visión y la manipulación en la industria que, digamos, hace 15 años.

¿Por qué?

Bien, no estoy seguro. Básicamente, supongo, porque los problemas son muy difíciles y cuando alguien se ha aplicado a resolver los muy difíciles problemas de la visión y la manipulación, ha encontrado subproblemas más sencillos. Al principio, la gente decía: "Quiero que mi autómata haga lo mismo que un humano". Pero parte del progreso ha consistido en identificar subproblemas más fáciles, cuyas soluciones, no obstante, son útiles por sí mismas. Los dispositivos específicos de automatización fábril son un conjunto de cosas más fáciles que no nos hacen avanzar mucho hacia la solución del verdadero problema de cómo funciona la visión.

¿Cuál es aquí el principal problema por superar?

No lo sé. Siempre nos parece que deberíamos progresar más rápidamente en la creación de autómatas. Hacia 1965, cuando iniciamos esta especialidad, declaramos como nuestro primer propósito lograr que un autómata armara un Heathkit [un equipo electrónico de "hágalo usted mismo"]. Aún no veo muy claramente por qué nos resultó imposible.

¿Tomaron realmente un equipo y lo intentaron?

No. Los brazos del autómata nunca fueron lo bastante flexibles para hacer los movimientos mecánicos, ni teníamos programas para controlarlos. Los viejos Heathkits requerían enhebrar, doblar, captar y soldar alambres. Se necesitaba

considerable destreza y refinamiento para saber dónde aplicar fuerza, y cuánta; creo que ni siquiera nos acercamos a la solución.

¿Estamos hoy más cerca?

No. Creo que todo el mundo traba con problemas más fáciles. En mi opinión, lo que todos quieren, a la postre, no es sólo un autómata que ocupe su lugar en la línea de ensamble, sino una "máquina manufacturera universal". Esto se parecería más a un autómata capaz de armar en su totalidad un televisor, una cámara o un automóvil. El autómata podría tener varios brazos y una serie de herramientas. Pero sería interesante que pudiéramos ir al taller más cercano y decir: "Me gusta ese televisor del catálogo, pero con esta característica adicional". El televisor sería hecho por una máquina. Conservaríamos así el bajo coste de la producción en masa, pero con la individualidad y el diseño al gusto del cliente, como si la unidad fuera hecha a mano. Lo que me gustaría hacer con estos medios automatizados es ampliar el poder del individuo, de modo que un hombre pudiera construir por sí solo una casa o un auto.

¿Cómo lograría usted eso?

Bien, por decirlo así, alquilaría una cuadrilla de autómatas. Actualmente, siempre que vemos un edificio en construcción, ninguna de las grúas ni las motoconformadoras lleva el nombre de la compañía constructora, sino el de la empresa que alquila el equipo. Así primero habría que diseñar la casa o el auto, y el proyecto pasaría por muchas pruebas de computadora; se simularía la construcción antes de iniciarla y la computadora nos diría exactamente qué equipo debemos alquilar. Entonces alquilaríamos el equipo de autómatas que construiría la casa o el automóvil.

¿Qué piensa usted que a la postre sea posible gracias a los autómatas y qué formas adoptarán éstos?

Me parece que lo que se puede hacer y lo que se hará no coinciden exactamente. Hay una enorme variedad de cosas que se *pueden* hacer. El ejemplo extremo sería el de máquinas construidas siguiendo los lineamientos de los autómatas de las novelas de ficción científica.

¿Por ejemplo, seres con apariencia de humanos, que caminaran?

Exactamente.

¿Es eso práctico? Quiero decir, ¿se puede dar uso a algo así?

En cierto sentido, el retrato del atutómata que nos presenta la ficción científica requiere una imaginación de tipo sociológico. Durante los veintes y los treintas, películas y libros describieron los autómatas como una tribu enemiga que trataba de conquistar el mundo, y nuestro héroe los aniquilaba. Ya en los cincuentas, los autómatas se habían vuelto una minoría oprimida y nuestro héroe simpatizaba con ellos. Pero aquellas ideas tenían poco que ver con las necesidades humanas: obedecían a necesidades literarias. Hoy Isaac Asimov, que es el más popular de los que escriben acerca de autómatas, ha formulado unas leyes sobre el particular en las que casi intencionalmente confunde las leyes naturales—las leyes del movimiento—con las de orden legislativo. Da a entender que sus preceptos legislativos—por ejemplo, que los autómatas no deben causar daño a un ser humano—son, en cierto sentido, leyes naturales de aquéllos. Además, escribe esos cuentos, casi talmúdicos, en que los autómatas discuten si algo es permisible o no por la ley. Eso, desde luego, también es literatura.

Ahora bien, ¿qué deseamos? Algo que me parece razonablemente claro es que hacer autómatas de forma y tamaño humano es lo menos probable. Bastante más práctico sería un autómata mucho más pequeño o mucho más grande que un hombre y capaz de hacer cosas que los humanos no pueden hacer por su forma o sus dimensiones. Me parece que los primeros autómatas en tener éxito serían totalmente diferentes del ser humano. Sin embargo, tendrían una ventaja los que tuvieran forma y tamaño humanos: podrían emplear instalaciones diseñadas para humanos.

Lo que en realidad imagino, con respecto a los autómatas, son ciertos cambios sociales bastante grandes que provocarían un regreso a la Época Victoriana, en cierto aspecto. Si tuviéramos un autómata trabajando 24 horas al día, pensaríamos más y más cosas que encomendarle. Esto impondría un nivel más alto en las normas de decoración, estilo y servicio. Por ejemplo, lo que consideraríamos entonces como un comedor aceptable, correspondería a las normas del más lujoso restaurante actual, o a las anticuadas normas decimonónicas de alguien muy rico. La gente pregunta: "¿Qué ocurrirá cuando tengamos autómatas?" Sirve muy bien de ejemplo un paralelo histórico, saber: ¿qué hacían los ricos cuando tenían muchos sirvientes?

¿Cuántos años debemos esperar?

No lo sé. No es cuestión de desarrollo. Se requieren algunos adelantos conceptuales básicos del orden del descubrimiento de la estructura del ADN; quizá una vez hechos estos avances, el progreso sea directo.

¿Serían similares la inteligencia del autómata y la humana? Los seres humanos son impelidos por la ira, los celos, la ambición, la sensibilidad. La literatura pinta a los autómatas tras esos mismos móviles.

No creo que nos conviniera hacer autómatas cuyo humor fuese afectado por su estado químico. En realidad, sería una tarea aún más difícil simular dicho estado. Y probablemente resultaría erróneo hacer autómatas cuyas submetas obstaculizaran sus metas principales. Por ejemplo, según la teoría freudiana, desarrollamos nuestras ideas de moralidad para complacer a nuestros

Las personas están aprendiendo a esquivar los problemas no resueltos y a crear sistemas útiles, aunque éstos no puedan hacer cosas fundamentales para la inteligencia humana.

padres. Pero luego, con el tiempo, llegaremos a obedecer estos conceptos aun en oposición a nuestros padres. El instinto humano general de afirmar nuestra independencia sería difícil de impartir a los autómatas. No creo que nos conviniera intentarlo.

¿Qué me dice de una posible perturbación? Hablo del desempleo provocado por el uso de autómatas.

Bien, hay dos preguntas por responder. Una se relaciona con los superautómatas. En otras palabras, ¿qué pasará cuando tengamos autómatas tan inteligentes como las personas? Esto aún está muy lejos. La otra pregunta se relaciona con la simple automatización, que es similar a las ventajas que ya se han obtenido en la productividad.

Los Estados Unidos y otros países han pasado por varios ciclos económicos de desempleo y de pleno empleo; también han pasado por diversos periodos de desarrollo tecnológico rápido o lento. Creo que no hay correlación, que los periodos de alto desempleo no están especialmente relacionados con los de rápido avance tecnológico. De hecho, en promedio, los países más avanzados tienen un desempleo ligeramente menor al de los países técnicamente menos avanzados.

Pongamos el ejemplo extremo: la productividad media del obrero en los Estados Unidos se ha quintuplicado desde 1920, poco más o menos. Así pues, podría esperarse que cuatro quintas partes de la población se hubieran quedado sin trabajo.

Pero es obvio que, cuando llega la automatización, la gente se queda temporalmente sin trabajo, y luego se dedica a otra cosa.

Es cierto. Existe hoy una disfunción económica que causa desempleo, que provoca esta interacción entre desempleo e inflación, etcétera. Pero creo que esta disfunción tiene poco o nada que ver con la tecnología. Lo que parece claro es que nadie sabe cómo hacerle frente al desempleo.

¿Cómo enfrentarse a las máquinas? La gente que trabaja con computadoras domésticas habla de ellas de un modo curioso. Dicen que a éstas algo "les gusta" y otras cosas por el estilo.

En mi opinión, verbos como *cree, sabe* o *no sabe, puede hacer, no puede hacer, comprende* o *no comprende* se emplean hoy apropiadamente con muchos programas de computadoras. Esa expresiones serán cada vez más apropiadas.

Hay cierto humorismo en el hecho de que se empleen términos personales para referirse a máquinas.

Sí, y también hay mucho de puramente metafórico en el uso de esas frases, aun en relación con máquinas viejas, lo cual realmente no es apropiado. Es sólo por proyección. Desde luego, con respecto a la computadora, cabe semejante proyección. Claró está que existe el uso apropiado, pero, a la postre, la simple proyección y el uso apropiado quedarán entrelazados.

¿Cree usted que al avanzar hacia la automatización, estamos pasando por un periodo de ludismo, de rebelión contra la llegada de los autómatas? Así parecía en cierta época, en los sesentas, pero creo que eso ya cesó.

Me parece que la causa de esos incidentes no tuvo relación con las computadoras. Fue un fenómeno social de cierta índole que no entendemos claramente. Si las computadoras fueron la causa, esa causa no ha desaparecido. El impacto de la computadora sobre la vida diaria fue mucho más profundo en los 70 que durante los 60.

Estamos llegando al punto en que tenemos terminales que se comunican entre sí. Desde luego, no se comunican mucho.

Mi queja principal contra la tecnología ha sido la lentitud con que se está desarrollando. Tengo la impresión de que el ritmo de la innovación tecnológica, hasta donde afecta la vida diaria, ha sido más lento, digamos, entre 1940 y 1980, que entre 1880 y 1920. Así, los que se quejan de que el cambio tecnológico es cada vez más rápido se equivocan rotundamente. Muchas de las quejas se refieren, en cierto sentido, a que la tecnología avanza con excesiva lentitud, a que el hombre no ve mejoras suficientes durante su propia vida.

Algunas mejoras importantes no se aprecian. Ni cinco minutos al día se pone uno a dar gracias por las mejoras tecnológicas logradas en sanidad y vivienda, por la sencilla razón de que ni nosotros ni nuestros hijos padecemos tuberculosis. Lo normal es no dar importancia a la salud más que cuando ésta se pierde; y entonces nos quejamos. Probablemente puede decirse lo mismo de la riqueza, pues la tecnología ha contribuido a darnos salarios más altos que los que sin ella ganaríamos. Pero no vemos la aportación que algún invento específico ha hecho a nuestro mayor salario.

Es interesante pensar en los inventos que habrían podido hacerse 30 o 50 años antes de cuan-

do se hicieron, en las oportunidades perdidas cuando había tecnología suficiente para construirlos. Y hay un buen número de ellos.

Nombre alguno.

Bien, en la puerta de mi casa tengo una cerradura de combinación a base de botones. Puedo abrirla mucho más rápidamente que una cerradura de llave, sobre todo en la oscuridad. En el aspecto mecánico, no es más complicada que una cerradura de llave. Habrían podido inventarla hace 100 años.

Otro es el motor turborreactor de impulsos. ¿Lo conoce usted bien? Su única aplicación tuvo lugar durante la Segunda Guerra Mundial. Es un motor muy sencillo. Se le echa gasolina, y el chorro explota en el extremo posterior. El impulso crea un vacío que succiona aire adelante, y el artefacto empieza a "traquetear". Nada tiene la tecnología de ese motor que hubiera impedido su construcción en 1890, y es mucho más sencillo que un motor de pistones.

Usted y Marvin Minsky proponen soluciones diferentes a la cuestión de la inteligencia artificial y el sentido común. ¿Puede hacerme una breve descripción de los dos puntos de vista?

Minsky se muestra escéptico—casi diría, más que escéptico—acerca del uso de la lógica en la inteligencia artificial. Pero otros somos optimistas en cuanto al uso de la lógica para expresar lo que una computadora puede saber acerca del mundo. Lo que está claro es que se necesitan algunas modificaciones, y yo espero lograr progresos utilizando varias formas de razonamiento formalizado no monotónico. Y Minsky es escéptico acerca de que esto dé resultado.

Pero en realidad eso no es todo porque, además de su escepticismo acerca de que no funcionará, Minsky tiene ideas positivas sobre lo que sí dará resultado.

¿Puede usted hacer una descripción de sus ideas en términos sencillos?

¡Tal vez él pueda!, yo no. Puedo mencionar una idea suya acerca de la cual soy escéptico. Es el concepto de que, en cualquier situación, hay un "marco" dominante. Minsky y Roger Shank de la Universidad Yale han seguido esta idea. Por ejemplo, el marco del restaurante.

¿Significa eso que cuando alguien entra en un restaurante, entra en un contexto en que habla, actúa y comprende las cosas de una manera determinada que no tendría sentido si estuviera, por ejemplo, en una pista de patinar?

Exacto. Dicho de ese modo, es casi una perogrullada. Pero el concepto de un solo marco dominante con submarcos, etcétera, puede contrastarse con la idea de que la información recibida de gran variedad de fuentes interactúa para definir la situación. En otras palabras, ¿es la situación siempre la dominante, o está dominada por un marco?

Aquí está usted ahora, entrevistándome. Esto es un marco. En él podríamos hacer algunas ranuras. Pero si realmente tratáramos de seguir los detalles de la conversación, ¿nos permitiría hacerlo el concepto de marco? Éste funciona bastante bien en el nivel superior. Tiene usted una serie de preguntas que desea analizar; así, en este nivel, funciona admirablemente. Esta entrevista es, a ese respecto, muy similar a la que hicimos para su libro [*Scientific Temperaments* (Temperamentos científicos)]. Ahora bien, desde mi punto de vista, ser entrevistado por usted es igual que serlo por cualquiera otra persona. Pero si a usted no le aburre esta entrevista en particular, debe de ser porque, en algún sentido importante, es distinta de las demás. Y eso no nos lo explica completamente el marco.

Ahora bien, Shank (quien escribe muchos programas de computadora), parece percatarse ahora de que para que su idea resulte, necesita "paquetes" de información que interactúen sin que alguno de ellos sea dominante. Desde mi punto de vista, yo diría; "Ah, sí, Shank está avazando en la dirección lógica". Pero qué resultará de eso, es algo que ignoro.

Todos estos son enfoques del mismo problema: ¿cómo representar el conocimiento?

Bien, sí; Minsky y yo llegamos a convenir en que la clave es el conocimiento de sentido común.

Defina usted el conocimiento de sentido común.

Bien, comparado con el conocimmiento científico, podríamos definirlo como los acontecimientos que ocurren en el tiempo y el espacio, y el conocimiento acerca del conocimiento. . . son cosas así. Desde un punto de vista lógico, lo ideal sería que el conocimiento general, de sentido común, pudiera quedar representado por una colección de enunciados en un lenguaje lógico, y que nuestros objetivos también pudieran representarse con semejantes conjuntos de expresiones.

Si X es un ave, y las aves pueden volar, entonces X puede volar. . . esta es una inferencia. He empleado este enunciado porque Minsky lo puso como ejemplo de la escasa utilidad de la lógica. Su afirmación se relaciona con el hecho de que hay muchas excepciones. Un pingüino, un avestruz o un ave muerta, no necesariamente pueden volar. Pero tal vez en una atmósfera bastante densa y con una gravedad suficientemente débil, un avestruz podría volar. Así, la excepción tiene la posibilidad de ser verdad.

Con su lógica no monotónica, puede usted evadir todas las cortapisas, añadiendo la expresión: "Si nada lo impide".

Básicamente, sí.

Luego, para comprobar eso, hay que ir a otra parte, a otras expresiones. ¿Qué impide a las aves volar?

Exacto. Y, en particular, ¿qué impide volar a esta ave? ¿Qué, si algo hay? También es preciso practicar lo que se ha llamado razonamiento no monotónico. A saber, hay que suponer que esta ave en especial puede volar, a menos que sepamos algo acerca de ella que le impida hacerlo. Y la razón es que [la función] no es monotónica. ¿Conoce usted bien el concepto matemático de función monotónica? La lógica ordinaria es monotónica en las conclusiones que usted deriva de suposiciones. En otras palabras, si añadimos suposiciones, entonces la conclusión derivada previamente aún se puede derivar, posiblemente junto con otras conclusiones. El razonamiento ordinario tiene aspectos no monotónicos. Si le digo a usted que "Piolín" es un ave, usted inferirá que "Piolín" puede volar. Pero, si añado el dato de que "Piolín" es un avestruz, ya no hará usted tal inferencia. Así pues, esto impone cierta modificación en la estructura de razonamiento de la lógica ordinaria, para incorporar este carácter no monotónico. Pero los que gustamos de la lógica pensamos que es posible modificarla para dar cabida en ella a los problemas del mundo real. Desde tiempo atrás, se sabe que es necesario algo de esta índole. De mediados a finales de los setentas se desarrollaron ideas sobre cómo hacerlo formalmente y, sin embargo, conservar el carácter formal de la lógica.

¿Imagina usted que un sistema lógico como esos podría operar dentro del cerebro?

Creo que lo que opera dentro del cerebro tiene que ser distinto. Pero no tengo un cuadro muy claro al respecto.

Así pues, ¿la idea es que, independientemente de lo que ocurra en realidad dentro del cerebro, esos procesos pueden hacerse lógicamente en computadoras? ¿Tiene que hacerse lógicamente?

No. Es posible diseñar un programa de computadora que cometa errores de lógica.

¿El sistema experto es buen ejemplo para ilustrar la idea de Minsky?

Algunos sistemas expertos funcionan de acuerdo con una tercera base ideológica. Se cree que si se acumulan datos, ese conocimiento puede dirigirse; que no se necesita de teoría.

Los sistemas expertos carecen de sentido común. El ejemplo que suelo dar es el MYCIN, el sistema de Stanford que da consejos en caso de enfermedades bacterianas. No tiene concepto alguno de los acontecimientos que ocurren en el tiempo; no tiene conceptos de "paciente", "médico", "hospital", "vida" o "muerte". Tiene conceptos de los nombres de enfermedades, los nombres de síntomas, los nombres de las pruebas que se pueden efectuar, etc., y conversa en una especie de inglés. Pero si usted le dijera: "Ayer tuve un paciente con estos síntomas, seguí tu consejo y el paciente murió; ¿qué debo hacer hoy?", el sistema sólo respondería "Entrada no gramatical": no comprendería lo referente a la muerte del paciente. Para sus propósitos, no necesita esa información. Empero, a pesar de todo eso, resulta sumamente útil. Hasta cierto punto, es una especie de libro de referencia animado.

Ese término es muy apropiado porque elimina el concepto de sentido común que casi toda la gente le atribuye a una máquina capaz de diagnosticar.

El MYCIN es un sistema particularmente limitado. Lo interesante—como dije en el caso de la creación de autómatas—es que se está descubriendo cómo eludir los problemas no resueltos y hacer sistemas que sean útiles, aunque no puedan hacer algunas de las cosas que, en última instancia, son fundamentales para la inteligencia. Ya hablé sobre la utilidad de algunos de esos muy limitados sistemas de visión, y ahora tenemos el MYCIN que, aunque muy limitado, es útil.

Sin embargo, he adoptado un punto de vista más básico, orientado hacia la investigación. Esas personas fabrican sus muy útiles sistemas *ad hoc*, y eso está muy bien, pero creo que los avances fundamentales en cuestión de inteligencia artificial se deberán a quienes aborden los problemas fundamentales. Hoy, por alguna razón, la inteligencia artificial causa gran impaciencia. Cuando sólo tenía cinco años de existir, la gente decía: "Claro, claro, no lo has logrado". Pero la podemos comparar, por ejemplo, con la genética, en la que transcurrieron cerca de 100 años desde la época de Mendel hasta la revelación del código genético. . . Ahora bien, quiza hubo periodos en que se creía posible crear vida en un tubo de ensayo, en 1910 o por esas fechas, pero eso no lo recordamos hoy.

¿Por qué cree usted que hay esta expectación no justificada?

Bien, en ciencia siempre hay algunos que alientan una expectación injustificada. Creo que algunas expresiones de desencanto no son inteligentes: hay quienes interpretan el hecho de que hasta ahora no se haya alcanzado el éxito, como prueba de que nunca se alcanzará. Por otra parte, en la especialidad ha habido cierto exceso de optimismo. Esto se debe, en parte, a que si sólo vemos ciertos problemas, podemos imaginar un plan para superarlos. Sin embargo, si hay otros problemas que *no* hemos visto, nos sentimos un poco decepcionados. ♦

LA INDUSTRIA NORTEAMERICANA ACTUAL

REFLEXIONES SOBRE LA INNOVACIÓN

Por Robert B. Reich

Robert B. Reich, profesor de la Universidad Harvard, es uno de los principales partidarios de lo que se ha llegado a llamar "política industrial", la idea de que el gobierno debe adoptar un papel activo moldeando y fomentando las innovaciones en la industria. En su estimulante libro The Next American Frontier *(La próxima frontera norteamericana), Reich sostiene que, para mantener sus niveles de vida, los Estados Unidos y otras naciones industrializadas deben pasar de los sistemas de fabricación que dependen de la producción en grandes volúmenes al uso de organizaciones más flexibles que subrayan las capacidades creadoras de los trabajadores. Adaptarse a las realidades de la nueva economía mundial, dice Reich, exigirá mucha más cooperación que en el pasado, entre empresas y gobierno, para capacitar a los trabajadores y ofrecer servicios sociales.*

Muchas de estas ideas no encajan en las pautas tradicionales del pensamiento liberal o conservador, y las teorías de Reich han dado mucho qué hablar al público. Pero aun los políticos y académicos que están en desacuerdo con él, encuentran a menudo que su análisis de los problemas económicos actuales—aunque no sus soluciones—es atinado.

En el artículo que sigue al ensayo de Reich, dos asesores de empresas enfocan las mismas preocupaciones desde otro punto de vista. Thomas J. Peters y Robert H. Waterman hijo analizan cómo algunas grandes empresas norteamericanas, actuando en la palestra competitiva del mercado y sin participación gubernamental, han creado nuevos productos y fomentado el espíritu empresarial dentro de sus compañías.

Reich es profesor de administración de empresas y política pública en la Escuela de Administración Pública John F. Kennedy de la Universidad Harvard. Ex director de planificación pública de la Comisión Federal de Comercio, es coautor, con Ira Magaziner, de Minding America's Business *(Atención a los negocios de los EUA) y colaborador de* The New Republic.

En la primera época de productividad en rápido crecimiento en los Estados Unidos, aproximadamente de 1870 a 1920 la pauta dominante de la organización de negocios fue una red informal de instituciones para movilizar rápidamente vastas reservas de recursos listos para su aplicación. Del extranjero y de las granjas acudieron obreros, en tropel, a las ciudades norteamericanas; de ultramar y de miles de nuevos accionistas estadounidenses llegó también capital; y de Gran Bretaña y de una generación de mecánicos y experimentadores norteamericanos llegaron inventos básicos. Materias primas y productos terminados entraban y salían de las fábricas del país por las recién tendidas vías férreas. Ninguna estructura institucional generalizada dirigía o frenaba esta movilización. La idea cultural que dio fuerza a esta vasta movilización fue el mito del "hombre hecho por sí mismo", cuya visión y fuerza de carácter le permitían amasar una fortuna casi sin esfuerzo. La epopeya "de los andrajos a la riqueza" dio esperanza y sentido a los norteamericanos, e impulsó una movilidad ocupacional y geográfica sin precedente.

Pero el impulso no podía durar. La pauta informal de organización que había favorecido la movilidad se volvió demasiado impredecible e incoherente para satisfacer las nuevas exigencias que se le imponían. Los Estados Unidos necesitaban una nueva pauta de organización que les diera a la vez estabilidad y legitimidad.

La organización gerencial satisfizo estos requerimientos. Entre 1920 y 1970, las empresas, los trabajadores y el gobierno del país se adaptaron a un nuevo conjunto de principios de organización en que las tareas se simplificaban, ordenadas según reglas preestablecidas y cuidadosamente supervisadas. Estos principios fueron puestos en acción por un nuevo tipo de gerentes profesionales que controlaban empresas en particular, coordinaban las inversiones y la producción de industrias enteras y se abrían paso hasta llegar al gobierno. La producción en gran volumen, que ofrecía enormes partidas de productos estándar, generó vastas economías de escala y nuevos niveles de riqueza.

La visión social subyacente en este proceso estaba arraigada en los ideales de la eficiencia en gran escala y de reglas para restringir la autoridad arbitraria. Los principios eran los de la administración científica, simbolizada por la máquina bien aceitada, y que sugería una pauta de organización por la cual podrían realizarse las aspiraciones de los norteamericanos sin causar rencores políticos.

Pero, una vez más, el contexto económico ha cambiado y las instituciones de los Estados Unidos están bajo la presión de evolucionar. La organización rígidamente centrada en la gerencia ya no es

Tomado de *The Next American Frontier*, de Robert B. Reich. © 1983 por Robert B. Reich. Reproducido con autorización de Times Books.

apropiada para un país que se ha vinculado a una economía mundial integrada. Esa pauta de organización puede reproducirse en cualquier lugar del mundo, incluso en zonas con bajos salarios y acceso más barato a las materias primas y a nuevos mercados. Por consiguiente, desde 1970, la economía de los Estados Unidos y las de todas las demás naciones industrializadas han sufrido un profundo cambio estructural, a medida que las industrias de alto volumen en que aquéllas se apoyaron durante el medio siglo anterior—acero, textiles, automóviles, hule, barcos y productos químicos—se volvieron menos competitivas en los mercados mundiales. El único modo en que las naciones industrializadas pueden elevar el nivel de vida de sus ciudadanos en el futuro es que se concentren en los renglones de alto valor, dentro de estas industrias, y logren ganar y conservar la primacía mundial en nuevas industrias basadas en tecnologías nacientes y avanzadas. Esto requiere una forma de organización diferente, más flexible y adaptable que las estructuras diseñadas para sostener una producción estándar en grandes volúmenes.

Los Estados Unidos y en forma similar Gran Bretaña, son víctimas de su propio éxito en el pasado. Es difícil desarraigar la pauta de organización en que se basó la producción estándar en grandes volúmenes. El mito de una sociedad eficiente y apolítica—cuya riqueza dimana de la eficiencia en la manufactura en grandes volúmenes; cuya capacidad para defender tanto su riqueza como sus libertades, requiere un sistema económico estable y predecible; y cuyos ciudadanos dependientes pueden sobrevivir muy satisfechos con los excedentes de ese sistema productivo—está tan firmemente arraigado en los EUA, que ha dificultado la adaptación de éstos al nuevo mercado mundial.

Esta ideología ha desencaminado a los estadounidenses en un interminable debate sobre los méritos relativos de dos conceptos sumamente artificiales: el "mercado libre" y "la planificación nacional". La verdadera disyuntiva está entre evadir el nuevo contexto mundial o entrar en él (entre proteger la economía norteamericana ante el mercado internacional mientras se generan ganancias de papel, o adaptarla para que se enfrente a la competencia internacional). De una u otra manera, el gobierno participará activamente y, aunque la forma de participación gubernamental puede variar, las realidades de tal participación no serán algo nuevo.

Muchos estadounidenses sienten que su gobierno debiera abstenerse de intervenir en el mercado (y, salvo en lamentables lapsos, así lo hace). Reconocen incluso que el mercado mismo es producto de las instituciones públicas que establecen derechos de propiedad y reglas de responsabilidad, y determinan cómo debe darse cumplimiento a los contratos. Sin embargo, consideran que éstas son las "reglas del juego" neutrales, que no afectan selectivamente a industrias o grupos específicos.

El perdurable mito del mercado no administrado ilustra el poder de la ideología sobre la realidad política. La sutileza de la transformación ha hecho perder de vista hasta qué punto la otrora dinámica industria norteamericana ha degenerado y no es más que un enorme sistema empresarial de papel. Los norteamericanos se aferran a la ficción de una economía basada en transacciones de bienes y servicios reales, cuando, en realidad, una porción considerable de la actividad económica es puramente simbólica, pues se basa en la manipulación de reglas y números abstractos. El mercado libre del país ha sido suplantado por redes enlazadas de subsidiarias, oficinas centrales de conglomerados e instituciones financieras, a través de las cuales se reajustan los activos industriales y los gerentes circulan, pero de las cuales rara vez surgen nuevos productos y procesos.

Así mismo, la gran variedad de aranceles, cuotas, acuerdos voluntarios de exportación y ayuda a negocios en decadencia, que hoy invade el sistema económico norteamericano se considera—por alguna razón—como una excepción aislada a la actitud gubernamental ordinaria de "descuido benévolo", mientras que los contratos relacionados con la defensa, exenciones de impuestos específicos y

ROBERT REICH proclama en la primera página de su libro tan leído: "Desde fines de los sesentas, la economía de los Estados Unidos se ha ido desenmarañando lentamente"... Empero, ¿ha habido en los EUA una disminución considerable en el empleo y producción fabriles, y no digamos en el empleo total y el producto nacional bruto? Es evidente que las estadísticas disipan cualquier impresión persistente de que la cantidad total de empleos vaya en retroceso. Cierto, la tasa de desempleo registró un aumento gradual en los años 60 y 70... Sin embargo, el total del empleo no agrícola se elevó casi 50% entre 1965 (60,6 millones) y 1980 (90,8 millones)... En los 15 años previos a 1965, el empleo no agrícola creció mucho menos, en poco más de 35%.

Esa comparación del crecimiento del empleo no apoya el punto de vista tan común de que la economía, en general, destruye sistemáticamente los empleos. Sí, éstos son objeto de constante destrucción, conforme otros nuevos se crean en los mercados privados. Sin embargo, la historia del progreso es necesariamente una historia de destrucción de empleos. Muchos de los empleos creados por las industrias en expansión destruyen los de las industrias de contratación, a medida que los trabajadores buscan libremente mejores oportunidades.

—Economista Richard B. McKenzie, *Policy Review*

diversos subsidios a ciertas industrias se ven como asuntos separados, sin relación con el desarrollo industrial o con la dinámica del mercado. En suma, hay suposiciones míticas detrás de la realidad económica: cada industria importante de los Estados Unidos se encuentra profundamente comprometida con el gobierno y depende de él.

El público tampoco reconoce el papel potencialmente decisivo de los programas sociales de los Estados Unidos para adaptar su fuerza laboral a una nueva época de producción. Muchos norteamericanos tienden a considerar todos los gastos del gobierno, incluso los de salubridad y educación, como formas de consumo colectivo que periódicamente deben reducirse para liberar recursos que puedan destinarse a la inversión productiva. No aprecian que las sumas gastadas por el gobierno en salubridad y educación son inversiones en la futura productividad del país y que no son menos importantes que las inversiones privadas.

Estas discrepancias entre ideología y realidad dificultan doblemente a los políticos decidirse por la adaptación antes que la protección. Mientras toda la ayuda del gobierno a las empresas y a los ciudadanos en particular se considere como algo ilegítimo, el gobierno estará obligado a atender la solicitud de ayuda de cada industria como si fuera un caso excepcional, y responder a todas esas solicitudes con intervenciones especiales de urgencia.

Ante todo, esta falsa disyuntiva—mercado libre contra planificación central, cultura empresarial contra cultura cívica—ha impedido que quienes elaboran las políticas comprendan la importancia básica del capital humano para el futuro de los Estados Unidos.

En contraste con la producción en gran volumen, donde la mayor parte del valor de una empresa está representada por su activo físico, la principal reserva de valor en las empresas con sistema flexible es su capital humano. Las máquinas especializadas y los obreros no calificados no pueden adaptarse con facilidad a situaciones nuevas, pero sí pueden hacerlo las máquinas flexibles y los equipos de trabajadores capacitados. Sólo las personas pueden reconocer y resolver problemas nuevos; las máquinas no hacen sino repetir las soluciones que les han sido programadas. La prosperidad futura de los Estados Unidos y de cualquier otro país industrializado dependerá de la capacidad de sus ciudadanos para reconocer y resolver nuevos problemas, por la sencilla razón de que los procesos que dan soluciones rutinarias a problemas viejos están convirtiéndose en campo exclusivo de las naciones en desarrollo.

La formación de capital financiero se está volviendo menos importante, como un determinante del bienestar de una nación, que la formación de capital humano. El capital financiero es sumamente móvil, cruza las fronteras internacionales con la velocidad de un impulso electrónico. Los ahorros internacionales fluyen por todo el planeta, hacia donde se los puede aprovechar. Más el acervo de capital humano de una nación es relativamente inmóvil en el ámbito internacional, aparte de unos cuantos científicos e ingenieros trotamundos. La especialización, el conocimiento y la capacidad de trabajar en equipo, que posea la fuerza de trabajo de un país, determina el nivel de vida colectivo del mismo.

La preeminencia del capital humano en la producción de sistema flexible da nueva urgencia al antiguo problema de que los mercados, por sí solos, son incapaces de generar la suficiente inversión para la capacitación humana. Los incentivos para invertir difieren fundamentalmente si se trata de capital humano o capital físico, porque la inversión en el primero y la productividad que rinde son necesariamente sociales. Una empresa que planea capacitar a sus trabajadores sabe que algunos de éstos, una vez capacitados, se irán a otra compañía. Así pues, invierte menos en capital humano que si, de algún modo, pudiera asegurarse de que sus trabajadores permanecerán en ella y aplicarán su nueva productividad en beneficio de la empresa. Mientras tanto, la siguiente compañía descuida el desarrollo de su propia fuerza de trabajo, confiada en que atraer trabajadores calificados de otras empresas le resultará más barato que establecer su propio programa de capacitación.

Aun los propios trabajadores suelen invertir demasiado poco en su capacitación. Cuando una persona decide el grado y la índole de la capacitación que apetece, suele estar mal informada sobre el valor de cierta especialización, pues éste queda determinado en el contexto de un puesto específico. El interesado no sabe hasta qué punto le rendirá su inversión, y la incertidumbre lo hace renuente a dedicar gran parte de su tiempo o su dinero a adquirir nuevas habilidades. Aun si pudiera estar cierto del valor futuro de invertir en su propio capital humano (en función del aumento de sus ingresos), tal vez no podría sufragar el precio de uno o dos años de preparación en nuevas destrezas. Aunque se otorgan préstamos para invertir en capital físico, muchos trabajadores se ven obligados a financiar su propia inversión en capital humano; ellos no pueden ofrecer a los prestamistas un interés sobre su mayor productividad futura como colateral, por un préstamo para capacitarse. La lección es que las fuerzas del mercado, sin auxilio externo, hacen que los trabajadores, como las empresas, inviertan demasiado poco en el capital humano.

Esta pauta de "deficiencias del mercado" se complica por el hecho de que, en las empresas del sistema flexible, el valor real de la capacidad de un trabajador no sólo depende de su propia preparación, sino también de cómo complementan e intensifican sus habilidades sus compañeros. Cuando el aumento de productividad proviene durante cierto tiempo de una unidad de trabajo integrada, no tiene sentido depender por completo de cálculos de coste y rendimiento por individuo para fijar el nivel de la inversión en capital humano.

En resumen, entramos en una nueva época de productividad en que los costes, el proceso y el rendimiento de las inversiones en capital humano son inevitablemente de índole social. En la era del

Política Industrial: Una Segunda Opinión

Por George Gilder
Tomado de THE PUBLIC INTEREST

El libro de Reich es una crítica excelente de muchas facetas de la política de los EUA. Está en lo justo al subrayar la función del gobierno en la creación de un ambiente favorable para el progreso y el cambio económicos, y muchas de sus ideas y propuestas—desde el impuesto progresivo sobre el consumo para promover los ahorros, hasta los vales de educación para capacitación vocacional y estudios universitarios—son dignas de un análisis formal. En la medida en que "la política industrial" sirva como estrategia políticamente más efectiva para combatir el proteccionismo y fomentar el cambio industrial, debemos desear suerte a sus defensores. Pero Reich no demuestra que una mayor politización de la vida económica, combinada con un conjunto más amplio de subsidios de previsión social, no sería sino un obstáculo más grande para el progreso.

Al centrarse en los aspectos administrativos y directivos de la política gubernamental, Reich perdió una oportunidad atractiva de unir sus conocimientos de la estrategia comercial con sus propuestas de una política nacional basada en el sinergismo entre justicia social y crecimiento económico. No reconoce que el gobierno, lo mismo que las empresas, no puede decretar cuáles serán sus dividendos y que su capacidad para promover el crecimiento económico y la justicia social está limitada por la fijación de precios de sus bienes y servicios.

Reich no reconoce las limitaciones reales sobre la política gubernamental; por eso, la severa inteligencia crítica con que juzga los negocios se le olvida cuando observa los gastos sociales. Las páginas de *The Next American Frontier* (La próxima frontera estadounidense) están llenas de listas de medidas convenientes para el gobierno: ampliar la educación técnica, pero sin olvidar las humanidades; ampliar los gastos del gobierno y las empresas para la previsión social; reconstruir infraestructuras y subsidiar industrias; eliminar la contaminación; reducir los delitos y accidentes; proporcionar seguridad contra desastres financieros y médicos, etc. Se nos asegura que todas estas medidas se pagarán por sí solas sobradamente, promoviendo el crecimiento económico y alentando el avance tecnológico. Mientras los defensores de la política industrial no entiendan plenamente los costes y beneficios de las medidas que proponen, su análisis no pasará de ser un argumento más, aunque más plausible, que sucumba a los siempre poderosos electorados que están en favor del gran gobierno.

Sin embargo, el concepto erróneo más profundo de Reich es su creencia, heredada de John Kenneth Galbraith, de que la fuerza dinámica del crecimiento en la nueva era de la tecnología moderna son las grandes empresas. Casi todas las críticas que Reich hace a la empresa estadounidense se centran en las 200 compañías más fuertes. Debido a su ceguera al dinamismo del empresariado de los EUA, que llegó a niveles sin precedentes de apertura de compañías e inversiones de capital arriesgado en los dos últimos años, los principales economistas pueden creer en realidad que la economía nacional se muestra lenta al adoptar tecnologías nuevas y se encamina a un periodo de estancamiento. Salvo por la economía aún más emprendedora del Japón, los Estados Unidos todavía van a la cabeza en la creatividad y productividad de su sistema; con millones de empresarios, los Estados Unidos están aceptando el futuro con mucho más energía que sus rivales.

En un momento en que Reich y sus aliados deploran el predicamento de la industria de semiconductores en los EUA, Micron Technology, por ejemplo, empresa establecida hace tres años en Boise, Idaho, ha aventajado a todas las grandes compañías del mundo, al crear la lasca de memoria de acceso aleatorio más pequeña y barata. Otras veintenas de compañías que apenas existían cuando Reich inició su primer libro, *Minding America's Business* (Atención a las empresas estadounidenses), están resolviendo ahora los mismos problemas que él describe tan vívida e incisivamente. Este no es el "mito" de la redención empresarial que ridiculiza Reich: es el imperativo máximo de crecimiento económico, progreso y justicia social que aquél busca y elogia. ♦

George Gilder es autor de Wealth and Poverty *(Riqueza y pobreza), uno de cuyos capítulos fue condensado en* Facetas *54.*

Extractado con autorización del autor, de *The Public Interest* No. 72, verano de 1983, pp. 40-43.

capital humano y los sistemas de producción flexibles, no reconocer esto ni responder con los mecanismos apropiados para complementar el mercado equivale a secar las fuentes del desarrollo económico futuro.

Las ideologías se resisten al cambio, particularmente cuando éste parece amenazar la seguridad económica de la gente. Una vez iniciado, el proceso de decadencia a largo plazo tiene algo que lo hace perpetuarse. Él anquilosa las viejas ideologías y engendra la división, conforme cada grupo descubre que puede conservar su propio nivel de vida con sólo apropiarse de una porción de la menguante riqueza de otro grupo.

El conflicto estriba en que los grupos que intentan arrebatarse sus haberes son, frecuentemente, los mismos que deben colaborar para que haya un verdadero desarrollo. El ejemplo más claro se encuentra en las relaciones obrero-patronales. Allí la rebanada de pastel que comparten los trabajadores se ha ido reduciendo conforme la inflación rebasa los aumentos salariales. Tratando de contraatacar, los sindicatos piden aumentos para compensarse, pero luego advierten que otros sindicatos hacen lo mismo, lo cual provoca otra ronda de inflación. Además, cuando los gerentes de las empresas adoptan una actitud dura al ver que se reducen las ganancias, suelen recurrir a contraestrategias hostiles: contratan asesores para sabotear a sus sindicatos o trasladan sus fábricas a otros estados o países. El resultado probable puede ser el fin de la cooperación entre los sindicatos y las empresas, y es posible que esto cause un diluvio de huelgas, con lo cual seguramente habrá aún menos productos que distribuir. Sólo cuando toda una industria se enfrenta al desplome, los trabajadores y las empresas empiezan a recocer sus intereses comunes, pero generalmente ya es demasiado tarde para efectuar un cambio positivo.

En la época del capital humano, a la cual están entrando todas las naciones industrializadas, la producción estándar en grandes volúmenes será remplazada en gran parte por la producción con sistema flexible, en la cual equipos integrados de trabajadores identifican y resuelven los problemas. Esta nueva organización del trabajo será necesariamente más colaboradora, participativa e igualitaria, por la sencilla razón de que en ella se ejercerán más la iniciativa, la responsabilidad y la discreción. Puesto que su éxito depende de la presteza para identificar y aprovechar las oportunidades en un medio que cambia con rapidez, la empresa con un sistema flexible permitirá tener cadenas de autoridad rígidamente jerárquicas.

Esta nueva organización del trabajo se basará en una nueva organización de la sociedad. Como las superestructuras administrativas que estabilizaron la producción estándar en grandes volúmenes y los programas sociales que remediaron sus deficiencias, la producción con sistema flexible necesitará el apoyo y sostén de un marco público estructural más vasto. Sin embargo, a diferencia de las antiguas superestructuras administrativas, estas nuevas políticas tendrán que fomentar la adaptabilidad, en vez de la estabilidad; la inclusión en el proceso productivo, en vez de la exclusión por medio de la beneficencia. Sólo podemos hacer conjeturas sobre la forma precisa que adoptarán estas políticas. Pero el gobierno y las instituciones empresariales de los EUA ya están evolucionando en una dirección que promete integrar el crecimiento económico con el desarrollo del capital humano. La política económica estará vinculada a la política social.

A grandes rasgos, el sistema podría reducirse a esto: el gobierno ayuda a los negocios a modernizar y adaptar sus procesos de producción, pero, en vez de constituir dádivas directas—como las incontables reducciones de impuestos, créditos fiscales, préstamos subsidiados, garantías de préstamo, aranceles, cuotas, acuerdos de comercialización y apoyo a los precios, que hoy protegen del cambio a los negocios norteamericanos—esta nueva forma de ayuda está vinculada explícitamente con el mejoramiento del capital y la mano de obra. Por contrato, las empresas se obligarán a restructurarse, como condición para recibir ayuda.

Esta restructuración requerirá habitualmente nuevas inversiones en capital humano. Las empresas que reciban ayuda para su restructuración aceptarán mantener intacta su antigua fuerza laboral. A las empresas no se les pondrán trabas si desean diversificarse en otros giros como parte de sus planes de estructuración, pero, cualquiera que sea el negocio que decidan emprender, quedará en pie su obligación para con sus trabajadores. Si las empresas se diversifican, tendrán que readiestrar a sus trabajadores para que ocupen algún puesto en el nuevo giro, para que conserven sus antiguos empleos, para encontrarles otros nuevos o para concederles pagos de desempleo, comparables a sus salarios anteriores, hasta que los propios trabajadores encuentren nuevos empleos.

La ventaja de este plan es que relaciona la adaptación del capital con la de la mano de obra. No

HAY MUCHAS tareas importantes que sólo los gobiernos pueden realizar y, con esfuerzo y cuidado constantes, pueden hacerlo medianamente bien. Sin embargo, lo que la mayoría de los sistemas políticos democráticos—y en especial el estadounidense—no pueden hacer bien es tomar decisiones críticas entre empresas, municipios o regiones en concreto, determinando a sangre fría cuál prosperará y cuál no. Pese a lo anterior, esas decisiones son las que es preciso tomar—y en forma explícita—para que una política industrial sea algo más que una partida para patronazgo político.

—Economista Charles L. Schultze,
The Brookings Review

habrá que elegir entre los costes sociales de las plantas "desbocadas", por una parte, y las leyes que impiden el cierre de fábricas, las fusiones y adquisiciones, por la otra. La movilidad del capital se conservará, por lo cual los activos físicos y financieros podrán aplicarse a más y mejores usos. Pero se suprimirá el sesgo contra la movilidad laboral.

Este proceso de restructuración se ampliará para incluir otras formas de inversión en capital humano. Por ejemplo, puede esperarse que una parte considerable del actual sistema de beneficencia sea remplazado por subvenciones del gobierno a las empresas que acepten contratar a los crónicamente desempleados. Por un tiempo, las subvenciones cubrirán parte de los salarios de estos trabajadores recién contratados. No sólo a corto plazo será menos costoso este programa que la beneficencia, sino que, a largo plazo, ayudará a sacar gente de las listas de ésta al aumentar sus habilidades. Las empresas que contraten a los crónicamente desempleados tendrán un incentivo para darles capacitación en el trabajo, porque las empresas naturalmente desearán aumentar las aportaciones de estos trabajadores a la productividad general.

Otros servicios sociales—atención a la salud, Seguro Social, cuidado de los niños, pagos por incapacidad o desempleo, ayuda para reubicación—llegarán a ser parte del proceso de ajuste estructural. Los fondos públicos que hoy se gastan directamente en estos servicios, se pondrán a disposición de las empresas según el número de personas que empleen y el número de desempleados crónicos que acepten contratar. Las burocracias gubernamentales que hoy aplican estos programas a individuos en particular serán sustituidas, en gran parte, por compañías que los administrarán para sus empleados. Las empresas se volverán agentes de sus trabajadores y negociarán en favor de ellos. Para obtener los diversos "paquetes" de servicios sociales patrocinados por el gobierno, a menudo comprarán éstos a proveedores privados, quienes competirán entre sí para ofrecer los mejores servicios al menor precio.

Los empleados de la empresa administrarán colectivamente estos programas del capital humano en toda la compañía. Elegirán representantes que seleccionarán la combinación de beneficios y escogerán a los proveedores. Por medio de consejos obrero-patronales, compuestos también de representantes de los trabajadores, éstos participarán en las decisiones de la compañía acerca del capital físico, ayudarán a elegir la dirección y cuantía de las nuevas inversiones en investigación, planta y maquinaria. Esta participación de los trabajadores en la estrategia de la compañía será necesaria para asegurar que el ajuste de capital y el de la mano de obra estén bien coordinados y también para aprovechar plenamente el conocimiento y la capacitación de la mano de obra de la empresa.

Por tanto, las empresas de negocios remplazarán en gran medida a las jurisdicciones geográficas como conductos del apoyo gubernamental al desarrollo económico y humano. Las compañías, más que los gobiernos estatales y municipales, serán los agentes e intermediarios a través de los cuales se dará tal asistencia. Como resultado, los programas de desarrollo económico y los servicios sociales estarán estrechamente relacionados.

Las empresas tendrán poderosos incentivos para mejorar y adaptar su fuerza laboral, y los propios servicios sociales serán menos fragmentarios. Por ejemplo, las decisiones sobre las necesidades de atención de la salud se relacionarán con las deci-

LA POLÍTICA industrial es un intento de evitar la desagradable contradicción que existe en el meollo del consenso de posguerra, acerca de la política económica. Un pilar de ese consenso fue que el gobierno podría—y debería—reducir la inseguridad e inestabilidad económicas que el pueblo antes disfrutaba como lo más natural. Sin embargo, existía la promesa coincidente de un alza continua en los niveles de vida. Allí radica la contradicción, porque elevar los niveles de vida implica el cambio económico constante: tecnologías, servicios, productos y mercados nuevos; empero, ese cambio incesante significaba inseguridad e inestabilidad (así sucede con casi todos los cambios) y estos efectos secundarios resultaban inconvenientes.

¿Cómo afrontar esta contradicción? La solución de Reich es adoptar políticas públicas que promuevan el cambio económico ("ajuste" en la jerga) y, a la vez, brinden seguridad. Esto equivale a decir que debemos tener políticas para promover la felicidad. ¿Quién podría estar en contra? Pero, ¿qué es la felicidad? ¿Qué políticas la promoverían? La formulación es casi infantil. También se opone a las tradiciones y expectativas aceptadas de la política de posguerra. Lo que la gente espera de su sistema político son directrices que la protejan del cambio. Si no quisieran tal protección, el gobierno se retiraría de casi toda la vida económica. Se concentraría sobre todo en aquellas áreas—defensa, policía, combate de incendios y quizá salud y educación—donde la acción colectiva puede servir mejor a los intereses colectivos.

Para aceptar la política industrial de Reich, es preciso creer que el gobierno puede idear y aplicar políticas que promuevan el cambio económico y no solamente la protección económica. Esto requiere un gran acto de fe.

—Periodista Robert J. Samuelson, *Harper's*

siones acerca de necesidades de jubilación o de ayuda para readiestramiento. El paquete total de beneficios, a su vez, estará sujeto a los planes específicos de producción de cada compañía. La decisión de expandirse hacia nuevas tecnologías podrá imponer un énfasis especial en el readiestramiento, la reubicación y la ayuda para el cuidado de los niños, al menos hasta que los trabajadores de la compañía se hayan adaptado a la nueva tecnología, horarios y ubicaciones que el trabajo requiera.

En todos los niveles, el gobierno seguirá prestando directamente ciertos servicios, en respuesta a las necesidades colectivas de una zona geográfica, en renglones como educación básica, ayuda a los más impedidos y mantenimiento de caminos y albañales. Pero las empresas de negocios, actuando como agentes de sus miembros trabajadores, serán el conducto para muchos otros servicios. Y todos los ciudadanos (y sus dependientes) serán miembros trabajadores de alguna empresa de negocios.

Si todo esto se antoja extrañamente utópico, considérese cuánto han avanzado ya los Estados Unidos en el camino hacia tal sistema. Con las importantes excepciones de que los desempleados están excluidos de toda participación y de que no existen mecanismos para que los trabajadores ayuden a moldear estos programas de capital humano y a coordinarlos con las decisiones de la empresa acerca de inversiones de capital físico, el actual sistema de gasto social del gobierno del país evoluciona rápidamente hacia tal modelo. Por ejemplo, como quiera que muchos beneficios en especie que las compañías ofrecen a sus empleados no se consideran parte del ingreso gravable de éstos, empresas y trabajadores tienen hoy un gran incentivo para sustituir salarios por dichos beneficios.

Visto bajo esta luz, el gobierno federal ya está emprendiendo enormes programas de servicios sociales administrados a través de empresas estadounidenses. En 1982, el desembolso federal total para cuidado de la salud fue de cerca de 97.000 millones de dólares, un quinto de los cuales llegó a los trabajadores estadounidenses a través de sus empresas, en forma del seguro de salud, libre de impuestos, aportado por sus empleadores.

Además, los planes de pensión con impuestos diferidos, administrados por las empresas, rivalizan hoy con el Seguro Social como mecanismos por los cuales los trabajadores de los EUA ahorran para su jubilación. Otros beneficios libres de impuestos de que disfrutan dichos trabajadores incluyen servicio de restaurante subsidiado, instalaciones recreativas, ayuda para recolocación cuando se transfiere a un trabajador, y subsidios para que envíen a sus hijos a escuelas particulares. Hoy, 240 compañías importantes patrocinan instalaciones para el cuidado de los niños: el doble que en 1978. Y las empresas norteamericanas gastan cerca de 30.000 millones de dólares al año en la educación y preparación de sus trabajadores.

En conjunto, estos beneficios para los trabajadores representan cerca de una quinta parte de los gastos del gobierno en servicios sociales. Tales beneficios crecen mucho más rápidamente que los servicios sociales directos y representan una proporción cada vez mayor de la retribución al trabajador. En 1966, los beneficios a los trabajadores sólo representaban el 17% de la compensación total de éstos en los EUA; en 1982, los beneficios llegaron al 28%.

El lugar de trabajo está convirtiéndose en el centro de los servicios para gran parte de la población de los Estados Unidos. Aunque impulsado casi arbitrariamente por las leyes fiscales, este cambio también es congruente con las pautas cambiantes de la vida social en los Estados Unidos. Mientras una proporción cada vez mayor de mujeres casadas ingresa en la fuerza laboral y las comunidades geográficas dejan de tener auténtico significado social para muchos ciudadanos, los lugares de trabajo están volviéndose el centro de las relaciones sociales. Son los sitios donde la gente percibe más directamente la autoridad y aprende las realidades prácticas de la acción colectiva. El taller y la oficina son los lugares en que más íntimamente se descubren los valores de la intimidad, la igualdad, la seguridad y la participación, y donde más se resiente su ausencia. En sentido real, la comunidad laboral ha remplazado a la comunidad geográfica como el ámbito social más tangible de la nación.

La dificultad está en que los gobernantes y el público ni han reconocido ni se han adaptado por completo a este cambio. Los servicios sociales administrados por compañías no llegan a la gente que más los necesita—los desempleados—en el momento mismo en que los programas de beneficio a los trabajadores se están expandiendo y en que, como nunca, se otorgan subsidios fiscales a esos programas. Además, dentro de la industria, no se otorgan beneficios sociales uniformemente a toda la fuerza laboral.

Tales programas de beneficio para trabajadores tampoco son administrados por éstos, pese a que, según puede suponerse, saben mejor lo que necesitan que los administradores profesionales de la compañía. Por último, estos programas no están relacionados con el rendimiento de la empresa de negocios: no están coordinados con las estrategias de inversión de capital de las empresas, y los beneficios no varían según las circunstancias de la compañía y sus trabajadores. En todos estos aspectos, la evolución del sistema aún dista mucho de estar completa.

Sin embargo, pese a la relativa lentitud de los Estados Unidos para integrar sus programas de desarrollo económico y humano, los servicios sociales se imparten ya, en gran medida, por medio de las empresas. Los trabajadores estadounidenses ya no viven tan sólo de su salario, sino dependen también de servicios sociales que reciben a través de los sectores público y privado. Las empresas de negocios están convirtiéndose rápidamente en las estructuras mediadoras centrales en la sociedad estadounidense, remplazando a las comunidades geográficas como el centro de los servicios sociales y, en realidad, de la vida social. ♦

LA INDUSTRIA NORTEAMERICANA ACTUAL

LA EMPRESA EN BUSCA DE LA EXCELENCIA

Por Thomas J. Peters
y Robert H. Waterman hijo
Tomado de ACROSS THE BOARD

La mayoría de los economistas concuerdan en que crear nuevas tecnologías y nuevos productos es la clave del éxito en el mercado mundial moderno. Para determinar cómo fomentan la innovación las grandes empresas estadounidenses, los analistas en administración Thomas J. Peters y Robert H. Waterman hijo entrevistaron a los directores de muchas compañías prósperas. Ellos analizaron las formas en que la alta gerencia de estos negocios crea una atmósfera de aceptación de riesgos, una "cultura corporativa", que anima a sus propios pensadores empresariales a buscar ideas para encontrar nuevos productos. Este artículo, extractado de su éxito de librería In Search of Excellence: Lessons from America's Best Run Companies *(En busca de la excelencia: enseñanzas de las compañías mejor dirigidas de los EUA), se centra en la Minnesota Mining and Manufacturing, uno de los ejemplos más claros de este estilo de administración.*

Thomas Peters, que ejerce la enseñanza en la Escuela de Comercio de la Universidad Stanford, es presidente del Palo Alto Consulting Center, en California. Robert Waterman es dirigente de McKinsey & Company, empresa consultora en administración con sede en la ciudad de Nueva York.

La realidad más desalentadora para la mayoría de las grandes compañías es la pérdida de lo que inicialmente fincó su grandeza: la innovación. Si bien las grandes empresas no acaban por suspender totalmente su actividad innovadora, el ritmo de ésta declina casi con seguridad. Un estudio de la Fundación Nacional de Ciencias revela que "las pequeñas empresas produjeron el triple de innovaciones por dólar de investigación y desarrollo, que las empresas medianas, y casi 24 veces más que las grandes". Estudiando el mismo tema, el economista Burton Klein descubrió que las más grandes empresas rara vez, o nunca, han sido autoras de los principales adelantos en sus respectivas industrias.

Por otra parte, los EUA tienen algunas compañías excelentes que son grandes, pero que poseen historiales envidiables de crecimiento e innovación, con la riqueza consecuente. Claro está que las probabilidades se acumulan en su contra; no obstante, salen airosas. Acaso el elemento más importante de su éxito sea su capacidad de ser grandes y, sin embargo, actuar también como si fueran pequeñas. Un hecho esencial concomitante parece ser que estas compañías alientan el espíritu empresarial entre su personal, porque llevan la autonomía notablemente lejos.

Como dirigentes de un grupo de trabajo especial, formado en 1977 en McKinsey & Company, llevamos a cabo un estudio de compañías importantes que habían logrado la excelencia tal como definimos ésta: eran compañías grandes y se mostraban continuamente innovadoras. Elegimos 75 compañías de gran prestigio y, en el invierno de 1979 y 1980, realizamos entrevistas intensas y estructuradas, en la mitad de ellas. A las demás las estudiamos inicialmente a través de cauces secundarios, principalmente reportajes de prensa e informes anuales de los últimos 25 años; a partir de entonces, hemos hecho entrevistas intensas en más de 20 de esas compañías.

A la larga, se vio claro que muchas de estas empresas hacían una transacción muy sensata. Estaban creando una descentralización y una autonomía casi radicales, aceptando el consecuente efecto de superposición, confusión respecto a delimitaciones, falta de coordinación, competencia interna y circunstancias algo caóticas, con tal de cultivar el espíritu empresarial. Habían renunciado a cierto grado de pulcritud a fin de lograr una innovación periódica.

Toda la actividad y aparente confusión que habíamos observado giraba en torno a los que llamamos "paladines de su producto" (individuos que rechazan la burocracia y asumen personalmente la tarea de hacer que sus proyectos pasen a través del sistema y lleguen al cliente). Nos encontramos con que las compañías excelentes se aseguran de que el innovador potencial, o paladín, salga adelante, se desenvuelva y prospere. . . aun al grado de tolerar un poco de locura.

© 1982 por Thomas J. Peters y Robert H. Waterman hijo. Reproducido con autorización de Harper & Row, Publishers, Inc.

Recientemente, Texas Instruments, compañía que fabrica calculadoras y otros aparatos electrónicos de alta tecnología, llevó a cabo un estudio fascinante, en el que revisó sus 50 últimos lanzamientos de productos nuevos, y descubrió que había un factor común en todos los fracasos: "Sin excepción, descubrimos que no habíamos tenido un paladín *voluntario:* habíamos persuadido a alguien para que hiciera esa tarea". El dirigente que nos dijo esto añadió: "En estos días, cuando consideramos si conviene impulsar un producto o no, empleamos un nuevo conjunto de criterios. El número uno es la presencia de un paladín voluntario y entusiasta. Luego, vienen el potencial de mercado y la economía del proyecto".

El profesor de comercio de Dartmouth, James Brian Quinn, al reseñar un cuarto de siglo de la historia de la IBM, dice:

> A los paladines convencidos se les alentaba a encargarse de asuntos importantes. El presidente del consejo administrativo, Vincent Learson, creó este estilo en la IBM durante el periodo más innovador de la compañía. Animó a diferentes grupos a defender sus proyectos propuestos para "competencias de rendimiento" contra otras propuestas contendientes. En realidad, es difícil hallar alguna innovación venturosa e importante de la IBM que haya provenido directamente de la planificación formal del producto y no de los empeños de esos paladines.

Se puede preguntar: si tanto están de acuerdo en que los paladines son el eje del proceso innovador, ¿por qué las compañías no se aplican sencillamente a contratarlos o a formarlos en mayor número? Parte de la respuesta parece ser que el estilo de trabajo del paldín es contrario a la forma en que se maneja la mayoría de los negocios. Citamos nuevamente a James Brian Quinn:

> Las más de las corporaciones no toleran al fanático creativo que ha sido la fuerza impulsora de la mayoría de las innovaciones importantes. Éstas, que están bastante alejadas de la corriente principal de los negocios, parecen poco prometedoras en las etapas iniciales de su desarrollo. Más aún, el paladín es un individuo molesto, impaciente, egoísta y quizá un poco irracional en términos de organización. En consecuencia, no se le contrata; y, si es contratado, no se le asciende ni se le recompensa; se le considera una "persona sin seriedad", "incómoda para los demás" o "desorganizadora".

Otro factor parece ser una cierta confusión entre creatividad e innovación. Theodore Levitt, profesor de la Escuela de Administración de la Universidad Harvard, plantea el caso en forma inmejorable:

> El problema de gran parte de la asesoría que recibe hoy la empresa acerca de la necesidad de ser más vigorosamente creativa, es que a menudo los partidarios de esa idea no logran distinguir entre creatividad e innovación. La creatividad es pensar cosas nuevas; la innovación es hacerlas. . . Una poderosa idea nueva puede andar rondando dentro de una compañía durante años sin ser aplicada, no porque sus méritos no se reconozcan, sino porque nadie asume la responsabilidad de llevarla de las palabras a la acción. Las ideas son inútiles si no se utilizan; la prueba de su mérito consiste únicamente en ponerlas en práctica. Hasta ese momento, pues, se encuentran en el limbo.
>
> No hay escasez de creatividad ni de gente creativa en las empresas estadounidenses: lo que escasea son los innovadores. Con demasiada frecuencia, la gente cree que la creatividad desemboca automáticamente en la innovación, y no es así. Las personas creativas tienden a delegar en otros la responsabilidad de ultimar los detalles; ellas representan los cuellos de botella: no se esfuerzan atinadamente para ayudar a que sus ideas sean escuchadas y ensayadas.

Un alto jefe de una próspera compañía de artículos de consumo subraya el comentario de Levitt con un ejemplo muy práctico:

> Los productos triunfadores siempre tienen como paladín a un gerente de marca que se ha aventurado mucho más allá de lo permitido. Éste ha trabajado personal e intensamente con el departamento de investigación y desarrollo (la mayoría de sus colegas con menos éxito trabajaban sólo formalmente con investigadores); en consecuencia, él acapara una porción "desleal" del tiempo y la atención del departamento. De igual manera, sobrepasando con mucho sus prerrogativas oficiales, se inmiscuye activamente en la fabricación piloto. En total, su intensidad le lleva a intentar más cosas, a aprender más rápidamente, a absorber mucho más tiempo y atención de otros departamentos. . . y, a la larga, a tener éxito. No es cosa de magia. Si reúno a cinco investigadores, cualquier tarde, obtendré un caudal de 75 a 100 ideas viables para nuevos productos. La cuestión es conseguir que se las pruebe y aplique. No hay genios en este negocio: lo único que se requiere es perseverancia.

El paladín no es ni un soñador que ande en las nubes, ni un gigante intelectual; puede ser incluso el plagiario de una idea. Pero, sobre todo, es el pragmático que se apodera de la construcción teórica de otro, si es necesario, y la impulsa tercamente hasta verla fructificar.

Los paladines no surgen automáticamente; lo hacen porque el sistema de valores de la empresa y sus numerosos apoyos los propician, celebran sus éxitos y los asisten en sus fracasos ocasionales. Sin embargo, con los debidos apoyos, la población de paladines en potencia resulta enorme; no se limita ciertamente a un puñado de maravillas de la creatividad.

Este libro, tan ameno y sensato, señala que el secreto del éxito en los negocios no se halla en la cabeza, sino en el corazón. Peters y Waterman determinan que las compañías "excelentes" se distinguen por los valores a la antigua: respeto al individuo, devoción al servicio y atención al cliente.

—Fran R. Schumer, *The New York Times*

La compañía que proporciona el mejor tipo de apoyo que se puedan imaginar para la innovación se encuentra en St. Paul, Minnesota. Allí, la Minnesota Mining and Manufacturing (3M) ha acumulado un envidiable historial de rendimiento; en lo financiero, con seguridad, pero aún más en su constante lanzamiento de nuevos productos. Además, esta compañía no es la beneficiaria de una industria de crecimiento natural o de una tecnología exótica; participa por lo menos en igual número de negocios de crecimiento lento y de crecimiento rápido.

La 3M puede calificarse como un gigante: ocupa el lugar 51 en la lista de las 500 mayores corporaciones de los EUA, según la revista *Fortune* con ventas de 6.100 millones de dólares en 1980. Pero esta empresa ha hecho innovaciones: más de 50.000 productos en total, bastante más de 100 ofertas anuales de nuevos productos importantes, más de 40 divisiones, y se forman nuevas cada año. Además, ha tenido éxito. Beneficios netos de 678 millones de dólares sitúan a la compañía en quinto lugar, en ventas, entre las principales empresas.

La 3M participa en gran número de negocios. El mayor, con cerca del 17% de las ventas, es el de las cintas y productos afines, incluida la cinta Scotch. Otros son los sistemas gráficos, abrasivos, adhesivos, materiales de construcción, productos químicos, protectores, fotográficos, de impresión, de control de estática, materiales de grabación magnetofónica, productos eléctricos y para el cuidado de la salud. Pero, a pesar de la diversidad prevalece un tema común: en la compañía predominan los ingenieros químicos que hacen la mayor parte de sus prodigios con una tecnología de recubrimientos y adhesivos. Apegarse a esa disciplina central no significa sólo la ampliación rutinaria de sus líneas de productos. Entre sus nuevos productos, observa *Fortune,* se cuentan "una loción bronceadora que no se deslava cuando el bañista se mete a nadar, una engrapadora que el cirujano puede utilizar para cerrar rápidamente incisiones con grapas de metal, una película para impresión en *offset* que no requiere la costosa plata, y una poción que hace que la hierba crezca más lentamente".

El analista de los negocios Peter Drucker observa: "He comprobado que siempre que se realiza algo, el que lo hace es un monomaniaco con una misión", y la 3M fomenta la idea de que la entrega es la condición *sine qua non* para el buen desarrollo de un producto. *Fortune* comenta sobre una dimensión de esa entrega: "Lo que los mantiene satisfechos en St. Paul es que saben que quienquiera que invente un nuevo producto, o lo promueva cuando otros pierden la fe, o que idee cómo producirlo masivamente con economía, tiene oportunidad de manejar ese producto como si fuera su propio negocio, y de hacerlo con un mínimo de interferencia desde arriba".

Parte del sistema de apoyo al paladín, que como ya observamos es decisivo, consiste en una especie de protector o amortiguador. En 3M, uno de esos protectores es el "paladín ejecutivo". Invariablemente, debido al historial de innovación de la compañía, el paladín ejecutivo es un ex paladín de productos, que se condujo "irracionalmente", se entregó a algo y, probablemente, perseveró 10 años o más en algún proyecto predilecto suyo. Sin embargo, ahora, como paladín ejecutivo, está allí para proteger a los jóvenes de las intromisiones prematuras del personal superior y para orillarlos a dejar el nido a su debido tiempo. El paladín ejecutivo no es un "jefe"; es un entrenador, un mentor. Se le paga por su paciencia y su habilidad para desarrollar a otros paladines.

La unidad fundamental de apoyo del paladín es el "equipo de la nueva empresa", un grupo de trabajo con características muy especiales. Las tres más importantes son: asignación indefinida de jornada completa en varias disciplinas, carácter voluntario y perseverancia.

En cuanto se forma un equipo de empresa, pronto se incorporan a él personas de, por lo menos, la rama técnica y los departamentos de fabricación, mercadotecnia, ventas y tal vez finanzas. El equipo adquiere miembros de jornada completa, los necesite inicialmente o no. La compañía sabe que este ritual tiende a ser duplicativo, especialmente al principio cuando, por ejemplo, la presencia de un empleado de fabricación puede ser necesaria sólo una tercera parte del tiempo. Pero la directiva parece dispuesta a pagar el precio de la duplicación para obtener una mayor entrega. Y sólo la asignación de jornada completa—sostiene el sensato argumento—suscita una entrega entusiasta.

Otro acentuado estímulo a dicha actitud de en-

La cultura de las compañías excelentes casi siempre ha sido implantada por un dirigente dominante, por lo general alguien que intervino en las primeras etapas de desarrollo de la empresa... Así pues, las empresas que quieren mejorar su desempeño apenas lograrán un progreso limitado si imitan ciertos procedimientos aislados de esas compañías.

—David A. Garvin, *Technology Review*

trega es que todos los miembros del equipo son voluntarios. Un dirigente dice:

> El equipo se forma por reclutamiento, no por asignación. Eso implica una diferencia muy grande. Si soy el empleado de mercadotecnia asignado para evaluar la idea del técnico, en la mayoría de las compañías que ofrecen los incentivos habituales, puedo salir del paso si digo que la idea es mala, señalando todas sus deficiencias. Eso no ocurre si soy miembro voluntario del equipo.

Por último, 3M insiste en que el equipo permanezca unido desde el comienzo de la fase inicial hata la producción definitiva. Edward Roberts, del MIT, señala:

> La compañía dice: me comprometo con ustedes como grupo. Se lanzarán con el producto al mercado y se beneficiarán con la expansión del mismo mientras cumplan con las medidas y normas de rendimiento de la empresa. Si fracasan, recibirán un respaldo en cuanto a la seguridad de su empleo en el nivel que tenían antes de aventurarse en esta nueva empresa.

El sistema de recompensa brinda apoyo tanto al equipo como al individuo. Todos son promovidos, en grupo, a medida que el proyecto va salvando obstáculos. El paladín se beneficia cuando el grupo prospera, y viceversa.

Para comprender la cultura que estimula las actividades empresariales en 3M, podríamos comenzar por el sistema de valores de la compañía: nadie debe matar una idea sobre un nuevo producto. La compañía puede retardar ésta o no comisionar para ella a un equipo de nueva empresa. Pero, como advierte un observador:

> Si alguien quiere detener un proyecto encaminado a desarrollar un nuevo producto, la carga de justificar su propósito recae sobre el que quiere frenar el proyecto, no sobre el que lo propuso. Al cambiar la tarea de demostrar que la idea es buena por la de probar que no lo es, se modifica enormemente el ambiente dentro de la compañía en relación con el apoyo que se da a la gente emprendedora.

La directiva de la compañía, la pasada y la presente, refuerza los valores compartidos que se congregan en torno a la autonomía, la innovación, la iniciativa individual y el espíritu de empresa. Prácticamente sin excepción, cada uno de los últimos presidentes y ejecutivos clave de la 3M cuenta con un reconocido éxito como paladín empresarial. Así pues, todos los ejecutivos de la alta gerencia sirven de modelo a los jóvenes de la organización. El paladín en potencia recibe estímulo de la panoplia de lemas de sus héroes: no mate las ideas; no importa el fracaso; es normal que pasen años antes que la idea en bruto logre conquistar el mercado, y así por el estilo.

Por ejemplo, la historia de Richard Drew es instructiva para los jóvenes ejecutivos. El presidente del consejo, Lewis Lehr, la refiere así:

> Los vendedores que visitaban las plantas de montaje de automóviles veían que los obreros que pintaban los autos nuevos de dos tonos tenían dificultades para evitar que se les mezclaran los colores. Richard Drew, un joven técnico de laboratorio, ideó la solución: la cinta adhesiva protectora, que fue la primera cinta producida por la compañía. En 1930, seis años después que otra empresa introdujo el celofán, Drew ideó el modo de ponerle adhesivo y así nació la cinta Scotch, inicialmente para el empacado industrial. Realmente sólo empezó a venderse bien cuando un gerente de ventas imaginativo creó un soporte surtidor, provisto de una navaja.

Esta anécdota típica es importante por varias razones. Primera, ilustra la estrecha interacción entre la compañía y el cliente. Segunda, muestra que el técnico no tiene que ser el encargado de inventar. Tercera, demuestra que la compañía no limita los proyectos según el tamaño del mercado potencial, precisamente porque el primer uso (la cinta Scotch como sujetador industrial) a menudo está muy poco relacionado con el potencial definitivo del producto. Los estudios serios de la innovación advierten este fenómeno una y otra vez, prácticamente con casi todo nuevo producto.

El sistema de valores de 3M indica también que prácticamente cualquier idea es buena. "Por la diversidad de la compañía, se generaliza fácilmente la convicción de que casi cualquier cosa puede resultar útil para alguien", señala un comentarista. El respetable relato que ilustra este punto es el del fracaso del listón que resultó un desastre como copa plástica para portabustos y que se convirtió en la máscara de seguridad reglamentaria del obrero norteamericano, tras la aprobación de la Ley de Seguridad y Salud Ocupacionales en 1970. Aun cuando la compañía se apega estricta-

mente a su base tecnológica de recubrimiento y adhesivo, no pone restricción alguna al tipo de productos que puede aceptar. Edward Roberts comenta: "Si la idea del producto satisface los criterios financieros de crecimiento, rentabilidad y demás, la 3M la acoge con gusto, esté o no dentro del ramo dominante de la compañía".

¿Qué exigencias impone este compromiso a la compañía? Entre otras cosas, significa aceptar una paradoja: apoyar persistentemente una idea que quizá sea buena, pero sin un derroche insensato, porque, ante todo, 3M es una compañía muy pragmática. Por lo común, funciona de este modo: el paladín, a medida que su idea sale de la etapa puramente conceptual y entra a la de crear el prototipo, reúne un equipo en torno suyo. Éste aumenta a, digamos, cinco o seis personas. Luego, supongamos que el programa topa con un obstáculo inesperado (lo cual es probable) y que la compañía, reaccione con presteza, reduciendo el número de integrantes del equipo. No obstante, al paladín—si está entregado a la idea—se le alienta a persistir, él solo o quizá con un colaborador, a un nivel de esfuerzo del 30% o algo así. En la mayoría de los casos, 3M ha observado que la historia de cualquier producto se inicia una década, o bastante más, antes que el mercado esté realmente listo para recibirlo. (Una década parece mucho tiempo, pero todos los estudios formales demuestran que el lapso promedio entre la idea y su comercialización, en casi cualquier esfera, de alta o baja tecnología, es de 10 a 20 años.) Es así como el paladín sobrevive a los altibajos. A menudo el mercado acaba por madurar.

La compañía aporta fondos para quienes desean formar un grupo de cualquier tipo, desde tejedores de cestas (en sentido literal) hasta expertos en física del estado sólido o en microelectrónica. Más aún, el "recinto universitario" en St. Paul es una colmena de instalaciones para pruebas piloto. Es notable la capacidad que allí existe para convertir rápidamente una idea en un prototipo. Los usuarios también participan intensamente en el proceso de desarrollo del producto, desde su inicio hasta su explotación.

En cierto sentido, la estructura de la organización de la 3M no es importante. Roberts observa: "La estructura de la compañía, si sólo se la mira sobre el papel, no muestra cosa alguna que sea verdaderamente única". Un ejecutivo de 3M lo expresa así: "La forma estructural es indiferente para nosotros".

Sin embargo, la compañía tiene una serie de rasgos que son esenciales. En primer lugar, pese a un conjunto ordinario de disciplinas técnicas que podrían llevar a otras empresas a una organización funcional o matriz, la 3M sigue siendo una compañía radicalmente descentralizada. Tiene aproximadamente 40 divisiones pues se hace hincapié en la creación de éstas; al número actual se llegó a partir de las 25 que había hace apenas un decenio. Dar nuevos productos a la luz, antes que mayores volúmenes de ventas para la división, es el camino del éxito consagrado por el tiempo (aunque nada convencional).

Esa especie de flexibilidad va mucho más lejos, especialmente en relación con la puesta en marcha. Supongamos que a alguien que trabaja en el grupo de desarrollo de productos de una división se le ocurre una idea. Primero hace lo más normal: va a ver a su jefe para pedir fondos. Supóngamos que el jefe se los niega. Entonces va a otra división de su propio grupo. Si vuelve a topar con una negativa, va a otra de dichas divisiones. Es posible que él pertenezca al grupo de adhesivos, pero no es insólito que vaya a dar a la división de productos para oficina. Ahora bien, si ese grupo o algún otro tampoco tiene tiempo para él, va al tribunal de última instancia: la División de Negocios de Nueva Empresa, que es adonde de llegan finalmente las ideas en verdad imaginativas.

¿Cómo logra 3M que funcione un método como éste? Es sencillo: Se alienta por todos los medios a los gerentes para que lo hagan funcionar. El jefe de cualquier grupo obtiene su recompensa, en parte, por el grado de actividad empresaria que haya realizado con fondos provenientes de fuera de su grupo. La misma regla se aplica a los jefes de división. En consecuencia, la organización es flexible al permitir los traslados de su personal. Si un empleado del Grupo A le vende una idea a un gerente de división del Grupo B, se muda a este último.

Hay algunas reglas conexas. Por ejemplo, cada división tiene un requisito férreo de que por lo menos el 25% de sus ventas deben derivarse de productos que no existían cinco años antes. Es verdaderamente notable que ese objetivo se aplique a cada una de las más de 40 divisiones (ya sea en negocios de alto o bajo crecimiento). En otras compañías, esos objetivos se aplican más comúnmente al nivel corporativo o al nivel de grupo; la adhesión a la idea decae donde es más necesario, al nivel de la división.

Lo más importante es que no son una o dos cosas lo que hace que el sistema funcione. El paladín, el paladín ejecutivo y el equipo de nueva empresa están en el corazón del proceso, pero cuando tienen éxito es sólo porque: abundan los héroes; el sistema de valores concentra su atención en el espíritu emprendedor; no importa el fracaso; hay la tendencia a estar en estrecho contacto con el cliente; se acepta un bien entendido proceso de dar pasos pequeños, manejables; la comunicación intensa e informal es la norma; el ambiente material proporciona muchos lugares para la experimentación; la estructura organizacional no sólo admite, sino apoya en alto grado la innovación; y es notable la ausencia de excesos de planeamiento y papeleo, así como la presencia de competencia interna. Son casi una docena de factores y todos ellos funcionan de concierto—durante décadas—lo cual hace que la innovación funcione en 3M. ♦

PERSPECTIVA DE LA INFORMACIÓN INTERNACIONAL

Por Herbert S. Dordick
Tomado de COLUMBIA JOURNAL OF WORLD BUSINESS

La nueva era de la información ofrece la promesa de crecimiento económico para los mundos industrializado y en desarrollo. En este ensayo, el experto en comunicaciones Herbert Dordick analiza las principales fuerzas que impulsan la revolución actual en la información—lascas para computadora y satélites de comunicaciones—y señala algunos de los principales asuntos de política y económica que han sido planteados.

Dordick es profesor de comunicaciones en la Escuela Annenberg de Comunicaciones, Universidad del Sur de California en Los Angeles.

Incluso un estudioso superficial de la tecnología de la información puede detectar no sólo el reciente interés de muchos países en el estudio de la política de comunicación, sino también una sensación de urgencia para abordar los asuntos de política. Más y más naciones han comenzado a considerar la información como un nuevo recurso y a la informática—llamada también ciencia de la información—como una forma racional, sistemática y necesaria para aplicar la información a problemas políticos, económicos y sociales.

Un informe presentado al Presidente de Francia, sobre la computarización de la sociedad, afirma que si ese país no "responde efectivamente a los nuevos y graves retos que confronta, sus tensiones internas lo privarán de la capacidad de controlar su destino". Muchos dirigentes del Tercer Mundo piensan que la fortuna política y económica de sus países se cifra en la aplicación de la tecnología de computación-comunicación. Jean-Jacques Servan-Schreiber, el periodista-autor francés de *El desafío americano* y, en fecha más reciente, *El desafío mundial,* indica específicamente que el futuro de los países del Tercer Mundo no está en la mano de obra barata, sino en los conocimientos de alto valor, y que la adopción de la informática desarrollará sus economías en paralelo, y no en serie, con el mundo desarrollado.

La economía política de la información es ahora de gran importancia para todas las naciones avanzadas y ocupa cada día más a las que están en desarrollo. En los Estados Unidos, la información se cataloga como recurso indispensable para el crecimiento tecnológico y económico; es necesaria para administrar bien las empresas y los asuntos personales; tiene valor y su asequibilidad de compra es libre y amplia. Cierta información es más valiosa que otra y el precio refleja la diferencia. Se trata de un producto de comercio que accederá a todos los mercados, no estará sujeto a aranceles y debe "fluir libremente" en los mercados internacionales.

Los franceses conceptúan a los productos y servicios de información—así como al equipo y sistemas requeridos para producirlos y distribuirlos—como de primordial importancia para su crecimiento económico. Brasil piensa que el marco tradicional de cooperación internacional entre países

Reproducido de *Columbia Journal of World Business.* © 1983 por Trustees of Columbia University en la ciudad de Nueva York.

de diferentes niveles de desarrollo tecnológico está "condenado al fracaso" y que las tecnologías electrónicas—comunicaciones y computadoras—brindan a las naciones en industrialización la oportunidad de ser competitivas sobre un fundamento más seguro o acaso igual. Hace casi una década, Japón tomó una medida trascendental al hacer inversiones gubernamentales directas para investigación y desarrollo y, desde entonces, ha hecho incursiones impresionantes en la ciudadela estadounidense de la tecnología avanzada. Indonesia, Tailandia, las Filipinas, la India y las nuevas naciones de la cuenca del Pacífico están buscando los medios para ampliar sus capacidades de comunicaciones y computación. La India e Indonesia ya han lanzado sus propios satélites y Australia lo hará en 1985.

Irónicamente, las comunicaciones mundiales mejoradas han hecho que las tensiones del mundo aumenten en vez de disminuir. Durante dos décadas, las naciones del norte y sur, ricas y pobres, avanzadas y menos desarrolladas, han buscado un nuevo sistema económico internacional capaz de crear cierto orden que pueda desembocar en un desarrollo equitativo. A la búsqueda de un nuevo orden económico internacional se ha añadido ahora la de medios para alentar, no sofocar, el flujo de información y reducir la brecha entre los informática y económicamente ricos y pobres.

La importancia creciente y el exaltado prestigio político de las telecomunicaciones en el mundo son resultado de tres fuerzas importantes:

• Gran cantidad de naciones se han percatado de que no pueden competir en el desarrollo de industrias de información, sin una buena tecnología de telecomunicaciones.

• La convergencia de las tecnologías de computación y comunicación ha abierto la posibilidad de que cada una crezca en el ámbito de la otra.

• Las operaciones de las empresas multinacionales requieren comunicaciones mundiales de día y de noche y redes internacionales para la banca, el control de tráfico aéreo, reservaciones de viajes, noticias y comercio.

La naciente sociedad de la información es planetaria; si bien las tensiones políticas parecen no decrecer, está surgiendo un solo mundo en materia de telecomunicaciones.

Pueden distinguirse dos tecnologías como fuerzas motrices de la revolución en la información: el satélite y la "lasca" semiconductora.

En su famosa monografía "Mundo inalámbrico" de octubre de 1945, Arthur C. Clarke, famoso por su obra *2001*, indicó que cohetes colocados en posiciones extraterrestres adecuadas podrían superar las dificultades de las trasmisiones de radio de alta frecuencia y las "particularidades de la ionosfera" y harían factible no sólo la radio y la telefonía mundiales, sino también la trasmisión herziana a todo el planeta. Así nació la idea de la trasmisión por satélite.

El satélite es un relevador de radio; recibe señales en una frecuencia y las retrasmite en otra. En la Tierra hay cientos, quizá miles, de esos relevadores porque, para trasmitir señales inalámbricas a grandes distancias, la curvatura de la Tierra impone la necesidad de instalar un relevador de radio cada 80 kilómetros. En el espacio, a 35.700 kilómetros sobre el ecuador, sólo se necesitan tres de esos relevadores para cubrir todo el planeta. Si bien a Clarke se le ha dado el justo crédito por el concepto de la comunicación desde el espacio, a Isaac Newton debería considerársele el padre del satélite, pues fue él quien señaló que un objeto "arrojado" al espacio a suficiente altitud circunvolaría la Tierra sin caer. Hay muchas posiciones en el espacio donde se puede colocar un satélite de modo que mantenga una órbita constante y estable, pero, directamente encima del ecuador, el vehículo espacial parece permanecer estacionario. Es decir, da vueltas alrededor de la Tierra a la misma velocidad que ésta.

El satélite de comunicaciones ha permitido éstas donde antes eran imposibles o muy difíciles. El satélite de comunicaciones no conoce fronteras nacionales; sirve a las naciones del mundo como si fueran una sola. Algunos dicen que los satélites son la mayor esperanza del hombre para democratizar el mundo. Si se necesita "un mundo" para que sobreviva nuestra civilización, entonces el de las comunicaciones, creado por el satélite, debe tener la máxima prioridad.

Los satélites también ofrecen enormes beneficios económicos. Para muchas empresas que trabajan en todo el mundo, es de suma importancia la comunicación rápida, precisa y fiable. A fin de distribuir su producto en las redes internacionales, los productores de petróleo deben saber dónde se encuentran los buques cisterna, cuándo llegarán a puerto y qué problemas especiales se han presentado. De ninguna manera es exagerado decir que muchas de las principales empresas multinacionales están también en el negocio del transporte y las comunicaciones.

Se ha formado una política violenta en torno a los satélites. Como quiera que, a lo sumo, hay 120 "lugares" en la órbita ecuatorial, sólo pueden estar 120 satélites en ese delgado anillo. Casi todas las naciones han defendido el derecho de tener su propio satélite, pero hay mucho más de 120 naciones en el mundo. Más aún, no todos los "lugares" permiten comunicarse con las principales rutas comerciales marítimas, con los puertos y capitales más importantes y con los centros de población donde las comunicaciones pueden ser rentables.

Si no hay cambios importantes en la política internacional ni ocurre alguna catástrofe mundial significativa, continuaremos presenciando la expansión en el uso de satélites de comunicaciones. Es probable que las limitaciones del espectro orbital sean superadas. El satélite puede liberarnos de la tiranía de la limitación del ancho de banda; puede abatir el precio de la trasmisión a larga distancia, esencialmente a cero. La introducción de la trasmi-

sión digital servirá para contar con redes de computadora a computadora de bajo coste y universalmente disponibles, acceso mundial a los bancos de datos, televisión internacional, correo y transferencias de fondos por medios electrónicos en todo el planeta, y aumentos significativos en el uso mundial de las teleconferencias con video.

En el rápido impulso mundial hacia las comunicaciones digitales y la computación de menor precio, va implícito el descenso notable y continuo en el coste y tamaño de la tecnología de semiconductores. Ésta se basa en el circuito integrado de silicio o "lasca".

Desde tiempo atrás, los físicos y químicos sabían que ciertos materiales, debidamente tratados o "estimulados" con pequeñas cantidades de impurezas, podían exhibir características electrónicas interesantes, pero fue necesario que el físico William Shockley y sus socios de los Laboratorios Bell inventaran el transistor y miniaturizaran el mundo electrónico. Como resultado de su trabajo y el desarrollo de procesos moleculares físico-químicos, lo que una vez fue un procedimiento tedioso, que requería cientos de trabajadores para ensamblar los componentes eléctricos en chasis o tableros de circuitos, ahora se ha reducido a un proceso de producción masiva electroquímico y fotoquímico. El número de funciones de una lasca se decuplica casi cada cinco años, la velocidad a la que estas funciones realizan sus tareas es, cuando menos, veinte veces mayor cada 10 años y el precio del equipo donde van estas lascas parece reducirse por lo menos 100 veces cada decenio.

La sociedad ajusta su uso de la tecnología para satisfacer sus valores políticos y sociales, como lo atestigua la reciente reorganización de la infraestructura de comunicaciones en los EUA. La gente quiere hacer las cosas por sí misma. Las nuevas tecnologías pueden proporcionar esos servicios de manera rápida, barata y privada. La digitalización de las redes portadoras y los sistemas de televisión por cable, el uso de servicios de larga distancia y bajo coste vía satélite, y la proliferación de redes comerciales de satélites, públicas y privadas, están reduciendo el coste de trasmisión.

Sin embargo, uno de los aspectos más problemáticos de la sociedad de la información es la menguante necesidad de mano de obra semicalificada y la creciente demanda de gestadores de información muy capacitados y creativos. Ya desde hace algún tiempo, los europeos han aducido que la lasca provocará mucho desempleo. La redistribución de las necesidades de mano de obra, de las tareas menos calificadas a las grandes aptitudes creativas de los programadores, periodistas y otros trabajadores de la producción de información, está en marcha. Esto no debería sorprendernos. La primera Revolución Industrial convirtió las tareas del artesano en una serie de labores muy especializadas, más reducidas y que exigían menos aptitudes, creando así el empleo. La revolución de la información invierte esta tendencia al combinar muchas de estas tareas en funciones múltiples sobre una sola lasca semiconductora. Obviamente, la estructura misma del empleo se modificará a medida que todas las naciones se adentren en la economía de la información.

La internacionalización de las industrias de la información es inevitable. El comercio en productos de comunicación masiva, películas, video, libros, revistas y periódicos ha sido con frecuencia causa de gran preocupación para las naciones que buscan mantener e incluso fincar una identidad cultural. Estos medios son fáciles de observar, estableciendo sus valores en función del contenido y otros atributos visibles y significativos. En cambio, los datos que en forma de *bits* y *bytes* trasmiten las redes de comunicación por computadora son más difíciles de "leer" y evaluar. Estos son los flujos transfronterizos de datos que transifieren tecnología, intercambian dinero, coordinan y administran las actividades de subsidiarias extranjeras y organizan a la gente. El volumen de información es enorme y resulta difícil medir su valor.

Las redes de comunicación por computadora no conocen fronteras nacionales; es relativamente fácil fabricar información a través de los recursos de las redes internacionales y comercializar productos y servicios de información en el mercado de dichas redes. Los países reconocen la importancia de esta nueva industria internacional y buscan caminos para entrar en ella; consideran que la competencia de los Estados Unidos, debe ser contrarrestada; no quieren ser derrotados en la era de la información como les ocurrió en la de la computadora. Se buscan protecciones arancelarias y no arancelarias. En esencia, el debate internacional relativo al flujo transfronterizo de datos se refiere al comercio internacional de los productos y servicios de telecomunicaciones e información.

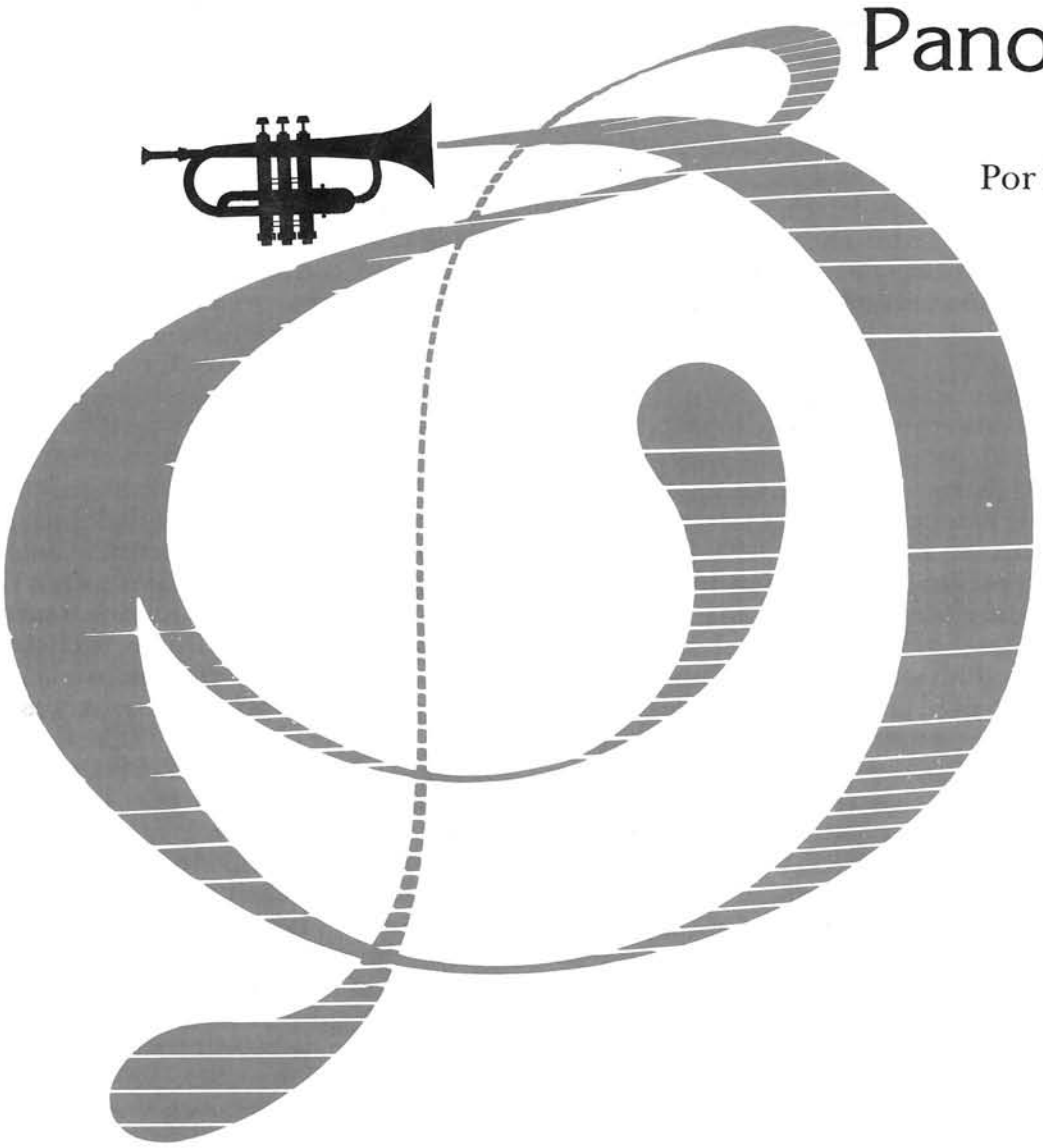
El deseo de un nuevo orden económico mundial ha sido igualado por la exigencia de un nuevo orden de la información mundial. Las naciones más avanzadas en la era de la información son también las de más éxito económico y, muy comprensiblemente, quieren una política de libre flujo de la información internacional. Las naciones de escasos recursos económicos e informativos desean encontrar la forma de proteger estos últimos, cuando menos durante el tiempo suficiente para desarrollar la tecnología y las instituciones necesarias para capitalizarlos. Hay una relación directa entre la brecha económica Norte-Sur y la de la información Norte-Sur. La Comisión Internacional de la UNESCO para el Estudio de Problemas de Comunicación (la Comisión MacBride) intenta reducir esta brecha de información como un paso para la reducción de la brecha económica. Los Estados Unidos interpretan estos esfuerzos como restricciones al flujo de la información, en contradicción con el ideal estadounidense de libertad de acceso a la misma. Las naciones en desarrollo piensan que tales empeños no son sino autoprotección económica y cultural. ♦

JAZZ EN LOS OCHENTAS

En los últimos años, el jazz se ha convertido en una forma de arte verdaderamente internacional. Desde los años 20, los músicos estadounidenses han llevado su arte al extranjero encontrando generalmente un público entusiasta y, en la última década, una corriente de músicos de fuera de los Estados Unidos ha comenzado a enriquecer las tradiciones del jazz. □ *Leonard Feather, el respetado crítico de jazz de* Los Angeles Times *y autor de la serie* The Encyclopedia of Jazz *(La Enciclopedia del Jazz), inicia esta sección especial con un análisis de la situación actual del jazz, identificando a los músicos jóvenes más significativos y colocándolos en el contexto de la historia de la música. En seguida, el crítico musical del* New York Times, *John Rockwell, analiza una de las vetas más influyentes del jazz contemporáneo: las improvisaciones colectivas del Art Ensemble de Chicago. En la galería que le sigue, la fotógrafa Barbara Bordnick capta la elegancia natural de varios grandes del jazz, tanto viejos maestros como miembros de la joven generación. Finalmente, Rockwell examina la popularidad de Keith Jarrett, el pianista cuyas improvisaciones en solo y composiciones más formales colindan con el mundo de la música clásica.*

Panorámica Actual

Por Leonard Feather



El proceso de predecir los avances en cualquier forma del arte, ya sea para una década o incluso para los próximos 12 meses, está plagado de signos de peligro, muchos de ellos invisibles (o específicamente inaudibles) hasta que nos salen al encuentro sin previo aviso. Esto ha resultado cierto en el jazz desde principios de los cuarentas, cuando era imposible prever la revolución que se generaría cuando Dizzy Gillespie, Charlie Parker y unos cuantos innovadores más, ampliaron de manera permanente el lenguaje de la improvisación. Los cambios forjados por Ornette Coleman a fines de los cincuentas y por John Coltrane a principios de los sesentas, sorprendieron de manera similar a la comunidad del jazz.

Coleman generó controversias porque se rebeló contra el sistema de improvisación, largamente establecido, basado en pautas de acordes, al pasar de este concepto a un enfoque del *free jazz* que a veces era atonal (es decir, sin un centro tonal fijo). Otra innovación de Coleman se refiere a la forma: él puede tomar la vieja estructura del blues, de 12 compases, y reducirla a 11, o suspender de repente el ritmo y cambiar la métrica.

La influencia de Coltrane no fue menos poderosa y resultó casi igualmente sorprendente porque apoyó mucha de su improvisación en conceptos inspirados en la India, utilizando ragas (escalas) como base, en vez de acordes. Fue Coltrane quien estableció una pauta sorprendentemente nueva al hacer interpretaciones *ad libitum* de una duración sin precedente: donde los solos solían durar unos cuantos minutos, Coltrane tocaba su saxofón tenor con gran intensidad durante 30 o 45 minutos. Esto planteó un problema para músicos menos dotados, quienes no podían sostener una ejecución espontánea durante periodos tan insólitos.

Hoy, el público y los músicos se enfrentan a un problema aún más complejo al tratar de resumir los logros del pasado e integrarlos a los avances potenciales de los ochentas. Durante varias décadas, era razonablemente sencillo hacer una definición precisa del jazz. Algunos lemas ayudaban a deslindar las fronteras: Duke Ellington nos dijo, allá por 1932, que "no significaba nada si le falta el balanceo", y este aserto resultó veraz casi medio siglo. Sin embargo, hoy encontramos caracterizadas como "jazz" ciertas ejecuciones tan abstractas, tan carentes de pulso explícito o implícito, que la calidad del balanceo se queda en el limbo, cuando no en el olvido total.

De igual manera, el concepto de basar las obras de jazz en estructuras predeterminadas, como el blues tradicional o el coro convencional de 32 compases, se extingue rápidamente. Estamos aprendiendo a aceptar las así llamadas "formas abiertas", que en muchos casos significan la carencia de forma. Keith Jarrett, quien durante un típico recital como solista se sienta al piano y ofrece una hora de sonidos que fluyen libremente sin pretensión formal, es sin duda más representativo de lo que podemos esperar para los ochentas que, digamos, la música derivada del bop del saxofón tenor de Dexter Gordon, el lirismo delicadamente organizado de pianistas inspirados en el finado Bill Evans, o los sonidos meticulosamente ordenados de las grandes bandas sobrevivientes, como las de Count Basie y Woody Herman.

Por tanto, el jazz ya no es definible rítmicamente, estructuralmente se dirige hacia nuevas fronteras que en seguida demolerá. Creativamente, parece destinado a fusionarse con tradiciones clásicas, modalidades africanas y sudamericanas, formas de rock y pop contemporáneas, y tendencias musicales de cualquier otro origen en la Tierra. ¿Quedará entonces algo que pueda demostrarse que es jazz?

La perspectiva es extremadamente nebulosa. Si volvemos la vista hacia los principales avances de los setentas, podemos apreciar que la mayoría de ellos resultaron infructuosos. Sólo en unos cuantos grupos—el más notable es *Weather Report*—el uso de la electrónica ha traído una mezcla nueva y efectiva de diversidad étnica y tonal. Miles Davis sorprendió en los sesentas con la entonces controvertida *Bitches Brew,* un álbum con una fusión de jazz y rock, y por algunos años más, siguió haciendo álbumes de ritmo pesado hasta que su mala salud lo obligó a retirarse. En retrospectiva, su contribución, aunque influyó por un tiempo, aportó menos al avance estético del jazz que sus primeras audacias en los cincuentas y los sesentas.

La Orquesta Mahavishnu, dirigida por el guitarrista inglés John McLaughlin, pareció ser por un tiempo una nueva y vital fusión de rock, música de la India y electrónica, pero resultó menos significativa de lo que en un principio se creyó. Herbie Hancock, quien pasó del jazz puro al "funk" con su álbum *Chameleon* (Camaleón), ha optado desde entonces por el comercialismo, apoyándose en sintetizadores, teclados múltiples y trucos electrónico-vocales en *Feets Don't Fail Me Now* (Patas, no me fallen ahora), pero que ocasionalmente produce

un disco o una gira de conciertos basados en valores musicales, como para demostrar que sus demás actividades no deben tomarse en serio.

En el otro extremo figura a un grupo de músicos que, sin ambicionar ni conseguir el grado de aceptación pública de Hancock, son las nuevas fuerzas con mayor autoridad para sobrevivir ya bien entrados los ochentas. Se componen principalmente de un núcleo de instrumentistas negros que empezaron en Chicago con el apoyo de la Asociación para el Progreso de Músicos Creativos, y más tarde surgieron independientemente en Nueva York y Europa como el Art Ensemble de Chicago. [Ver el siguiente artículo.]

El clarinetista y saxofonista alto Anthony Braxton ha estado estrechamente asociado con el Art Ensemble, aunque es más conocido por una serie de álbumes y conciertos individuales. Parte de su música ha sido calificada de demasiado cerebral y carente de ritmo, Braxton ha ejercido una vasta influencia; aún más, a diferencia de la mayoría de los que rodean al Art Ensemble, él es representativo de una nueva corriente de músicos negros que trascienden la frontera de la raza, trabajando libremente con blancos europeos y norteamericanos que comparten sus instintos e intereses de aventura.

Los matices raciales que aún afectan al jazz serán quizá más conscientemente recalcitrantes durante los ochentas. Cierto grado de autosegregación persiste entre quienes se aferran orgullosamente a lo que ellos prefieren llamar música afro-norteamericana; en el otro lado del cerco de desintegración, bandas y "combos" predominantemente blancos han sido sorprendidos en la creación de una nueva ola de música impresionista, que en gran parte ha grabado en Oslo el emprendedor sello ECM, por una nueva generación de músicos norteamericanos acompañados ocasionalmente por europeos.

Entre los más venturosos creadores del sonido EMC figuran guitarristas blancos, como John Abercrombie, Pat Metheny y Ralph Towner. A menudo su trabajo se ajusta más a las tradiciones clásicas, y aun a la música campirana, que al jazz en el sentido ortodoxo. Este género sombrío, difícil de definir, pero más accesible al oído promedio que los sonidos de la vanguardia principalmente negra, ha encontrado apoyo en Europa y más recientemente en los Estados Unidos. Pero las generalizaciones raciales son peligrosas en la evaluación de estos sucesos; algunos negros, como el compositor y baterista Jack De Johnette y el saxofonista Arthur Blythe han grabado con el sello ECM y, de igual manera, innumerables músicos no negros—europeos, norteamericanos y orientales—colaboran con la vanguardia predominantemente negra.

La fraternidad de los críticos está muy dividida en lo que concierne a los rumbos que el jazz está tomando. Algunos creen que el romanticismo clásico de los europeos y norteamericanos que participan en el movimiento de Oslo han abierto una amplia gama de alternativas frescas, enfocando la atención más en el sonido en general que en la sustancia, el ritmo o la armonía. Otros descartan por completo el fenómeno ECM.

Coexistencia puede ser la palabra clave en la definición de lo que vendrá. Mientras algunos historiadores y muchos músicos se aferran al concepto del jazz como música afro-norteamericana, en los últimos 10 años la tendencia hacia la colaboración interracial y la internacionalización ha sido irreversible. Bajo este enfoque, una tendencia significativa puede hallarse en el doble liderazgo de tres grupos organizados durante los setentas.

Weather Report fue lanzado en 1970 bajo la dirección conjunta de Wayne Shorter, el saxofonista y compositor más conocido por sus cinco años en el Quinteto de Miles Davis, y Joe Zawinul, maestro del sintetizador y de todos los instrumentos de teclado, quien llegó a los Estados Unidos de su nativa Viena y ganó su prestigio en el ambiente del jazz de los setentas como pianista, con Julian (Cannonball) Adderley. Empleando músicos de Brasil, Checoslovaquia, Perú y los Estados Unidos, Weather Report creó un tipo de música muy energética, conceptualmente variada, refinada y a menudo bastante abstracta, que incursiona sólo ocasionalmente en los recursos básicos del jazz.

Otra asociación birracial fue la de Thad Jones, cornetista y compositor que antes colaboraba con Count Basie e hizo equipo con Mel Lewis, ex baterista de Stan Kenton. Su orquesta, que empezó a destacar a fines de los sesentas, trajo nuevas texturas y densidades orquestales a la gran banda de jazz, pero, al final de los setentas, Jones se fue a residir a Dinamarca al tiempo que Lewis, al frente de la banda, intentaba recuperar el espíritu que distinguió a este grupo en sus años de éxito.

Si bien la orquesta de Mel Lewis demuestra pocas probabilidades de influir, una gran banda, fundada más recientemente, señala derroteros para los ochentas. Como Weather Report, es internacional en su liderazgo, la dirige la pianista y compositora Toshiko Akiyoshi, con su esposo Lew Tabackin, el virtuoso del saxofón tenor y la flauta. La Gran Banda Akiyoshi-Tabackin, que se formó en 1973 en Los Angeles, ha hecho varias giras a Japón y últimamente se presenta con mayor frecuencia en el este de los Estados Unidos y en Europa. La banda es única: es la primera que ha sido formada por una mujer, con un repertorio integrado enteramente por sus propias composiciones, las cuales aún están imbuidas de la esencia rítmica y los arrestos del jazz estadounidense. Esta innovación intercultural, combinada con

© 1983 Bruce W. Talamon

El grupo de jazz Weather Report: de izq. a der., Joe Zawinul, Omar Hakim, José Rossy, Victor Bailey y Wayne Shorter

la asombrosa habilidad artística de Tabackin, ha llevado a la orquesta a un nivel de excelencia tal, que hace nacer nuevas esperanzas para la sobrevivencia del sonido de las grandes bandas.

Artistas como Akiyoshi, que proliferaron con celeridad en el último decenio, demuestran que el jazz recibe la infusión de sangre nueva de ultramar. Quizá por coincidencia, las dos cantantes cuyos experimentos con efectos vocales electrónicos han tenido más impacto son Ursula Dudziak, de Polonia, y la brasileña Flora Purim. Otra coincidencia digna de mención es que los violinistas más comentados en los círculos de jazz durante los últimos años han sido tres franceses (Jean-Luc Ponty, Didier Lockwood y el veterano Stéphane Grappelli), así como el polaco Michael Urbaniak (esposo de Ursula Dudziak) y L. Subramaniam de la India.

Tales ejemplos son cada día más numerosos. Estos artistas, que abordan una forma artística nacida y desarrollada en un país distante, han decidido encontrar, a su manera, nuevos caminos hacia el logro de ideas innovadoras dentro de la estructura del jazz norteamericano. Ellos han triunfado a tal punto, que hacen inevitable que por fin sea aceptado el jazz como una música de y para el mundo entero.

Otro rasgo donde los cambios son notables es la tendencia hacia instrumentaciones que en otro tiempo se habrían considerado atrevidas o aun imprácticas. Hace algunos años, Anthony Braxton, empezó a dar recitales completamente solo, tocando su saxofón alto y otros instrumentos de viento. Algunos bajistas e incluso bateristas comenzaron a grabar discos sin acompañantes. El World Saxophone Quartet, un grupo de *free jazz*, trabaja sin sección de ritmos, suprimiendo el bajo y las percusiones que, durante mucho tiempo, se consideraron indispensables para cualquier conjunto de jazz.

Las primeras formas instrumentales, principalmente la "mainstream" (el estilo de improvisación de la era del "swing") y el "bebop", sobrevivirán hasta cierto punto, en gran parte porque siempre habrá un grupo considerable de músicos de jazz herederos del estilo de sus padres o de ídolos de antaño. El trompetista Wynton Marsalis, de 22 años, hijo de un pianista de jazz, es el Dizzy Gillespie de los ochentas;

Scott Hamilton, el joven rebelde conservador del saxofón tenor, obtiene su inspiración más de los pioneros del "swing" que de los experimentalistas posteriores a Coltrane. El saxofonista Branford Marsalis, de 23 años y hermano de Wynton, es una ampliación del género "hard top" de los 50 y el cornetista Warren Vaché ha actualizado un estilo lírico y fluido que evoca figuras tan antiguas como Bobby Hacket.

¿Puede sobrevivir el jazz como una música reconocible por los elementos que le impartieron su carácter básico en los últimos 70 años? La respuesta puede encontrarse en las salas de concierto y clubes nocturnos donde nuevos solistas se empeñan en preservar las cualidades básicas de la música, al tiempo que le infunden la creatividad fresca y vigorosa de hoy.

Son representativas de esta fusión de valores las innovaciones orquestales de Toshiko Akiyoshi y las composiciones e improvisaciones llenas de vitalidad y extraordinariamente originales de JoAnne Brackeen, quien surgió de sus giras con Art Blakey y Stan Getz para afirmarse como una de las pianistas y compositoras contemporáneas más prometedoras. Una nueva e importante figura de la misma clase es el pianista Anthony Davis, quien cuenta con formación clásica.

El nuevo y gran talento del jazz del mañana puede surgir de cualquier fuente: hombre o mujer, obviamente, pero también estadounidense o no, negro, blanco o asiático. El que las fuentes de creatividad se hayan difundido tan prodigiosamente, nos dice mucho de la atracción de una música de la cual se afirmó en un tiempo, que virtualmente todos sus verdaderos forjadores estaban firmemente segregados y que lo que no dimanara de sus humildes raíces musicales sería sólo una imitación deslucida.

En función de sus orígenes, el jazz sigue siendo la creación del negro norteamericano, pero hoy más que nunca se oye y reconoce como una forma de arte de todo el mundo, que será considerada por las futuras generaciones como la verdadera música clásica del siglo XX. ♦

Composición en Colaboración: EL ART ENSEMBLE DE CHICAGO

Por John Rockwell

En All American Music *(La música típicamente estadounidense), la relación recientemente publicada por John Rockwell sobre los movimientos vitales en la música contemporánea, éste define el jazz como un arte "que se originó hacia la vuelta del siglo entre los músicos negros del Sur de los EUA, se extendió hacia el norte, a Chicago, y luego se esparció por el mundo. Se caracteriza, habitualmente, por una viva atención al ritmo por vastas improvisaciones". Entre los grupos de jazz que mejor trasmiten hoy esa tradición improvisatoria está el Art Ensemble de Chicago, cinco talentosos músicos que colaboran para producir un sonido que combina elementos de música africana, jazz tradicional y el movimiento vanguardista del* free jazz.

Rockwell, que empezó como crítico de música clásica, ha escrito sobre toda clase de música para The New York Times *desde 1972. Los ensayos de* All American Music, *dos de los cuales se extractan aquí y en la página 56, tratan de todo, desde compositores clásicos contemporáneos hasta música electrónica, arte interpretativo, jazz, rock y la revista musical de Broadway.*

Si bien siempre ha habido cierta distinción entre el jazz y la música popular, aquél fue popular en un sentido real, de remuneración económica, hasta bien entrados los cincuentas. Pero, desde entonces, a muchos músicos del jazz progresivo ya no les fue posible hacer la música que deseaban y abrigar todavía esperanzas reales de verse recompensados con contratos lucrativos para presentarse en centros nocturnos o grabar discos. Como reacción, los músicos idearon alternativas, frecuentemente uniéndose en cooperativas, para contar con lugares para ensayar que también pudieran hacer las veces de salas de conciertos, y el ideal cooperativo prolongó la antigua interacción comunal de la propia banda de jazz, en el ámbito de la vida práctica.

La más conocida de esas cooperativas acaso sea la Asociación para el Progreso de los Músicos Creativos (AACM), fundada en 1965 por el pianista Muhal Richard Abrams y otros tres músicos en Chicago. Los músicos de la AACM eran esencialmente políticos; personificaban el movimiento de los negros para recuperar y explorar su propia historia, en lo cultural y lo general. Específicamente, eso significaba un retorno al África en pos de inspiración para la música, el vestido, la religión y la vida. Eso implicaba ampliar el principio cooperativo más allá de la música, para abarcar a la sociedad en todos los niveles. También implicaba la creación de música notable. "El espíritu de la AACM

© 1983 por John Rockwell. Condensado de *All American Music*, de John Rockwell (Nueva York: Alfred A. Knopf, Inc. 1983).

© 1983 Anthony Barboza

El Art Ensemble de Chicago: de izq. a der., Malachi Favors Maghostut, Lester Bowie, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell y Dougoufama Famoudou Don Moye

Lo que da más realce a las actuaciones de Art Ensemble es la forma en que la música y el estado de ánimo pueden cambiar tan de repente de lo solemne a lo frívolo y viceversa.

satura casi todo lo que yo defiendo", dice Lester Bowie, del Art Ensemble de Chicago.

De la AACM surgieron diversos artistas y grupos de intérpretes: Abrams, Anthony Braxton, Leroy Jenkins, Leo Smith, Air, la Creative Construction Company y, sobre todo, el Art Ensemble. Este conjunto se forjó en el contexto de la AACM de Chicago, a mediados de los sesentas; pasó dos años en el extranjero y ha tenido los mismos integrantes desde 1970. Cada miembro toca más de un instrumento, y dos de ellos han modificado sus nombres para dar fe de sus raíces africanas. He aquí a la banda, tocando todos sus instrumentos en un álbum reciente, *Urban Bushmen* (Monteros urbanos): Lester Bowie, trompeta, bombo, corneta, vocalista; Joseph Jarman, saxofones sopranino, soprano, contralto tenor, barítono y bajo, vocalista, clarinete bajo, clarinete en si bemol, fagot, flautín, flauta, flauta contralto, caracola, arpa vibratoria, celesta, gong, conga, tamtam, silbatos, campanas, sirena, timbales; Roscoe Mitchell, saxofones soprano, contralto, tenor, barítono y bajo, flautín, flauta, bongó, conga, clarinete en si bemol, flauta de bambú, gong, vibráfono, silbatos, campanas, timbales, vocalista; Malachi Favors Maghostut, contrabajo, percusiones, órgano de madera, timbales, vocalista; Dougoufama Famoudou Don Moye, tarolas, bendir, cornetas de bicicleta, silbatos, conga, djimbe, djun-djun, donno, bongó, timbal, chekere, caracola, corneta, cuerno de elefante, gong, platillos, campanillas, claves, belafón, cencerro, tambora, vocalista. Esta lista no sólo revela la fascinación de los miembros del conjunto por las culturas musicales de todo el mundo, sino también señala literalmente el crecimiento de aquél en los últimos 15 años. Recientemente, el grupo llama a sus viajes "giras de dos toneladas", mote que tal vez resulta por demás acertado como testimonio del peso muerto de sus instrumentos y equipaje.

El crecimiento artístico del grupo ha sido aún más complicado. Las grabaciones del Art Ensemble se clasifican en dos tipos: sesiones en el estudio y las actuaciones ante el público. La diferencia estriba principalmente en la colocación de los micrófonos y el estímulo o la distracción que un auditorio constituye; los minuciosos montajes en pistas múltiples y regrabaciones no irían de acuerdo con la estética improvisadora del Art Ensemble. A juzgar por sus primeros discos, las interpretaciones de este grupo a fines de los sesentas y principios de los setentas eran más audaces que las de hoy, desde el punto de vista de la improvisación, si bien menos atrevidas en cuanto a composición. El grupo demostraba una propensión especialmente bohemia a intentar *cualquier cosa:* swing, bebop, hard bop, cool jazz, free jazz, blues, soul, gospel, ademanes teatrales, evocaciones rituales africanas. Esa gama se ha sostenido en toda la carrera del grupo: de hecho, la variedad estilística misma que domina el Art Ensemble, y su escrupulosidad y cuidado como músicos, hacen del mismo una especie de compendio itinerante de la historia musical negra. El jazz puede estar sufriendo una regresión agónica en los festivales más geriátricos y en los conjuntos universitarios de repertorio. Pero, al mismo tiempo, está adquiriendo la categoría de un arte verdaderamente clásico (categoría a la que, según sus defensores, siempre ha pertenecido). Una buena medida de tal categoría es este nuevo dominio de la historia y los estilos del jazz, que despliegan sin inhibiciones los músicos más vitales de la nueva generación.

Lo que ha cambiado en el Art Ensemble desde 1970, según algunos, ha sido la espontaneidad de la improvisación y el equilibrio entre ésta y la composición cuando menos parcial. Todos los grupos improvisadores tienen sus altibajos. Cuando el Art Ensemble parece abatido, su música puede caer dentro de los moldes familiares, predecibles. El crítico Robert Palmer escribió que "sus artimañas de improvisación empezaron a trocarse en rutinas: la de las campanas y gongs misteriosos, la del alboroto de bocinazos y saxofones, la del quinteto de jazz como orquesta de percusión". Empero, como Palmer lo reconoce, esos estereotipos pueden avivarse todavía al calor de una gran ejecución. Como ocurre con casi todo el jazz, cada "pieza" de una actuación del Art Ensemble suele acreditársele a un miembro individualmente, aunque por algunas secciones recibe crédito todo el grupo. La extensión real de la composición, más allá de la "tonada" y quizás del arreglo básico, varía de un caso a otro, y cada pieza se sujeta a la aportación del grupo y a modificaciones en el curso de la interpretación. En los últimos años, sin embargo, ha parecido como si el individuo responsable de un número determinado le dedicara más planificación, como compositor, antes que empiece la improvisación. Antes, a pesar de todos los estilos que se ensayaran, la sección individual típica era un solo, mientras los demás aportaban lo suyo en un acompañamiento improvisado. Ahora, la impresión más común es la de una gran banda de vanguardia.

Un concierto del Art Ensemble no se parece a ningún otro espectáculo musical. En el sentido más convencional, el grupo se compone de una primera línea, con Bowie, Jarman y

Mitchell, pero la dotación de instrumentos indica la frecuencia con que los ejecutantes cambian de uno a otro, a despecho de las configuraciones tradicionales del jazz. A veces, cada uno ejecuta un instrumento de una sola familia—sólo percusiones, por ejemplo; o instrumentos de viento únicamente; o incluso vocalizaciones nada más—y así crean una textura homogénea. En otras ocasiones, los músicos tocan instrumentos con los que no se les identifica comúnmente y dan a los mismos una perspectiva libre de las ataduras de la técnica convencional. A veces, la música se estructura con un ritmo regular, a menudo una figura rítmica tomada de algún estilo reconocido dentro del jazz. Ocasionalmente, el pulso se disuelve en un flujo colorista. Los estados de ánimo pueden ir del swing al bebop, al free jazz, al impresionismo misteriosamente ritualista, a gallardas remembranzas de todos los tipos de jazz y hasta la historia musical del Tercer Mundo. Nada parece excesivo ni mecánico: el grupo posee ese sentido intuitivo de la corrección formal y de textura que distingue a toda buena música. Sus intereses se extienden incluso más allá de la música en su totalidad y llegan al teatro: no son sólo ostentosos despliegues de personalidad, sino también maquillaje, trajes y rutinas que van de lo cómico a lo chamanístico. Los rasgos teatrales sirven para unificar las diversas inspiraciones musicales del Arte Ensemble en la misma forma en que los vanguardistas clásicos, desde Schoenberg hasta David del Tredici, Laurie Anderson y Walter Murch, han vuelto su atención al teatro en busca de un punto focal del que la música misma, en una etapa particular de su evolución estilística, puede haber carecido.

Los miembros del Art Ensemble despliegan activas carreras como solistas, lo cual les da oportunidad de explorar sus intereses particulares en materia de composición o colaborar con otros miembros del mismo círculo del nuevo jazz donde surgió el propio conjunto. En algunos años—1981, por ejemplo—los miembros del conjunto pasaron más tiempo separados que juntos. Pero siguen estando intensamente orgullosos de su carácter comunal. "Siempre hay alguien que sabe algo acerca de todo", dice Bowie. "Nuestro grupo es así. Somos cinco personas, con cinco vidas diferentes y distintos cúmulos de experiencia que se aportan para hacer una misma música. Esta no es una banda en la que el director dicte la forma en que todo debe hacerse. Cada uno compone, presenta material y realiza estudios adicionales".

La composición en colaboración no es necesariamente superior a la creación individual. La práctica desmiente la romántica imagen occidental del artista, y si la afinidad de un grupo no es lo bastante potente, sus miembros pueden sentirse relegados o inhibidos. En el caso del Art Ensemble, algunos críticos consideraron que los discos grabados en forma individual por sus miembros a fines de los setentas y principios de los ochentas, contenían material más refinado y atrevido que los discos del conjunto en el mismo periodo; a Mitchell, en particular, se le censuró por reservar sus pasajes más inspirados para su uso personal.

Sin embargo, en general, como en el caso de las mejores bandas de rock, parece que las tensiones y cualidades complementarias inspiran todavía una creatividad que los miembros no podrían alcanzar por cuenta propia; los álbumes de Mitchell como solista pueden contener expresiones más extremas, más de vanguardia, que las que suele proyectar con el Art Ensemble, pero éste, a su vez, pone esas inspiraciones al servicio de un arte más comunicativo y acaso más trascendente. El mejor ejemplo de este fenómeno sinergético son los Beatles, ninguno de los cuales igualó en forma aislada lo que el grupo había sido capaz de lograr (aun cuando, en los últimos años de la banda, toda canción "de los Beatles" era compuesta en realidad por un solo individuo). Aún había un dejo de la identidad del grupo que realzaba tanto la creación como la acogida que se daba a su canción.

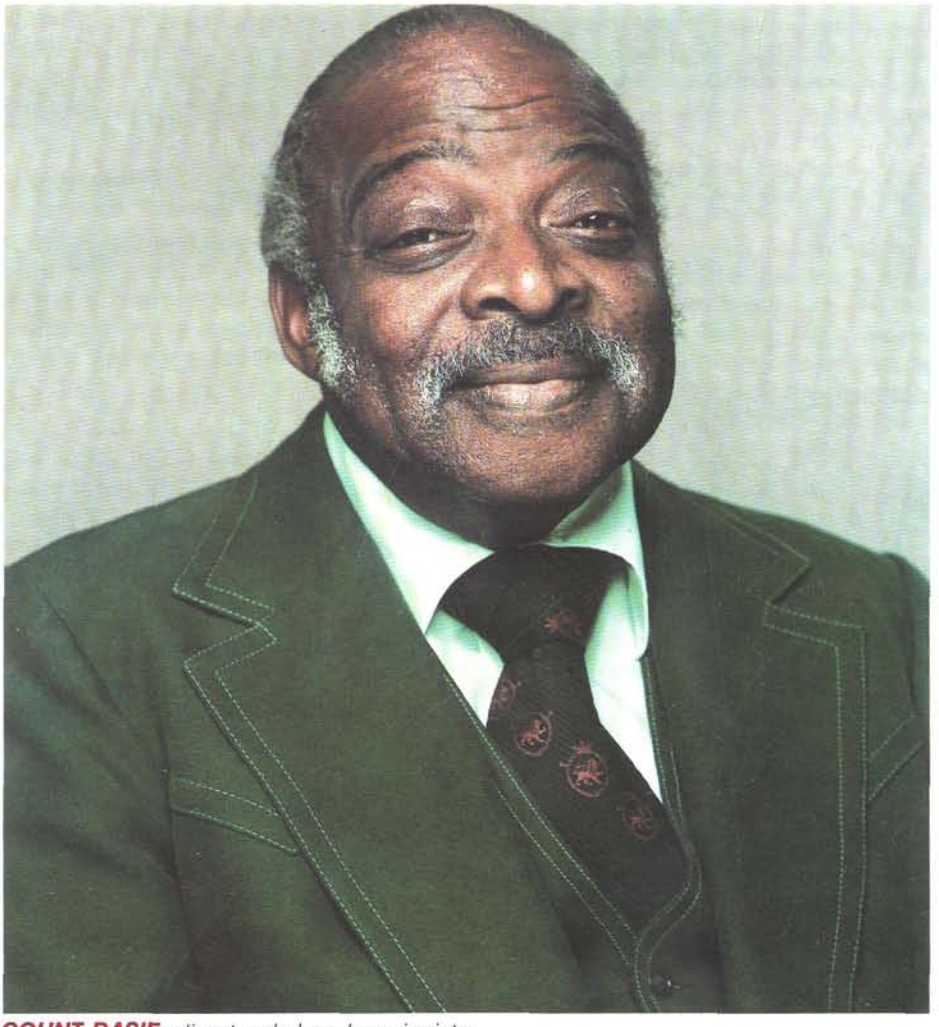
El Art Ensemble piensa en sí mismo en términos estéticos; de aquí su título, que no es sólo un medio para hacer una declaración política sobre la creatividad negra, aunque también es eso (el grupo ha subtitulado a sus giras recientes: "La Gran Música Negra, desde la Antigüedad hasta el Futuro"). El nombre es asimismo un acicate para reconsiderar el lugar del arte en la sociedad, blanca y negra. En la cultura blanca dominante, se supone que el arte es universal, que flota libremente sobre la vida ordinaria, y ésta incluye la política. Los miembros del Art Ensemble desean restablecer una relación más integral del arte con las actividades diarias de la comunidad.

"En los viejos tiempos, la música le daba a usted algo para ayudarle a vivir, tanto si se dedicaba a escribir poesía como si tenía que acarrear bultos a un camión", dice Bowie, "Pero la gente de hoy día se acerca a la música esperando de ella un beneficio menos real y, consecuentemente, está menos inspirada".

"Los diferentes tipos de música evolucionaron para situaciones diferentes", continúa Moye, "y la función del músico evolucionado de antaño consistía en crear música que ayudara a facilitar el trabajo y música para las diferentes festividades. No se trataba del arte por el arte: la música tenía una función definida en la vida de la gente".

Esas funciones no son del todo prosaicas. La obsesión del Art Ensemble por los rituales y los conjuntos mágicos es parte de un retorno más general de algunos intelectuales negros a los valores espirituales africanos. África le sirve a su música igual que el Oriente inspira a los músicos experimentales, pero con un sentido aún mayor de parentesco personal, ancestral. En ambos casos, la música se robustece con una intensidad totémica. Pero el Art Ensemble difícilmente es tan solo sombrío primitivismo. Lo más vivificante de sus ejecuciones es la forma en que la música y el estado de ánimo pueden cambiar tan repentinamente de la gravedad a la ligereza y de ésta nuevamente a aquélla. La gama emocional del Art Ensemble es lo que parece especialmente alentador, su capacidad para abarcar los sentimientos humanos más serios y los más frívolos. Así sucede en la vida y así debe hacerlo también el arte. ♦

Maestros de la Música



COUNT BASIE, *director de banda y pianista*

HELEN HUMES, *cantante*

FOTOGRAFÍAS DE BARBARA BORDNICK

En el mundo de la fotografía de modas, Barbara Bordnick es conocida como innovadora. Si bien la notable obra de la fotógrafa neoyorquina ha aparecido en las principales revistas desde fines de la década de 1960, en fechas recientes ha adaptado su técnica fotográfica para lograr retratos sorprendentes de personas que no son modelos profesionales. "Lo mejor en la fotografía de modas", explica, "son los retratos de cierto tipo, retratos de una época, de un nivel social, de una forma de vida y una dirección de su gente, y en eso consiste el retrato. Se suprimen todos los artificios y el sujeto existe en su absoluta simplicidad".

Los retratos de la siguiente selección incluyen algunos de la serie "La mujer en el jazz" ; son imágenes de intérpretes legendarios, captados con una cámara de formato grande, en película que se revela en un minuto. La impresión prácticamente instantánea permitió una interacción muy estrecha—una especie de colaboración creativa—entre fotógrafa y sujeto.

Antes de cada sesión fotográfica, Bordnick siempre insistía en observar a los músicos en su interpretación: "Quería ver su proyección en el escenario para definir su tipo de 'cualidad estelar' y captarla en la película. Sentí un enorme deseo de presentarlos con la dignidad que, a mi juicio, merecían como artistas y en reconocimiento del hecho de que el jazz es la única forma artística reconocida como autóctona de los Estados Unidos".

Todas las fotografías © 1983 por Barbara Bordnick

BILLY TAYLOR, *pianista y compositor*

URSZULA DUDZIAK, *cantante y percusionista*

SCOTT HAMILTON, *saxofonista*

MELBA LISTON, *trombonista y compositora*

TOSHIKO AKIYOSHI, *directora de banda y compositora*

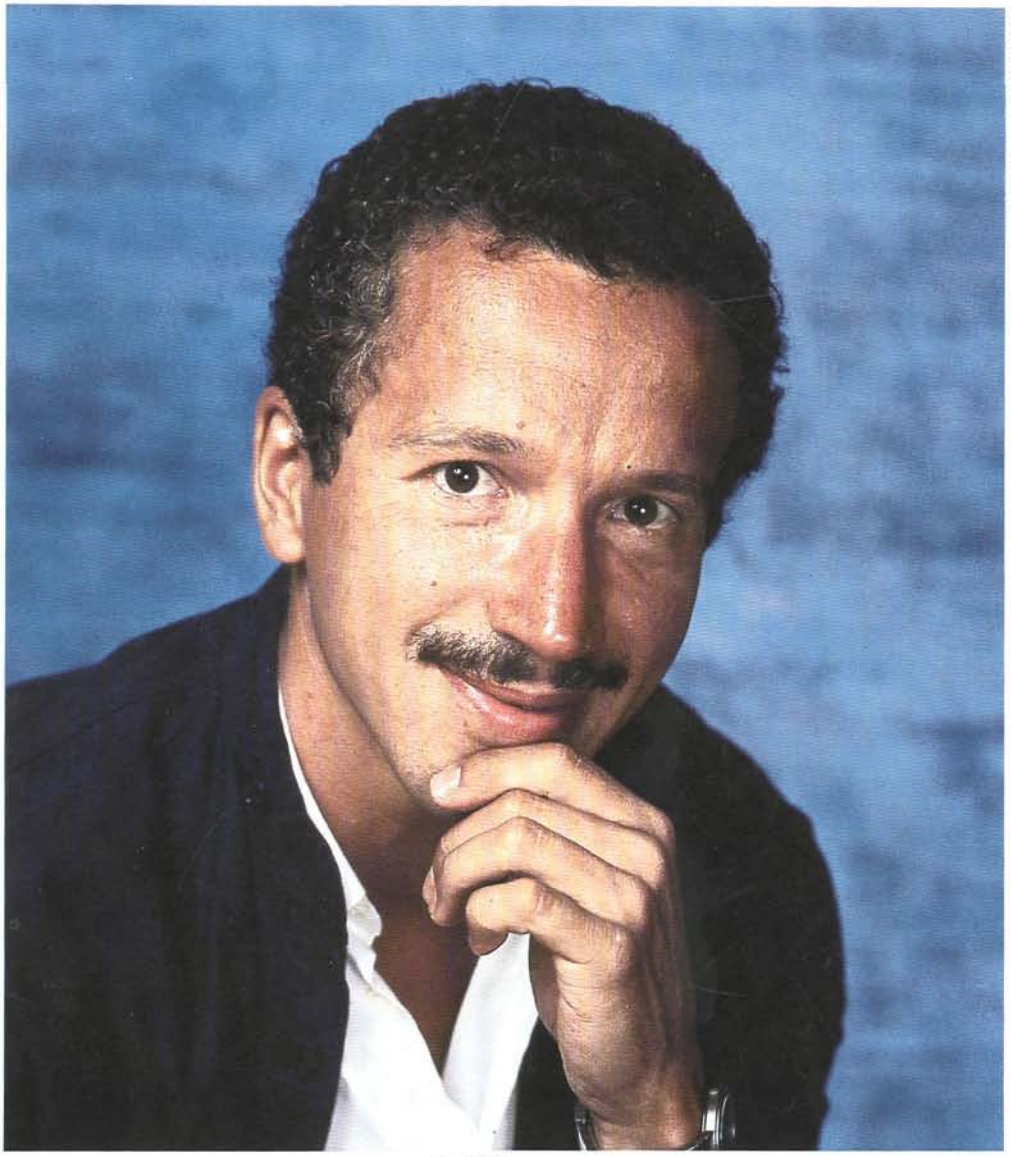
MARIAN McPARTLAND, *pianista*

SARAH VAUGHAN, *cantante*

DIZZY GILLESPIE, *trompetista y compositor*

ROMANTICISMO MÍSTICO: KEITH JARRETT

Por John Rockwell



Cortesía de ECM Records

Keith Jarrett

Su música es un montaje flotante de fragmentos de estilos pianísticos de toda la historia de la música clásica y el jazz, ejecutado con un virtuosismo que impone respeto entre los músicos clásicos.

Cuando habla del origen de sus extensos solos improvisados al piano, Keith Jarrett habla en términos de misticismo: "A veces siento como si pusiera mi dedo en un cable eléctrico y lo dejara allí". Esa actitud y la riqueza de la música misma ayudan a explicar el porqué John Rockwell considera a Jarrett un "romántico" que trabaja en el género del jazz.

Jarrett, quien también compone piezas clásicas para orquestas y toca con pequeños grupos de jazz, es uno de los músicos modernos más versátiles. Irónicamente, piensa Rockwell, el éxito popular que ha logrado con su trabajo de solista refuerza una tendencia hacia la música introspectiva y "lo aísla de las corrientes musicales de su tiempo". Sin embargo, el crítico concluye que "cualquiera que pueda hacer música tan maravillosa como lo mejor de las improvisaciones en solo de Jarrett, merece crecer y ser escuchado".

El Art Ensemble de Chicago puede ser ligero y divertido. Keith Jarrett es generalmente serio, por no decir carente de humor, ni tacharlo de arrogante. Él se diferencia del Art Ensemble en tantas formas que bien puede servir para ilustrar la variedad de estilos que hoy coexisten bajo el vago rubro de "jazz".

Jarrett es probablemente el músico más popular del jazz que está en activo, como lo demuestran la concurrencia a sus conciertos y la venta de discos, sin tomar en cuenta a personajes híbridos del rock y del pop-jazz, como George Benson o Chuck Mangione. Sin embargo, si bien es demasiado popular a los ojos de algunos puristas del jazz, no es por eso que ellos dicen que su trabajo nada tiene de jazz. La verdadera razón es su extensa formación clásica, que matiza toda su obra y que lo ha llevado, en años recientes, a un estilo que tiene tanto de clásico como de jazz. Sin embargo, su música aparece aún con el marbete de jazz y atrae primordialmente al público de este género, aunque Jarrett mismo se presenta con más frecuencia como solista de orquesta y sus obras son interpretadas por grupos clásicos. Por eso, Jarrett se alza como uno de los ejemplos más complejos de la fusión de la música en la actualidad.

A grandes rasgos, la carrera de Jarrett ha oscilado hasta hoy, de lo clásico al jazz y de nuevo a lo clásico, aunque él sigue estando catalogado en la mente del público como "músico de jazz". Nació en Allentown, Pennsylvania, en 1945, y sus antepasados eran escoceces-irlandeses y húngaros. Mencionamos sus antecedentes sólo porque mucha gente piensa que él es negro: ese supuesto ilustra los estereotipos raciales en el jazz.

Nacido con el oído absoluto, Jarrett fue el clásico niño prodigio que inició sus lecciones de piano a la edad de tres años. Sus recitales infantiles no sólo incluían partituras clásicas, sino también pequeñas piezas e improvisaciones propias. A los 15 años emprendió estudios formales de composición y dio un recital de piano, un año más tarde, dedicado enteramente a sus obras. Prosiguió como estudiante becario en la Escuela de Música Berklee en Boston, y subsecuentemente le fue ofrecida otra beca para estudiar con Nadia Boulanger en París.

Pero, para entonces, él había interrumpido su evolución aparentemente invariable de convertirse en otro prometedor joven compositor clásico norteamericano. En vez de ir a París, se mudó a Nueva York y, después de algunos meses en que casi moría de hambre, se relacionó con los músicos de jazz locales, quienes se fijaron en él durante una audición de prueba, abierta para todos, de las que se celebran los lunes por la noche en el Village Vanguard. Después de tocar por breve tiempo con Art Blakey y Rahsaan Roland Kirk, se unió al Cuarteto de Charles Lloyd, con quien hizo giras internacionales y se dio a conocer más ampliamente en el mundo del jazz. Inició su propio grupo, un trío, cuando trabajaba aún con Lloyd, y su primer reconocimiento auténtico provino de los críticos y el público europeos. Cuando Lloyd disolvió su cuarteto, en 1969, Jarrett organizó formalmente su trío. Eso significó cuatro formas dife-

© 1983 por John Rockwell. Condensado de *All American Music*, de John Rockwell (New York: Alfred A. Knopf, Inc. 1983)

rentes de hacer música: pequeños grupos de jazz, improvisaciones al piano, interpretación de obras clásicas de otros y sus propias composiciones orquestales, generalmente con él como solista al piano.

Aunque la labor de Jarrett con conjuntos reducidos abarcaba una pequeña parte de su tiempo en aquellos días, dominó su carrera a principios de los setentas. Todos los grupos que improvisan a partir de cambios ya convenidos en los acordes o que alternan entre material elaborado previamente e improvisación, implican algún tipo de intercambio entre iguales, y Jarrett ha alcanzado mayor paridad que otros grupos similares.

En 1972, con suy primer disco de piano solo, *Facing You* (Frente a ti), aumentaron al máximo la reputación y la popularidad de Jarrett. Sus álbumes individuales continuaron con *Solo Concerts* (Conciertos como solista), *Köln Concert* (Concierto en Colonia), *Staircase* (Escalera), el álbum de 10 discos *Sun Bear Concerts* (Conciertos Sun Bear), *The Moth and the Flame* (La polilla y la flama) y *Concerts* (Conciertos). En ellos figuran improvisaciones al órgano de cañones, con suntuosos efectos colorísticos como colocar los registros a la mitad para lograr matices y entonaciones microtonales inesperados. De hecho, estas piezas al órgano de textura sombríamente pastosa, son lo más que Jarrett se ha aproximado a alguna forma reconocible de música clásica contemporánea.

Pero los recitales pianísticos de Jarrett son los que reflejan la imagen más pura de su calidad artística. Él se sienta ante el teclado, en silencio, hasta que le llega la inspiración. Entonces la música fluye, acompañada de la más vivaz mezcla de canturreo y extrañas vocalizaciones en inglés. La relación de Jarrett con el público es ruda y abstracta, como si él resintiera cualquier interrupción humana de su trance.

Sin embargo, su música ofrece lo que su persona escatima: es un montaje ingrávido de fragmentos de estilos pianísticos extraídos de toda la historia del jazz y de la música clásica, ejecutado con un virtuosismo que impone respeto entre los músicos clásicos. Los montajes en forma libre pueden perder fácilmente el enfoque, pero la música de Jarrett discurre con un orden dictado por una intuición formal altamente persuasiva. Pese a la gran variedad de estilos a los que recurre, su obra en este género se reconoce siempre como suyo, y las piezas ascienden y declinan con tal propósito que el oyente voluntariamente se deja transportar. El efecto es el de un cambiante prisma de lenguajes, pocos de ellos con menos de 50 años de antigüedad y, en consecuencia, es una especie de museo onírico de las relaciones recíprocas entre jazz, blues, gospel, pop viejo, himnos y música clásica, como las que caracterizaron los inicios del propio jazz. No sorprende pues que Jarrett, normalmente tan cauto al admitir cualquier tipo de influencia, haya confesado una admiración intensa hacia Charles Ives (entre los pianistas de jazz, ha hablado con especial afecto de Bud Powell). Aunque él rara vez recurre a citas específicas, el procedimiento de Jarrett, aparte de su "composición espontánea", es similar a los montajes eclécticos que han utilizado cada vez más a menudo los vanguardistas clásicos. También nos recuerda el "regreso al romanticismo" de compositores como Rochberg, Del Tredici y Rzewski.

En años recientes, Jarrett ha empezado a interpretar como solista al piano obras de otros y se ha ganado en estos empeños el caluroso aplauso de críticos clásicos. Su propia composición clásica se adelantó varios años a tales presentaciones. Su primer álbum en esta vena incluyó dos discos de música para cuerdas y metales, *In the Light* (A la luz). Sus tentativas de incursionar en lo clásico se han ampliado a partir de entonces para incluir *Ritual,* obra para piano grabada por Dennis Russell Davies, piezas sinfónicas y otra que constituye un concierto en toda forma para piano, *The Celestial Hawk* (El halcón celeste).

Las composiciones clásicas de Jarrett son considerablemente menos efectivas que sus improvisaciones, como solista o en grupo: parecen ensayos estudiantiles en estilos ya dominados tiempo atrás por otros compositores; algunas veces son bastante agradables, pero con un carácter emulador e ingenuo que no posee el resto de su música. Hay concienzudas piezas neobarrocas y neoclásicas para metales o cuerdas con solos de flauta, guitarra y piano, por ejemplo, que recuerdan mucho a Hindemith. A veces, como en *The Celestial Hawk,* hay atractivos efectos colorísticos que encajan con la parte solista, casi improvisatoria, y esos pasajes sugieren que Jarrett puede llegar a expresarse más vigorosamente con voz propia. No obstante, aún no la ha hecho y las razones de ello radican en sus antecedentes y su actitud.

Todos los compositores se ven obligados a reconocer, hasta cierto punto, que no saben de dónde les llegan sus ideas. Incluso cuando los científicos de la computación luchan por construir modelos del proceso conceptual, tenemos que seguir recurriendo al concepto de la "inspiración" para explicar el paso de la contemplación al momento mismo de la creación. La mayoría de los compositores se esfuerzan por someter tal inspiración al control racional; la encierran en formularios; conciben su trabajo como problemas por resolver; hacen frente a las largas depresiones, entre sus cimas de inspiración, con un perseverante trabajo a destajo.

Jarrett no acepta nada de esto. Cuando se acerca al piano, procura poner la mente en blanco hasta donde le es posible, para así aclararse y ser un cauce para la inspiración que viene del más allá. Sin embargo, su concepto del "más allá" lo guarda como su precioso secreto. Empero, se sabe que ha estudiado a místicos como Gurdjieff y a filosófos prácticos como Kahlil Gibran.

Jarrett habla de la música que surge de sus raptos de inspiración como si fuera algo completamente independiente de él mismo. "No estoy en posibilidad de describir con palabras de dónde proviene", dijo una vez. "He dejado que se produzca por sí misma, a tal punto que la veo, como algo completamente independiente de mí, y realmente así es: únicamente la trasmito. Lo único que ha regido mi trabajo, a través de mi carrera musical, ha

Jarrett tiene fe en la pureza no contaminada de su inspiración original. Por tanto, su método para crear una obra cada vez más pura consiste en estar más y más abierto a la inspiración.

sido el no identificarme con lo que he hecho. En el momento que me identificara con lo que toco, ya no escucharía lo siguiente; eso es particularmente cierto cuando se toca un solo".

La queja ordinaria contra la improvisación—expresada por el grande del jazz Ornette Coleman y por el compositor clásico Elliott Carter—es que su supuesta libertad es en realidad una excusa para que afloren, sin revisión, todo género de fragmentos no digeridos del subconsciente. Para un compositor convencional, la solución a ese problema es permitir que la inspiración fluya y después trabajar ese material para investirlo de forma y oficio. Jarrett tiene fe en la pureza no contaminada de su inspiración original. Por eso, su camino hacia un trabajo cada vez más puro es permanecer cada día más abierto a la inspiración. Aunque al escuchar una serie de improvisaciones suyas al piano, sólo se advierte todo tipo de manerismos recurrentes que aún no ha expurgado, esas improvisaciones siguen siendo un conjunto sumamente impresionante.

Sin embargo, en su composición orquestal, sus limitaciones se muestran más claramente y eso nos revela la dificultad tan común con que tropiezan muchos compositores que manejan con seguridad un estilo, cuando incursionan con demasiado desenfado en otro. Muchos músicos de jazz actuales componen obras que guardan un paralelismo con las de los compositores vanguardistas del siglo XX, llenas de disonancias y con tal complejidad de lenguaje que demuestra que ellos pertenecen a su época. Basta recordar, por ejemplo, el brillante virtuosismo y las densas texturas pianísticas de Cecil Taylor. Jarrett no ha llegado a tanto. Así como sus interpretaciones en pequeños conjuntos y como solista se prestan a que se le acuse de conservador, sus obras clásicas siguen siendo decididamente neoclásicas y consonantes. El crítico de jazz Gary Giddins, se ha quejado del "inflexible lirismo" de Jarrett. "¿Es una profundidad de sentimientos genuina lo que sentimos o sólo los ropajes del sentimiento?" pregunta Giddins. "¿Qué tan firme es el centro, y qué tan resonantes las ideas que brotan de él?".

Jarrett se perfila como una prolongación actualizada, curiosamente nostálgica, de la música de "tercera corriente" de Gunther Schuller. Ha fusionado la música clásica con el jazz, en forma más natural de lo que Schuller en general lo logró, y en un lenguaje accesible con el que ha ganado un público genuino. Pero aún no ha encontrado un camino para desarrollar y extender su lenguaje a través de los medios de composición tradicionales; además, su concentración en el más allá y su aislamiento lo han apartado de las corrientes musicales de su tiempo, ya sean clásicas, jazzísticas o populares.

Este aislamiento permite catalogar a Jarrett como otro de esos solitarios que han configurado la música norteamericana, pero no le ha ganado mucha aceptación entre sus colegas. Hay una clara reacción contra sus éxitos tan generalizados de principios y mediados de los setentas, cuando él parecía arrasar en todas las encuestas de jazz y pop, y hacía sus primeros intentos para obtener reconocimiento en el plano de lo clásico. Existe también la creencia de que Jarrett ha abandonado presuntuosamente el jazz por los clásicos. Hay celos raciales y envidias por sus ventas de discos: en una época en que los principales artistas del jazz tienen que divulgar su música en marcas privadas o especializadas, Jarrett tiene contratos con los principales sellos de discos. Esos celos son parte de la paranoia que sienten los músicos de jazz y los clásicos ante el fenómeno de la celebridad del pop y las técnicas encaminadas a la creación de la propia imagen. (Como si la única diferencia en cuanto a atracción popular entre el vanguardista del piano Cecil Taylor y George Benson fuera el mayor presupuesto promocional del segundo.) De hecho, Jarrett ha evitado el síndrome del gran negocio del espectáculo pues prescinde de representantes y agentes de prensa, y procura evitar las entrevistas. Sin embargo, su misma reserva ha impulsado su imagen.

Con más benevolencia, se debe recordar que Jarrett es un romántico, tanto en su alma como en su música. Sería prematuro descartarlo, pese a todas sus pretensiones y torpezas musicales y personales. Cualquiera que pueda hacer música tan maravillosa como lo mejor de sus improvisaciones como solista, merece más de una oportunidad de crecer y ser escuchado. ♦

El Realismo de James M. Cain

Por Roger Kaplan
Tomado de THIS WORLD

"El genio de la narrativa popular", dice Roger Kaplan, "reside en su capacidad de expresar lo que un público numeroso empieza a sentir como lugar común". Un ejemplo claro es la obra de James M. Cain, autor cuyas novelas, muy populares durante los treintas y los cuarentas, captaron la realidad de su tiempo y lugar. Recientes versiones para cine y ópera, de la novela escrita por Cain en 1934 The Postman Always Rings Twice *(El cartero llama dos veces) son prueba de la continua frescura de su narrativa directa y de las cualidades literarias de su obra que, asevera Kaplan, no fueron plenamente apreciadas durante la vida de Cain.*

Kaplan, crítico independiente, colabora a menudo con la revista Commentary.

La gran literatura narrativa es la que alcanza la popularidad, y se piensa que la narrativa popular es una literatura que tiene el propósito de ser perdurable, de entretener mientras conserva su vigencia. Parte de ella se designa deliberadamente como lectura escapista, con lo que supongo que se quiere decir que intenta ofrecer un escape del presente o, dicho de otra manera, de la realidad: es el equivalente literario del esquí acuático.

En medio de las dos, existe una literatura que se lee mucho y que no es escapista en absoluto. Por lo contrario, enfoca la realidad en un grado no menor que ese otro género que aspira a ser comparado con las más altas normas literarias del pasado, pero parece menos consciente de su pretensión. A este tipo de literatura—cuyos límites, por necesidad, son bastante difusos—pertenecen las novelas de James Mallahan Cain.

Es obvio que, para hacer justicia a los autores, la literatura de esta clase debe tratarse caso por caso; por ejemplo, no se puede generalizar la "escuela inflexible" como se hace con los "romances" o las "novelas góticas", pues existe una diferencia excesiva, por ejemplo, entre Cain y Mickey Spillane. Sin embargo, podemos decir que la literatura popular (de cualquier clase) merece que se la tome en serio en la medida en que aborde con "realismo" la realidad. Además, el mérito de la literatura popular se deriva también del uso que da al lenguaje cotidiano. Acredita, legitima o conserva la forma en que suena hoy el idioma. En ambos aspectos, Cain—que se consideraba y se describía como periodista—tuvo méritos considerables. James M. Cain, como otros dos conocidos escritores de su generación, Dashiell Hammett y Raymond Chandler, tomó el lenguaje norteamericano de la época del jazz y de la depresión y lo hizo famoso: lo dio al mundo, como lo sugiere Chandler en un célebre ensayo.

© 1983 por el Institute for Educational Affairs, Inc.

En la vastedad y energía de sus obras, James M. Cain fue un escritor para escritores. En el curso de una larga vida (1892-1977), fue periodista, editorialista, escritor de revistas, dramaturgo, argumentista y novelista. H.L. Mencken, quien publicó trabajos suyos en *The American Mercury,* lo llamó uno de los mejores escritores de su época; Walter Lippman, bajo cuyas órdenes trabajó en el *New York World,* respetó profundamente su talento. Como dramaturgo y argumentista no obtuvo este tipo de reconocimiento, pero Hollywood lo apreció lo suficiente para mantenerlo atareado y rico durante casi 18 años. Sólo cuatro veces se le dio crédito en la pantalla, pero trabajó irregularmente en muchas más películas y gran parte de sus obras fueron vertidas al cine por otros. Él era un artesano minucioso, que escribía y reescribía su prosa hasta quedar satisfecho. En su momento, fue inmensamente popular y sus libros más célebres continúan vendiéndose bien, reimpresos en rústica.

A partir de *The Postman Always Rings Twice,* de 1934, sus novelas establecieron a Cain como uno de los grandes poetas del lado oscuro de la vida estadounidense. "Poesía" describiría mejor que "prosa" los relatos magros y sustanciosos, los diálogos tersos y nerviosos que caracterizan su estilo.

Cain escribió acerca de la codicia y la lujuria con una directa simplicidad nunca vista y que probablemente no se ha igualado. El periodista Franklin P. Adams llamó a *The Postman Always Rings Twice* el libro "más imposible de dejar" que hubiese leído jamás. La pasión humana fue colocada en el centro del relato y era claro que no habría distracciones.

Obviamente, las primeras páginas de la novela están destinadas a sobresaltar al lector y a captar su atención, pero el acaloramiento no cesa hasta el fin. Los personajes de la novela—que trata de un joven errante que se enamora de la esposa del propietario de un figón a la vera de un camino, en California—no son lo que llamaríamos intrínsecamente interesantes. El asesinato se comete en forma torpe y brutal. La única parte intelectualmente dramática de la novela es el primer proceso judicial, donde un brillante abogado salva a los amantes de un fiscal poderoso y resuelto. La representación de la simple pasión es lo que mantiene el interés del lector: no se presentan descripciones gráficas de lo que la gente hace o de la forma en que habla—en realidad, Cain era muy reservado—sino una candente lucidez acerca de sus sensaciones.

Cain no sentía simpatía por la incapacidad para contener las propias emociones, y aún menos hacia lo que estos sentimientos los impulsaban a hacer —sus personajes terminan mal cuando así lo merecen—pero sabía hacer que esos sentimientos parecieran reconocibles y reales. Sus personajes eran convincentes, aunque en sus primeros escritos no fueran muy interesantes como seres humanos. Logran imponerse porque parecen sacados de la "vida real", aunque su entorno esté retratado con un mínimo de detalles. Así, dos simples frases preparan el escenario para la acción en *Postman:*

> Fue entonces que di con esta Taberna de los Dos Robles.
> No era más que un figón de emparedados a la vera del camino,
> como millones de otras en California.

Los personajes de Cain tienen personalidades sórdidas y viven en ambientes sórdidos o provienen de ellos. Eso y el célebre diálogo, que parecía tan acertadamente brutal en el papel, convenció repetidas veces a los productores de Hollywood de que sería fácil llevar los libros de Cain a la pantalla. Sin embargo, a diferencia de las obras de Dashiell Hammett, las de Cain rara vez pudieron adaptarse al cine. La obra de Cain se ve mejor con los ojos de la mente, se oye con los oídos de la mente: debe ser leída. En otras palabras, su obra es mucho más literaria de lo que se reconoce, aunque *Postman* le fue muy elogiado.

Nadie podía llegar al meollo y la locura de la pasión ciega tan pronto y tan implacablemente como James Cain. Por esta razón, se le catalogó como escritor sensacionalista. Empero, Cain era todo menos sensacionalista, si el sensacionalismo literario consiste en sacudir deliberadamente al lector. Por lo contrario, él fue un sicólogo que insinuaba mucho más que lo que decía. Este rasgo es lo que imparte tanta amenidad a sus obras.

Las reimpresiones baratas de sus novelas se venden como si fueran de "policías y ladrones", pero Cain no fue un novelista convencional de ese género, que guiara al lector hacia la solución de un misterio. Se le catalogó en lo que se dio en llamar la es-

Las novelas de Cain representan cierto tipo de expresionismo estadounidense autóctono, en el cual elementos extravagantes de las novelas sensacionalistas son reconstruidos mediante una rigidez trascendente, y donde se evita el embellecimiento literario, por lo cual parecen aún más metafóricos.

—Luc Sante,
The New York Review of Books

Cain es un emocionante literato que aprovecha la reacción contra el sentimentalismo de otros años y, al mismo tiempo, capitaliza el prestigio de escritos más formales y exploratorios. Por consiguiente, James M. Cain no es un fenómeno literario estadounidense insignificante o carente de importancia: él ayudó a perfeccionar una forma que propiamente podría denominarse realismo de tono cinematográfico.

—James T. Farrell,
Literature and Morality

cuela "dura", y se dijo que era "un tipo rudo", pero él rechazó los dos marbetes. En realidad, afirmó Cain, "he leído menos de 20 páginas del Sr. Dashiell Hammett en toda mi vida".

Los marbetes son lamentables si sugieren características y similitudes con otros escritores que no se encuentran en la obra de Cain. Como Hammett, Cain era realista y antisentimental, pero—desde luego—esto no es decir mucho. La falta de escrúpulos tan crudamente expresada en *The Postman Always Rings Twice* y en *Double Indemnity* reapareció siempre—si bien con ropajes más refinados—en sus mejores libros. En la obra de Hammett se deja un poco más de latitud para la elección individual. Hasta podría decirse que hay lugar en ella para un código moral. Decididamente, no es el caso de Cain. La pasión puede dar a un hombre la fuerza para hacer lo que desea, pero hay un precio que pagar, y ese precio es la vida. Ninguna gracia salvadora—como la ética de Sam Spade como el detective privado de *The Maltese Falcon* (El halcón maltés) de Hammett—rescata a un personaje de Cain en el desesperado momento en que, súbitamente, la pasión se reconoce a sí misma.

Sin duda, la amarga visión de la personalidad humana expresada en los libros de Cain, y la de una sociedad corrompida, que usualmente aparece en los de Hammett y la de Chandler, tienen en común cierta dosis de escepticismo con respecto al nivel de decencia que puede esperarse de la gente. En la superficie, Cain parece realmente cínico. . . hasta que sus personajes se percatan, como siempre sucede, de que hay fuerzas más implacables que ellos. Su rudeza y su astucia resultan poco más que poses temporales y frágiles, y, cuando el lado crudo de sus primitivas naturalezas los domina, descubren que estaban menos bien dotados de lo que suponían para enfrentarse a un mundo que sólo comprenden confusamente. Este mundo de pasión primitiva es una de las cosas que dan a las novelas de Cain su fuerza especial y estremecedora.

El talento de Cain para escribir un relato desde el punto de vista y con la voz del individuo que está en el centro de la trama, tuvo su expresión más completa en *Serenade* (Serenata), de 1957. Es la historia de un joven cantante de ópera, dotado de gran talento. Cain había deseado dedicarse al canto, y aprovechó sus conocimientos musicales. Sin embargo, el tema de *Serenade* es el conocimiento de sí mismo que va lográndose por medio de la pasión.

John Sharp, el cantante, ha "fracasado" al manifestarse su latente homosexualidad. Cain creía firmemente que había una relación entre esto y la voz, y cuando Sharp se enamora de una prostituta india, recupera la voz. Al margen de lo que pensemos de esta hipótesis sobre el sexo y la voz (Cain al parecer no la aplicó a la creatividad artística en general), funciona bien en novela, que se vuelve trágica cuando Juana trata de salvar a Sharp del único hombre que lo podía extorsionar a causa de su defecto. Cain tenía sus reservas sobre la industria del espectáculo—llevaba varios años viviendo en Hollywood—y construyó una trama interesante en varios niveles. Volvió a centrarse en la "cosa material". "La voz es una cosa material y, si la tienes, es como cualquier otra cosa material". Pero Cain mostró que, debidamente tratado, podía levantarse un gran edificio sobre el interés que la industria del espectáculo tiene en lo "material".

En *Mildred Pierce* (1941), que en cierto modo es su novela más ambiciosa, Cain intentó hacer algo más complejo aún. Escrita en tercera persona, trata básicamente de dos mujeres: madre e hija. Como John Sharp, Veda Pierce (la hija) sirvió de instrumento para poner a prueba una de las teorías de Cain sobre la sicología de los cantantes. Ella es soprano coloratura y tiene una personalidad tan egoísta que al propio Balzac le habría parecido notable. En realidad, *Mildred Pierce* suscita comparaciones con *Père Goriot*. Carece de la gran amplitud social y humana de esta obra, pero es extraordinaria la agudeza de sus observaciones sobre la ingratitud, la codicia y la crueldad, aun cuando Balzac no habría presentado las cosas precisamente así:

> *Mildred:* "¿Insinúa usted que mi hija es una víbora?"
> *Maestro:* "No, . . .mucho peor, es una soprano coloratura. Una viborita ama a mamá, hace lo que ordena papá, tal vez, pero una soprano coloratura no ama a nadie más que a su maldita persona. . . Y esta chica es coloratura, hasta sus huesos son coloratura. (...) Todas las coloraturas tienen desatado el. . . ¿cómo se dice? . . . el hábito de decir "dame más".

Esta no es sino una muestra de cómo era Cain en sus obras mejores y más célebres. En una valiosa biografía escrita por Roy Hoopes, se nos dice que, en opinión de Cain, sus más grandes obras como novelista apenas estaban empezando cuando, pasados sus mayores éxitos, se fue de Hollywood a Maryland, el lugar donde creció. Continuó escribiendo durante tres decenios, pero nunca con la efectividad que había encontrado en California.

Varias novelas de James M. Cain aún se venden bien, a casi medio siglo de haber sido escritas, en ediciones a la rústica y en traducciones. Se le reconoce un lugar importante en las letras norteamericanas, y varios escritores han reconocido que están en deuda con él. Albert Camus declaró que había basado *El extranjero* en *The Postman Always Rings Twice*. Los "nuevos periodistas", con Tom Wolfe a la cabeza, consideraron a Cain un maestro cuyo estilo había que estudiar.

Los héroes de Cain están inscritos en una aureola de fatalidad, la cual se nos sugiere con la monotonía de su narración, su urgencia evidente por expresarla. Todos ellos siguen el mismo camino arquetípico, obedeciendo de manera inconsciente los impulsos que los llevan al desastre... En realidad, esas obras pesimistas son un entretenimiento que fascina.

—Joyce Carol Oates en
Tough Guy Writers of the Thirties

En suma, James M. Cain fue uno de esos escritores populares que, al mismo tiempo, gozan del respeto general y siguen siendo populares. Cómo es que su obra, afinada con precisión para su tiempo, ha logrado conservarse fresca en una época muy distinta (y en lugares remotos), es una de las preguntas que nos gustaría que respondiera un estudio biográfico. La facilidad con que Cain se adaptó a su tiempo, sus grandes talentos en diversos géneros literarios, sus amistades, su creciente aislamiento en los tres últimos decenios de su vida... todas éstas deberían ser claves de lo que él representó y de cómo se lo puede evaluar. Después de leerlo, resulta claro que algo había en su forma de ver la naturaleza humana, surgido peculiar y poderosamente de la Época del Jazz y de la Depresión, que mezclaba la experiencia de aquellos años con una captación artística de la vida, lo cual produjo *Mildred Pierce* y *Double Indemnity* de modo tal que estas obras (y otras) aún nos dicen algo a nosotros y a personas que nunca se han acercado siquiera a California.

La diferencia entre un escritor con el poder de James Cain y el autor ordinario de literatura popular es, al parecer, la diferencia entre un hombre que *pertenece* a su época y otro que simplemente está *presente* en ella, por decirlo así. Hombres como Mencken y Lippmann no fueron sólo etapas en la educación de Cain y buenos amigos suyos, como Hoopes parece sugerirlo, aunque también fueron esto: su importancia en la vida de Cain reside en que son indicios del grado en que él armonizaba con su propia época, intelectualmente y en cualquier otro aspecto. No se trata, desde luego, de estar o no estar de moda, sino de tener una actitud. Cain la tuvo, igual que Mencken, Lippman y Hammett. Esto es lo que el biógrafo debiera captar: ¿cuál fue la actitud del hombre hacia la vida tal como la conoció? En sí mismo, el retiro a Maryland en 1948 podría no haber afectado su carrera, de no haber representado, en cierto sentido, una pérdida de interés en el mundo tal como es. La obra de Cain en Maryland se centró en la creación de novelas históricas.

No puede esperarse que un escritor, especialmente si es muy prolífico, esté siempre "en contacto" con todo; pero aquí no se trata de eso. No necesitamos leer los periódicos todos los días ni seguir todas las corrientes, para escribir acerca de nuestros contemporáneos de una manera que les resulte interesante a nuestros nietos. Cain, y Hammett también si queremos compararlos, hizo esto durante varios años y luego, al parecer, perdió interés. Hammett se retiró, no al terruño ni al pasado, en busca de una pertinencia que realmente no estaba bien dotado para encontrar (ese fue el problema de Cain), sino a la mucho más destructiva enajenación del alcohol. Cain siguió siendo un artesano activo, después de salir de California, y su obra ulterior no carece de interés. Hammett en cambio, dejo de intentarlo.

La pérdida de interés de Cain en el presente de su cultura, después de 1948, coincide en cierto sentido con una creciente negativa a hablar a sus contemporáneos y acerca de ellos. Ya lo había hecho así durante los veintes, los treintas y los cuarentas. Esta observación está lejos de constituir un reproche. El genio de la narrativa popular radica en su capacidad de expresar lo que un público numeroso ha empezado a sentir como lugar común. Las mejores obras de Cain resuenan con las voces de su tiempo. ♦

LOS GRABADOS DE FRANK STELLA

Por Richard H. Axsom

En los sesentas, muchos pintores muy conocidos en los Estados Unidos empezaron a explorar la técnica del grabado. Entre ellos figuraba Frank Stella, un artista intelectualmente exigente que había ganado notoriedad con sus pinturas minimalistas a rayas, hacia finales de los cincuentas. En un principio experimentó con la simple transferencia del diseño de sus pinturas al nuevo medio. Sin embargo, las refinadas técnicas litográficas que Stella aprendió llegaron a ejercer gradualmente una profunda influencia tanto en su grabado como en su pintura. Según el crítico de arte de Time *Robert Hughes, el clímax de este proceso se produjo después de 1980 con "Circuitos", una serie de grabados en gran escala, cuyas retorcidas curvas evocan pistas de carreras de automóviles. Los últimos grabados de Stella, escribe Hughes, "prometen cambiar el concepto que todos tenemos de lo que se puede hacer en grabado".*

El artículo que sigue se tomó del ensayo introductorio de Richard H. Axsom para Los grabados de Frank Stella, *catálogo completo de los grabados de Stella, que acompaña una exposición de su obra, en una gira que concluirá en 1986. Axsom es profesor de historia del arte en la Universidad de Michigan, Dearborn.*

Cuando Frank Stella comenzó a hacer grabados en 1967, ya gozaba de reconocimiento como pintor importante. Su interés por el grabado halló estímulo en el éxito del renacimiento de la litografía, iniciado en los EUA a fines de los cincuentas. En los precursores del Taller de Litografía Tamarind en Los Angeles y el de las Universal Limited Art Editions de Long Island, Nueva York, surgió un marcado interés por la colaboración de grabadores profesionales con artistas reconocidos. Estos dos talleres elevaron al maestro grabador bien preparado a un nivel de importancia que antes sólo se le concedía en Europa, y ayudaron a forjar una tradición estadounidense activa del *peintre-graveur,* el pintor para quien el grabado es un medio productivo..Aunque se incorporó en fecha relativamente tardía a estos acontecimientos, Stella se ha afirmado como un pintor-grabador ambicioso y distinguido. Pocos grabadores han producido una obra tan convincente en su conjunto de imágenes. En los últimos 15 años ha hecho casi 200 grabados, los cuales son vitales para nuestra comprensión de su arte en conjunto.

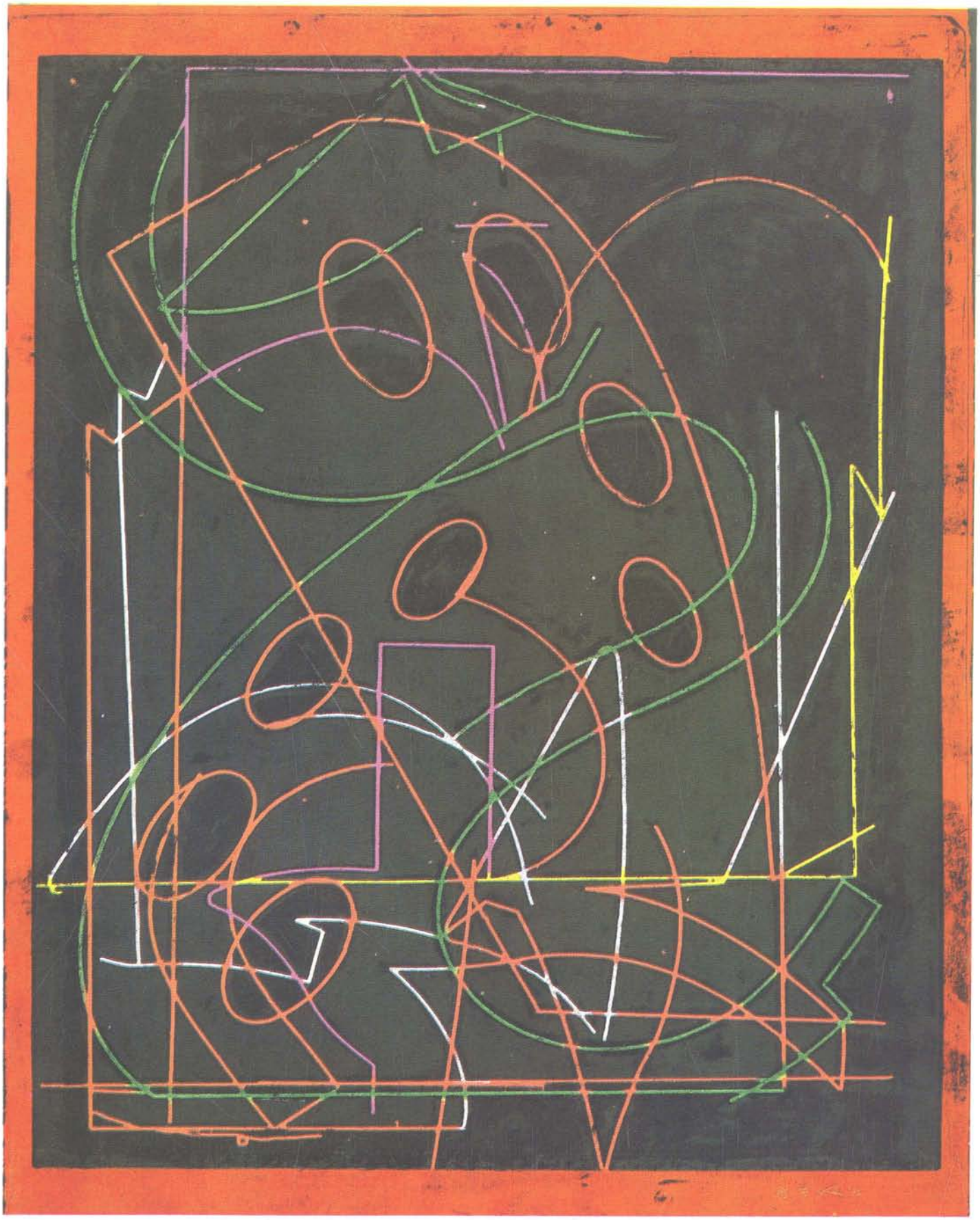
Como con sus pinturas, Stella elabora sus grabados en serie. Cada serie aclara su investigación de un problema formal específico, cuya solución se materializa en un conjunto de variaciones. Por sus imágenes, los grabados de Stella corresponden invariablemente a sus pinturas, aun cuando están realizados en formas enteramente nuevas. En manos de un artista como Stella, los cambios de material y de escala conducen inevitablemente a modificaciones en cuanto a concepción.

La historia de la actividad de Stella como grabador puede caracterizarse como un riguroso ensayo con los medios del grabado, a fin de buscar resoluciones opcionales para los intereses formales de su pintura. Desde el principio ha hecho litografía, pero otros procesos—el estampado con estarcido y, más recientemente, la talla dulce y el grabado en relieve—han ayudado a moldear su desarrollo. En su búsqueda de una imagen insistente, ha ampliado el alcance de los procesos tradicionales de impresión y les ha infundido su propia vida. Una curiosidad por los materiales está en el núcleo de la creatividad de Stella, impulsando su arte y proporcionándole sus ritmos evolutivos. La índole regenerativa del arte de Stella parte de un factor medular para el grabado del artista: la *hechura,* el amor por hacer algo.

Stella ve la correspondencia entre el grabado y la pintura como una simple ambición: "Lo que me gusta en las pinturas trato de obtenerlo en los grabados. Luego, lo que me gusta en los grabados trato de obtenerlo en las pinturas. Funciona en ambos sentidos". Comprender esto es apreciar la intimidad dialéctica entre pinturas y grabados. No obstante, unas y otros son complejos en sus divergencias y correspondencias. Stella está en lo cierto cuando reitera irónicamente que "los grabados nada tienen que ver con las pinturas". La imagen siempre está *re-presentada.*

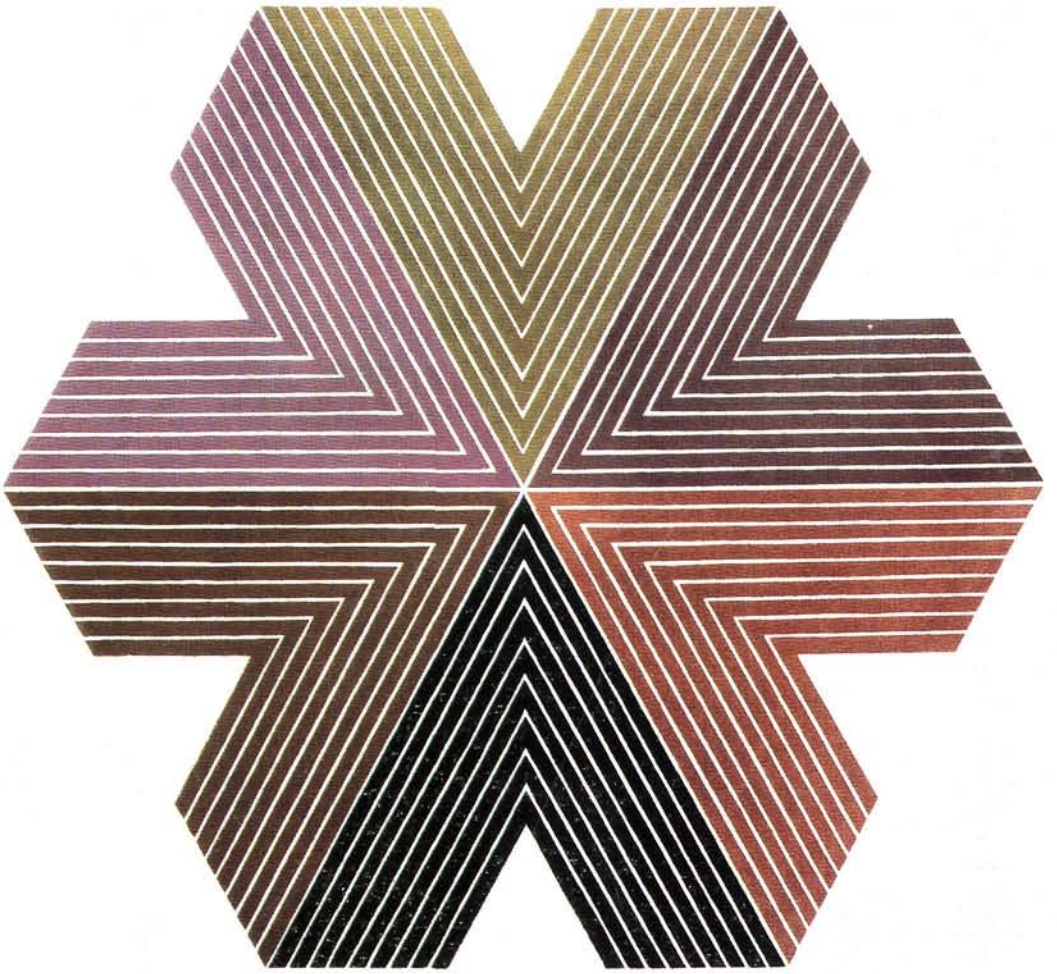
En sus refiguraciones de las pinturas, los grabados prolongan el desarrollo de las imágenes de Stella. Pero, con los grabados, el concepto de serialización puede realizarse en forma significativamente diferente. Cuando se la cuelga en la pared como un grupo, o se la ve ordenadamente en un álbum, una serie de grabados adquiere una integridad rara vez posible con las pinturas.

© 1983 por The University of Michigan. Reproducido con autorización del editor, Hudson Hills Press, Nueva York.



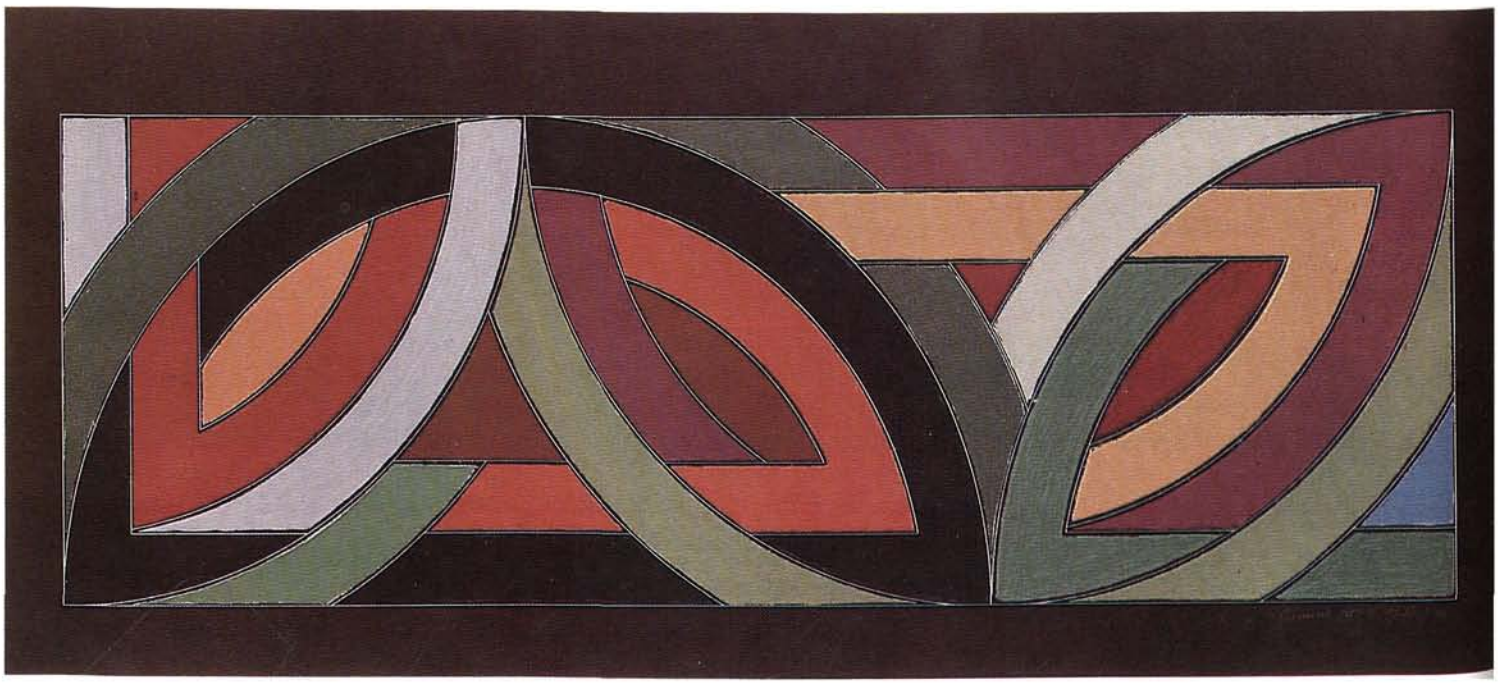
"Talladega Cinco I", 1982 (Serie Circuitos)

Aguafuerte en relieve y grabado en boj, 168 × 131 cm
Impreso y publicado por Tyler Graphics Ltd.
© 1982 Frank Stella/Tyler Graphics Ltd.



"Estrella de Persia I", 1967

Litografía, 66 × 79 cm
© 1983 Gemini G.E.L.



"Fábrica de York II", 1974

Estarcido, 34 × 103 cm
© 1983 Gemini G.E.L.

"Coordenadas polares VI", 1980

Litografía en offset, estarcido e impresión tipográfica, 98 × 97 cm
© 1980 Frank Stella. Cortesía de Petersburg Press

No sólo en cuestiones de serialidad, sino también en la conceptualización misma de las imágenes, los grabados difieren de las pinturas. Mientras que éstas existen como obras de arte consumadas, terminadas, los grabados se identifican con el mundo de los estudios preliminares, con esas consideraciones, revisiones y preparativos que preceden a la ejecución de la pintura.

Los elementos que componen los grabados de Stella pueden provenir de las pinturas en forma muy literal. Las placas de metal al aguafuerte y con montajes, que integran los "Grabados del cisne" de 1982, fueron reunidas, en parte, de los trozos de aluminio de desecho resultantes de las formas recortadas para la "Serie circuitos" pintada en 1981. Inversamente, los grabados pueden tener una repercusión directa sobre las pinturas. Las formas de las antiguas litografías del álbum de 1967-73, bosquejadas a lápiz, revelan interés por cierto tipo de marcación que sale a relucir más tarde en las pinturas de la "Serie brasileña", de 1974-75 en adelante, como indicio de que el dinámico estilo caligráfico de las pinturas ulteriores de Stella evolucionó, en realidad, a partir de una tradición que se encuentra en los grabados.

La que puede ser una de las series más importantes de intercambios entre los grabados y las pinturas ocurrió entre 1974 y 1977. Stella cita los grabados "Polígonos excéntricos" de 1974 como una influencia directa sobre la "Serie brasileña" de 1974-75. En estas pinturas, Stella garabateó directamente, con lápiz graso litográfico, las superficies

"Albatros de Steller", 1977

Litografía en offset y estarcido, 84 × 114 cm
Impreso y publicado por Tyler Graphics Ltd.
© 1977 Frank Stella/Tyler Graphics Ltd.

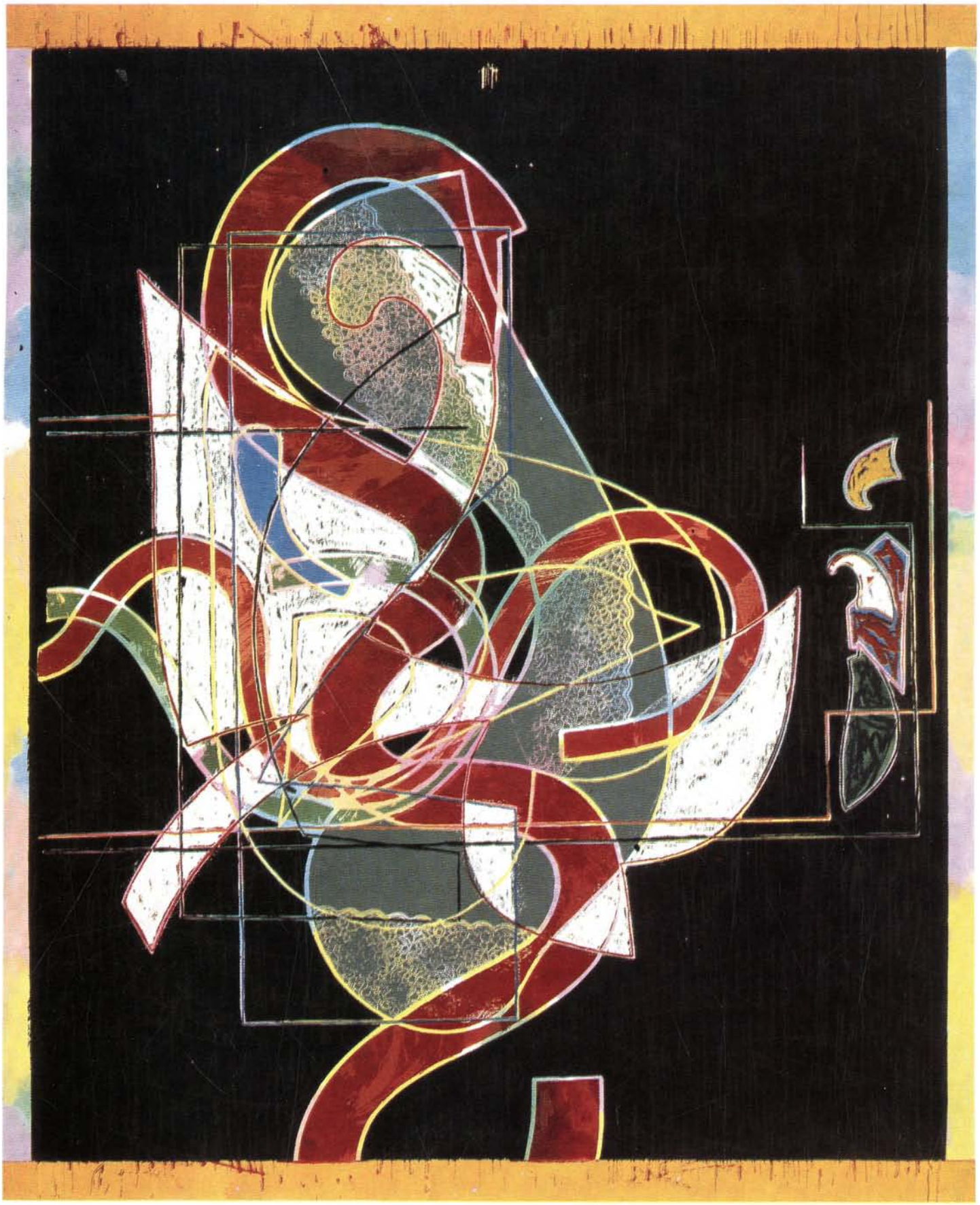
metálicas de las pinturas en relieve, las cuales fueron luego sometidas al aguafuerte y pintadas con tintas de grabado por estarcido.

Los grabados y las pinturas tienen en común una dimensión crucial de significado: los títulos. Las asociaciones imaginativas que surgen de los títulos de Stella han chocado siempre con las interpretaciones puramente formalistas de su arte. Exóticos en sus fonética y sus connotaciones, crípticos en sus alusiones privadas, los títulos aportan una presencia como de iconos. Insinúan inferencias cuya comprensión cabal, como ha escrito el crítico Philip Leider, debe "diferirse" en la mayoría de los casos hasta lograr disponer de una mayor información.

Muchos de los títulos se han entresacado de los extensos viajes e intereses del artista. A menudo son reflejo de su fascinación por la historia, un recordatorio de que Stella se graduó en Princeton de licenciado en historia. En el sonido de los títulos, hay una seducción poética que atrapa nuestros oídos, de igual manera que las formas puras de los grabados y pinturas se apoderan de nuestros ojos.

A diferencia de la generación expresionista abstracta, cuyos temas universales de la vida y la muerte cristalizaron en imágenes que aspiraban a volverse arquetipos, en el arte de Stella el drama humano reside en su contenido personal. Entretejida a través de las referencias autobiográficas e históricas se halla la reiterada atracción que siente Stella por los fenómenos eclipsados: minas agotadas de cobre y de plata, antiguas ciudades del Cercano Oriente, barcos clíper del siglo XIX, sinagogas destruidas, aves en trance de desaparecer y ya extintas. Gran parte de la intensidad penetrante del arte de Stella reside en las resonancias conmemorativas de sus títulos. Las "Coordenadas polares para Ronnie Peterson", a la memoria de un piloto internacional de autos de carreras y amigo suyo que encontró la muerte en el Gran Premio de Monza, Italia, nos recuerda, más conmovedoramente que ninguna otra serie, la esencia conmemorativa del arte de Stella.

Hace más de 10 años, Robert Rosenblum concluyó su monografía sobre Frank Stella con una nota provisional: "Pero felizmente, cualquier disertación acerca de Stella debe detenerse ahora a medio camino, ante sus firmes logros del decenio pasado y la promesa de otros no menos memorables por venir". Ahora, una década después, terminamos con la misma nota de agrado y promesa. La dedicación y la imaginación de Frank Stella han configurado un esfuerzo artístico de singular éxito que abarca la geometría precisa y el gesto expresivo, lo elegiaco y lo extático. Los grabados de Frank Stella recapitulan y amplían la notable gama de sus pinturas; se yerguen como auténtica medida de la calidad de su arte. ♦



"Pergusa Tres", 1983 (Serie Circuitos)

Aguafuerte en relieve y grabado en boj, 169 × 131 cm
Impreso y publicado por Tyler Graphics Ltd.
© 1983 Frank Stella/Tyler Graphics Ltd.

CRITICA

POLÍTICA

Un Tipo Especial de Conservador

George F. Will, *Statecraft as Soulcraft* (El oficio de estadista como oficio del alma). Simon & Schuster. 186 pp.

Por Nelson W. Polsby
Tomado de FORTUNE

George F. Will es politólogo por su formación y periodista por su oficio. *Statecraft as Soulcraft* es su intento de escribir una serie de ensayos con más apego a los fundamentos de lo que ordinariamente le permiten sus intervenciones en la televisión o en sus artículos en el *Washington Post* y el *Newsweek*. Es éste un esfuerzo admirable, más valioso aún si se considera que los filósofos públicos de la cultura política son casi siempre una cosa o la otra—o públicos o filósofos—pero rara vez las dos. Así pues, Will es uno de los pocos que ejercen la vocación híbrida denominada una vez, en una película de Mel Brooks, del "filósofo de pie".

Un filósofo público de pie adapta el mundo de las ideas a los usos prácticos contemporáneos. Esto implica criticar o justificar los hechos, protagonistas e instituciones actuales conforme a algún esquema de pensamiento más o menos sistemático. Significa también discutir las ideas que fundamentan el punto de vista del filósofo público. Los lectores de los trabajos periodísticos de Will pueden ver el grado en que su formación de teórico político inspira sus escritos aun en los temas más efímeros.

A diferencia de sus dos últimos libros, que fueron colecciones de notas periodísticas, *Statecraft as Soulcraft* pretende hacer una exposición coherente de las ideas de Will acerca de las circunstancias en las que el gobierno tiene una función que desempeñar en el mecanismo de la sociedad. ¿Qué debe hacer el gobierno para garantizar la seguridad de los ciudadanos y alentar la buena conducta de éstos entre sí? Will afirma que los gobiernos tienen esas responsabilidades y que, por consiguiente, al menos tres de las respuestas más comunes a esa pregunta resultan fatalmente deficientes. Le parecen igualmente insatisfactorias las opiniones de los Padres de la Patria y de dos doctrinas más modernas: el liberalismo del grupo de interés y el conservadurismo minimizador del gobierno. En opinión de Will, las tres tendencias se centran demasiado en el individuo, se ocupan demasiado de defender los "intereses" atomizados contra las exigencias de la sociedad, y suponen que los individuos son y deben ser las unidades básicas del orden social. La filosofía política de Will presupone la primacía del orden social mismo y se interesa en los medios para inducir a los ciudadanos a colocar las responsabilidades cívicas por encima de sus intereses personales. En este interés se sustenta la idea de Will de que la función del estadista—la acertada dirección del Estado—tiene que ser también un "oficio del alma", lo que significa que al Estado le incumbe apropiadamente la conciencia cívica de sus ciudadanos.

Will dice que los fundadores de la república eran demasiado individualistas en sus ideas y cree que esto los llevó a una concepción de la naturaleza humana "demasiado rígida, demasiado unidimensional en su énfasis en el interés personal". Acusa a los fundadores de dar demasiado peso a las disposiciones institucionales, a la vez que se lo restan a "la sociología de la virtud". Esto, y el axioma contemporáneo de que "el gobierno existe por iniciativa de los individuos, y generalmente por el sufrimiento resentido de éstos y para el beneficio material de dichos individuos aquí y ahora" ha llevado, afirma Will, a una "limitada gramática de la política" que dificulta toda apelación a los intereses de la sociedad.

Al advertir la frecuencia de estas ideas individualistas entre sus camaradas conservadores, Will observa que "algo que se autonombra conservadurismo" se adhiere actualmente a "una doctrina económica. . . que recomienda el capitalismo por su dinamismo sin reposo". Y puesto que el capitalismo implica el cambio incesante, "los conservadores norteamericanos contemporáneos están en una posición singularmente débil para efectuar la función conservadora tradicional de juzgar y corregir la transformación social que viene con la disolución de los viejos modos y formas de acción. El conservadurismo tradicional no ha sido tan sólo una defensa del industrialismo y la economía individualista

Nelson W. Polsby, profesor de ciencias políticas en la Universidad de California, Berkeley, es el autor de Consequences of Party Reform *(Consecuencias de la reforma del partido), publicado en 1983.*

© 1983 Time Inc. Reservados todos los derechos.

George Will

Douglas W. Mellor

del 'libre mercado', ni el conservadurismo en su sentido apropiado puede serlo. Si el conservadurismo no está en favor de cultivar y conservar ciertos valores, entonces nada significa".

Esta clase de argumento—y hay muchos más por el estilo en este libro—identifica claramente a éste como un conservador de índole particular. De las dos cepas clásicas que componen la tradición conservadora angloamericana, una desciende del liberalismo del siglo XIX y apunta, en su forma más pura, al libertarismo contemporáneo. Los conservadores, conforme a esta tradición, se preocupan por defender los mercados libres y el libre comercio y por minimizar la intervención del gobierno en todo momento. Esta tradición es la que Will rechaza en favor del otro tipo de conservadurismo, el de la variedad Tory, que acepta a la sociedad tal como la encuentra y aspira activamente a conservar sus valores e instituciones. A Will no le preocupan tanto las intromisiones del Estado como a los conservadores libertarios. En realidad, él desea un gobierno fuerte y en favor del mismo arguye: "Para conservar una nación se requiere un cierto mínimo de continuidad moral, porque aquélla no es sólo 'territorio'. . . Una nación es gente 'asociada por convenio con respecto a la justicia'. Y no puede asegurarse la continuidad en ausencia de preocupaciones".

Will quiere también un gobierno fuerte para garantizar la justicia. Le preocupan mucho las injusticias que dimanan de la desigualdad de oportunidades y, en un largo pasaje donde aborda ese problema, sus palabras no se antojan muy diferentes de las de un liberal de los sesentas. "Todos los ciudadanos deben estar aproximadamente en igualdad en la línea de partida de la carrera de la vida", afirma. "Pero gran parte de lo que hemos aprendido y seguiremos aprendiendo—y es mucho lo que aprendemos—acerca del desarrollo en la primera infancia, nos sugiere que la 'igualdad de oportunidades' es una cuestión mucho más complicada de lo que la mayoría de los conservadores pueden reconocer con comodidad. Desde luego que hay vasto margen para el desacuerdo inteligente sobre lo que puede y debe intentarse para hacer de la 'igualdad de oportunidades' algo más que una abstracción etérea. Pero de seguro es indiscutible que la 'igualdad de oportunidades' puede reforzarse en varias formas por obra del Estado".

Si hay algunas dificultades en cuanto a la postura de Will en general, éstas se ajustan a las siguientes líneas. En primer lugar, el conservadurismo Tory presupone que las formas sociales que se conservan y trasmiten encarnan en sí mismas un nivel mínimo de decencia y justicia. Esto no debería darse por hecho. Y siempezamos a buscar pruebas de que el supuesto es válido, llegamos a justificaciones basadas en criterios individualistas.

Otra dificultad: una vez que entendemos a grandes rasgos el plan de Will, no encontramos sino instrucciones bosquejadas para aplicaciones específicas. Otra cuestión es cómo puede una sociedad conservadora, del tipo que Will defiende, dar cabida a la creatividad, la innovación y el cambio. La insistencia en la igualdad de oportunidades, que implica la recompensa al mérito, puede chocar con el imperativo de preservación el orden establecido, que implica la recompensa a la posición. ¿Pueden distinguir los conservadores Tory entre la deferencia que se otorga por la excelencia alcanzada y la que se concede sólo por la posición socioeconómica? Cuando Will habla en favor de la política de "grado, prioridad y lugar", debemos cavilar si ello no se apoya más marcadamente en la deferencia social de lo que el carácter estadounidense consiente.

Su disputa con la moderna cepa libertaria del conservadurismo norteamericano es lo que, para mí, entraña el mayor impacto. Al insistir en que el Estado moderno asuma responsabilidades mucho más amplias que las que le asignan los conservadores "minimalistas", Will planta los cimientos de una conversación vigorosa con los liberales contemporáneos sobre una vasta gama de asuntos. La suya es una de las voces conservadoras más fuertes y constructivas entre las que abordan las cuestiones contemporáneas. Sus opiniones, fundadas en la consideración seria de cuestiones filosóficas básicas, revisten casi siempre el mayor interés. ♦

TECNOLOGÍA

Modelos de Electrificación

Thomas P. Hughes, *Networks of Power: Electrification in Western Society, 1880-1930* (Redes de energía: electrificación en la sociedad occidental, 1880-1930). Johns Hopkins University Press. 474 pp.

Por Richard F. Hirsh
Tomado de SCIENCE

A la electrificación se le considera a menudo como uno de los fundamentos de la moderna sociedad industrializada. Sin embargo, hasta *Networks of Power* no se había explorado el tema en un estudio histórico de gran calibre. Felizmente, el libro brinda algo más que un informe narrativo sobre hombres y máquinas. Al contemplar una tecnología tal como se desenvolvió, en respuesta a circunstancias sociales, políticas y económicas, elude las explicaciones basadas en la dinámica interna del equipo por sí solo. Este estudio puede verse como un modelo de cómo Thomas Hughes, uno de los principales estudiosos de la historia de la tecnología, cree que los demás deben entender los cambios tecnológicos.

El libro aborda el tema de la electrificación tomando como punto focal los "sistemas" que surgieron en los EUA, la Gran Bretaña y Alemania en el medio siglo transcurrido después que Edison creó la primera central de energía que tuvo éxito, en 1882. El enfoque comparativo es especialmente útil para ilustrar cómo contribuyeron los ambientes culturales a los modelos de la evolución tecnológica. En los EUA, antes de la Primera Guerra Mundial, por ejemplo, los políticos municipales solían no interferir con constructores como Samuel Insull, quien erigió grandes instalaciones de servicios públicos en Chicago que aprovecharon las economías de escala y una gran diversidad de clientes que utilizaban la energía a distintas horas. En Berlín, el clima político favoreció asimismo el desarrollo de sistemas grandes y eficientes. En Londres, empero, los creadores de la instalación de servicios públicos toparon con los obstáculos del gobierno de una ciudad fragmentada y de una legislación nacional que obstruía la inversión en la industria.

Además de destacar los sistemas y los factores no técnicos que influyeron en su desenvolvimiento, Hughes se sirve de útiles instrumentos conceptuales para describir cuatro fases del desarrollo en la electrificación. En la primera, "los inventores empresarios" predominaron, al sentar los cimientos de los nuevos sistemas. Thomas Edison es el héroe de esta fase, ya que no sólo inventó lámparas incandescentes, generadores, medidores y cables subterráneos, sino también presidió la transformación del sistema en una empresa comercial.

La segunda fase de la electrificación se presenta como una etapa de "transferencia de tecnología". Hughes demuestra cómo fue modificado el sistema de energía de Edison para satisfacer los requerimientos locales de las finanzas, la política y la cultura, al llevarlo de Nueva York a Londres, Berlín y otras ciudades.

En la tercera fase, la de "crecimiento del sistema", las compañías de suministro eléctrico tropezaron con lo que Hughes denomina los "salientes invertidos", esos sitios donde el progreso en una parte del sistema se retrasaba con respecto a otras. Los servicios públicos descubrieron uno de esos salientes cuando trataron de extenderse más allá de las zonas pequeñas, alimentadas por estaciones de corriente directa. Después de definir el "problema crítico" de las pérdidas en la trasmisión de la energía a grandes distancias, los ingenieros introdujeron en la década de 1890 los sistemas de corriente alterna.

En la cuarta fase, los sistemas de fuerza electromotriz habían adquirido un considerable "impulso". La corriente alterna polifásica gozaba de amplia aceptación y en torno a ella crecía una "cultura" de ingeniería y práctica comercial uniformes. Ese impulso ayuda a explicar algunos acontecimientos que tuvieron lugar durante la Primera Guerra Mundial. Aun cuando la guerra obligó a los sistemas de energía a prescindir de su búsqueda de crecimiento y beneficios autónomos, para satisfacer en cambio las necesidades nacionales, la mayoría de esos sistemas volvieron a su actitud de preguerra al término de las hostilidades.

Pese a lo útil que resulta en este caso, el concepto de impulso plantea problemas al argumento de Hughes de que los factores sociales son los determinantes de mayor importancia para el cambio tecnológico. Después de 1900, la meta administrativa de mejorar el factor de carga se combinó con la enorme inversión de recursos financieros y humanos en una tecnología de corriente alterna y creó sistemas de energía, en países diferentes, que parecían similares en los años 20. El gran impulso en la industria eléctrica implicó que la influencia del estilo nacional disminuyera después que surgieron los sistemas, en la década de 1890.

Durante la etapa final, que tuvo lugar después de la Primera Guerra Mundial, el inventor-empresario de los primeros tiempos perdió el control del crecimiento de los sistemas. En su lugar, los financieros y los ingenieros consultores dominaron la empresa al proporcionar la normalización, la coordinación y los inmensos recursos de capital necesarios para crear redes regionales interconectadas.

La historia de la energía eléctrica por Hughes termina en 1930, cuando los sistemas de servicios públicos ya habían surgido tal como hoy los conocemos. Después de 1930, sostiene el autor, la estructura básica de la electrificación siguió siendo cualitativamente la misma, a pesar de la Depresión, la influencia gubernamental sobre sistemas regionales (como la Autoridad del Valle de Tennessee) y la Guerra Mundial. Aunque algunos lectores pudieran echar de menos

Richard F. Hirsh enseña historia en el Instituto Politécnico de Virginia y también en la Universidad Estatal.

Reproducido de *Science*, Vol. 221, pp. 640-641, 12 de agosto de 1983. © 1983 por la American Association for the Advancemente of Science.

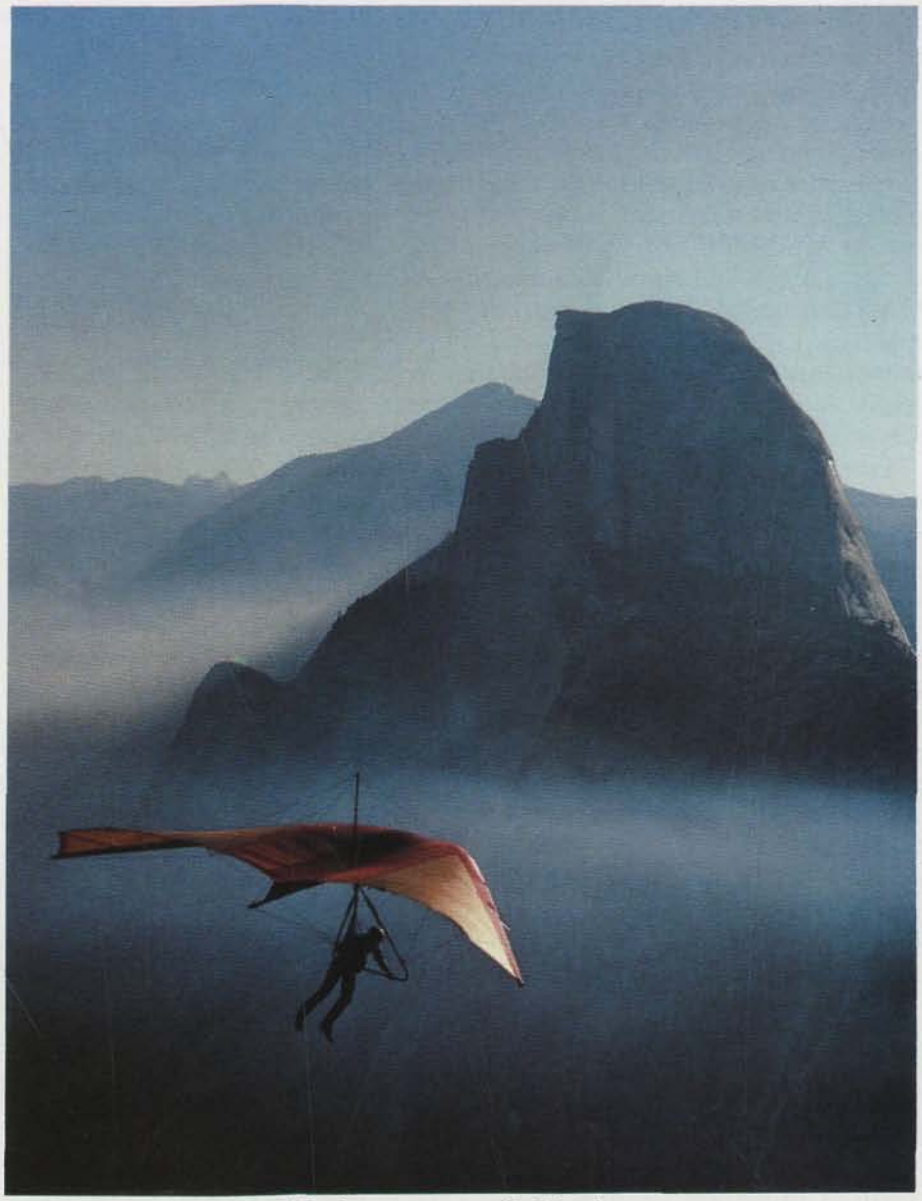
la relación de acontecimientos posteriores, poco esclarecimiento podrían proporcionar éstos sobre la evolución de los sistemas de fuerza electromotriz. Si bien otros lectores podrían discrepar con el instrumento conceptual de Hughes del "impulso tecnológico", pocos estarán en desacuerdo con su insistencia en el ambiente social que influye en el cambio tecnológico. *Networks of Power* es, pues, un libro que requiere el estudio serio de los historiadores y de quienes se interesan en el efecto recíproco de la tecnología y la sociedad. ♦

SOCIEDAD

Definición de California

James D. Houston, *Californians*. Alfred A. Knopf. 288 pp.

Por Lee Hopkins
Tomado de NATIONAL REVIEW



Vuelo en cometa en California

© 1983 Bill Ross, Woodfin Camp

California siempre ha sido un lugar mal comprendido. Cortés descubrió el golfo que bifurca la costa noroeste de México y no prosiguió lo suficiente para percatarse de que la tierra hacia el oeste era una península. Dio nombre al lugar en recuerdo de una novela española acerca de una nación de amazonas en una gran isla, gobernada por una mujer muy peculiar llamada California. Casi hacia finales del siglo XVIII, California figuraba en los mapas como una isla gigantesca cuyo extremo superior desaparecía en la oscuridad. Un lugar tan misterioso tenía que ser el camino hacia el Paso del Noroeste, la cúpula de placer de Kubla Kahn y otras maravillas de ensueño.

Las cosas no han cambiado mucho, como señala acertadamente James D. Houston en *Californians* (Los californianos). Un maduro escritor local, Houston, examina cada faceta de su estado natal, en un viaje por su extensa y variada superficie. Lo que logra es una mezcla notable de diario de viaje, perfiles interpretativos y bien meditados ensayos.

Californians es un buen libro por derecho propio, pero también es importante porque, quiéranlo o no los estadounidenses, las tendencias que toman cuerpo en California suelen representar augurios del futuro para el resto del país.

Houston plantea el dificilísimo problema de definir California en toda su diversidad. La mayoría de la gente que vive en el estado no comprende a éste, en su totalidad, mucho mejor que los turistas que generalmente sólo aprecian su costa extensa y espectacular. El estado es la suma de muchas partes y sensibilidades que están separadas por un fuerte regionalismo.

Hombre genial, lírico y razonable, James Houston evita los extremos y su imparcialidad e inteligencia lo hacen un cronista y observador ideal. Algunas de sus estadísticas son sorprendentes. Por ejemplo, California ocupa el cuarto lugar ente los mayores productores de petróleo en el país y el 18º en todo el mundo. Con todos sus demás recursos naturales, sería la séptima nación entre las más prósperas de la Tierra, si huiera permanecido como la República de la

Lee Hopkins es un crítico independiente y novelista californiano.

© 1983 por National Review, Inc., 150 East 35th St., Nueva York, N.Y. 10016. 29 dólares anuales.

Bandera del Oso, tal como lo fue brevemente en 1846. California es líder nacional en microelectrónica, energía solar, prestigiosas escuelas de derecho, ganadores del Premio Nobel, alcaldes del sexo femenino, ganadores de medallas olímpicas, uso de bibliotecas, ensalada de lechuga e higos. Eso significa que en California se puede encontrar lo que se quiera, y Houston documenta este aspecto mediante una hábil yuxtaposición de capítulos sobre lo prosaico y lo insólito.

La sutileza y firmeza de Houston son particularmente evidentes en el capítulo sobre la experiencia latinoamericana en California. Los colonizadores empezaron a llegar de México en 1773 y la primera caravana de carretas norteamericana se abrió paso entre las montañas en 1841, dos hechos no muy distanciados en términos de desarrollo histórico. Maltratada, a menudo desposeída y explotada tras la anexión de California, la siempre extensa población latina fue considerada durante mucho tiempo como un submundo incomprensible por el círculo oficial anglosajón.

Esta situación está cambiando rápidamente. En California, los latinos están organizándose en lo político, lo económico y lo educacional. Pronto serán ellos el mayor grupo étnico del estado. Houston expresa su esencia cultural en dos viñetas. Primeramente visita al organizador de un grupo teatral folclórico altamente refinado, aclamado por la crítica y con varias giras internacionales. Se trata de los creadores de la obra teatral y la película *Zoot Suit* (Fiebre latina). A continuación, describe cómo interpreta el grupo un antiguo auto sacramental mexicano, en una de las misiones franciscanas mejor conservadas. Su interpretación del poder y misticismo de esta obra trasmite la índole sincrética de la tradición mexicana.

Hace algunos años, permanecí junto a Houston en la esquina de las calles Market y Van Ness, en San Francisco. Él comentó que durante toda su vida en esa región, aquella esquina había sido cortada de alguna manera, como entonces sucedía para dar cabida a un proyecto de transporte subterráneo. Observamos la calle Market hacia el centro de la ciudad; en aquel entonces, como ahora, presentaba una mezcla particular de construcciones semejantes a pilas de bandejas con cubos de hielo, y casas deterioradas, nuevos proyectos urbanos y decadencia, esperanza e historia, codicia y humanismo, adornado con una fantástica mezcolanza de tipos humanos, siempre como una especie de teatro callejero. En cierto sentido, *Californians* trata precisamente de esto. ♦

ECONOMÍA

La Inversión en el Tercer Mundo

Louis T. Wells hijo, *Third World Multinationals: The Rise of Foreign Investment from Developing Countries*. The MIT Press. 200 pp.

Por Stephan Haggard
Tomado de WORLDVIEW

El concepto de Tercer Mundo ya no es útil en términos económicos, acaso nunca lo fue. El alza de precios de la OPEP en 1973, que afectó más a los países en desarrollo más pobres, señaló un proceso poco comprendido: la rauda diferenciación del mundo en desarrollo. El cuidadoso e informativo estudio de Louis T. Wells sobre las multinacionales del Tercer Mundo ilustra ese proceso, aunque son menos convincentes sus conclusiones más amplias.

La empresa multinacional (MNC) ha sido el símbolo del poder y el dominio económico, el "alcance mundial" de los estados industriales avanzados. En la última década, varios países en desarrollo han entrado al juego (cambio significativo en lo político y lo económico).

La mayor parte de la inversión extranjera de países en desarrollo se dirige a otros países en desarrollo. Los defensores de un nuevo orden económico internacional sostienen, desde hace tiempo, que el mayor intercambio comercial y las inversiones dentro del Tercer Mundo reducirían su dependencia de las naciones de la Trilateral (Europa, el Japón y los Estados Unidos), aumentando la solidaridad política y mejorando su poder de negociación colectiva. Además de las ventajas políticas que reportaría la solidaridad del Tercer Mundo, existen ventajas económicas. Wells presenta pruebas que justifican la esperanza de que las transferencias de tecnología y de procesos productivos de las empresas multinacionales establecidas en el Tercer Mundo serían más adecuados, para las necesidades de los países anfitriones, que las transferencias de sus homólogos del Primer Mundo. Las MNC de países en desarrollo han sido flexibles al adaptar tecnologías, procesos de producción y productos a los mercados más reducidos de los países en desarrollo a los que sirven. Ellas también parecen más dispuestas a adquirir localmente bienes y servicios, creando así vínculos benéficos con la economía local, y más deseosas de aceptar socios nacionales para empresas conjuntas.

Wells se presenta en su mejor forma al analizar los motivos que inducen a las distintas empresas a hacer inversiones. Algunos son novedosos, como por ejemplo las redes de comercio e inversión que han instituido las empresas de la India y China para atender a sus comunidades étnicas en el extranjero. Sin embargo, en su mayoría, las empresas de países en desarrollo se interesan en la inversión directa por iguales motivos que los países desarrollados. Entre esos motivos figuran las ventajas de sustraerse a las restricciones a la importación en los países anfitriones, la búsqueda de mano de obra barata y el acceso a materias primas.

El resultado es que las relaciones políticas entre las MNC del Tercer Mundo y sus anfitriones pueden estar sujetas a algunas de las mismas tensiones que han surgido entre las MNC tradicionales y los gobiernos que las reciben. Cuando se considera que las MNC del Tercer

Stephan Haggard es profesor adjunto de administración pública en la Universidad Harvard.

Reproducido con autorización de *Worldview*.

Mundo comparten las motivaciones de las MNC tradicionales, pero que pueden carecer de los recursos tecnológicos, administrativos y mercadotécnicos de estas últimas, puede no haber beneficio neto para el país que recibe algunas multinacionales del Tercer Mundo.

Eso da lugar a importantes consecuencias políticas. Aunque las MNC de países en desarrollo pueden fortalecer los lazos comerciales y financieros en las relaciones Sur-Sur, la base de éstas es comercial. Como lo demuestra Wells, los intentos de establecer empresas conjuntas, por causas políticas, han tenido un éxito limitado.

Algunas conclusiones del autor confirman la intuición; por ejemplo, el descubrimiento de que, en las industrias caracterizadas por altos niveles de investigación y desarrollo, la inversión exterior del Tercer Mundo es baja. Además, debido a que el interés del libro se centra en la empresa individual, pone poca atención a las relaciones entre gobierno y empresa, tanto en los países anfitriones como en los inversionistas. De hecho, en muchos casos el surgimiento de la inversión externa del Tercer Mundo sólo puede comprenderse en el contexto de las dinámicas políticas económicas exteriores de los países de industrialización reciente. El incremento de las inversiones en el Tercer Mundo, más que reducir la tensión Norte-Sur, como lo sugiere Wells, puede aumentar la competitividad económica y política.

Sería útil una perspectiva geográfica más explícita de las inversiones del Tercer Mundo. Como observa Wells, casi el 75% de los inversionistas manufactureros de países en desarrollo tienen su empresa matriz en Asia. Otro 17% tiene su central en América Latina. Por tanto, el surgimiento de las MNC del Tercer Mundo debe ser considerado como parte de cambios mayores en la economía mundial, incluso el continuado desarrollo de los países recientemente industrializados, la ininterrumpida aunque vacilante integración económica de América Latina y la transformación de la Cuenca del Pacífico en la región más dinámica de la economía mundial. ♦

CINE

El Hombre Camaleón

Por Stanley Kauffmann
Tomado de THE NEW REPUBLIC

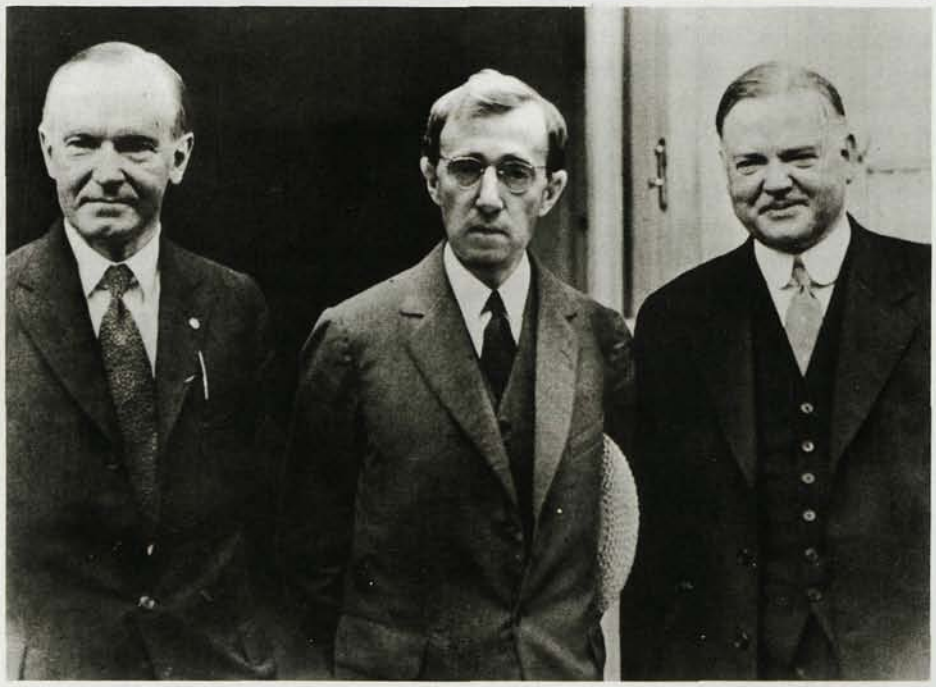
¡Qué buena idea para una película tuvo Woody Allen en *Zelig*! El modo es la transformación personal, el tema es más que la determinación de una identidad, es la prueba de la existencia. Y, puesto que estos asuntos están en manos de Allen, el tono es cómico. A fines de los veintes y principios de los treintas, un hombre misterioso llamado Leonard Zelig se hace visible de manera tan inconstante que es casi invisible. Todo el tiempo aparece con diferentes disfraces, con distintos nombres y, en realidad, bajo diversas formas físicas. Las fotos y películas de los noticiarios muestran a este Zelig como es (tal vez), como negro cuando está con negros, como pareja de entrenamiento de Jack Dempsey, como acompañante del Presidente Herbert Hoover y en muchos "papeles" más.

Zelig reúne la evidencia "documental" sobre este hombres que se transforma. La mayor parte de lo que vemos es película "vieja", manufacturada cuidadosamente por el cinematografista Gordon Willis y colegas, fabricada de la misma manera que las tomas de noticiarios en *Citizen Kane* (El ciudadano Kane) de Orson Welles. También vemos fragmentos de las sesiones de Zelig con su siquiatra, representada por Mia Farrow, porque el primo de ésta se esconde en un armario equipado con cámara de cine y equipo de sonido para registrar algunas de sus conversaciones. Este material "pasado" se complementa con entrevistas con algunos sobrevivientes que nos relatan sus impresiones y recuerdos.

También se incluye una serie de entrevistas con contemporáneos muy conocidos: Saul Bellow, Bruno Bettelheim, Irving Howe, Susan Sontag. La finalidad ostensible de estas entrevistas es apoyar la estructura "documental" de la película y los entrevistados hablan de este personaje ficticio como si fuera real. Este hecho hace que sus comentarios se retraigan en una autoparodia de buen humor. Cuando

Stanley Kauffmann es crítico cinematográfico de The New Republic *y crítico teatral de* Saturday Review.

© 1983 The New Republic, Inc.



Woody Allen como Zelig, flanqueado por los Presidentes Coolidge y Hoover

© 1983 Orion Pictures Company, Warner Bros. Inc.

Howe habla seriamente de un hombre ficticio como si éste hubiera sido en realidad el epítome del deseo de los judíos estadounidenses de asimilarse, o cuando Bettelheim hace la descripción formal del mismo personaje como el "conformista a ultranza", ambos oradores saben que están revelando una característica intelectual propia sin referencia real; por tanto, caricaturizan un rasgo de su propia mente tal como el artista David Levine podría hacerla de un rasgo físico.

Además, Allen—¿hace falta decir que él dirigió la película y protagonizó a Zelig?—ha adornado la película con canciones al estilo de los años 30 acerca de su héroe y con caprichos coreográficos inspirados por su leyenda. Los toques más estupendos son los fragmentos de una biografía fílmica de Zelig, hecha por la Warner Brothers en 1935.

La habilidad con que está hecha la película es tan aguda que se acerca a la brillantez. Paso por alto a docenas de artistas y técnicos talentosos cuando singularizo a Santo Loquasto por los diseños de vestuario que combinan la precisión con el artificio. Como director, Allen es certero para percibir cómo se veía la gente, y cómo pensaba que se veía, en esa época: la manera en que miraban a la cámara, posaban para las fotografías o inventaban "asuntos" para los noticiarios. Tras todo esto, no sólo hay un estudio cuidadoso de los materiales del periodo, lo cual han hecho muchos directores, sino la sensibilidad al cambio cultural. Con mirada retrospectiva, Allen percibe que este momento, alrededor de 1930, es el punto de transición de la cámara de cine, que de ornato de civilización pasa a ser un elemento central de la conciencia.

En efecto, la estrella de *Zelig* no es el héroe, sino la realización de la película: es deslumbrante. Como actor, Allen no lo es, pero tampoco necesita serlo pues casi no tiene que actuar. Lo vemos en las tomas de los noticiarios, con diferentes atuendos y maquillajes al presentar las personificaciones de Zelig, pero prácticamente las únicas ocasiones en que Allen tiene que *actuar* el papel de Zelig son las conversaciones filmadas con la siquiatra, y esos son los momentos más flojos porque Allen nos brinda una vez más su actuación vacilante, apologética, nerviosamente insistente.

Por supuesto, el concepto de Zelig, el "hombre camaleón" que se asemeja a la persona o grupo con quien está, tiene la intención de ser un comentario social satírico, no una artimaña cómica aislada. Se le puede ver como una extensión hiperbólica del aforismo del vendedor estadounidense de Arthur Miller: no basta con agradar, el hombre debe agradar muchísimo. En realidad, al contestar la pregunta de la siquiatra respecto al motivo de sus múltiples cambios de personalidad y aspecto, Zelig comenta: "Quiero agradar". También podemos tomarlo como una metáfora de las presiones que tiene que soportar la individualidad en nuestro siglo, en diabólico contrapunto con el aumento de narcómanos. A medida que el Hombre Común se produce más y más en forma masiva, las excepciones al carácter común reciben mayor publicidad.

Es una premisa fascinante para una película; sin embargo, cuando la aborda Allen, no es más que una premisa. ¿Dónde queda la película? Él utiliza ingenio e introspección para describir un personaje, para prepararlo a fin de que asuma el compromiso. . . y luego se retira. Nunca *emplea* a Zelig para algún punto narrativo, dramático o temático. Una vez que se nos despierta el apetito para la historia en que participará Zelig, lo único que se nos da son los veloces títulos finales. (La paradoja consiste en que, después de haber atraído nuestra atención con su habilidad para ser como otras personas porque siente que él es nada, Zelig se pierde de vista cuando deja de sentir que es nada.)

Zelig confirma que Allen es la tristeza más valiosa del cine estadounidense de hoy. Es valioso porque trabaja en un nivel de presupuesto que le permite alcanzar una calidad técnica de primera. Como director, ha avanzado enormemente; como guionista, ha desarrollado el ingenio que exhibía aun antes de ingresar al cine y se adentra en áreas abiertas por su imaginación y por su poder en el mundo de las películas.

La tristeza estriba en la reiterativa cualidad inconclusa de su obra, en su disposición a contentarse con una buena premisa y un buen inicio. *Zelig* es un ejemplo particularmente doloroso porque empieza muy bien y transcurre muy bien, hasta que a Allen se le acaba la energía y escapa por una escotilla de emergencia, como en *A Midsummer Night's Sex Comedy* (Comedia sexual de una noche de verano), de 1982. Ni él ni quienes lo rodean cuestionan con suficiente rigor sus guiones antes de iniciar el rodaje. ♦

CIENCIA

La Evolución y la Lombriz de Tierra

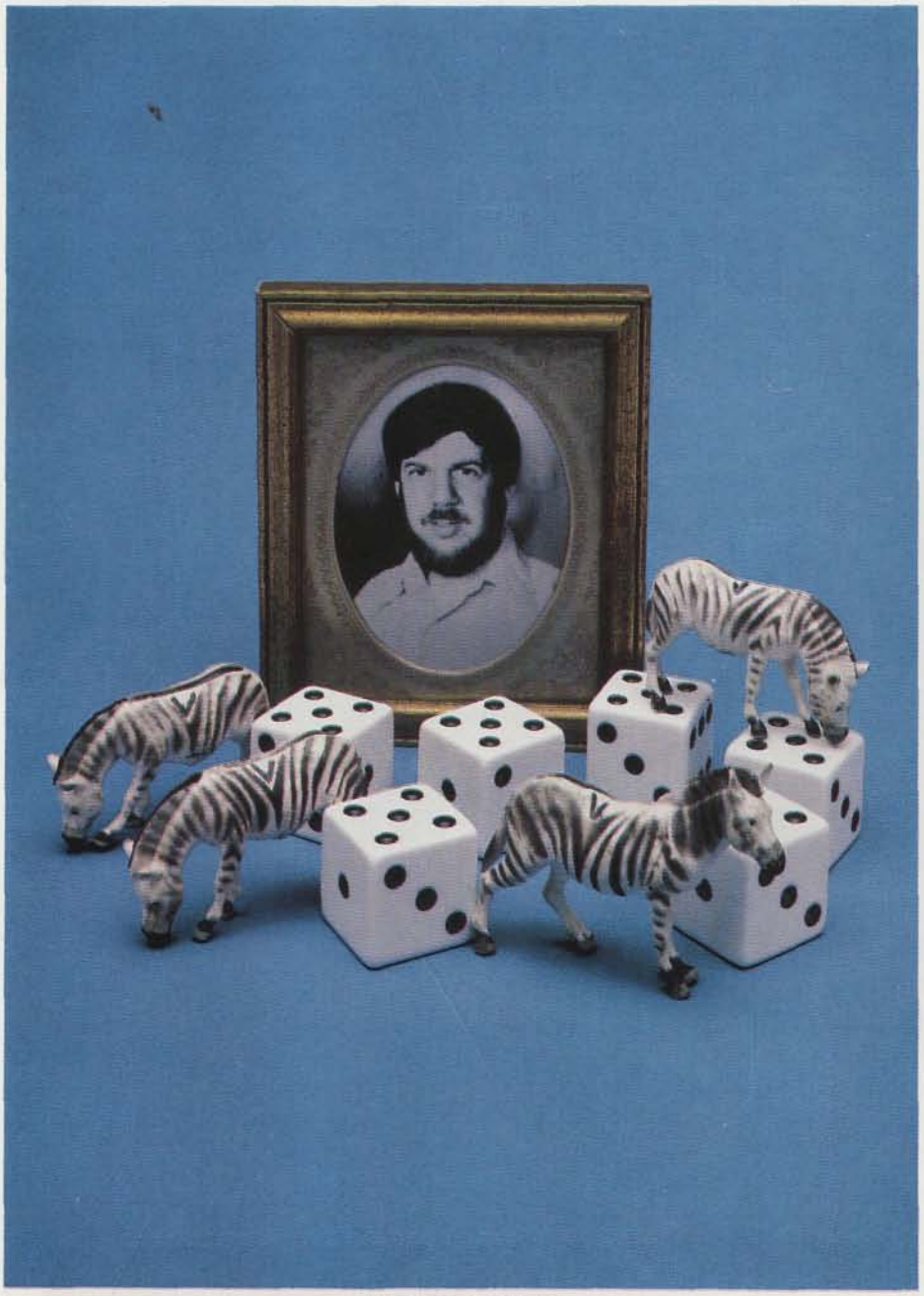
Stephen Jay Gould, *Hen's Teeth and Horse's Toes* (Los dientes de la gallina y los dedos de la pata del caballo). W.W. Norton. 413 pp.

Por Anna Fels
Tomado de THE NATION

La solapa del último libro de ensayos de Stephen Jay Gould lo describe como "quizá el más aclamado escritor científico de nuestra época". El autor de la reseña podría haber omitido el epíteto de escritor científico para decir simplemente que Gould, paleontólogo de Harvard, es uno de los mejores ensayistas de la lengua inglesa. Sin embargo, es significativo que esta fascinante colección haya sido presentada con un título tan insólito. Esto es un síntoma de un mal que Gould menciona tangencialmente a lo largo de otros ensayos: el ais-

Anna Fels es doctora en medicina y escribe sobre temas médicos y científicos.

© 1983 *The Nation* magazine, The Nation Associates Inc.



Stephen Jay Gould

© 1983 Edward Spiro

lamiento cultural de la ciencia desde que la teoría de la evolución, de Darwin, fue ampliamente aceptada por los científicos.

¿Por qué la teoría de Darwin ha tenido repercusiones culturales tan perdurables, cuando descubrimientos científicos igualmente revolucionarios han sido asimilados tranquilamente tiempo atrás? Como lo señala Gould, la teoría de Darwin introdujo dos nuevas ideas profundamente perturbadoras. La primera fue el papel central de la casualidad en la naturaleza, una idea "con frecuencia asociada al caos, a la ausencia de leyes o al desorden que conforman una visión de terror absoluto". La segunda fue la falta de sentido o dirección en la selección natural. Según Darwin, la evolución genera una adaptación al medio ambiente—ni más ni menos—y no hay manera de encuadrar esto en una tradición religiosa que coloca el acento en estructuras jerárquicas y en la perfectibilidad. Incluso hoy, la teoría evolucionista suele ser mal interpretada como un progreso hacia formas aún más complejas y perfectas; piénsese en los hombres del futuro que presenta la ficción científica, esos seres cerebrales, lampiños, casi incorpóreos. Sin embargo, nada hay en Darwin que sugiera la selección preferente de las formas complejas en detrimento de las sencillas; la reproducción y la adaptación son las únicas "virtudes" reconocidas en su esquema.

La visión de la naturaleza, no jerárquica y amoral, implícita en la teoría de Darwin ha tenido un efecto sutil pero de grandes alcances. Antes de la revolución darviniana, los nuevos conceptos científicos eran propuestos y analizados principalmente en función de su significado moral y religioso. Gould señala que incluso los temas prácticos, como la geología de los estratos carboníferos, eran sometidos al escrutinio teológico. La accesibilidad de esos estratos en la parte superior de la corteza terrestre se consideraba como la prueba de "una visión ulterior y en perspectiva de los futuros usos [del carbón] por el hombre". En otras palabras, era otra señal de la Providencia divina.

La visión de Darwin, con toda su belleza y elegancia, no se presta a este tipo de interpretación cultural. Para citar a Louis Agassiz, el famoso naturalista opositor de la teoría darviniana, ésta reduce la naturaleza a un "simple producto de la fuerza y la materia". Esta fría afirmación sigue siendo, en gran medida, la idea de ciencia que posee el público lego.

La respuesta de Gould a esta visión moderna de la ciencia es compleja. En un nivel, su libro pretende demostrar los placeres estéticos de la ciencia, lo cual logra con un éxito estupendo. Por lo general, los ensayos empiezan con interrogantes aparentemente fuera de lugar: ¿Por qué no existen ruedas en la naturaleza? ¿Por qué dedicó Darwin tantos años de su vida a estudiar gusanos? ¿Por qué las hienas inspiraron aversión en la antigüedad? Pero cuando estas preguntas son respondidas a cabalidad, esclarecen el problema en cuestión y las más amplias cuestiones del proceso y el pensamiento científicos.

Como observa Gould, "lo que me ocupa son los temas pequeños con

grandes consecuencias". El interés de Darwin por las lombrices, por ejemplo, surgió naturalmente de sus preocupaciones teóricas en general. "¿Qué mejor que los gusanos, los seres más ordinarios, comunes y humildes, que son objeto de nuestra observación y olvido cotidianos? Si ellos, trabajando diariamente por debajo de nuestra atención, son capaces de configurar gran parte del suelo y moldear nuestro paisaje, ¿qué acontecimiento de cierta magnitud no podrá surgir de la suma de pequeños efectos? Darwin no se desentendió de la evolución para ocuparse de las lombrices de tierra; más bien, se sirvió de éstas para ilustrar el método general que había validado también a la evolución. Los molinos de la naturaleza, al igual que los de Dios, muelen en forma lenta y diminuta".

En otro nivel, estos ensayos retornan una y otra vez al tema de cómo se adaptaron los grandes científicos de los siglos XIX y XX a la moderna ciencia "sin Dios", y muchos de los pasajes más conmovedores del libro tratan de este tema. Gould aborda la interpretación místico-espiritual de evolución por Teilhard de Chardin y cita la apasionada defensa que hizo T.H. Huxley de la ciencia y de su propio agnosticismo. Pero fue Darwin quien resumió el problema, como tantas veces, en su estilo elocuente y directo: "En el fondo, siento que el tema es demasiado profundo para el intelecto humano. Un perro bien podría especular acerca de la mente de Newton. Que cada hombre anhele y crea en lo que pueda". En este aspecto, como en muchos otros, Gould concuerda con Darwin. Su libro explora los usos y abusos políticos y sociales de la ciencia, al tiempo que señala claramente sus limitaciones en las esferas religiosa y moral. Gould piensa que la ciencia no ha perdido ni un ápice de su poder intelectual o su entusiasmo al aceptar su moderno papel. Simplemente se ha tornado más secular. ♦

HISTORIA

Retorno a un Clásico

Francis Parkman, *France and England in North America*, compilado por David Levin. The Library of America. Dos volúmenes, 3.124 pp.

Por Bruce Allen
Tomado de THE CHRISTIAN SCIENCE MONITOR

La selección más insólita y bienvenida hasta este momento de la Biblioteca de los EUA, la serie de nuevas ediciones de obras maestras de la literatura estadounidense, es esta imponente edición de la historia de la lucha por colonizar y controlar el continente norteamericano, escrita por Francis Parkman. El libro empieza como una leyenda de exploración y termina, más de dos siglos después, con el enfrentamiento militar que virtualmente destruyó el poder de Francia en América del Norte, dejando a Inglaterra en una posición victoriosa provisional que pronto la llevaría al conflicto con sus colonias americanas. Por tanto, se trata de una historia de importancia crucial para la comprensión de la incipiente historia norteamericana. Es también una de las leyendas más absorbentes y dramáticas que he leído en los últimos años.

Esta obra épica, originalmente producida en siete volúmenes, se presenta ahora en dos volúmenes que contienen las correcciones y adiciones finales de Parkman, hechas poco antes de su muerte en 1893. Allí están sus extensas notas explicativas, así como sus útiles índices, y los volúmenes están bellamente impresos y encuadernados.

Francis Parkman debería ser más conocido; era bostoniano, se educó en Harvard, fue un académico excelentemente capacitado y un investigador meticuloso. Fue también un viajero incansable, dedicado a la exploración directa de la mayoría de los territorios acerca de los cuales escribió. La enorme tarea que representó producir esta *magnun opus* fue llevada a cabo a pesar de afecciones de salud que amenazaron con dejarlo incapacitado durante periodos importantes lo largo de su vida.

La mayoría de estas obras se distinguen por la prosa vigorosa y solvente de Parkman, animada de un ingenioso lenguaje figurado y con descripciones resonantes. Su método es básicamente novelístico: presenta escenas específicamente dramáticas, inventa los diálogos apropiados y describe los supuestos pensamientos y sentimientos de sus personajes. El resultado es un panorama que jamás empequeñece las personalidades, y una demostración de los procesos históricos que se ocupa también profundamente de las preocupaciones humanas que los forjaron.

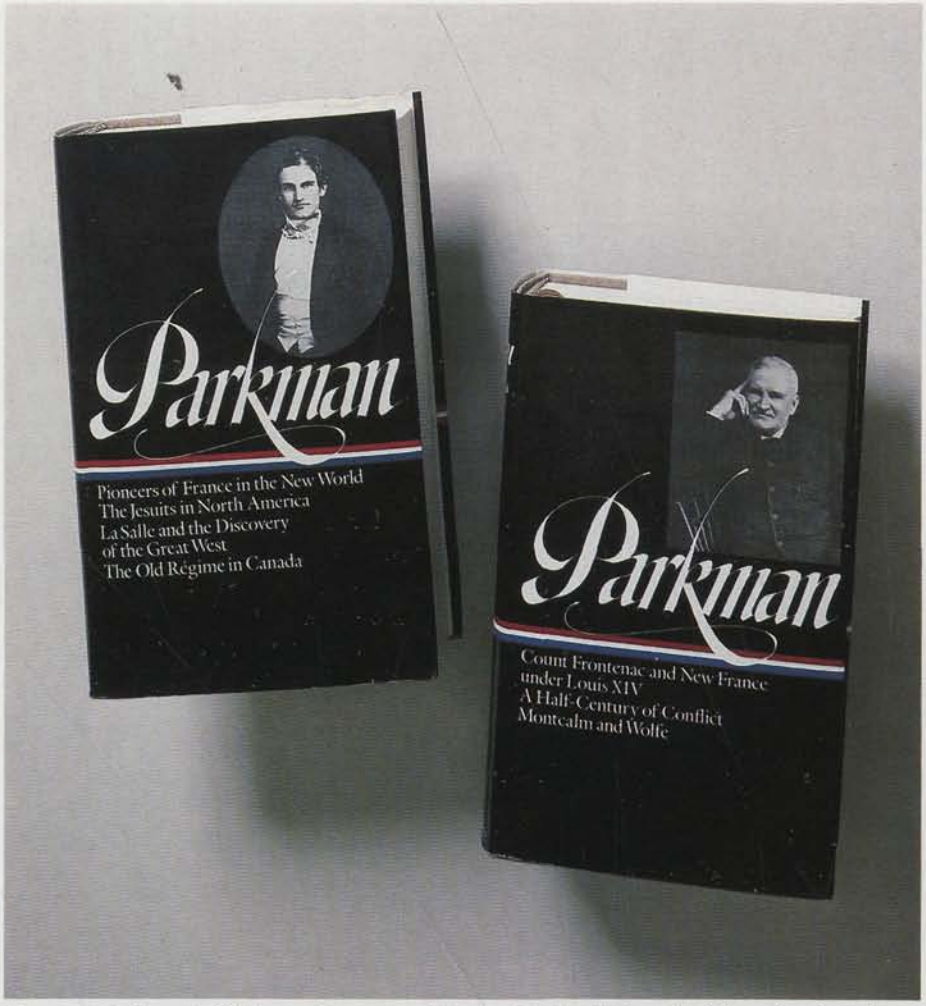
Pioneers of France in the New World (Pioneros franceses en el Nuevo Mundo), de 1865, describe la reubicación forzosa de los hugonotes franceses en Florida y las exploraciones del yermo canadiense por aventureros del siglo XVI. Refiere las correrías de Samuel de Champlain en los Grandes Lagos y en San Lorenzo y sus esfuerzos ulteriores por establecer una "nueva Francia" en el este del Canadá. La opinión de Parkman respecto a estas expediciones "civilizadoras" es característicamente sardónica: "No era la misión de Francia. . . implantar la libertad religiosa en este suelo". Empero, su admiración objetiva hacia el valor y la perseverancia de los exploradores es la nota dominante del libro.

The Jesuits in North America in the Seventeenth Century (Los jesuitas en América del Norte en el siglo XVII), de 1867, se refiere a los esfuerzos de los sacerdotes católicos franceses por la conversión de las tribus indígenas. El libro ofrece descripciones vívidas—algunos dirán que demasiado vívidas—de su persecución y martirio.

En *La Salle and the Discovery of the Great West* (La Salle y el descubrimiento del Gran Oeste), de 1869,

Bruce Allen colabora con la dirección de Saturday Review.

Reproducido con autorización de *The Christian Science Monitor*. © 1983 The Christian Science Publishing Society. Reservados todos los derechos.



Epopeya de Francis Parkman *France and England in North America* (Francia e Inglaterra en Norteamérica)

Cortesía de The Library of America

Parkman alcanza un alto nivel: el vasto retrato del "viajero paciente", decidido a colonizar la región del Valle del Mississippi, muestra lo que el escritor era capaz de hacer con un personaje que realmente excitaba su admiración.

Su continuación, *The Old Regime in Canada* (El antiguo régimen en Canadá), de 1874, es una crónica comparativamente decepcionante de las luchas entre los varios ocupantes extranjeros del Canadá, establecidos principalmente en Quebec y que cobran amenidad sólo un instante, con el retrato admirativo que Parkman presenta, a su pesar, del hábil "político" clerical, Obispo Laval.

La fuerza se recupera verdaderamente en *Count Frontenac and New France Under Louis XIV* (El Conde Frontenac y la Nueva Francia bajo Luis XIV), de 1877, donde se narra cómo el control francés sobre Acadia es impugnado tanto por Inglaterra como por las colonias de Nueva Inglaterra, y cómo empieza a desenvolverse el plan de Francia para dominar los territorios del sur.

Este volumen encuentra su secuencia cronológica en *A Half-Century of Conflict* (Medio siglo de conflictos), de 1892, el último libro, escrito cuando Parkman estaba gravemente enfermo. Se trata de un relato difuso de los conflictos en todo el continente: el sitio de Louisbourg, la campaña de Detroit, "la búsqueda del Pacífico".

Sin embargo, la perseverancia es ampliamente recompensada con el volumen final, *Montcalm and Wolfe* (Montcalm y Wolfe), de 1884, que Parkman escribió fuera de serie, por considerarlo la piedra de toque de su obra y porque no deseaba interrupciones en su realización. Se trata de un clásico de la historia, una explicación meticulosa de las fuerzas que llevaron a esa batalla final a Francia e Inglaterra. El relato se basa en descripciones paralelas de las decisiones políticas y la planificación estratégica militar de ambos países y de reseñas paralelas de la carrera militar de los comandantes Louis de Montcalm y James Wolfe. Parkman dispone y compendia este complejo material en una narrativa colorida y fatalista, digna de Tolstoi o Stendhal. Dudo que alguna obra escrita hasta hoy con tal extensión, haya sido agraciada con una conclusión por demás gloriosa. ♦

DANZA

Nuevas Obras Paradójicas

Por Anna Kisselgoff
Tomado de THE NEW YORK TIMES

Dos estrenos del Ballet de la Ciudad de Nueva York, cuya coreografía se debe a Jerome Robbins, han sido el tema de conversación del mundo del ballet. Siempre hay interés, y ciertamente curiosidad, en torno a cualquier ballet de Robbins.

Cuando se deja desplegar a Robbins su inspiración, el interés aumenta. En los últimos años, sus coreografías para el Ballet de la Ciudad fueron creados, en realidad, como una deferencia al fallecido George Balanchine, pero también bajo una especie de control remoto. Cuando Balanchine llevó a la práctica su decisión de celebrar un Festival Tchaikovsky en 1981 y un Festival Stravinsky en 1982 en el Ballet de la Ciudad, fue un secreto a voces que a todos los coreógrafos asociados con la compañía se les dieron "asignaciones".

Anna Kisselgoff es la principal crítica de danza de The New York Times.

© 1983 por The New York Times Company. Reproducido con autorización.

Sin festival en 1983, e incluso antes que Balanchine enfermara, se decidió que los dos estrenos programados para 1983 quedaran a cargo de Robbins. Al sentirse libre para trabajar, Robbins alcanzaría su expresión más característica. Así nos dio lo inesperado: primero, en *Glass Pieces* (Fragmentos de Glass) y luego en su homenaje a Fred Astaire, un ballet llamado ahora *I'm Old Fashioned—The Astaire Variations* (Soy anticuado [variaciones Astaire]) y titulado originalmente *Variations on I'm Old Fashioned* (Variaciones sobre Soy Anticuado).

La atracción que siente Robbins por los compositores clásicos es insuperable. Algunos de sus más grandes ballets son coreografías para obras de Chopin y Bach. Sin embargo, desde su primer ballet y éxito instantáneo —*Fancy Free* (El despreocupado) para la primera partitura de ballet de Leonard Bernstein, en 1944—ha mantenido una actitud abierta hacia la obra de compositores contemporáneos.

Hacia tales compositores, pese a sus obvias diferencias formativas y generacionales, se ha vuelto a inclinar Robbins. *Glass Pieces* utiliza dos obras y un pasaje de Philip Glass, uno de los principales compositores experimentales de la escuela minimalista, que ahora se siente igualmente a sus anchas en la sala de conciertos, en la ópera o en el escenario del rock-arte. La música de *I'm Old Fashioned—The Astaire Variations* se basa en una popular canción de Jerome Kern. La partitura le fue encomendada al famoso compositor estadounidense Morton Gould (cuya música en el ya clásico *Interplay* (Interacción) de Robbins, de 1945, es la mezcla por antonomasia de lo popular y lo clásico, que obviamente atrae todavía a Robbins).

I'm Old Fashioned prometía ser un ballet típico de Robbins; sin embargo, flaqueó—muy honrosamente—lo cual no ocurrió con *Glass Pieces*. El ballet de Astaire, por sus connotaciones populares, pudiera prometer sólo eso. *Glass Pieces*, por estar tan ligada a la música de vanguardia que el auditorio no escucha, podría parecer el ballet más original y el más difícil.

Las cosas resultaron muy diferentes. *I'm Old Fashioned* induce a pensar en un ballet convencional, pero en realidad es un experimento formal atrevido. *Glass Pieces* es un éxito total en sus propios términos, pero sus raíces se asientan en las innovaciones de los coreógrafos de la "nueva danza" de los 70.

Más aún, *Glass Pieces* se muestra completamente formalista en su superficie. No obstante, está ligada a los ballets de comentario social que Robbins ha producido en el pasado, aun cuando quizá no fue esa su intención.

Si bien el tema patente de *Glass Pieces* es su música (repetitiva, con estructura de bloques, compleja en su ordenamiento de componentes mínimos), traducida a movimientos equivalentes, esta obra es también un retrato de nuestra sistematizada época.

Hasta su telón de fondo, en papel milimétrico, implica una mentalidad de dibujante. La vista se llena de configuraciones controladas y reiterativas. En *Rubric* (Rúbrica), la primera sección, una multitud de bailarines vestidos en tonos metálicos brillantes se esparce en líneas que se entrecruzan (a veces siguiendo los pasos de caminata con los que Robbins experimenta cada día más en sus ballets). Tres parejas se desprenden de este congestionamiento de tránsito y, al final, la acción se detiene abruptamente en un oscurecimiento total.

En *Façades* (Fachadas), Maria Calegari y Bart Cook bailan un *pas de deux* contra el pulso continuo de una hilera de mujeres que avanzan lateralmente en el fondo. Sus pasos y ademanes son breves, acumulados en una serie de permutaciones brillantemente configurada. Aquí, la impresión es de que los humanos han llegado a adaptarse a su obstinada era de computadoras. La masa final de hombres que corren, a los cuales se unen las mujeres, en la última sección, *Akhnaten*, sirve de liberación ritualizada.

No hay tal orden en *I'm Old Fashioned—The Astaire Variations*. La ejecución de su idea básica es mas compleja de lo que parece: el auditorio ve un pasaje fílmico de Fred Astaire y Rita Hayworth en un dúo de salón de baile, con la canción "Soy anticuado", perteneciente a la película de 1942 *You Were Never Lovelier* (Nunca estuviste más adorable). Luego, con las variaciones de Gould sobre la música de Kern, los bailarines en escena interpretan la coreografía de Robbins (un conjunto de variaciones sobre el dúo de la película, que utiliza muchos de sus motivos reiterados).

Hay varias sorpresas. Nadie baila tap ni lleva bastón; más aún, ningún bailarín personifica a Astaire o a Rita. En vez de una imitación servil, vemos un genuino ballet de Robbins; además, neoclásico.

Tal vez su tema es la mayor sorpresa: contra lo que se esperaba, no es el estilo de Astaire; no es cómo bailaba éste, sino lo que él bailaba. La coreografía de un dúo de salón de baile, ligero pero perfecto, se convierte así en el trampolín para la coreografía de Robbins. Para llegar a su esencia, éste intenta un enfoque analítico que acaso resulta una carga demasiado pesada para el proyecto entero.

Se trata de un método conocido desde su *Dybbuk Variations* (Variaciones del poseso) de 1974, en las que la idea rectora eran también las variaciones sobre un tema ajeno. Robbins trató de sugerir, sin narración, los temas de la obra dramática de S. Ansky, *The Dybbuk* (El poseso). Narrar un cuento sin narrarlo no es fácil. Se sirvió de un tratamiento abstracto que implicaba una disección de los motivos fundamentales.

Reunir los fragmentos después de separarlos resulta igualmente difícil en *I'm Old Fashioned*. Tres parejas principales y un conjunto comparten fragmentos de la coreografía de la película, en una suite amplificada al estilo del ballet. Al final, contemplan la película en el telón de fondo, desistiendo del intento de seguir a la par con Astaire y Rita. Es un final espectacular en medios mixtos, pero también simboliza la patente imposibilidad del proceso de disección que Robbins ha sido el primero en explorar tan formalmente en danza. En realidad, este ballet es el más experimental de los dos que él presentó en 1983. Queda la sensación de que su búsqueda de la contraparte coreográfica del oro del alquimista no ha sido satisfecha. ♦

26.5-MX-84-036 (278) 3/84

I'm Old Fashioned (Soy anticuado) de Jerome Robbins; como fondo, un filme de Fred Astaire

© 1983 Steven Caras