FACETAS

Vol. 5 1972 No. 1

LA MUSICA DE HOY

Leonard Bernstein
EL COMPOSITOR Y EL PUBLICO

Daryl D. Dayton
LA VANGUARDIA NORTEAMERICANA

Aurelio de la Vega
LA MUSICA EN LA AMERICA LATINA

Geoffrey James
LOUIS ARMSTRONG, MAESTRO DEL JAZZ

Albert Goldman
EL JAZZ SE ENFRENTA AL ROCK

Norman E. Borlaug
LA "REVOLUCION VERDE" Y DESPUES

James L. Meyer
LOS ESTUDIANTES Y EL CAMBIO SOCIAL

David A. Morse
EL DESEMPLEO EN LOS PAISES EN DESARROLLO

Byron R. White
EL TRIBUNAL SUPREMO

Harold L. Wilensky
EL MARXISMO Y EL OBRERO NORTEAMERICANO

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

Editor: Nathan Glick
Director de Arte: Everett D. Fairchild
Asistentes Editoriales: Katherine Montgomery y Rosemary Chalk

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

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

FACETAS

1972

Vol. 5 No. 1

James L. Meyer	3	**Los Estudiantes y el Cambio Social**
Nathan Glazer	13	**El Dilema Racial en los Setentas**
Norman E. Borlaug	22	**La "Revolución Verde" y Después**
		sección especial: LA MUSICA DE HOY
Leonard Bernstein	32	**El Compositor y el Público**
Robert Middleton	39	**El Significado de la Nueva Música**
Daryl D. Dayton	49	**La Vanguardia Norteamericana**
Geoffrey James	57	**Louis Armstrong, Maestro del Jazz**
Albert Goldman	65	**El Jazz se Enfrenta al Rock**
Aurelio de la Vega	78	**La Música en la América Latina**
		* * *
Harold L. Wilensky	89	**El Marxismo y el Obrero Norteamericano**
David A. Morse	100	**El Desempleo en los Países en Desarrollo**
N. Scott Momaday	110	**El Camino Hacia la Montaña de la Lluvia**
Byron R. White	117	**El Tribunal Supremo y la Revisión Judicial**
	125	**Indice del Volumen 4**

NOTA AL LECTOR:

La música es la más poderosa y emotiva de las artes, dijo el filósofo norteamericano John Dewey, porque, a diferencia de las artes visuales, llega a nosotros inmediatamente por el intelecto. ("Son los sonidos los que nos hacen saltar"). El comportamiento de los jóvenes en cualquier concierto de rock apoya esta opinión, así como la experiencia de una generación anterior cuando descubrió el jazz o la música sinfónica del siglo XIX. Hasta el actual entusiasmo por el cine acaso deba tanto a sus sonidos como a sus imágenes.

Pero algo extraño ha ocurrido a la música seria compuesta en el siglo XX. Gran parte de esta música se ha alejado de los tradicionales conceptos de armonía, de los sonidos que halagaban o aun encantaban al oído, hacia la disonancia, la atonalidad, el azar y la electrónica. El resultado ha sido una creciente separación entre el oyente y el compositor. Como lo dice el compositor-director Leonard Bernstein en su artículo, nuestro período es el primero en la historia en que la vida musical no gira alrededor de las composiciones contemporáneas.

No es nuestra intención censurar a nadie; acusar a los compositores de obstinación, ni al público de fariseísmo. En cambio, los artículos de Robert Middleton y de Daryl Dayton tratan de colmar la brecha entre las emociones del oyente y las técnicas del compositor, siguiendo las raíces históricas e intelectuales de las obras contemporáneas. Uno de los aspectos más notables de la música norteamericana de hoy, por ejemplo, es su internacionalismo, su familiaridad con adaptaciones de los estilos asiáticos, africanos y latinoamericanos.

Ningún estudio de la música norteamericana puede pasar por alto su contribución más original y vernácula: el jazz. En nuestra sección especial se rinde tributo al genio musical del finado Louis Armstrong, y se informa de un renovado interés en el jazz, después de una década en que el rock lo desplazó en la atención de los jóvenes.

* * *

La inquietud en el mundo musical acaso sea sólo un leve reflejo de los profundos cambios que están ocurriendo en la vida social, económica e intelectual. En otros artículos de este número se trata del impacto de tales cambios sobre las relaciones interraciales, la agricultura y la universidad. En contraste con ello, N. Scott Momaday recuerda con afecto y añoranza el mundo estable y tradicional de las tribus indias norteamericanas, mundo que hoy está desapareciendo.

N. G.

LOS ESTUDIANTES Y EL CAMBIO SOCIAL

Por James L. Meyer

Las impresiones de las actitudes políticas estudiantiles que se obtienen por los periódicos y la televisión, escribe el autor, habitualmente son sensacionalistas y, frecuentemente, engañosas. Basado en cuidadosos estudios sociológicos y en resultados de encuestas de la opinión pública, llega a un cuadro más complejo de las actitudes y actividades de los estudiantes universitarios norteamericanos. Graduado en la Universidad de Princeton y en la Universidad de Michigan, James L. Meyer ha dedicado gran parte de los últimos tres años al estudio de los movimientos juveniles y los cambios sociales en los Estados Unidos. Como encargado de asuntos culturales en la Agencia de Información de los Estados Unidos, ha dado conferencias sobre estos temas ante públicos universitarios latinoamericanos y asiáticos.

A fines de la década de los sesentas, las protestas estudiantiles en una universidad norteamericana tras otra ocuparon los titulares y fueron presentadas en tonos un tanto sensacionalistas, dejando la impresión de que las universidades norteamericanas eran centros revolucionarios. Después, ahora que estamos terminando el segundo año de los setentas, los periódicos y la televisión están anunciando "el fin de la protesta estudiantil" y "el retorno de la casa de estudios pacífica", sugiriendo esta vez que la disidencia estudiantil fue tan sólo un capricho pasajero, un desahogo transitorio de energías juveniles.

Ambas opiniones contienen gérmenes de verdad y grandes dosis de exageración. Se ha acumulado una gran cantidad de observaciones desapasionadas, de sociólogos, que parecen insinuar una situación mucho más complicada de la que podría colegirse por los titulares de los periódicos. Por ejemplo, en la década de los sesentas, la retórica revolucionaria quedó confinada a un pequeño grupo de activistas estudiantiles, y en los setentas un impresionante número de estudiantes permanece profundamente comprometido en sus esfuerzos por reformar la universidad y la sociedad. Pero ha habido un cambio en los principales asuntos: de la guerra de Vietnam, que parece acercarse a su solución, a asuntos tales como la polución del medio, la crisis urbana, la ayuda legal a los pobres y la revitalización de la universidad.

Una de las impresiones más difundidas por los medios de información

fue que grandes números de estudiantes participaban en actividades ilegales y destructivas. Los profesores Kenneth Keniston y Michael Lerner de la Universidad de Yale, autores ambos de importantes estudios sobre las actitudes estudiantiles, examinaron centenares de incidentes de inquietud estudiantil en los Estados Unidos. Llegaron a la conclusión de que sólo una parte infinitesimal de la población estudiantil había cometido actos de violencia, que "la abrumadora mayoría de las protestas universitarias en años recientes ha sido pacífica, ordenada y claramente dentro de los límites de la disidencia establecidos por la Primera Enmienda de la Constitución". Durante el año académico 1969-1970, según un estudio efectuado por el Consejo Norteamericano Sobre Educación, las dos terceras partes de los *colleges* norteamericanos conocieron alguna clase de protesta, pero sólo en el 9 por ciento hubo violencia de alguna clase. Y a pesar de la publicidad dada a una pequeñísima banda de autodeclarados revolucionarios, muchos estudios demuestran que la gran mayoría de los estudiantes están comprometidos con el trabajo dentro del proceso político democrático.

Corriente Hacia la Izquierda

Esta difundida fe en la sensibilidad del sistema político norteamericano no significa que grandes números de estudiantes no critiquen la sociedad norteamericana. Por el contrario, sus actitudes y valores critican las instituciones norteamericanas mucho más que los del público en general, o aun que los de los estudiantes de hace cinco a diez años. Numerosas encuestas de la opinión y estudios eruditos han identificado un movimiento general hacia la izquierda, en lo político y lo cultural, en años recientes. Durante los cincuentas y a principios de los sesentas las encuestas de la opinión estudiantil mostraron un gran apoyo a los valores e instituciones sociales tradicionales norteamericanos. En cambio, en la primavera de 1970, la encuesta Yankelovich descubrió que entre el 45 y el 56 por ciento de los estudiantes universitarios favorecían una "reforma fundamental" de instituciones como los grandes negocios, los partidos políticos y el ejército.

S. M. Lipset, profesor de Harvard, destacada autoridad en movimientos juveniles, analizó una veintena de encuestas de la opinión estudiantil en años recientes, y llegó a la conclusión de que, aun cuando unos pocos estudiantes son radicales empedernidos, "está claro que la cultura juvenil anti-establecimiento ha crecido enormemente durante la década de los sesentas". Los resultados de estos estudios de la actitud estudiantil son corroborados por los descubrimientos de la Comisión Sobre la Inquietud Estudiantil, nombrada por el Presidente Nixon, después de los tumultos ocurridos en muchas universidades en la primavera de 1970. La Comisión expidió un estudio detallado, según el cual crecientes números de estudiantes universitarios criticaban la sociedad norteamericana, insatisfechos con la política gubernamental y en pugna con la cultura de las mayorías.

Una cuantificación de la actitud estudiantil resulta difícil de lograr, porque mucho depende de cómo se defina "radicalismo" o "activismo". Sin embargo, cálculos basados en datos obtenidos por encuestas de 1971 sugieren que cuando mucho el tres por ciento de los estudiantes universitarios norteamericanos podrían ser clasificados como radicales "antisistema". Se trata de estudiantes que creen que el sistema político-social norteamericano está en condición tan detestable que sólo podrá lograrse un cambio significativo si lo ejercen presiones exteriores al actual proceso político. En este grupo muchos creen que se necesita alguna clase de revolución, aunque sólo algún puñado propugna abiertamente la violencia. Como los Estados Unidos tienen hoy unos ocho millones de estudiantes de bachillerato, un tres por ciento representa cerca de 240 mil personas. Esta es una de las varias razones por las que la protesta estudiantil se ha incrementado en la última década; la tremenda expansión del número total de estudiantes de *college* ha conducido a un aumento concomitante, en números absolutos, del pequeño porcentaje de radicales universitarios.

Otro cuatro por ciento, o sea 320 mil personas, pueden ser consideradas como radicales "dentro del sistema", es decir, aquellos que creen que la reforma puede lograrse trabajando dentro del sistema político democrático. En junto, estos estudiantes representan la llamada Nueva Izquierda; aportan gran parte de los dirigentes del movimiento de reforma estudiantil.

Los activistas de la Nueva Izquierda son una minoría de todos los estudiantes, pero su nueva influencia se ha extendido mucho más allá de su número. Se concentran mucho en las universidades más selectas y prestigiosas. Sus argumentos a menudo han tocado una cuerda sensible entre la masa de estudiantes, así como entre elementos de la sociedad adulta. Así, observadores bien informados calculan que otro 30 a 40 por ciento de los estudiantes son liberales izquierdistas, o izquierdistas moderados, y apoyarán a los militantes, sea activa o pasivamente, en muchos asuntos. Otro 40 por ciento de estudiantes es del "centro", en tanto que un 15 por ciento es de conservadores. Los estudiantes de estos grupos apoyarán a los activistas sólo en alguna cuestión que sea enormemente popular, como, por ejemplo, los derechos civiles, la protección del medio y el control estudiantil de la vida social y extracurricular en la universidad. De hecho, no todos los estudiantes activistas son izquierdistas o liberales. Algunos de los estudiantes conservadores participan en grupos de derecha como *Young Americans for Freedom* (Jóvenes Norteamericanos por la Libertad), que se opone enérgicamente a los militantes izquierdistas en muchos asuntos.

Activistas Minoritarios

Los estudiantes activistas de los grupos minoritarios méxico-norteamericanos, puertorriqueños y otros merecen una mención especial. Su situación difiere, en muchos aspectos, de la de los estudiantes militantes blan-

cos. La mayoría de los estudiantes de los grupos minoritarios provienen de familias de bajos ingresos. A menudo viven en los ghettos urbanos; pocos tienen padres que hayan llegado a la universidad; en contraste, los radicales blancos a menudo provienen de familias acomodadas, bien educadas, de la clase media.

El número de estudiantes minoritarios que buscan una educación más allá del nivel secundario ha aumentado espectacularmente en la última década. Cerca de 492 mil negros se inscribieron en universidades y otras instituciones de educación superior durante el año académico de 1969-70. Esto es el doble del número inscrito en 1964. Los negros y otras minorías representaron el 10,5 por ciento de la inscripción estudiantil para no graduados en el otoño de 1970. Este extenso grupo incluía a 111.000 estudiantes con apellidos españoles, más 64.000 de familias orientales y 29.000 indios norteamericanos.

Los estudiantes de los grupos minoritarios suelen preocuparse más por asuntos específicos y prácticos que directamente afectan la posición económica, política y social de su grupo dentro de la sociedad norteamericana. Mejores empleos, mejor alojamiento y mejor educación se cuentan entre sus principales intereses. Los estudiantes activistas blancos apoyan también estas posiciones, pero frecuentemente se preocupan más por asuntos como la guerra de Vietnam o el sistema de valores de la cultura de las mayorías.

En años recientes, los grupos estudiantiles minoritarios, especialmente los negros, a menudo han preferido seguir su propio camino en los asuntos que son de básica preocupación para ellos. Aunque aceptan el apoyo de los blancos, no desean verse dominados por los más numerosos activistas estudiantiles blancos. Los líderes estudiantiles negros, en particular, creen que el desarrollo de un orgullo racial y una conciencia política requieren que los negros se pongan a la cabeza al defender sus propios intereses.

Trabajando en Pro del Cambio

Aunque hay diferencias de enfoque y estilo entre los estudiantes activistas blancos y los de las minorías, en una gran cantidad de asuntos específicos y pragmáticos, todos participan por igual. Quizás el aspecto más sorprendente de la escena universitaria es el gran número de estudiantes de diversas nacionalidades que trabajan de maneras directas y prácticas para lograr el cambio social. Baste con citar los miles de estudiantes que participaron como voluntarios en el movimiento de los derechos civiles, en los programas de desarrollo comunitario y en las campañas electorales durante la pasada década. Una Encuesta Gallup efectuada en 1969 descubrió que el 51 por ciento de nuestros estudiantes norteamericanos —más de tres millones— habían participado en alguna clase de obra social voluntaria durante su permanencia en el *college*. En 1967, la Asociación Nacional de Estudiantes calculó que 250.000 estudiantes universitarios se habían presentado como voluntarios ese año para ayudar a los

niños de las escuelas públicas que necesitaban asistencia para superar deficiencias educativas.

Un ejemplo del activismo estudiantil en la arena política es el Plan Princeton, llamado así porque fue desarrollado en la Universidad de Princeton. Este plan, adoptado por más de cien universidades, permitió una interrupción en el año académico de modo que los estudiantes pudieran trabajar como voluntarios en las campañas electorales nacionales y locales de 1970. El plan no tuvo el arrollador éxito que sus partidarios esperaban obtener; no obstante, cerca del 13 por ciento de todos los estudiantes de *college* apoyaron a los candidatos de uno u otro partido político en cientos de campañas separadas por todo el país, de acuerdo con una Encuesta Gallup efectuada en diciembre de 1970.

Un campo creciente de activismo estudiantil se encuentra en la provisión de servicios legales gratuitos para grupos minoritarios o de bajos ingresos que tratan de defender sus derechos en los tribunales norteamericanos. Casi todas las escuelas de derecho norteamericanas mantienen tales grupos de asistencia legal, integrados por estudiantes, guiados por miembros voluntarios del cuerpo docente. En la costa occidental los estudiantes han ensanchado el concepto de ayuda legal y han fundado firmas de abogados en pro del interés público. En veintiún *colleges* estatales y privados, en Oregon, se hicieron colectas para obtener el dinero necesario para financiar el Grupo de Investigación Estudiantil por el Interés Público de Oregon. Con un presupuesto de 250.000 dólares anuales, el grupo piensa contratar a diez abogados y especialistas, a tiempo completo, que trabajarán con equipos de investigación de estudiantes y profesores sobre una gran variedad de proyectos de protección del medio y el consumidor. Recientemente, los estudiantes de la Universidad de California en Berkeley votaron en pro de contribuir aproximadamente con cinco dólares anuales cada uno, para financiar a los Abogados de Acción Legal Ciudadana, que contratarán a experimentados penalistas para trabajar con los estudiantes voluntarios. La firma piensa demandar a las dependencias gubernamentales y a los hombres de negocios que, en su opinión, estén violando la protección del consumidor o las leyes de los derechos civiles.

Junto con tales actividades, encaminadas a ayudar a los menesterosos en la sociedad fuera de la Universidad, grandes números, frecuentemente mayorías, de estudiantes han canalizado sus energías hacia la reforma de la propia universidad. Ha habido agitación estudiantil por lograr un papel al determinar la política universitaria. Han exigido, y han obtenido en un número creciente de colegios, el derecho de tener un control completo de las actividades estudiantiles políticas, sociales y extracurriculares. Los estudiantes más activistas desean tener voz al establecer los requerimientos del programa, evaluar la actuación docente de los maestros y contratar o despedir a los miembros del cuerpo docente. En muchas universidades los estudiantes han obtenido cierta representación en los consejos académicos y administrativos, pero en todos los casos los profesores

y la administración conservan el papel dominante al establecer la política educativa.

Bajo la presión de los estudiantes muchas universidades han empezado a re-examinar sus programas y técnicas educativas. Programas innovadores, ofrecimiento de nuevos cursos y requerimientos académicos más flexibles están surgiendo en un número creciente de instituciones de enseñanza superior norteamericanas. Sin embargo, la cuestión del papel adecuado de la universidad en la sociedad sigue siendo objeto de debates, y no es probable que se acallen durante algún tiempo. Sin embargo, el estudiante ha sido un importante catalizador en este proceso de revitalizar la universidad. Según el Dr. Harold Taylor, ex-presidente de un destacado *college* de artes liberales, "El estudiante se ha convertido en la fuerza más poderosa de la reforma de la educación norteamericana e indirectamente, de la reforma de la sociedad norteamericana".

La Transformación de la Sociedad Norteamericana

¿Cuáles son las causas de esta notable participación política de los estudiantes norteamericanos que, a diferencia de sus colegas en el extranjero, rara vez habían sido famosos por su celo político? ¿Por qué están demostrando hoy los estudiantes norteamericanos tal preocupación por las direcciones de la sociedad norteamericana?

Las respuestas, de acuerdo con muchos sociólogos, pueden encontrarse en la trascendental transformación de los Estados Unidos desde 1945. La causa subyacente de esa transformación es el rápido ritmo del cambio tecnológico, que está convirtiendo los Estados Unidos, de una sociedad industrial, en la primera sociedad mundial post-industrial o, para emplear la frase popularizada por el profesor de la Universidad de Columbia Zbigniew Brzezinski, en la primera sociedad "tecnetrónica" mundial. Este proceso, a su vez, ha ejercido una poderosa influencia sobre la forma en que la juventud norteamericana —especialmente los estudiantes de bachillerato— piensa y actúa.

¿En que defiere la sociedad tecnetrónica de la sociedad industrial? Una manera de explicar esto sería señalar que el elemento central de la sociedad industrial es la máquina, en tanto que en la sociedad tecnetrónica es la computadora, que combina la tecnología con la electrónica.

La máquina —multiplicadora de la fuerza física humana— capacitó a las sociedades agrícolas a progresar hasta nuevos niveles de productividad, nuevas formas de organización social y una nueva manera de mirar al mundo. La computadora —multiplicadora de la potencia mental del hombre— está teniendo efectos similares sobre las sociedades industriales. La computadora es básica para la automatización y la rápida información necesaria para procesar y resolver problemas, que son las fuerzas principales de la naciente sociedad tecnetrónica. El número de computadoras en los Estados Unidos se ha multiplicado desde cinco en 1950 hasta más de 80.000 en 1971. Quienes desarrollan y aplican conocimientos

—sobre todo en educación e investigación— constituyen el sector de más rápido crecimiento en la fuerza laboral norteamericana; se espera que su número aumente en más de un 40 por ciento entre 1970 y 1980. Notando esta corriente, el sociólogo de Harvard, Daniel Bell, ha descrito a la sociedad post-industrial como aquella en que "el intelectual predomina" reemplazando al hombre de negocios.

Comprender este proceso es crucial para comprender la inquietud estudiantil, porque en último análisis están íntimamente relacionados. Tan rápidamente como la innovación tecnológica impele hacia adelante a los Estados Unidos hacia la edad tecnetrónica, también está generando poderosas fuerzas sociales que están transformando el medio socio-cultural, desarrollando una nueva visión del mundo entre muchos jóvenes y creando tensiones, incertidumbre y conflictos en la sociedad norteamericana.

Causas de la Actitud Estudiantil

¿Cuáles son algunas de estas poderosas fuerzas sociales que están metamorfoseando los Estados Unidos? ¿Cómo se relacionan con las actitudes y el activismo de los estudiantes universitarios norteamericanos?

1. *Difusión de la Riqueza.* La innovación tecnológica es una de las causas principales del progreso económico sin precedentes de la post-guerra norteamericana. Algunos economistas calculan que una tercera parte del desarrollo económico en las dos últimas décadas se debe a nuevas invenciones y avances tecnológicos de los métodos de producción. La tecnología constituye la palanca que ha hecho posible a los Estados Unidos, con el seis por ciento de la población mundial, producir una tercera parte de los artículos y servicios de todo el globo.

Grandes números de estudiantes norteamericanos casi nunca han conocido la inseguridad económica. La prosperidad es algo que se ha dado por sentado. A través de la historia, los bienes materiales han sido grandemente apreciados porque habían sido escasos. Con una prosperidad extensiva, la abundancia de bienes se ha vuelto un lugar común en los Estados Unidos, y, por lo tanto, menos deseable a los ojos de algunos. Muchos estudiantes de familias acomodadas y de la clase media rechazan la idea de trabajar sólo para ganar mucho dinero; se muestran más interesados en un trabajo que resulte satisfactorio y tenga un significado personal. Estos estudiantes han podido darse el lujo de aplicarse a problemas que están más allá de lo meramente económico, en el exclusivo dominio de la calidad de la existencia humana. Crecientes números de estudiantes han expresado esta preocupación comprometiéndose con los problemas sociales del día.

2. *La Difusión de la Educación.* Una tecnología en expansión crea una necesidad creciente de personas educadas. A su vez, una fuerza laboral mejor educada fomenta nuevos avances en la tecnología y la prosperidad. Hoy, la mitad de los norteamericanos en edad de bachillerato están asistiendo a una institución de enseñanza superior, en comparación con sólo

el trece por ciento en 1951. Durante la década de los sesentas, los Estados Unidos triplicaron sus gastos en educación superior; para 1968 se fundaban nuevos bachilleratos al ritmo de uno por semana. La industria de la educación hoy es la mayor del país, y emplea a más personal que las cinco mayores compañías de la nación combinadas.

No sólo hay más personas asistiendo a la escuela; también permanecen allí durante más largos períodos. Esto aumenta el potencial del activismo estudiantil, porque los estudiantes suelen ser más conscientes de los problemas sociales que los no estudiantes. También suelen tener mayor confianza en su propia capacidad para hacer algo sobre tales problemas. La educación superior habitualmente aumenta el refinamiento propio y extiende la percepción de las alternativas de la vida. Así, los estudiantes de bachillerato a menudo expresan sus críticas porque aplican elevadas normas al juzgar la sociedad norteamericana.

Además, los estudiantes son sumamente móviles, se concentran en ciertas zonas geográficas, y se organizan fácilmente para actividades de protesta. Aún no atados por carreras o familias, viviendo en un medio académico que insiste en las ideas y las soluciones ideales, los estudiantes fácilmente se impacientan con los defectos y las complejidades de la sociedad en general.

3. *La Revolución de las Comunicaciones.* La televisión acaso sea la más común de las innovaciones tecnológicas de la post-guerra. La actual generación de jóvenes norteamericanos es la primera en crecer en la edad de la TV. Aun si no se es un devoto del teórico de las comunicaciones Marshall McLuhan, resulta difícil negar la importancia de este hecho. La televisión afecta profundamente las actitudes de los jóvenes por su rápida comunicación de informaciones, de la que no dispusieron anteriores generaciones de jóvenes norteamericanos. En la época anterior a la TV, era más fácil ocultar a los jóvenes las realidades del mundo exterior. Hoy, cuando los jóvenes pueden atestiguar una variedad de estilos de vida y una plétora de problemas sociales con sólo dar vuelta a un botón, rápidamente cobran conciencia de las posibilidades así como de las imperfecciones de la existencia humana.

Nuevos Modos de Percepción

Pero la televisión no sólo aumenta la conciencia juvenil de las realidades sociales; también puede cambiar la forma en que perciben estas realidades. Según McLuhan, la letra impresa favorece un sentido de alejamiento y de distancia entre el lector y el mundo. En cambio, ver la televisión es una experiencia emocional que exige cierta participación psicológica del espectador. Produce una mayor sensación de participación y proximidad con los acontecimientos exteriores. Como resultado, muchos jóvenes norteamericanos han creado nuevos modos de percepción que les hacen sentirse más personalmente comprometidos con los problemas de la sociedad en general.

Otro factor, que tiene poco que ver con la tecnología, ha influido sobre las actitudes de los estudiantes norteamericanos: el declinar de la guerra fría. Los países que se sienten amenazados tienden a agruparse para presentar un frente común al enemigo. Los problemas internos se postergan, y se insiste en la conformidad social, sobre la base de que la disensión debilita la capacidad del país para enfrentarse al reto exterior. Pero cuando las amenazas del exterior parecen menos formidables, las naciones a menudo se muestran menos defensivas ante sus imperfecciones. Las preocupaciones domésticas cobran mayor importancia, y las diferencias políticas internas son más aparentes. Los estudiantes reaccionan rápidamente ante estos cambios. Un ambiente liberalizado favorece a los disidentes que haya entre ellos para que hablen y hagan críticas que de otra manera habrían parecido impropias e inaplicables en el clima de la guerra fría.

Tecnología, riqueza, educación y un relajado clima político mundial: todo esto ha contribuido a crear una atmósfera socio-cultural transformada en los Estados Unidos desde 1945. También han contribuido a los conflictos y la inquietud en el país. Si este paso de los cambios continúa, habrá un continuo conflicto entre quienes sostienen opiniones diferentes de lo que debe hacerse para responder a las nuevas condiciones. Los activistas estudiantes seguirán persiguiendo, quizás de manera más discreta, su visión de unos Estados Unidos mejores.

Crítica al Activismo Estudiantil

Otros, con una visión diferente, se opondrán a muchas demandas estudiantiles. Estas personas, aunque puedan estar de acuerdo en que los Estados Unidos están lejos de ser perfectos, objetan la exagerada retórica y las tácticas ocasionalmente perturbadoras de los estudiantes militantes. Sienten que los estudiantes no tienen el monopolio de la virtud, y que los activistas son culpables de impaciencia e intolerancia contra quienes no están de acuerdo con ellos. Esto sólo hace más rígida la resistencia a las reformas que de otra manera podrían obtenerse, afirman estos críticos. También consideran que los estudiantes radicales son culpables de una especie de neo-romanticismo, de colocar la emoción por encima de la razón y de vaguedad en sus metas y alternativas viables.

Muchos adultos han señalado que los estudiantes han pasado por alto los considerables progresos y auténticas reformas efectuadas en los Estados Unidos desde la década de los treintas. Y, en realidad, la generación adulta tiene mucho de qué estar orgullosa: leyes de seguridad social, seguro contra el desempleo, salario mínimo, atención médica para los ancianos y avances en los derechos civiles. Han lanzado a los Estados Unidos hacia una era de prosperidad y han mantenido un sistema político viable frente a continuas presiones y desafíos. Los adultos saben que las condiciones han mejorado grandemente desde los días en que ellos eran jóvenes, por lo que se muestran perplejos y airados cuando muchos de los jóvenes de hoy —a menudo sus propios hijos e hijas— critican las instituciones

del país. Pero parece ser una regla de las sociedades que pasan por cambios rápidos el que las cosas que parecían loables para una generación sean consideradas inadecuadas por la siguiente.

Inquietud Continua

La tensión entre los reformadores estudiantiles y sus oponentes probablemente seguirá durante un tiempo. La pugna no será tan sólo a lo largo de las líneas generacionales; jóvenes y viejos se encontrarán en ambos bandos de cada asunto. No puede descartarse la posibilidad de ocasional violencia. Pero aunque los titulares insistirán en los acontecimientos más sensacionales, muy pocas batallas se librarán en las calles. La mayor parte del conflicto se expresará en debates en las universidades, en el gobierno y en los hogares. La batalla pasará a los medios de información y a los medios políticos; en resumen, a todas las miles de formas de debates, negociación y acomodación abiertas indispensables para el funcionamiento de un sistema político democrático.

La década de los setentas promete ser de rápida evolución social. Pero un período de conflictos socio-político no necesariamente carece de rasgos redentores. En algunos casos, una sociedad tranquila en la superficie es una sociedad que pasa por alto los problemas sociales no resueltos. No hay conflicto porque nadie se preocupa lo suficiente por desafiar el *statu quo*. En el cambiante mundo de hoy, el fermento —u ocasionales tumultos— pueden ser el precio del progreso y la reforma.

Los activistas estudiantiles norteamericanos están a la vanguardia de este proceso. Han aceptado el ingrato papel del tábano de la conciencia del país. Sus críticas a menudo serán inadecuadas, y serán culpables de excesos. Caerán víctimas de flaquezas humanas, como arrogancia, autosuficiencia e intolerancia. Pero a excepción de los pocos que recurran a la violencia, estos jóvenes estarán haciendo un servicio a la nación al llamar la atención sobre la necesidad de cambios de las instituciones y actitudes que serán necesarios con el cambio de los tiempos.

EL DILEMA RACIAL EN LOS SETENTAS

Por Nathan Glazer

El autor observa una curiosa paradoja en las relaciones interraciales en los Estados Unidos: un aumento de igualdad económica, especialmente entre los jóvenes negros instruidos, y al mismo tiempo una tendencia hacia el separatismo cultural y político.

Como destacado sociólogo que ahora enseña en la Universidad de Harvard, el profesor Glazer ha seguido la evolución de los derechos civiles en los Estados Unidos con atención tanto personal como profesional. Es co-autor (con Daniel P. Moynihan) de *Beyond the Melting Pot* (Más allá del Crisol), informe acerca de las minorías étnicas y raciales de Nueva York, y (con David Riesman y Reuel Denney) de *The Lonely Crowd* (La Muchedumbre Solitaria), estudio muy apreciado sobre el carácter norteamericano. Su libro más reciente, *Remembering the Answers* (Recordando las Respuestas), analiza el impacto del activismo estudiantil en las universidades norteamericanas. Actualmente prepara un libro acerca de las actitudes interraciales.

Han pasado cuatro años desde que se publicara el Informe de la Comisión Consultiva Nacional sobre Desórdenes Civiles. Mirando hacia atrás, parece como si aquel informe hubiese sido la culminación de cierta opinión acerca de las relaciones interraciales, predominante en los Estados Unidos durante la década pasada. La Comisión fue nombrada por el Presidente Johnson a raíz de los terribles disturbios provocados por los negros en el verano de 1967 en Newark y Detroit, disturbios en que perecieran veintenas de personas y en que fueran destruidas propiedades con valor de muchos millones de dólares. La Comisión estuvo presidida por el entonces gobernador demócrata de Illinois, Otto Kerner.

La Comisión representaba las ideas liberales de la década del sesenta, libres de las reservas que muchas personas habían empezado a expresar acerca de esas ideas. La Comisión Kerner sostenía que la única manera de invertir la tendencia hacia la formación de dos naciones, una blanca y otra negra, era poner en práctica al nivel federal, con sólido apoyo en los niveles estatal y local, nuevos programas generales para integrar más rápidamente a los negros a la corriente principal de la vida norteamericana, programas relativos al alojamiento, el empleo, la educación y el desarrollo comunitario.

Ese tipo de programas, que constituyó una corriente al parecer interminable a principios de los años sesenta, había sido un factor decisivo en el aumento de las inversiones federales en muchos terrenos, como la educación y la salubridad. Luego se detuvo el lanzamiento de nuevos programas, primero a causa de las exigencias de la guerra de Vietnam y segundo a causa de la creciente oposición política de muchos blancos que veían aumentar sus impuestos sin vislumbrar el fin de los problemas raciales. La Comisión Kerner fue causante de que volviera a iniciarse aquel diluvio de programas.

El Ambiente Público

Pero el ambiente público no favorecía la proliferación de tales programas. Lo anterior se puso en claro en las elecciones nacionales de 1968, así como en las elecciones de 1969 en las ciudades, donde en la elección de alcaldes, se pudo observar el mismo repudio de los programas activistas liberales en favor de los negros. En la ciudad de Nueva York, el alcalde John Lindsay, vicepresidente de la Comisión Kerner y quizás la personalidad más influyente al formular el informe, fue reelegido entre tres candidatos, pero con una minoría de votos populares. Sus dos rivales se le opusieron, alegando entre otras cosas, que había prestado demasiada atención a los negros de Nueva York, sin ocuparse lo suficiente de la clase blanca trabajadora y de la clase media baja. Juntos, sus oponentes obtuvieron más votos que él. En Los Angeles, un candidato negro a la alcaldía fue derrotado por el alcalde conservador en función, Sam Yorty, y también en Detroit perdió las elecciones un candidato negro (aunque ambos estuvieran a punto de ganar); en Minneapolis fue elegido un oficial de la policía. Aquello sugería que al electorado le interesaba la ley y el orden en las calles, la reducción de los impuestos y el mantenimiento de la estabilidad social más que la iniciación de nuevos programas en beneficio de los negros.

La Comisión Kerner predijo que aquel camino conduciría al desastre. Sin embargo, a mi juicio, no ha sobrevenido el desastre y abrigamos tanta esperanza como en 1968 de que los Estados Unidos todavía puedan resurgir de las terribles dificultades raciales con cierto grado de justicia, decoro y estabilidad. Trataré de sugerir algunas razones que expliquen por qué.

En Camino de la Igualdad

La razón principal quizás sea que siguen operando los procesos sociales y económicos fundamentales que brindan al negro una mayor participación en la sociedad norteamericana, pese a todos los clamores en sentido contrario. Considérense algunas pruebas que aporta el más reciente informe oficial del gobierno sobre "La Situación Social y Económica de los Negros en los Estados Unidos". El informe revela que en 1969 conservaron los negros los sustanciosos beneficios que caracteriza-

ran casi toda la década. En 1964, el ingreso medio de los negros se elevaba al 54 por ciento del ingreso medio de los blancos. En 1969, alcanzó el 60 por ciento del ingreso medio de estos últimos. Todavía estaban los negros muy a la zaga, pero habían progresado y aquellas cifras, es necesario recordarlo, combinaban la situación existente en el Sur (donde habita todavía más de la mitad de los negros), con la situación de los negros en el resto del país, donde se encuentran considerablemente mejor. Así, en el Oeste, el ingreso medio de los negros alcanzó el 80 por ciento del ingreso de los blancos. Además, aquellos negros que vivían en familias encabezadas por marido y mujer se acercaban todavía más al ingreso medio de los blancos. (El ingreso medio de los negros se ve reducido por el grandísimo número de familias disueltas, encabezadas únicamente por mujeres, que generalmente tienen menores ingresos que los hombres.) Las familias de negros encabezadas por marido y mujer, en todo el país, tenían 72 por ciento del ingreso de los blancos. Las familias jóvenes, menores de 24 años, tenían los mismos ingresos que los blancos en el Norte y el Oeste. Así, por lo que toca a las familias jóvenes, por lo menos en dos zonas del país, se alcanzó la igualdad de ingresos en 1969, lo cual constituye una enorme realización.

Más sorprendente aún fue el rápido incremento del acceso de los negros a empleos mejores. Entre 1960 y 1969, el número de negros empleados en ocupaciones profesionales y técnicas aumentó en más del doble (109 por ciento); el número de blancos en las mismas ocupaciones aumentó solamente en 41 por ciento. También el número de negros en empleos de oficina aumentó en más del doble, mientras los blancos en los mismos empleos aumentaron sólo en 33 por ciento. Hubo un aumento de negros mucho mayor que el de blancos en el número de empresarios, oficiales y propietarios (43 contra 12 por ciento), vendedores (70 contra 17 por ciento), trabajadores especializados (70 contra 12 por ciento), y reducciones grandísimas en el número de negros que trabajaban como labriegos y peones de granja, y como sirvientes. Así, la distribución de ocupaciones de los negros se acercó más a la de los blancos, aunque todavía estuviera lejos de serles igualmente favorable.

El Papel del Gobierno

Inevitablemente, claro, eso significaba mejor alojamiento, posibilidad de mudarse a suburbios más nuevos, aumento en el número de los que llegan hasta la educación superior, así como otros adelantos. Puede preguntarse: ¿por qué ocurrió eso, si los programas exigidos por la Comisión Kerner no llegaron a aplicarse? Creo que puede señalarse cierto número de razones: primero, a mediados de la década del sesenta se habían iniciado programas en varios campos. Si bien no fueron ampliados en la última parte de la década, se les continuó en su mayoría. Eran programas de dos tipos. El uno consistía en ayuda directa en diversos campos (por ejemplo, adiestramiento y empleo en varios tipos de acti-

vidades comunales pagadas por el gobierno federal). El otro en programas contra la discriminación en el trabajo; esos programas se generalizaron más y más en el transcurso de la década. Si al principio sólo se ocupaban de los casos directos de discriminación, hacia fines de la década —y esto también fue cierto en el gobierno del Presidente Nixon— las agencias gubernamentales hacían énfasis en los "programas afirmativos". Así, el gobierno presionaba a empresarios e industriales para que contrataran más negros si estadísticamente los negros no se hallaban representados proporcionalmente en las fuerzas laborales, aun cuando no hubiese pruebas de prácticas discriminatorias en la contratación. Hacia 1969, miles de personas estaban empleadas en agencias —estatales, federales y locales— cuya principal tarea era vigilar que no hubiese discriminación en el trabajo y exigir a los empresarios que aumentaran la proporción de trabajadores negros. (Naturalmente, aquellos programas también se aplicaban a otros grupos minoritarios, como portorriqueños, mexico-norteamericanos y demás. Pero los negros son, con mucho, el mayor grupo minoritario y los más activos en sacar ventaja de esas oportunidades).

Pero además de los esfuerzos positivos del gobierno por obtener mayor número de empleos, mayores ingresos y mejores oportunidades educativas para los negros, deben señalarse las tendencias a largo plazo en la economía y la sociedad que aumentaron el número de negros de la clase media. Legal o moralmente ya no se toleraron el prejuicio y la discriminación. Mayor número de negros ingresó en las escuelas o recibió preparación vocacional y tuvo así oportunidad de obtener mejores empleos. Como la oferta fuera abundante hasta fines de la década, hubo oportunidades de trabajo y muchos negros supieron aprovecharlas.

Por lo tanto, a cierto nivel estuvo funcionando el sistema: más negros obtuvieron empleo y aumentaron sus ingresos.

La Conciencia de la Pobreza

Pero hubo dos niveles en que el sistema no funcionó, y allí radica el terrible peligro de que lo predicho por la Comisión Kerner se convierta en realidad y que el país se separe en dos naciones, hostiles y violentas entre sí.

Primero, en el proceso de ingresar en la clase media no participaron grandes núcleos de negros. Si muchos abandonaron las barriadas, muchos permanecieron. Entre ellos, el desempleo era elevado, muchos jóvenes se retiraron de los estudios, la disgregación de la familia era cosa común, en parte porque los hombres no ganaban lo suficiente para mantener a la esposa y a los hijos. Era común la mala salud, el alojamiento era miserable, la violencia aumentaba continuamente a la par del desempleo, y la juventud que no asistía a la escuela se orientaba hacia el crimen. Uno de los más graves acontecimientos de la década fue el rápido aumento en el consumo de drogas en el *ghetto*. En 1970 hubo una epidemia de

defunciones entre gente joven —a veces hasta de 12 o 14 años— debida a la dosificación excesiva de drogas entre los negros (y también los portorriqueños) de Nueva York. A pesar de todo, como lo indican las cifras, muchísimos negros obtuvieron mejores empleos, a pesar de todo ingresaron en mayor número a los colegios superiores y ocuparon en mayor número mejores alojamientos, aunque sea un hecho que muchos aún vivían en condiciones sociales y físicas deficientes.

Aun cuando los que vivían en aquellas condiciones fueran menos al final que al principio de la década, constituían, de hecho, un problema mucho más serio. Estaban más conscientes de su número y de su condición porque los medios de información les consagraron una atención muy grande y sostenida. Se habían hecho más radicales a causa del surgimiento de nuevos movimientos políticos extremistas.

Hubo, pues, dos procesos paralelos; el uno despertaba optimismo, el otro pesimismo. Por una parte, muchos negros mejoraban su condición; por la otra, muchos vivían de tal manera que la miserable condición de los alojamientos, las calles, los parques y las instalaciones públicas correspondía a un elevado índice de criminalidad y desorganización social, creando conjuntamente un terrible ambiente del que huía la mayoría de quienes podían hacerlo.

La combinación de aquellos procesos, con evidentes contradicciones por una y otra parte, producía una atmósfera de incertidumbre y desasosiego. Los blancos se hallaban descorazonados al cabo de una década de esfuerzos por ayudar a los negros sólo para que la crisis racial pareciera tan grave como siempre. También los negros estaban amargados por los mismos sentimientos y más impacientes que nunca por alcanzar un completo ascenso económico y social. En ocasiones, las soluciones parecían más lejanas que al principio, e incluso la propia meta de la integración total fue puesta en tela de juicio, esta vez no por los blancos, sino por los negros.

De la Integración a la Afirmación

Aquella revaluación hecha por ambas partes ayudó a detener un tercer proceso —que se hallaba más allá de la esfera económica— al que no puede calificarse simplemente de "pesimista" u "optimista" y que, sin embargo, puede ser el más importante de todos. Se trata de la revolución cultural entre los negros, que hace hincapié, como dijera Martin Luther King, en que "Lo Negro es Hermoso". A principios de los años sesenta, los dirigentes negros eran típicos miembros de la clase media y deseaban que su pueblo accediera a la clase media, deseaban la "integración" a la sociedad norteamericana. Así ocurría a la Asociación Nacional para el Mejoramiento de la Gente de Color (NAACP), de antigua creación, encabezada por Roy Wilkins; la Liga Urbana Nacional de Whitney Young, lo mismo que a los movimientos más recientes y más militantes, el Congreso de la Igualdad Racial (CORE), encabezado por James Farmer; la

Conferencia de Dirigentes Cristianos del Sur (SCLC) de Martin Luther King; y el Comité Coordinador de Estudiantes No-Violentos (SNCC). Todos esos grupos exigían para su pueblo oportunidades de clase media y ellos mismos se señalaban como miembros de la clase media por la manera de expresarse, por el porte y la indumentaria. No podemos en este breve artículo relatar la historia del enorme cambio de perspectivas de los movimientos políticos negros, cambio que va desde la simple exigencia de "integración" hasta la exigencia de... lo que es difícil decir. Quizás el "Poder Negro" resuma mejor las nuevas exigencias. Son exigencias de poder independiente —político, económico y cultural—, el poder de modelar la propia vida. Más adelante veremos si lo anterior ha llevado a la "integración", al "pluralismo cultural", al "separatismo" o, incluso, como lo exigían algunos, a la creación de una nación independiente.

Hubo múltiples manifestaciones de las nuevas perspectivas. El SNCC se hizo extremista y excluyó de su seno a todos los blancos que habían colaborado con él. Otras organizaciones, como el CORE, que fueran de negros y blancos, se hicieron exclusivamente negras. Hubo un enorme aumento de interés por la cultura negra —por el pasado de los negros en Africa y en los Estados Unidos— y se hicieron grandes esfuerzos por crear un arte negro, que quizá hayan sido más fructíferos en el terreno del drama, donde se impusieron nuevos autores negros. Cuando se iba a los barrios negros, podían verse enseñas, las unas anunciando clases de baile africano, las otras tejidos y objetos africanos; podían verse inmensos muros de vivienda decorados con un nuevo arte negro. Los negros cambiaron incluso en su presentación. Eran cada vez más numerosos los que desistían de sus esfuerzos por alisarse el cabello. El aspecto "Afro" o "natural" fue haciéndose cada vez más común.

Estudios Negros

Aquella efervescencia se encontraba por doquier, pero en ninguna parte tan activamente como en las universidades. En el transcurso de la década, el número de negros había aumentado muy considerablemente en las universidades. En 1964 había 234.000 estudiantes universitarios negros, la mitad de los cuales estaban inscritos en las escuelas superiores para negros del Sur, establecidas durante el período de la segregación. Hacia 1970 había ya 492.000 negros universitarios, de los cuales casi dos tercios estudiaban en instituciones predominantemente blancas. En tanto que en la primera mitad de la década generalmente había sólo algunas veintenas o cuando mucho algunos cientos de estudiantes negros en las grandes universidades, hacia la segunda mitad hubieron muchos cientos, y, en algunas instituciones, miles. En 1968-69 y en 1969-70 en cientos de colegios superiores se solicitaron nuevos programas "Afro-Norteamericanos" o de "estudios negros". Los estudiantes negros exigieron nuevos cursos, nuevos departamentos, en muchos casos exigieron la dirección de los mismos y voz y voto para designar al nuevo cuerpo docente. Tales programas han

sido establecidos en veintenas y quizá en cientos de escuelas superiores. En esas o en otras escuelas han integrado sus propios círculos sociales, de los que se hallan excluidos los blancos.

¿Cómo interpretar ese fenómeno? ¿Presagia una sociedad peor o mejor? Pienso que, en la medida en que en otras épocas a los negros no les interesaba más que la integración —olvidando su propia cultura y su propia historia, insistiendo en llegar a ser "exactamente iguales" a los blancos—, esa actitud es positiva. La juventud negra está en busca de sus tradiciones y en busca de sí misma, está decidida cómo quiere vincularse con su pasado, está hallando, para servirme de un término popular en Norteamérica hoy en día, su propia "identidad".

Pero el movimiento no es totalmente positivo. Un período de retiro para encontrarse a sí mismo es ciertamente comprensible. Pero un proceso en que los estudiantes negros se aíslan por sí mismos de los estudiantes y los profesores blancos en las universidades (y las tendencias en ese sentido son evidentes) no puede ser bueno ni para la vitalidad de la nación ni para los individuos mismos, que llegarían a ser parte de una minoría aislada de la vida cultural e intelectual del país.

Política y Violencia

Puede observarse que el dilema del poder negro se presenta más claramente en el campo de la política. El poder negro en política tiene dos aspectos. El primero —que calificaré de optimista— antepone la obtención del poder a través del sistema electoral norteamericano: inscripción, voto, organización, elección de miembros del grupo para puestos directivos. En los últimos años ha habido un substancial aumento en el número de funcionarios negros elegidos en los Estados Unidos. De 1962 a 1970 el número de congresistas negros se elevó de cuatro a trece, el número de legisladores estatales de 58 a 205. Tres negros son alcaldes de grandes ciudades —Gary, Cleveland, Newark— y cientos de negros han sido elegidos consejeros municipales. Puede decirse que todo eso forma parte del "poder negro".

Pero existe otra clase de poder negro, cada vez más atractivo para los jóvenes de color, y se trata del poder que se obtiene por la fuerza de las armas y el terrorismo. Los graves disturbios que se produjeron cada verano en las ciudades norteamericanas desde 1964 hasta 1968 han tocado más o menos a su fin (aunque cada verano y durante todo el año se produzcan disturbios de menor gravedad). Pero se les ha substituido con algo mucho más amenazador, con ataques de francotiradores contra la policía, en los que perecieron muchos guardianes del orden y muchos más quedaron heridos; y con el empleo de bombas.

Se han formado algunos grupos extremistas y, entre los extremistas negros, el que más se destaca es el Partido de las Panteras Negras, que se considera a sí mismo revolucionario y socialista, con tendencia, quizás, hacia el maoísmo. Uno de sus héroes admirados es Eldridge Cleaver, el diri-

gente de las Panteras Negras, quien actualmente se ha desterrado por sí mismo tras haber violado la palabra que dio al ponérsele en libertad. Las Panteras piden la colaboración de todos sus miembros para adquirir armas. Armados, han desfilado públicamente en Sacramento, capital del Estado de California. Pretenden que sólo dispararán en defensa propia. Pero los francotiradores han hecho fuego y asesinado a muchos policías y sus colegas están comprensiblemente recelosos: para muchos de ellos no hay diferencia entre si el francotirador que empuñó el arma era un Pantera Negra o un simpatizante de las Panteras Negras enardecido por la oratoria del grupo: son las Panteras Negras quienes han popularizado el término "cerdo" para calificar a la policía. En Nueva York se les ha acusado de dinamitar edificios públicos. En New Haven, de dar muerte a uno de sus miembros, sospechoso de ser espía de la policía. Y pese a que las Panteras se quejan de hostilidad y de juicios parciales, siempre que se les ha enjuiciado han tenido excelentes abogados, considerables fondos para su defensa colectados entre sus simpatizantes, un público benévolo y todas las oportunidades posibles de contar con jueces igualmente benévolos. En algunos casos los acusados han sido absueltos por cuestiones técnicas legales o a causa de división de los jurados.

Aunque el apoyo que los blancos brindan a las Panteras Negras provenga principalmente de estudiantes extremistas, también muchos intelectuales han manifestado su simpatía al movimiento. Entre éstos, algunos no toman seriamente la retórica de las Panteras, considerándola simplemente como un medio de atraer la atención sobre su causa, y otros, dando a esa retórica su valor aparente, consideran a las Panteras como revolucionarios que expresan los auténticos anhelos del pueblo negro.

Lo que hace dudosa esa tesis es la falta de apoyo que las Panteras han logrado obtener entre la masa de gente de color. Por ejemplo, cuando Huey Newton, dirigente y co-fundador de las Panteras Negras fue puesto en libertad tras dos años de prisión (fue sentenciado por matar a un policía y liberado cuando un tribunal de apelación encontró un error de procedimiento en el juicio), lo felicitaron más blancos que negros. Más blancos que negros hicieron suya la "causa" de las Panteras Negras acusados en New Haven. Las Panteras nunca han adoptado el sistema electoral. Aunque se den a sí mismos el nombre de "partido", no convocan a elecciones. Sin embargo, en una ocasión, cuando aliados a los blancos extremistas presentaron algunos candidatos (en 1968 con el Partido de la Paz y la Libertad), éstos hicieron un mal papel y obtuvieron solamente unos cuantos miles de votos.

Moderados Contra Extremistas

Pero, hasta ahora, los dignatarios negros elegidos no han salido de las filas de aquellos militantes ni de las de grupos radicales que han participado en las elecciones. Por otra parte, aunque esos militantes obtengan muy pocos votos, tienen que competir con las organizaciones negras de

viejo cuño, entregadas a la lucha por los derechos civiles desde hace mucho tiempo, con el fin de atraerse a la población negra. Esta, integrada por una clase media cada vez más numerosa, fuerte e influyente, y por una clase baja que exige acción para resolver una multitud de graves problemas, se ve arrastrada en varias direcciones. Por una parte están los grupos extremistas partidarios de que la población negra se arme preparándose para una confrontación y que, entre tanto, alienten tácita o activamente el asesinato de policías y los atentados contra inmuebles. Por la otra, están los dignatarios que la comunidad negra elige para representarla, los cuales actúan dentro del sistema político existente y rehúyen el lenguaje y la violencia extremistas.

La lucha por el futuro inmediato de las relaciones interraciales, a mi manera de ver, depende en gran parte del resultado de aquella pugna existente en el seno de las comunidades negras. Hasta ahora, blancos y negros han trabajado juntos de manera efectiva con el fin de aumentar el número de votantes, crear nuevos empleos y oportunidades de alojamiento, lograr que el Congreso vote leyes significativas e integrar la enseñanza. Siguen trabajando juntos en las urnas electorales allí donde sus votos combinados han servido para elegir candidatos deseosos de favorecer unas relaciones raciales estables.

Pero inevitablemente, como en todos los períodos similares de evolución y cambio sociales acelerados, la necesidad y el deseo de consolidación vienen después de tales presiones progresistas. Parece ser que hoy en día la mayoría blanca se ha retirado del frente de batalla o ha sido excluida de él por los militantes. Por lo tanto, el giro que tomen los acontecimientos relativos a los problemas raciales de la nación dependerá de que los extremistas se apoderen de la dirección de las comunidades negras e insistan en seguir luchando solos; o de que prevalezcan los votos y los puntos de vista moderados. Hoy puede decirse que, pese a todo el interés de los medios de difusión y el apoyo de algunos intelectuales y radicales blancos, los extremistas se hallan lejos de alcanzar sus metas.

LA "REVOLUCION VERDE" Y DESPUES

Por Norman E. Borlaug

En 1970, el Premio Nobel de la Paz por vez primera no correspondió a un estadista o a un prominente hombre público, sino a un científico agrícola que realiza trabajos de investigación en el medio rural de México. Se trata del Dr. Norman E. Borlaug, nativo de Iowa, en el medio oeste de los Estados Unidos, quien desde 1944 trabaja en la República Mexicana con el propósito de mejorar la cosecha de trigo de este país. Las variedades de trigo de alto rendimiento que ha logrado el Dr. Borlaug convirtieron ya a México de importador en exportador del cereal, llevaron a Paquistán de la escasez dramática a la autosuficiencia y, según parece, lograrán resultados semejantes en la India. Hoy día hay en Iberoamérica, el Medio Oriente, Asia y Africa más de 10 millones de hectáreas sembradas de esta gramínea grandemente resistente a las inclemencias del tiempo y a las enfermedades; se calcula que alimenta ya a unos 500 millones de personas. A esta notable transformación del cultivo del trigo —junto con los avances logrados en otras parte del mundo en materia de variedades mejoradas de arroz— se le ha dado el nombre de la "revolución verde".

Facetas pidió a Diane Stanley que interrogara al Dr. Borlaug acerca de sus pasados trabajos, sus actividades presentes y sus conceptos sobre el futuro. La señorita Stanley es egresada de la Universidad de Misurí y ha participado en programas culturales e informativos en Chile, Brasil y México.

Las áridas y calurosas llanuras del Valle del Yaqui, en el noroeste de México, no parecen un escenario muy adecuado para un ganador del Premio Nobel de la Paz. Al entrar en la plantación experimental que dirige el Dr. Borlaug, se ven aprendices agrícolas de cuatro continentes trabajando metidos hasta la cintura en verdes campos de trigos o inclinados sobre pequeñas plantas de maíz. En el interior de los tres largos edificios de una planta, los técnicos estudian gráficas de producción, efectúan análisis de suelos y cruzan diferentes variedades de semillas con gran cuidado.

Pese a su actual celebridad, el Dr. Borlaug aún pasa buena parte de su tiempo en la estación experimental de Ciudad Obregón. Cuando lo visité, en la primavera de 1971, se hallaba entregado a la tarea de desarrollar variedades de trigo enano triple y a la cruza de trigo y centeno. Aparte de su objetividad y modestia, que ya esperaba encontrar en él, lo que más me impresionó del Dr. Borlaug fue la conjunción de su entrega a la investigación científica y su profunda preocupación por el hambre y la sobrepoblación en el mundo.

* * *

Dr. Borlaug, cuando llegó usted a esta región de México hace 27 años, el promedio de rendimiento de trigo por hectárea era de unos 12.5 hec-

tolitros. En la actualidad, el rendimiento es por lo menos tres veces mayor. En su opinión, ¿cuáles fueron los factores o los avances que influyeron más para lograr este enorme aumento?

En realidad, creo que el rendimiento casi se ha cuadruplicado desde que llegué aquí. En otras palabras, ahora se cosechan poco menos de 50 hectolitros por hectárea en esta región de México.

Este aumento se debe a las variedades que se han desarrollado y adaptado debido a su alta productividad, cuando el cultivo es adecuado. Un factor importante del alto rendimiento es la fertilización (fuertes dosis del fertilizante apropiado, aplicadas correctamente); otro es la administración atinada del agua de riego. La suma de estos elementos —suponiendo, claro está, que se haya dotado a la semilla de una adecuada resistencia a las plagas, lo cual siempre es difícil— origina tremendos cambios.

¿Cuántos países están sembrando las variedades mexicanas de trigo y qué resultados han obtenido con ellas?

Pues, no he calcualdo con exactitud cuántos países están aprovechándolas, pero la cantidad es bastante grande. Supongo que los que tienen mayores áreas sembradas con ellas son la India y Paquistán, pero también hay considerables extensiones en Turquía, Afganistán, Irán e Irak; en los últimos años se han usado bastante en Túnez, Argelia y Marruecos. Desde luego, las variedades de trigo desarrolladas en México se utilizan en varios países de América Latina, como Guatemala, Colombia y Ecuador, lo mismo que en la región sudoccidental de los Estados Unidos. Es probable que pronto se empiecen a sembrar, en cantidades cada vez mayores, en Brasil y quizás también en la Argentina. Hay naciones africanas en las que ya se dedican buenas extensiones de tierra al cultivo de trigo mejorado, como Kenia, Etiopía, Sudáfrica y Rodesia. En suma, estas variedades de grano de alto rendimiento se han extendido ya por todo el mundo.

El Dr. Borlaug

¿Y en las naciones que mencionó usted se está obteniendo el mismo rendimiento de casi 50 hectolitros por hectárea, como aquí en Sonora?

En algunos casos, sí. Indudablemente, la cifra es parecida en la India

y Paquistán; y en muchos otros países, el rendimiento por hectárea va en ascenso. Quisiera señalar que, si bien estas variedades se desarrollaron originalmente para usarse en tierras de riego, como son las de esta región de México, se están obteniendo buenos resultados con ellas en plantíos de temporal en Túnez, Argelia, Marruecos, el suroeste de los Estados Unidos, Afganistán, Irak, Irán y, por supuesto, en diversos países iberoamericanos.

Es obvio que en tierras de temporal los resultados dependen en parte de la distribución del agua de lluvia y de la medida en que se pueda aplicar fertilizante adecuadamente. Empero, las variedades mejoradas han tenido rendimientos suficientemente altos para desplazar al trigo común en grandes extensiones de tierra, aun en zonas de temporal.

En un informe que leí recientemente sobre el programa de mejoramiento del maíz, que se lleva a la práctica aquí en México, se decía que uno de los problemas que se afrontan es el de convencer a los agricultores de la conveniencia de usar las nuevas variedades de este grano. ¿Qué tan grave ha sido para usted este problema en su trabajo alrededor del mundo, y cómo ha logrado persuadir a la gente del campo para que pruebe nuevas variedades de trigo, maíz u otros granos?

Este es uno de los problemas que se presentan siempre que se trata de introducir no sólo una nueva semilla sino cualquier técnica novedosa. Existe una cierta renuencia a los cambios, que es mayor cuanto más pobre es la gente. Así, los agricultores con menos recursos, aquellos que obtienen de la tierra apenas lo necesario para sobrevivir, son los que más se resisten a las innovaciones. Es preciso estar conscientes de este hecho al tratar de introducir una nueva semilla y de implantar las técnicas necesarias para hacerla productiva.

No debe esperarse que el agricultor quede convencido mediante la simple demostración de que puede obtener un 10 ó un 15 por ciento de rendimiento extra. Para persuadirlo (dando por sentado que la semilla sea apropiada), tenemos que saber cómo obtener una cosecha mucho mayor que la que jamás haya logrado. Tenemos que demostrarle que es posible duplicar, triplicar o hasta cuadruplicar el rendimiento de sus tierras. Cuando se consigue esto, y sobre todo cuando se consigue en su propia parcela y no en una estación experimental del gobierno, el campesino se vuelve muy receptivo.

El agricultor, particularmente el pequeño agricultor, tiende a dudar de lo que ve en una estación experimental del gobierno. Piensa que el sector oficial siempre cuenta con enormes recursos y que, por ello, puede lograr cosas que él no puede hacer en su propia parcela. Por otra parte, y aunque ellos no lo digan, estoy seguro de que muchos campesinos piensan que hay algo de magia —yo lo llamo brujería— en nuestro trabajo científico.

Pero si el agricultor ve que el milagro se realiza en su propia tierra, si observa el desarrollo de toda la operación y toma parte en ella, se convierte en un activo promotor de los nuevos métodos entre sus vecinos y familiares, e incluso los da a conocer a parientes que viven en otras poblaciones. En gran parte, así se han difundido las nuevas técnicas en la India y Paquistán.

Se ha dicho que la "revolución verde" no ha alcanzado triunfos tan espectaculares en las regiones tropicales, y que de hecho las actividades agrícolas nunca podrán ser muy intensas en ellas debido a la pobreza del suelo. ¿Es cierto esto? Y si lo es, ¿qué posibilidades de desarrollo agrícola tienen las enormes zonas tropicales de Sudamérica, Africa y el Lejano Oriente?

Considero que la "revolución verde" no se ha extendido con igual celeridad en las zonas tropicales de América Latina y Africa debido a que no se ha desarrollado hasta hoy el tipo específico de técnica para ellas. Estoy seguro de que esto se podrá hacer si la tarea se inicia correctamente, y con la cantidad adecuada de investigación científica.

No hay que olvidar que aquí en México invertimos 15 ó 20 años de trabajo extremadamente lento y arduo para crear las nuevas variedades de semillas, darles su gran capacidad de adaptación y aprender a cultivarlas de tal manera que dieran altos rendimientos. Después pusimos a prueba la adaptabilidad de la nueva técnica en otras partes del mundo, como la India, Paquistán y más recientemente el norte de Africa; sólo entonces nos convencimos de que era posible trasplantar los nuevos métodos a casi todas las regiones del planeta, rápidamente y con resultados espectaculares. En términos generales, así sucedió. En cuanto al arroz, las cosas han marchado de manera semejante; en este campo los trabajos se iniciaron en años más recientes en el Instituto Internacional de Investigaciones del Arroz, que se encuentra en las Filipinas. Las investigaciones han alcanzado gran éxito y las innovaciones resultantes se han aplicado ya en varias partes del mundo.

No obstante, en materia de agricultura tropical se ha realizado muy poca labor de investigación y creo que ya es tiempo de que empecemos a remediar esto. De hecho, tal es el propósito de los dos institutos científicos internacionales de creación más reciente: el CIAT (Centro Internacional para la Agricultura Tropical), con sede en Colombia, y otro más que se está organizando actualmente en Nigeria. Tengo fe en que esos centros produzcan variedades de semillas y métodos avanzados de cultivo que puedan emplearse en las regiones completamente tropicales.

Quisiera agregar que estos centros internacionales de investigación representan apenas un eslabón de la cadena. Traemos a estos lugares a muchos científicos jóvenes para darles un adiestramiento práctico, porque sabemos que el número limitado de gente que integra nuestro personal

es insuficiente para empezar siquiera a resolver todos los problemas inherentes a la producción de alimentos en la gran cantidad de naciones en vías de desarrollo que hay en el orbe. Nosotros hacemos una pequeña parte de la tarea, pero el resto de ella corresponde a los científicos que llevan adelante los programas de cada país. En este centro, en el Centro Internacional del Arroz y en los nuevos centros para la agricultura tropical, todo lo que podemos hacer en este sentido es ayudar a la preparación de algunos de estos jóvenes científicos.

¿Los tres últimos centros también reciben ayuda de la Fundación Rockefeller?

En la actualidad, los centros internacionales reciben fondos de diversas organizaciones. El programa agrícola puesto en práctica originalmente por México fue una tarea costeada conjuntamente por el gobierno de este país y la Fundación Rockefeller. Se inició en 1943 y se llevó a término, según creo, en 1962.

Sin embargo, este programa tuvo un segundo aspecto: la capacitación de jóvenes científicos mexicanos. Calculo que en dicho programa de adiestramiento participaron aproximadamente mil de ellos. Si bien muchos no llegaron a obtener altos grados académicos (aunque sí vastos conocimientos y un intenso adiestramiento práctico), varios centenares recibieron becas para estudiar en los Estados Unidos, donde obtuvieron los grados de maestros en ciencias y doctores en filosofía dentro de la especialidad agrícola. Ellos se hicieron cargo del programa agrícola nacional de México, al ponerse éste en marcha en 1962. En esa época, ya había llegado a su término el programa conjunto del gobierno mexicano y la Fundación Rockefeller.

No obstante, poco tiempo después y debido en gran parte a los resultados que se habían obtenido en México, nació un nuevo concepto: el de los centros internacionales de investigación agrícola. El primer centro prototipo fue el Instituto Internacional de Investigaciones del Arroz, que se encuentra en Los Baños, Filipinas. Desde sus inicios, este centro ha sido sostenido conjuntamente por las fundaciones Ford y Rockefeller, con la colaboración del gobierno filipino.

Después, y a manera de segundo efecto, se creó aquí en México el Centro Internacional para el Mejoramiento del Maíz y el Trigo (CIMMYT). No empezó a funcionar realmente hasta 1965, pero fue concebido y fundado oficialmente en 1964. En sus primeros tiempos fue sostenido por las fundaciones Ford y Rockefeller y por el gobierno mexicano, pero actualmente recibe ayuda también de las Naciones Unidas, del Banco Interamericano de Desarrollo y de la Agencia para el Desarrollo Internacional, de los Estados Unidos.

Constantemente crece el número de entidades que contribuyen al sostenimiento de los cuatro centros internacionales de investigación. La

Fundación Kellogg, por ejemplo, ha otorgado fondos al CIAT; el gobierno canadiense está ayudando también a costear esta labor científica, dentro de su programa de ayuda exterior; lo mismo empiezan a hacer algunas instituciones oficiales de varios países europeos. Así, desde el punto de vista de su sostenimiento, los centros de investigación agrícola están llegando a ser verdaderamente multinacionales.

¿Cuál es el principal campo de su trabajo actual?

En cuanto al trabajo que yo dirijo personalmente, que se reduce casi por completo al trigo y últimamente al triticalia (híbrido de trigo y centeno), realizamos la mayor parte de nuestras actividades de investigación en este centro durante el invierno. O sea que sembramos nuestras semillas experimentales en noviembre y seguimos todo su desarrollo aquí. También traemos a jóvenes estudiantes de otras partes del mundo para que trabajen en la estación experimental del CIANO (Centro de Investigaciones Agrícola del Noroeste).

Por otra parte, paso gran parte del año viajando y trabajando con muchos de los jóvenes que han estudiado aquí o con otros hombres de ciencia en diversos países del mundo. En marzo estuve en la India y Paquistán, y dentro de unos días iniciaré un viaje por Túnez, Argelia y Marruecos que abarcará el mes de junio. Pasaré julio en Turquía.

¿Cuántos estudiantes de otros países han estado en Ciudad Obregón desde que se inició este programa?

Hemos impartido cursos informales de capacitación durante mucho tiempo, comúnmente para dos o tres jóvenes a la vez; éstos han sido iberoamericanos en su mayoría. Sin embargo, en 1961 dimos comienzo a un programa de capacitación más intenso para especialistas en trigo; calculo que a partir de entonces unos 200 estudiantes han pasado con nosotros entre nueve meses y un año. Muchos otros han permanecido aquí por espacio de una, dos o tres semanas. Estos últimos suman también varios centenares. Además, en los últimos años hemos impartido a muchos funcionarios de gobierno de diferentes países un curso de orientación sobre cómo se organizan los trabajos de investigación y la forma en que los agricultores participan en ellos.

Considero que la colaboración del CIANO con los agricultores del Estado de Sonora constituye una forma progresista y única de trabajo, que podría dar óptimos resultados en otras partes. Una buena parte de los fondos necesarios para costear las investigaciones proviene de los propios agricultores locales, es decir, del producto de la venta de sus cosechas. No se trata de un impuesto establecido por el gobierno; los mismos agricultores reúnen el dinero y lo administran por medio de un cuerpo directivo integrado por votación, el cual trabaja en colaboración di-

recta con el jefe de investigaciones del CIANO. De esta manera, dicho centro se ha convertido en una organización vigorosa y única que, según esperamos, servirá de modelo para la creación de otras similares en diversas regiones de la Tierra.

Se ha dicho que la "revolución verde" puede modificar la existencia de más gente a corto plazo que cualquier otro avance tecnológico de la historia. ¿Cree usted que esta afirmación sea acertada?

Creo que tiene el potencial intrínseco suficiente para ello, si los gobiernos se cuidan de caer en la abulia, si continúan distribuyendo con tino sus recursos, si llevan adelante enjundiosamente sus programas de investigación y si capacitan a suficientes científicos jóvenes. Pero no basta con hacer investigaciones. Es necesario sentar ciertas bases que permitan aplicar la nueva tecnología a la solución de los problemas alimentarios. Un país determinado puede contar con la semilla, los métodos y el fertilizante, y, sin embargo, no lograr el menor resultado. Y es que para iniciar los cambios es indispensable que el gobierno establezca y ponga en marcha, desde su nivel más alto, una política económica adecuada.

Algunas veces, una de las tareas más difíciles consiste en convencer a los gobiernos de que deben dar su apoyo a las investigaciones y en seguida poner en vigor una política que permita al pequeño agricultor aplicar los nuevos conocimientos. Es necesario poner al alcance de éste créditos suficientes para la adquisición de fertilizantes y semillas, amén de estabilizar el mercado para evitar que sus fluctuaciones hagan inútil todo esfuerzo previo a la cosecha. Todas estas cosas son de capital importancia.

Debemos esforzarnos por llevar esta nueva tecnología a un porcentaje cada vez mayor de la población total; y no sólo en lo que se refiere al trigo. Es preciso que demos un vigoroso impulso a las investigaciones relativas a todos los demás productos agrícolas, para que pueda crecer constantemente la cantidad de agricultores que participen en los programas. Hoy día, por ejemplo, los campesinos que cultivan trigo en la India y Paquistán tienen dinero en el bolsillo y están ejerciendo su nuevo poder de compra; todo ello determina un nuevo ritmo de trabajo y evolución en las pequeñas industrias de las aldeas, con lo cual se vitaliza toda la economía nacional.

Si logramos que este movimiento siga adelante e incluya a más y más gente, sus efectos sobre el desarrollo económico total de los países pueden llegar a ser sorprendentes en extremo. Desde luego, para ello se requiere que los gobiernos tengan estabilidad; en otras palabras, se necesita paz. No es posible mejorar el nivel de vida de los pueblos en medio del caos.

Al aceptar el Premio Nobel de la Paz en Oslo el pasado noviembre,

expresó usted su preocupación por el hecho de que el aumento de la producción de alimentos en el mundo registra un ritmo menor que el aumento de la población. A su parecer, ¿qué gravedad tiene este problema para el mundo actual?

Me preocupa grandemente el crecimiento de la población pues no sólo origina el problema alimentario sino muchos otros. Me inquienta en igual medida el desempleo, por ejemplo. La escasez de empleos, combinada con la explosión demográfica, ocasionará cada vez más inestabilidad política y caos social. Más aún, creo que hay varias regiones del mundo que por su gran sobrepoblación están aproximándose rápidamente al punto en que será imposible gobernarlas.

Con tal estado de cosas, con la amenaza del caos creciente a nuestro alrededor, ¿cómo conseguir una paz duradera? Estoy convencido de que una de las condiciones primarias para lograr la paz mundial es la solución del problema del hambre. Pero inmediatamente después tenemos el problema de la escasez de empleos, el de la educación, el de la habitación, el de la atención médica, el del transporte, etc. Todos ellos están relacionados entre sí y giran alrededor de la explosión demográfica.

Todo el mundo habla hoy del medio ambiente. No obstante, la verdad es que los problemas medioambientales son —en gran medida— producto del hacinamiento de la gente en ciertas partes del mundo en las que no hemos realizado el esfuerzo necesario para resolver la cuestión. Estoy seguro de que podemos solucionar varios de los problemas que acabo de mencionar. No obstante, si lo hacemos ahora (creo que podremos hacerlo en el transcurso de los próximo cinco o diez años) ¿seguirán resueltos dentro de 20 o 30 años, cuando la población se haya duplicado? Lo dudo.

Entonces, ¿cuál cree usted que sea la solución para el problema de la sobrepoblación?

No existe una solución sencilla. Mi criterio a este respecto es que para construir un mundo mejor tenemos que lograr que el crecimiento demográfico sea paralelo al aumento de nuestra capacidad de dar un nivel de vida aceptable a todos los nuevos habitantes del planeta. Mientras no lo hagamos, continuarán los conflictos. Primero proliferarán las pugnas internas en los países; éstas desembocarán en guerras civiles de una u otra clase. Y no debemos olvidar que estas guerras a menudo se extienden a los países circunvecinos. Cada día es mayor el peligro de que los conflictos locales se conviertan en conflictos mundiales.

Al hablar del problema demográfico y del medio ambiente, encontramos que todos sus factores están interrelacionados y nos conducen nuevamente a la interrogante fundamental: ¿Cómo podemos dar a todos los pueblos de la tierra un nivel de vida aceptable? La cuestión es comple-

ja. No se le puede dar una solución simple, debido a que la misma densidad demográfica varía mucho en las diferentes regiones del mundo. Por otra parte, pienso que esto no es motivo para que los pueblos privilegiados del orbe se desentiendan de la situación.

Estamos más cerca que nunca de integrar un solo mundo; además, la explotación exhaustiva de nuestros recursos naturales en ocasiones agota las fuentes existentes antes de que podamos descubrir otras nuevas. Si no creamos sustitutos, el costo de tales recursos naturales se elevará. Todo esto afecta necesariamente a la economía de cada país y, por ende, a la del mundo.

Me apena decirlo, pero no veo una solución simple para el problema. Debemos atacar a lo que yo denomino el "monstruo demográfico" desde todos los ángulos: alimentación, empleo, educación, habitación, vestido, transporte... todo, en suma, incluyendo al medio ambiente.

Como usted puede ver, hay mucha gente que simplemente no comprende la magnitud y complejidad de la cuestión del medio ambiente, ni siquiera en su relación con el problema alimentario. Yo me inicié como ecólogo forestal. Durante mis primeros tiempos de actividad profesional fui guardabosques en la región silvestre de Idaho, que es la zona virgen más grande de los Estados Unidos, y sé lo que es el equilibrio natural. Allí también ocurren desequilibrios, aunque la gente de visión estrecha tampoco lo comprenda. Hay plagas de insectos que destruyen grandes extensiones boscosas y tormentas eléctricas que originan innumerables incendios (provocados por los rayos, no por el hombre). En aquellas tierras ocurren desequilibrios semejantes a los que ocasiona el hombre, aunque debo reconocer que el hombre es el más eficaz provocador de desequilibrios en la naturaleza.

Hay gente "purista" que propugna el uso de fertilizantes orgánicos en lugar de los químicos. Pues bien, en primer lugar, la agricultura a base de elementos orgánicos no obra maravillas. Los Estados Unidos podrían tal vez recurirr a este método agrícola durante algunos años gracias a que cuentan todavía con grandes extensiones de tierra disponibles. Pero el resto del mundo moriría de hambre. O sea que los que condenan el empleo de fertilizantes químicos pretenden también condenar a la mitad de la humanidad a la muerte por inanición.

En tal caso, debíamos haber desechado el concepto de la "revolución verde" desde el principio; debíamos habernos ocupado de otra cosa. Sin los fertilizantes químicos, sin el uso racional de insecticidas para combatir algunas enfermedades y sin el empleo de herbicidas para eliminar ciertas yerbas perjudiciales, este mundo sobrepoblado estaría destinado a perecer

Así pues, tenemos que hacer uso del sentido común; y mientras más gente viva hacinada en este planeta, menos sentido común habrá. Antigüamente el sentido común era, precisamente, bastante común; creo que

todavía queda algo de él. Pero todo el mundo está de tal manera sumergido en un océano de artefactos y extravagancias, que con excesiva frecuencia deja en casa el sentido común. Les parece que no sirve, que debe eliminarse. Pero sin él nuestro futuro es incierto.

Aquí en México se habló mucho sobre los comentarios que hizo usted en Oslo acerca de la sobrepoblación. Se dijo después que sin duda se refería usted a países como la India y Paquistán. ¿Considera usted que en el Hemisferio Occidental existen países que tienen ante sí el problema de la sobrepoblación?

Desde luego que sí. Si tomamos al desempleo y al subempleo como manifestaciones del exceso de población, tenemos que considerar que el problema existe ya en un buen número de países americanos. Y, según marchan las cosas, muchos otros llegarán seguramente a dicha etapa en los próximos 30 ó 40 años. Mi preocupación no se limita a los países asiáticos y africanos; abarca también a los países de América.

Algunas personas han señalado que empezamos apenas a explotar las posibilidades alimentarias de los océanos y que en los años venideros una buena parte de los alimentos que consuma la humanidad provendrá de las aguas marinas. ¿Cree usted que este concepto sea válido?

No. Creo que es una idea simplista. Indudablemente, hay ciertas partes del océano cuya capacidad de producción de alimentos puede multiplicarse, pero también hay vastas extensiones marinas —como hay grandes extensiones de tierra— que son estériles desde el punto de vista de la producción de alimentos.

Así pues, no creo que debamos buscar milagros en el océano. Queremos desarrollar nuestros recursos y mejorar nuestros métodos para explotarlos; empero, no podemos creer que encontraremos una manera fácil de obtener enormes cantidades de alimentos del mar.

El problema, insisto, va mucho más allá de la cuestión alimentaria. Se compone también de otros factores que ya mencioné antes: el empleo, la habitación, la salud, el transporte, etcétera. No hay soluciones fáciles. Debemos abarcar con la mirada todos los aspectos del problema y preguntarnos: "¿Cómo podremos dar a toda la humanidad el nivel de vida que debe tener?"

sección especial:

La Música de Hoy

EL COMPOSITOR Y EL PUBLICO

Por Leonard Bernstein

Según el autor, la nuestra es la primera época de la historia en que el público de la música seria vive una vida musical no basada en obras contemporáneas. Examina las consecuencias —para el futuro de la música— de esta peligrosa brecha entre el compositor y el auditorio.

Leonard Bernstein es la figura mejor conocida y de más variado talento de la música norteamericana de hoy día. En 1943, a la edad de 25 años, ya se había hecho famoso como pianista, compositor y director. Ha sido el más joven director norteamericano de una orquesta sinfónica importante. De 1959 a 1969 dirigió la Orquesta Filarmónica de Nueva York y alcanzó a un público de millones por medio de sus comentarios en televisión sobre temas musicales. Ha escrito tres sinfonías, tres obras musicales para Broadway (la más famosa de ellas *West Side Story*), una ópera corta *Trouble in Tahiti* (Problemas en Tahití) y música vocal y para películas y ballets. Ha dirigido orquestas en Europa, Asia y América Latina.

Su más reciente obra de importancia es una *Misa* escrita en memoria de John F. Kennedy, a petición de la familia del finado presidente. Se estrenó en septiembre de 1971 en el concierto de apertura del nuevo Centro Kennedy para las Artes Representativas, de Washington, D. C. La *Misa,* altamente original y controvertible, combina modos tradicionales con estilos populares y de rock y un grupo de danza moderna. Sea cual fuere el veredicto de la historia, esta composición refleja las ideas de Bernstein de que la música seria debe "hablar" a los temperamentos contemporáneos y dar ocasión a la "curiosidad, la especulación y la emoción".

Amablemente, el Sr. Bernstein ha autorizado a *Facetas* a reproducir el siguiente artículo, que originalmente apareció como nota introductoria a *La Infinita Variedad de la Música,* colección de artículos, conferencias y charlas televisadas, publicada por Simon and Schuster. El artículo fue escrito en 1966 y refleja sus ideas por aquella época. Sin embargo, el autor ha pedido a los editores hacer constar que si tuviera que escribir hoy un artículo semejante, algunas de sus opiniones se habrían modificado con el tiempo.

Todo mundo dice que vivimos un momento crítico en la historia de la música, y estoy de acuerdo, estimado lector, pero no sólo es eso; es un momento de temor. El famoso golfo entre el compositor y el público no sólo es más ancho que nunca, ahora se ha vuelto un océano. Además, se ha congelado y no da señales de estrecharse o derretirse.

Copyright © 1966, Leonard Bernstein.

Se ha dicho que tal golfo apareció al principio como una diminuta fisura en el momento en que el compositor imprimió por primera vez su mensaje personal, concibió la obra en su propio subconsciente antes que en el subconsciente colectivo de la comunidad religiosa o secular. Bien puede ser cierto, y si lo es, nuestro golfo ya tiene cientos de años. Pero en todo este período —aún en los más descabellados años del romanticismo— siempre ha habido alguna relación entre el compositor y el público, una interacción simbiótica que alimentaba a los dos. El compositor ha sido el manipulador de la dinámica musical, responsable del cambio y del crecimiento, que crea el gusto del público y después lo satisface con el nutrimento adecuado; en tanto que el público, *quid pro quo,* lo ha alimentado simplemente con su interés. Cualquier nueva ópera de Monteverdi, Rossini, Wagner o Puccini en su tiempo fue ocasión invariable de curiosidad, especulación y emoción, y lo mismo sucedía con una nueva sinfonía de Haydn o Brahms, o con una nueva sonata de Scarlatti o de Chopin.

Esto ya no ocurre, ni ha ocurrido en todo el siglo. La Primera Guerra Mundial parece haber marcado el alto total. Debussy, Mahler, Strauss y las primeras obras de Stravinsky apenas llegaron a la meta; sus nombres fueron los últimos de la larga era de dependencia mutua entre compositor y público. De ahí en adelante la relación se volvió batalla: compositor *versus* público. Desde hace 50 años, el público se ha interesado por la música de otras épocas; apenas hoy está llegando a conocer a Vivaldi, Bellini, Buxtehude e Ives. Va y viene la controversia sobre Wagner, como si fuera Stockhausen. Aún estamos descubriendo sinfonías de Haydn, óperas de Haendel, y para el aficionado promedio, todavía es necesario un monumental esfuerzo de concentración para absorber la *Eroica* de

Beethoven como una experiencia continua, formal y completa, por no decir nada de la *Elektra* de Strauss, el *Pelleas* de Debussy o la *Séptima Sinfonía* de Mahler.

Rechazo de lo Contemporáneo

Esto quiere decir que, durante 50 años, el público no ha esperado con deleite el estreno de ninguna obra sinfónica u operática. Si esta afirmación parece demasiado exagerada, recordaré las únicas excepciones patentes: *Porgy y Bess* de Gershwin (¿se puede hacer una ópera de tonadas?); la *Séptima Sinfonía* de Shostakovitch (entusiasmo de tiempo de guerra inflado hasta la histeria por la competencia entre radiodifusoras); *Mahagonny* de Kurt Weill (un fenómeno local casi político)... La lista podría continuar; pero todas estas obras son excepciones, y sus delicias se esperaban principalmente por razones no musicales.

No cambia el desagradable hecho de que el compositor y el público están separados por un océano, y que lo han estado durante medio siglo. ¿Puedes pensar en cualquier otro período de 50 años, desde el Renacimiento, en que reinara una situación semejante? Yo no. Y si esto es cierto, quiere decir que ha habido un tremendo cambio cualitativo en nuestra sociedad musical; que por primera vez vivimos una vida musical *no basada en la composición de nuestro tiempo.* Este es un fenómeno exclusivo del siglo XX; nunca había sucedido nada semejante.

Posiblemente podríamos ver este drástico cambio con ecuanimidad, formarnos una opinión científica de sus causas y aun proponer una teoría objetiva de su probable curso futuro, si no fuera porque al mismo tiempo experimentamos un aumento tan increíble de la actividad musical. Las estadísticas se elevan más y más, y es la intersección de estos dos

> **¿Hemos de concluir que la sinfonía, a pesar de tantos intentos por transformarla, pertenece al pasado, por su estudiada elegancia, su formal elaboración y la actitud filosófica y artificial de su público?**
>
> **Claude Debussy**

fenómenos —la enorme nueva afición del público por la música, combinada con su total falta de interés por la *nueva* música, la explosión de la música y la agonía de la música— lo que hace angustioso este momento.

Yo soy un fanático amante de la música. No puedo pasar un día sin oírla, tocarla, estudiarla o pensar en ella. Y todo esto dejando muy aparte mi trabajo profesional como músico. Soy un fanático, un entusiasta miembro del público musical, y en mi papel de simple amante de la música, confieso —libre aunque tristemente— que en el momento de escribir estas líneas, Dios me perdone, encuentro más placer en seguir las

aventuras musicales de Simon y Garfunkel o de The Association con su canción "Ahí viene María", que en la mayor parte de lo que escribe la comunidad entera de compositores "de vanguardia". Quizá ya no piense así el año próximo, o para cuando se publiquen estas palabras, pero por ahora es cierto. La música pop parece ser el único sector donde puede encontrarse verdadera vitalidad, la alegría de la invención, la sensación de aire fresco. De repente, todo lo demás parece pasado de moda: la música electrónica, el serialismo, la música de azar; todas han adquirido el rancio olor del academicismo. Hasta el jazz parece haberse detenido de pronto. La música tonal yace inactiva, latente.

Estas deprimentes reflexiones difícilmente son las adecuadas para lanzar al lector al cuerpo de este libro, hambriento de placeres musicales. Si yo fuera mi editor descartaría esta introducción y la reemplazaría por un párrafo corto e inspirado. Pero no soy mi editor, y sólo espero que él comprenda que estos pensamientos son precisamente el fondo contra el cual se concibió este libro. No. No miraré a mi alrededor a la ocupada pero estéril escena musical y me dedicaré a invernar hasta que broten los botones. Me quedaré aquí y proclamaré en voz alta la infinita variedad de la música.

Período de Transición

Y aquí, estimado lector, me harás callar. ¿Cómo puedes afirmar (preguntarás, espero) que hay infinita variedad, por lo tanto aspectos no revelados de belleza, si este cambio es cualitativo? ¿Cómo reconcilias el golfo con la esperanza? Tengo dos respuestas. La primera es lógica, sencilla e invertida: Si creyera en la permanencia de ese golfo tendría que negar la validez de la comunicación musical, de nuestro lenguaje físico, y entonces ya no querría vivir en este mundo. Pero sí quiero continuar viviendo en este mundo, y por tanto, la comunicación musical (el calor, el entendimiento, la revelación) debe tener validez. Quisiera que hubiese una palabra mejor para *comunicación;* por ella entiendo la ternura que sentimos cuando reconocemos y compartimos con otro ser humano una sombra o forma emocional profunda, indescriptible y evasiva. Eso es realmente lo que el compositor dice en su música: *¿Te ha pasado esto alguna vez? ¿No has experimentado la misma sensación de comprensión, sobresalto, ansiedad, liberación?* Y cuando reaccionas (con agrado) ante una pieza de música, simplemente respondes *sí* al compositor.

Mi segunda respuesta es aún más sencilla, aunque me tome más tiempo decirla. El golfo es temporal, el cambio, aunque cualitativo, es transitorio. El momento crítico en el que vivimos, aunque se extienda durante toda una era, no puede definir el futuro de la música. Es un momento de espera, de flujo.

Después de haber dicho que en mi opinión esta crisis musical es de naturaleza transitoria, debo añadir a dónde llevará la transición, y por qué. Creo que la clave se encuentra en la naturaleza misma de la música.

Es un arte tan distinto, tan totalmente diferente de todas las otras artes, que debemos tener cuidado de no darle valores y dinámica que no posee. Este es el error de muchos que siguen a las artes como un todo y que tratan de generalizar sobre ellas. Quizá pueda hacerse con otras, pero no necesariamente con la música.

> **Así como la escultura expresa lo duradero, lo estable y universal, así la música expresa la actividad, la agitación, el movimiento, las particularidades y contingencias de la existencia.**
>
> John Dewey

Nada más por argüir, tratemos de generalizar. ¿Cuál es la naturaleza de la crisis en todas las artes de hoy? Constantemente oímos frases negativas: anti-arte, anti-obra de teatro, anti-novela, anti-héroe, no-pintura, no-poema. Oímos que el arte se ha vuelto por fuerza comentario de arte; tememos que las técnicas se hayan tragado lo que antes se llamaba contenido. Se dice que todo esto es lamentable, un pobre espectáculo, una triste situación. Empero, hay que ver cuántas obras de arte concebidas dentro de esos valores tienen éxito, atraen abundantes seguidores y hasta logran conmovernos profundamente. Algo bueno debe haber en todo ese negativismo. Y lo hay. Porque lo que se hace con estas obras es avanzar continuamente hacia campos más pertinentes y más poéticos. Especifiquemos. *Esperando a Godot* de Beckett, es una no-obra inmensamente conmovedora y compasiva. *La Dolce Vita* de Fellini, que trata del vacío y de la falsedad, del oropel, es una película curiosamente fortificante y hasta alentadora. *Pale Fire* (Fuego Pálido), la no-novela de Nabokov es una emocionante obra de arte, y su héroe, Charles Kinbote, un auténtico anti-héroe. Los más abstractos y esotéricos ballets de Balanchine son sus más resonantes éxitos. Las pinturas de De Kooning pueden ser maravillosamente decorativas, sugerentes, estimulantes y muy caras.

Singularidad de la Música

Mi lista podría ser muy larga, pero hay una cosa imposible de incluir en ella: una pieza de anti-música seria. La música no puede prosperar como un no-arte, porque es básica y radicalmente un arte abstracto, mientras todas las otras artes tratan fundamentalmente con imágenes reales, con palabras, formas, historias, el cuerpo humano. Cuando un gran artista toma una imagen real y la abstrae, o la une a otra imagen real que parece no tener nada que ver con ella, o las combina en una forma ilógica, está poetizando. En este sentido, Joyce es más poético que Zola, y Ballanchine que Petipa, Nabokov que Tolstoi, Fellini que Griffith. Pero John Cage *no* es más poético que Mahler ni Boulez que Debussy.

¿Por qué debe excluirse a la música de esta próspera tendencia de las artes? Porque es abstracta para empezar. Habla directamente a las emociones a través de un transparente medio de tonos que no están relacionados con ningún aspecto de la vida que pueda representarse. La forma es la única realidad que estos tonos pueden tener, es decir, la manera precisa en que estos tonos se entrelazan. Al hablar de la forma me refiero tanto a la de un motivo de dos notas, como a la de una frase, como a todo el segundo acto del *Tristán* de Wagner. No es posible "abstraer" tonos musicales; al contrario, hay que darles realidad a través de la forma: alto y bajo, largo y corto, fuerte y suave.

De allí a la inescapable conclusión. Todas las formas que hemos conocido —canto llano, motete, fuga o sonata— se han concebido siempre dentro de la tonalidad, es decir, en el sentido de un centro tonal magnético con relaciones tonales subsidiarias. Yo creo que este sentido está construido dentro del organismo humano; no podemos oír dos tonos aislados, aunque carezcan de contexto, sin darles de inmediato un significado tonal. Podremos no estar de acuerdo en el significado que inferimos a pesar de todo. Estamos condicionados a hacerlo y lo estaremos siempre. En el momento en que un compositor trata de abstraer tonos musicales negándoles sus significados tonales, deja el mundo de la comunicación. De hecho, es algo imposible de lograr (aunque Dios sabe cuánto han tratado los compositores durante los últimos 50 años), como lo comprueban los cada vez más desesperados medios a los que recurren: la música de azar, sonidos electrónicos, "instrucciones" sin notas, la manipulación del ruido y qué se yo.

¿Es Necesaria la Tonalidad?

A veces se me ocurre que quizá en algún futuro lejano la música pueda existir separada por fin de la tonalidad. No puedo oír tal música en mi cabeza, pero estoy dispuesto a aceptar la posibilidad. Sólo que para ese lejano día tendría que haber ocurrido un cambio fundamental en nuestras leyes físicas, posiblemente al separarse el hombre de su planeta. Quizá ya haya empezado, en su carrera espacial, la larga caminata hacia esa nueva conciencia, ese punto Omega. Quizá algún día nos libremos de la tiranía del tiempo, de la dictadura de las series armónicas. Quizá. Pero entretanto continuamos en la tierra, sujetos a ella, lejos del punto Omega y enredados en cosas tan anticuadas como las relaciones humanas

> **"La música es mediadora entre la vida espiritual y la vida sensual.**
>
> **Ludwig van Beethoven"**

y las batallas ideológicas, internacionales e interraciales. Por ahora es imposible imaginar siquiera que nos hemos librado del planeta, a pesar

de todos los sueños de nuestros cosmólogos. ¿Cómo podemos hablar de alcanzar el punto Omega cuando aún nos entregamos a juegos tan atrasados como Vietnam?

No, todavía somos criaturas de la tierra, todavía necesitamos del calor humano y la comunicación. Por lo que debemos dar gracias al Señor. Y en tanto nos busquemos unos a otros siempre tendremos el consuelo de la respuesta tonal. ¿Es una simple coincidencia que tras de medio siglo de experimentos, las mejores y más amadas obras del lenguaje atonal,

> **Las notas no las toco mejor que muchos pianistas. Pero las pausas entre las notas... ¡Ah, allí es donde reside el arte!**
>
> **Arthur Schnabel**

serial o de 12 tonos sean aquellas que parecen haber conservado, contra todas las probabilidades, residuos de tonalidad; las obras más ricas en sugestiones tonales? Me viene a la mente el Tercer Cuarteto de Schoenberg, su Concierto para Violín y sus dos Sinfonías de Cámara; casi toda la música de Berg, el *Agon* y *Threni* de Stravinsky y aun la Sinfonía y la Segunda Cantata de Webern. En todas estas obras hay constantes y patentes espectros de tonalidad que persiguen al que escucha. Y cuanto más escucha, más le persiguen. Y en la persecución siente la agonía del deseo de la tonalidad, la violenta separación de ella y la ciega necesidad de recapturarla.

La Música Sobrevivirá

La recapturaremos. Ese es el significado de nuestra transición, de nuestra crisis. Pero volveremos a ella en una relación diferente, renovada por la catarsis de nuestra agonía. No puedo resistir la tentación de trazar un paralelo entre la tan proclamada muerte de la tonalidad y la igualmente pregonada muerte de Dios. ¿Curioso, no es cierto, que Nietzsche hiciera esa particular proclamación en 1883, el año en que Wagner murió, supuestamente llevándose la tonalidad a la tumba? Estimado lector, humildemente sugiero que ninguna de las dos muertes es verdadera, que lo único que ha muerto son nuestros gastados conceptos. La crisis de fe por la que atravesamos no es muy diferente de la crisis musical. Si tenemos suerte saldremos de las dos con conceptos nuevos y más libres, probablemente más personales —o aun quizá menos personales, ¿quién podría decir?— pero en todo caso, con una nueva idea de Dios, una nueva idea de la tonalidad.

EL SIGNIFICADO DE LA NUEVA MUSICA

Por Robert Middleton

¿Por qué los compositores contemporáneos, cada vez en mayor número, escriben música que intriga, deja perplejos y enajena a la mayoría de los oyentes? Un compositor norteamericano pretende que las novedades son paso necesario en la evolución de la música, como las nuevas tendencias en filosofía, ciencias, industria, lo mismo que en las demás artes. Prevé en el futuro un período en que los oyentes de hoy día serán capaces de compartir la agitación intelectual de la moderna música "cerebral".

Robert Middleton es profesor de música en el Colegio Vassar del norte de Nueva York y ha escrito *Harmony in Modern Counterpoint* (La Armonía en el Contrapunto Moderno). Entre sus composiciones se cuenta una ópera en cuatro actos, *Command Performance* (Actuación por Pedido), que fue presentada por el Boston Opera Group. El presente artículo ha sido tomado de *The Denver Quarterly.*

La música electrónica, la música de calculadora, la música concreta, la música sintética, la música en serie y su antagonista, la música aleatoria o música del azar, son todas tendencias recientes que constituyen un misterio para la mayoría de los oyentes, así como para muchos músicos profesionales. No basta con tratar de hallar un significado a esa "nueva música" mediante el análisis técnico. Si no vamos a sentir su presencia misma, como la sienten muchos, debemos ir más allá de las cuestiones técnicas en busca de alguna explicación lógica a tales innovaciones.

Actualmente, los estudios sobre la historia de las actividades humanas indican que el desarrollo evolutivo constituye un proceso en aceleración constante. Una marcada aceleración se inicia alrededor de 1800 en muchos campos, pero el cambio rápido es característico del siglo XX, y en particular de las dos últimas décadas. Si la música es similar a otras manifestaciones humanas, su historia debe adaptarse a un modelo similar. Si no interpretásemos el desarrollo de la música, como es costumbre, en ciclos de más o menos igual longitud, o como estable evolución continua, sino como proceso evolutivo en aceleración constante, con períodos estilísticos de duración decreciente, quizás podría entenderse la aparentemente incomprensible música de nuestra época.

En *The Future of Man* (El Futuro del Hombre), el geólogo y antro-

© 1968 por The University of Denver.

pólogo jesuita Pierre Teilhard de Chardin hace algunas observaciones interesantes acerca del presente que, según podría decirse, está en relación con la música reciente. Hace notar "el grado creciente en que el pensamiento y las actividades de hoy día están influidos por la pasión del descubrimiento; la substitución progresiva del taller por el laboratorio, de la producción por la investigación, el anhelo de ser bien por el anhelo de *ser más*... el creciente apremio para actuar, producir, pensar colectivamente que... nos prepara, no para mecanizarnos y hundirnos, sino para elevarnos por la vía de la creciente complejidad hasta una conciencia más profunda de nuestra propia personalidad... Como en el caso de todos los organimos que la precedieron, pero en escala inmensa, la humanidad se halla en vías de 'cerebralizarse' a sí misma".

Tres preguntas surgen tras la lectura de estas observaciones. ¿Se orienta la música hacia el descubrimiento y la investigación, o hacia el "ser más", en vez de seguir orientándose hacia la producción y el ser bien? ¿Se está haciendo la música cada vez más compleja y colectivamente reflexiva, en vez de seguir siendo expresión de la personalidad individual? ¿Se está la música "cerebralizando" a sí misma? La respuesta a esas preguntas podría esclarecer el significado de la "nueva música".

El Período Clásico

Antes del romanticismo del siglo XIX y de sus precursores del siglo XVIII, la música se ocupó principalmente de problemas de producción o investigación relativa al "ser" de la música. Se desarrollaron, se ampliaron y se depuraron sutilmente formas y estructuras; se creó un sistema armónico; se inventaron, se perfeccionaron y se divulgaron el contrapunto, la organización rítmica, la notación, y las técnicas instrumentales. Las invenciones o ideas cruciales estaban en relación con las técnicas del "ser" de la música. Parece significativo el hecho de que fuese ésa una época en que la música se escribía principalmente para ejecuciones privadas o semi-privadas. La producción estaba encaminada a proporcionar a los ejecutantes suficiente música que tocar o cantar, o si no, ¿cómo explicar las considerables cantidades de madrigales, sonatas, motetes y conciertos?

Como el proceso evolutivo se efectuaba a un ritmo descansado, los compositores tenían tiempo de repetir sus experiencias una y otra vez, con

> **¡Cuán ingrata es esta música a mi corazón!**
> **Mientras vibren esas cuerdas, ¿cómo habrá armonía?**
>
> **William Shakespeare**

elementos inalterables, tenían tiempo de probar, volver a probar y comprobar conclusiones ya obtenidas. Aquel desarrollo del arte y el refinamiento dentro de un idioma conocido dio por resultado muchas creaciones

magníficas, pero, hacia fines del siglo XVIII los problemas de la producción musical estaban ya más o menos resueltos. Se buscaba la conclusión lógica del "ser" de la música.

De la misma manera que no podía haberse inventado el automóvil antes de resolver numerosos problemas de producción —hule, gasolina, acero y demás—, así parece que los problemas de producción musical tenían que resolverse antes de dar el paso siguiente, la investigación relativa al "ser bien" de la música, o a la selección y equilibrio especial de elementos que dan a cada composición carácter individual y calidad expresiva. La época romántica se consagró a las investigaciones sobre la calidad expresiva de la música, empezando aproximadamente con Mozart y terminando con *Wozzeck* de Alban Berg.

El Expresionismo Romántico

En el siglo XIX el ritmo de desarrollo se hace más rápido. Schumann hace experiencias con las cualidades expresivas del ritmo, tanto impetuoso como relajante. Liszt estudia las cualidades expresivas de un estilo improvisativo o la ausencia de métrica. Wagner estudia las cualidades expresivas de la armonía. Cuando la música no puede esclarecer la intención expresiva, o cuando empieza a vagar sin rumbo, las palabras vienen en su ayuda: es la época de los títulos descriptivos, de las complicadas marcas de expresión y matiz, de la canción de arte, de los poemas tonales y la asociación literaria. Empiezan a surgir indicios de que el proceso evolutivo se acelera.

En contraste con épocas anteriores en que los compositores se consagraban al desarrollo de técnicas y sutilezas dentro de un estilo conocido, se empieza a pasar de un estilo a otro, como hicieran Beethoven y Verdi. Ante la incapacidad de adaptación al cambio, se deja de componer, como hiciera Rossini. Los compositores no son prolíficos. La producción individual de sinfonías, por ejemplo, cae desde 105 (Haydn) hasta 50 (Mozart), 9 (Beethoven) y 4 (Brahms). La producción de cuartetos para cuerdas baja desde 83 (Haydn) hasta 23 (Mozart), 16 (Beethoven), 6 (Mendelssohn) y 3 (Brahms). Naturalmente que no es porque componer se haya hecho mucho más difícil, sino porque la consumación de la investigación en el "ser bien" de la música, o su matiz y expresividad, toma menos tiempo que la búsqueda de su "ser", de conformidad con la inevitable tendencia de los hechos evolutivos que ocasionan su propia aceleración por su naturaleza misma. También parece significativo que ese período de ser bien musical haya sido testigo de la edad dorada del concierto, la gran ópera, la gran orquesta sinfónica, los virtuosos, y el oyente satisfecho.

Aquel desarrollo de la fuerza expresiva y del carácter individual produjo excelentes creaciones, pero hacia fines de la Primera Guerra Mundial ya los problemas de expresión musical habían sido más o menos resueltos. La composición de *Wozzeck* algunos años después marcó el fin

de ese tipo de investigaciones. El contenido expresivo de la música había sido probado, vuelto a probar y comprobado. Se buscó el "ser bien" de la música hasta su conclusión lógica.

Con el siglo XX empieza la aceleración del trabajo de laboratorio. Debussy explora la armonía no-funcional, liberándola para aquellos que vendrían después; Stravinsky explora el ritmo; Bartók explora las relaciones entre intervalos, así como los temas; Hindemith experimenta con líneas y modelos en sí. Como en otros campos de la actividad humana, en música se crean medios más avanzados de investigación. Lo mismo que los microscopios de amplificación escudriñan cada vez más profundamente los procesos biológicos, así la invención del sonido dodecafónico abre de allí en adelante zonas vírgenes a la exploración musical. Era una manera de pensar que brindaba un método mucho más eficaz y sistemático que los previamente disponibles para las investigaciones armónicas.

La Reacción Conservadora

Después de aquel período de intensa experimentación, en que tuviera gran importancia el laboratorio, viene otro que parece oponerse a la tendencia evolutiva general. Por espacio de unos veinte años, en las décadas de los treinta y los cuarenta, la música parece "asentarse". Los compositores se hacen cada vez más conservadores, consolidando y perfeccionando su estilo (unos por vocación, otros por orden de su gobierno) y una vez más consagran su atención al "ser" y al "ser bien". Voluntariamente vuelven la mirada hacia épocas pretéritas y "más agradables" —neo-clasicismo, neo-barroco, neo-popularismo, neo-primitivismo—, vuelven la mirada hacia períodos consagrados a la producción y al ser bien. Es significativo que durante ese período los compositores, una vez más, hayan prestado atención a la reacción del público y a los problemas de ejecución: hay así música para usarse, música para el pueblo, resurgimiento popular, etc. Algunas obras compuestas durante ese período gustan más al público que las obras especulativas anteriores.

Aunque en aquel entonces no lo fuese, hoy es obvio que se trataba de una calma engañosa en el proceso evolutivo y no de un período satisfactorio de práctica corriente como muchos esperaban. ¿Qué estaba ocurriendo durante esos años? Fue una época de aguda depresión económica, de restrictivas instituciones dictatoriales, de guerra y post-guerra. Fue un período en que casi todo progreso se detuvo a causa de la depresión, en que se detuvieron las nuevas invenciones que no fueran indispensables para la guerra, y en que se detuviera la difusión de nuevas ideas a causa de las instituciones represivas. No se disponía de energía y elementos para la especulación y la investigación no fundamentales; consecuentemente, aquel período se consagró a la producción y al ser bien como sucediera en períodos anteriores.

En esa época funcionaron también poderosas instituciones que impedían la divulgación de las nuevas ideas peligrosas. Sería lógico pensar que

las instituciones musicales se hacían una idea irrisoria de los músicos. En nuestra propia época, el conocimiento del sistema dodecafónico, las técnicas de serie, los instrumentos de investigación importantes estaban prohibidos en ciertas áreas, apenas se mencionaban en otras y eran ridiculizados en casi todas ellas. Las tres "Aes", Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton von Webern hubieron de realizar sus investigaciones en el aislamiento.

El Surgimiento de la "Nueva Música"

Así, ¡todo empezó a andar mal una vez más, precisamente cuando Stravinski, Bartók y Prokofief empezaban a componer música verdaderamente agradable! Terminada la Segunda Guerra Mundial, repentinamente hubimos de enfrentarnos, por *segunda* ocasión en nuestro siglo, a la "nueva música". No podía hacerse caso omiso de los nuevos materiales, de los nuevos medios de difusión, de los nuevos instrumentos de investigación (como las calculadoras electrónicas). La estabilidad, el "asentamiento" cedieron el paso a la actividad. Se había terminado la falsa calma en la evolución musical del siglo XX.

Una vez discutidos esos aspectos del pasado, así como sus relaciones con el presente, parece lógico dar una respuesta afirmativa a las tres preguntas hechas con anterioridad. La música se orienta hacia el descubrimiento y la investigación, o hacia el "ser más", en vez de seguir orientándose hacia la producción y el "ser bien". La música es cada vez más compleja y colectivamente reflexiva, en vez de seguir siendo expresión de la personalidad individual. La música se "cerebraliza" a sí misma.

La "nueva música" no se interesa por el "ser", la actuación privada o el taller. Las manos, los oídos, los ojos y los pies de la música ya están bien organizados. A la "nueva música" no le interesan el "ser bien", el favor del público o la expresión individual. El corazón y los sentidos de la música ya han alcanzado su pleno desarrollo. A la "nueva música" le interesan el entendimiento y la reflexión, lo mismo que la pasión por lo especulativo y lo experimental. La *inteligencia* de la música evoluciona, cada vez más abstracta, cada vez más semejante al pensamiento colectivo.

> **"La música de Wagner es mejor de como suena.**
>
> **Atribuido a Mark Twain"**

¿Cuál es la tarea que incumbe al compositor en este mundo nuevo? Primeramente tendrá que escoger entre el laboratorio y el taller o la fábrica. Antiguamente, los nuevos medios de investigación no surgían demasiado rápidamente; sólidas instituciones, auxiliadas por ineficaces medios de comunicación y distribución, impedían que las ideas se difundieran con demasiada facilidad. Para un compositor era razonablemente posible

continuar su trabajo, generalmente durante toda la vida, con materiales relativamente inalterables. Eso seguramente ayuda a explicarse la cantidad de obras producidas por compositores del pasado: los 400 conciertos de Vivaldi, las 70 óperas de Scarlatti, las 105 sinfonías de Haydn, las 200 cantatas de Bach y así sucesivamente.

De la misma manera en que los descubrimientos de los laboratorios científicos son aprovechados en las fábricas encargadas de la producción, así se aprovechan los descubrimientos de los laboratorios musicales. El primer impacto de la fábrica pudo apreciarse en las cosas necesarias: los muebles, el vestido, la porcelana, por ejemplo. Su impacto no se apreciaba en lo que no era fundamental, como la escultura, la pintura o la música. Sin embargo, actualmente la presencia de la fábrica se hace sentir también en la música. La fábrica musical produce imitaciones del objeto real mentalmente más baratas. Los compositores del pasado proporcionaron los moldes del "ser", toda clase de formas, tamaños y longitudes. Los resultados de la revolución expresiva del siglo XIX son harto conocidos de todos y el "ser bien" puede incorporarse al producto fabril como al pan se le agrega propionato de calcio para conservarlo. La música de baile, la nueva música popular, la música para el cine, la música para la televisión, la música de fondo —todo lo que tenga demanda popular— se producirán en cantidades suficientes.

> **Según la concepción china de la música, lo que hay que apreciar es la textura de un sonido; el largo y tembloroso tono de un gong de bronce, o las ligeras corrientes de sonido del caramillo son disfrutados por su capacidad de llenar el oído.**
>
> **Edward A. MacDowell**

Antiguamente, el producto del laboratorio y el producto de la fábrica eran hasta cierto punto similares, puesto que en ambos se empleaba mano de obra especializada. Sin embargo, actualmente la diferencia entre ellos es más evidente. Una de las metas de la "nueva música" es separarse de la fábrica, llegando a ser demasiado compleja e incómodamente abstracta. La distancia entre la música de laboratorio y la música de fábrica será cada vez más difícil de salvar, así como es difícil de salvar la distancia entre el conocimiento científico y la comprensión popular. Pero entre los dos mundos no existirá el respetable término medio.

Consecuentemente, la fábrica cobrará una importancia desmesurada en relación con su valor intrínseco. De la fábrica saldrán productos mucho más apetitosos que los del laboratorio, pero aunque se les cuelguen etiquetas de manera inteligente y se les presente en atractivos paquetes, como los platos de cartón siempre serán desechables, útiles solamente como música de fondo para otras actividades. Si no apreciáramos tanto las

grandes realizaciones históricas, esos productos fabriles muy bien podrían tener cierta importancia, pero al compararlos con los excelentes productos del pasado su falta de calidad se hace evidente. Y no existe riesgo alguno de que la historia sea abolida.

La Composición de Laboratorio

Por otra parte, al compositor se le juzgará por el interés de su hipótesis o su especulación básicas y por la manera en que sus experiencias comprueban la hipótesis. Sus investigaciones alcanzarán una gran calidad si han llevado la idea hasta su conclusión lógica, dentro de los límites del material disponible. Como el compositor está obligado a aceptar que esos límites pueden ensancharse el día de mañana, son de esperar cambios lógicos y no ocasionales.

Lejos de guiarse por la cantidad, el compositor producirá menos, pues la producción en sí carecerá de importancia. Ya existen más composiciones de las que pueden tocarse o escucharse en el espacio de una vida entera. Ni los ejecutantes ni el público necesitan verdaderamente música nueva fuera de la que producen las fábricas. Por eso, la primera obligación de los compositores serios es ser firmes para descartar materiales intrascendentes o repetitivos y señalar los defectos del "ser bien". Su nueva música será juzgada en relación con la calidad de la hipótesis y el descubrimiento, en relación con su calidad abstracta, intelectual, en relación con su *inteligencia.*

El compositor buscará problemas que resolver y maneras de resolverlos. Para adquirir experiencia, puede repetir alguna prueba hecha por otros, puede volver a ocuparse de un problema si su primera solución no ha tenido éxito, y puede incluso repetir una experiencia por el simple placer de repetirla. Sin embargo, generalmente, como en otros campos, una vez concluida una investigación, no será necesario repetirla.

El compositor poseerá una inteligencia más mecánica, se orientará hacia las matemáticas más que en el pasado. La música implicará el empleo de las matemáticas, como ya ha ocurrido durante algún tiempo. La calculadora electrónica tendrá sin duda alguna un papel cada vez más importante, ya que puede realizar experiencias con mucha mayor rapidez que el ser humano. Nuevos métodos para grabar, difundir, televisar y sintetizar multiplicarán las posibilidades de investigación y experimentación. Se inventarán nuevas máquinas e instrumentos desconocidos. El compositor quizás disponga de artefactos que le permitan menor dependencia del ejecutante intensivamente preparado.

El compositor de "nueva música" no tendrá que ser ejecutante a la vez e, incluso, quizás no tenga que ser, en el sentido que se da a la palabra, musical. En una gran proporción, la "nueva música" sólo es inteligible para otros compositores, así como la investigación científica sólo es inteligible para otros científicos. Pero así como la actividad científica hace posible su propia multiplicación, así la investigación musical parece favo-

recer un aumento en el número de compositores o lo que Roger Sessions llama "la explosión de compositores". Ese aumento del número de compositores en el mundo entero, y la rapidez con que los resultados de sus investigaciones pasan a ser propiedad común, parece indicar el surgimiento de una especie de pensamiento y de acción colectivos. Y ya puede apreciarse en un número creciente de personas el deseo de sumarse a esa actividad. Como ya no está plagada de inexplicables fenómenos como el "arte", el "genio" y la "inspiración", y como se le ha desprovisto de las viejas reglas teóricas inhibitorias, la composición musical es menos misteriosa, menos individualista, menos única, y es, cada vez en mayor grado, una actividad intelectual colectiva.

Nuevas actividades musicales significativas pueden realizarse en el laboratorio, como se realizan en él las investigaciones científicas. Ejecutantes, compositores, matemáticos y estetas pueden agruparse para trabajar juntos en la creación de nuevas técnicas. Más que una creación individual, la composición puede llegar a ser una actividad conjunta, pues será difícil para un solo individuo tener acceso al costoso equipo mecánico necesario para la composición de cierto tipo de nueva música. Esa clase de organización está ya en marcha; así lo demuestran los "laboratorios" de nueva música de las universidades de Chicago y Búfalo, los estudios electrónicos de Princeton, Columbia y de otras partes. Las nuevas obras en que se necesita una parte apreciable de verdadera improvisación por parte de los ejecutantes (no en las variaciones sobre un tema, como en el *jazz* tradicional, ni en la activación de armonías como en la música barroca) son una especie de reflexión o de composición colectivas.

Importancia Decreciente del Público y el Ejecutante

Y, finalmente, ¿qué papel corresponde al público y al ejecutante dentro de las nuevas tendencias? En la medida en que el pensamiento y la preparación musicales están ya organizados en la actualidad, la respuesta debería ser "ninguno o casi ninguno". La "nueva música" de la década pasada no fue escrita para el deleite del ejecutante, ni para el deleite del oyente, sino para el deleite del compositor. No es la actividad musical por la actividad musical, ni el sentimiento musical por el sentimiento musical, es *el pensamiento musical por el pensamiento musical.* Debe admitirse que parte de la "nueva música" se piensa con mayor placer de lo que se estudia, se oye o se toca.

Pero no deja de ser posible que la vida y el pensamiento musicales se estén reorganizando sin que nos demos cabal cuenta. Las circunstancias sociales que rodean a la música podrían estar cambiando. Parece existir cierto descontento ante la música considerada como ejercicio o como una especie de droga. Existe un deseo creciente de ser cada vez más activos en la creación musical con elementos vivos. Anteriormente, la persona educada y culta debía tocar (consumir) los productos musicales. Luego, la persona culta y educada tuvo que ser oyente inteligente, consumidor

pasivo del producto musical, puesto que la ejecución había llegado a ser demasiado difícil. Ahora que es demasiado difícil ser oyente, es importante dar al mayor número de personas las técnicas y la preparación necesarias para que lleguen a ser pensadores musicales, para que disfruten de las ideas musicales abstractas por las ideas musicales abstractas, para que

> **La música es un fenómeno psico-físico. En esencia, es una sensación, y en su desarrollo un ideal... Al no estar confinada al preciso y estricto significado de la palabra, la música tiene la ventaja, sobre la literatura, de que cada quien puede asimilarla a sus propias pasiones.**
>
> Louis Moreau Gottschalk

se sumen al proceso de descubrimiento y cerebralización. En otras palabras, a la persona culta y educada hoy debe enseñársele a componer.

En vez de preparar para compositores a unos cuantos escogidos, debe hacerse un esfuerzo para llegar más rápidamente al grupo más nutrido, cuyas energías actualmente se canalizan casi por entero hacia la ejecución o la audición. Nuestras teorías, nuestros estudios han sido principalmente encaminados hacia la instrucción relativa al "ser" y al "ser bien". Hoy día debemos brindar una enseñanza que capacite al estudiante para componer, para pensar en conceptos musicales abstractos, como piensan los compositores. Debemos brindar una enseñanza relativa al "ser más".

Para lograrlo, necesitamos primero nuevas teorías, como hemos necesitado nuevas matemáticas, ya que las teorías antiguas, aunque quizás sean útiles en la enseñanza de la ejecución y la historia de la música, son lengua muerta, por lo menos en lo que se refiere a la composición. Debemos hacer caso a Stravinsky cuando en su *Autobiografía* sugiere que "sería más prudente empezar la educación de un alumno enseñándole lo que es, y sólo entonces retroceder paso a paso por la historia para enseñarle lo que ha sido".

Cada Quien su Propio Compositor

Una vez establecidas las nuevas teorías, o si se quiere las "anti-teorías", debe pensarse en crear nuevos usos para los productos de esas investigaciones, en crear nuevas instituciones musicales, clubes, salas especiales, sociedades, laboratorios —y quién sabe qué— donde la actividad pueda ser desarrollada mancomunadamente por quienes la comprenden, siguiendo el modelo de la compañía grabadora, el periódico profesional o la prensa universitaria. Esas nuevas instituciones substituirían a los medios tradicionales de distribución. La sala de conciertos y la ópera alcanzarían la categoría de museos, pues no habría peligro de que desaparecieran las obras maestras del pasado. Pero, en aquella atmósfera, la "nueva música"

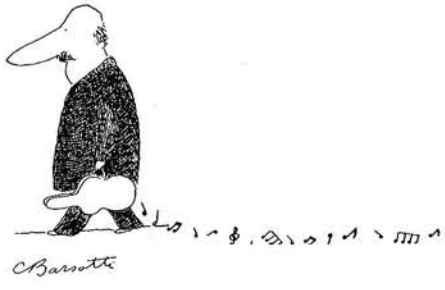
parecería fuera de lugar. Por ejemplo, no parecería correcto sentarse a escuchar aparatos electrónicos en una sala de conciertos. La "nueva música" requiere nuevas circunstancias sociales, requiere que se combinen o se relacionen de manera distinta la ejecución, la creación y la audición, requiere una nueva relación en que destaque la importancia de la creación.

Quienes temen que eso perjudique completamente a la música son demasiado aprensivos. La inteligencia humana está muy capacitada para el pensamiento abstracto e incluso se diría que en todas partes la gente exige medios de vida en que pueda ejercitar su entendimiento. Una entrega más completa, enteramente contemporánea, a los aspectos creativos de la música llevaría a una conciencia más profunda de la propia música, fuese nueva o vieja. La evolución demostraría que la solución de un problema no mata, sino que simplemente despoja de la envoltura de piel reseca, dejando al descubierto elementos ocultos nunca antes soñados.

La Música Como Investigación

Si podemos considerar la música como parte de un proceso evolutivo, lo que sucede hoy día, por su misma naturaleza, debe tener alguna función que supera al pasado. Si se consideran unas cuantas metas de la "nueva música", que tanto inquietan a muchos oyentes y ejecutantes, quizás se pueda ver claro. El propósito de dejar metódicamente a un lado todas las reglas y normas restrictivas de la composición, de superar la dependencia de las cualidades expresivas (apreciable en la distorsión deliberada de palabras significativas en numerosas obras vocales recientes, o en la preferencia de textos sin sentido), la búsqueda de mayor exactitud en la notación (o en la búsqueda paralela de mayor *imprecisión*), sólo pueden indicar la eliminación de factores misteriosos, fenoménicos, terribles, inhibitorios y casi religiosos que han mantenido a tanta gente alejada de la verdadera composición musical.

La música ya no debería escribirse para nosotros ni pensando en nosotros; la música debería ser escrita *por* nosotros. Debería fomentarse la participación activa en el deleite y el desafío que representan la especulación y el descubrimiento musicales por la especulación y el descubrimiento musicales mismos. Alejarse del "ser" y del "ser bien" para avanzar hacia el "ser más" en música estaría en armonía con la tendencia evolutiva que hoy se observa. La "nueva música" es comprensible y significativa cuando se le considera como investigación fundamental de todos los aspectos de ese movimiento.



LA VANGUARDIA NORTEAMERICANA

Por Daryl D. Dayton

La música experimental o de vanguardia ha pasado a ser el modo predominante de composición en los Estados Unidos de hoy, escribe el autor. En una ojeada general, descubre sus raíces allá por los principios del siglo, y describe el creciente uso de atonalidad, improvisación, instrumentos electrónicos y formas de expresión mixta en la música contemporánea norteamericana.

Daryl Dayton ha sido pianista concertista, crítico musical y profesor de historia y teoría de la música en varias universidades de los Estados Unidos. Ha dado conferencias y seminarios sobre la música contemporánea americana en Asia, Africa, Europa y la América Latina. Pasó varios años en Grecia como conferenciante Fulbright y agregado cultural, y actualmente es asesor musical de la Agencia de Información de los Estados Unidos.

Una corriente importante de la música norteamericana del siglo XX ha sido un estilo tradicional, basado, sobre todo, en el romanticismo europeo del siglo XIX, con ocasionales infusiones de elementos vernáculos. Los compositores de esta tendencia van desde Edward MacDowell *(Suite India)*, durante el cambio de siglo, hasta contemporáneos tan venerables como Howard Hanson *(Sinfonía Romántica)* y Samuel Barber *(Adagio para Cuerdas)*. Crearon un sólido cuerpo de obras interesantes, ocasionalmente poderosas y casi siempre técnicamente perfectas.

Pero la mayoría de las composiciones serias de hoy se derivan de otra tradición de audaz y persistente experimentación. Comenzando a principios del siglo, un número cada vez mayor de compositores norteamericanos han trabajado con todos los tipos concebibles de material sonoro, con nuevos métodos de notación y con nuevas técnicas para tocar los instrumentos tradicionales, con sonidos electrónicos y luces de mil colores, con nuevas teorías de ejecución y educación musical, con todos los en un tiempo sagrados fundamentos de la música, como armonía, ritmo, melodía y contrapunto.

El primero de estos innovadores norteamericanos del siglo XX fue Charles Ives. Nacido en Connecticut en 1874, Ives fue un incorregible experimentador e iconoclasta de la música. En sus composiciones introdujo muchas técnicas revolucionarias —atonalidad, microtono, desviaciones de un tono fijo, politonalidad, tonos simultáneos, normas rítmicas asimétri-

cas y otros inventos— antes de que Schoenberg, Stravinsky, Bartók y otros compositores europeos hubieran siquiera pensado en ellas.

El estilo musical de Ives fue coloreado por la música folklórica y popular de su época, por tonadas patrióticas de las bandas de música militares, por las "jigas" que los violinistas del campo tocaban en las danzas nocturnas de los sábados por la noche y por los sencillos himnos de Nueva Inglaterra, cantados con fervor por los coros en las iglesias de las aldeas. Pero aunque se valió de temas populares en su música, sería un error calificar a Ives como folklorista. Sus obras están lejos de ser ramilletes de tonadas norteamericanas. Otros compositores, antes de Ives, habían tratado de crear música "norteamericana", empleando materiales indios, negros, de los vaqueros, etc. Sin embargo, sólo lograron destruir el encanto, fuego y vitalidad de esta música, al tratar de meterla, forzadamente, en las rígidas formas armónicas y rítmicas europeas.

Pero Ives, en obras como su *Tercera Sinfonía* y *Tres Lugares de Nueva Inglaterra,* tomó precisamente los rasgos menos convencionales de esta música folklórica. Usó los "deslizamientos" y "ligados" de los violinistas, el desafinamiento de las bandas de pueblo, las politensiones establecidas entre el organista de la iglesia y la congregación. Es decir, hizo una parte integral de su obra con esas mismas idiosincracias melódicas y rítmicas que otros compositores habían considerado como "errores" y que dieron a su primera música ese sabor típicamente "norteamericano".

Entre las Guerras

Antes de la Guerra Mundial, Charles Ives era un solitario rebelde de la música, y sus disonantes obras fueron poco conocidas y rara vez tocadas. Pero de 1915 a 1940 surgieron tres figuras que no sólo fueron altamente originales y experimentadores, sino también elocuentes proselitistas de la nueva música. Henry Cowell y John Cage llegaron de California, en la costa del Pacífico, donde las influencias asiáticas se sentían con más fuerza que en el Este. Edgard Varèse, en cambio, nació en Francia y estudió en París, Berlín y Praga antes de llegar a los Estados Unidos en 1915, trayendo consigo un concepto del sonido violentamente subversivo de las tradicionales reglas de la música.

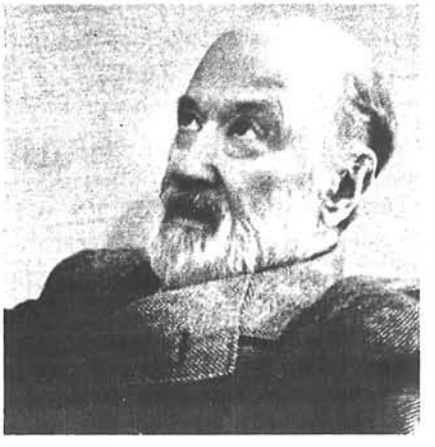
Cowell fue un niño prodigio que compuso una ópera a los once años. Primero asombró a sus públicos con su revolucionaria técnica pianística, golpeando las teclas con los puños y codos, o no tocando las teclas, sino tirando de las cuerdas dentro del piano para producir extraños sonidos. Aunque estos sorprendentes experimentos en sonidos de percusión hicieron a Cowell famoso (¡o detestado!), sus innovaciones más serias cubrieron muchos otros campos. Su *Cuarteto para cuerdas "Mosaico",* serie de cinco breves movimientos que pueden tocarse en cualquier orden, es uno de los primeros ejemplos de la "forma abierta" de la música, que se anticipó al después difundido interés en la música "aleatoria" o casual. Cowell también introdujo "grupos de tonos", acordes formados por segundas ma-

yores o menores, en contraste con las más tradicionales terceras, y sin seguir ninguna secuencia armónica. Como escritor y conferencista, despertó el interés no sólo en sus nuevas ideas, sino también en las obras de Ives y las modas orientales.

Más Allá del Tono

El discípulo más famoso de Cowell es John Cage, quien extendió los primitivos experimentos de su maestro al "piano preparado". Cage incertó chinches, piezas de metal y otros materiales en los afelpados martillos del piano, creando, en una composición como *Amores,* sonidos diferentes de todo lo que el piano hubiera producido antes, y que se parecen un poco a los sonidos del gamelán indonesio. Cage fue más allá de la escala cromática dodecafónica de Schoenberg, hasta una música que socavaba el sentido occidental del tono preciso. La sustituyó, como ha dicho el compositor y crítico Virgil Thomson, por "una gama de chasquidos, vibraciones y golpes delicados, al mismo tiempo variada y expresiva, y diferente en cada pieza". Una de las más notorias composiciones de Cage es *4'33",* pieza para cuatro minutos y treinta y tres segundos, durante los cuales el ejecutante se sienta el piano y no toca una sola nota. La intención del compositor es poner alerta al oyente ante todos los ruidos naturales que ocurran en las cercanías: toses, rumor de papeles, el sonido de un motor, etc. Cage no considera la música como una forma de arte restringido, sino como más generalmente relacionada con el teatro y la filosofía.

Edgard Varèse, como Cage, considera que la música va más allá de los sonidos graduados, hasta los sonidos no graduados, y, finalmente hasta el ruido mismo. Pero su contribución original se encuentra en los campos del ataque rítmico y el acento dinámico. Las sonoridades encimadas, con una dependencia en las percusiones, aportan los materiales básicos para su música, como, por ejemplo, en *Ionization,* donde emplea treinta y cinco instrumentos de percusión tocados por dieciocho percusionistas. Varèse también fue el profeta de las posibilidades técnicas de la música electrónica, antes aun de que el desarrollo de la cinta magnética después de la Segunda Guerra Mundial hiciera posibles semejantes composiciones.



Charles Ives

La revolución contra la tradición musical europea, iniciada por Ives y sostenida por Cowell, Cage y Varèse, se interrumpió durante los turbulentos años de la depresión de los treintas. Muchos compositores en este período se preocuparon más en responder a los problemas sociales y al temperamento del país que en la experimentación formal. Así, Virgil

> **En algún siglo venidero, los niños de escuela silbarán tonadas populares en cuartas...**
>
> **Charles Ives**

Thomson escribió *El Arado que Abrió los Llanos,* una suite orquestal que también sirvió como música de fondo para una película acerca del efecto de una devastadora sequía en grandes partes de tierras labrantías norteamericanas. Aaron Copland incorporó tonadas de los vaqueros a las parcas sonoridades de su música de ballet para *Billy the Kid* y *Rodeo.* La *Tercera Sinfonía* de Roy Harris sugirió visiones de espacios abiertos en Oklahoma, tierra natal del artista. Al mismo tiempo, Walter Piston, de la Universidad de Harvard, y Roger Sessions, de la Universidad de Princeton, escribieron obras sinfónicas de intensa complejidad y notable técnica, junto con sus enseñanzas, y ayudaron a crear un nuevo refinamiento técnico para las obras de ex-estudiantes como Leon Kirchner, Harold Shapero y Andrew Imbrie.

Música Electrónica y Música Casual

Temporalmente aplacada durante los treintas y principios de los cuarentas, la tradición experimental de la música norteamericana volvió a hacer erupción después de la Segunda Guerra Mundial con incomparable fuerza y diversidad. Comenzó ahora una época de sonidos heterodoxos, instrumentos exóticos y técnicas revolucionarias. Por una parte, las antiguas teorías respecto a la escritura dodecafónica cedieron ante la total organización y control de todos los elementos de la música —ritmo, timbre, dinámica, etc.— como en la obra de Milton Babbitt, de la Universidad de Princeton. Por otra parte, compositores como Morton Feldman, Earle Brown y Lukas Foss avanzaban hacia el nuevo estilo improvisador de la música "aleatoria". (La palabra "aleatoria" se deriva del latin "alea", que significa azar o suerte, y la música de este estilo deja ciertos elementos de la composición o la actuación al azar o al capricho).

Edgar Varèse

John Cage

Henry Cowell

Hay una notable analogía entre esta música "aleatoria" y los movimientos vanguardistas de otras partes: la "pintura de acción" de Jackson Pollock, y Willem de Kooning, el teatro del "absurdo" de Beckett y Ionesco, la "nueva novela" en Francia, y la coreografía de modernos grupos de danza dirigidos por Merce Cunningham y Paul Taylor. En estas nuevas formas de arte se halla presente un deseo de aportar una expresión espontánea en el momento mismo de la creación. Como rechazan y frustran las expectaciones tradicionales, hacen extraordinarias demandas al oyente, lector o espectador.

Acaso el acontecimiento musical más importante del período de la postguerra haya sido el surgimiento de la música electrónica. Casi todos los jóvenes compositores norteamericanos de hoy emplean esta técnica, sea para producir pura música electrónica, o para combinarla con los instrumentos tradicionales. Para 1971, los departamentos de música de más de 250 universidades norteamericanas han instalado estudios de música electrónica. Este acontecimiento se debe en gran parte al invento de los portátiles sintetizadores electrónicos que se parecen a un conmutador telefónico unido a un teclado de piano. Capaz de reproducir los sonidos de virtualmente todos los instrumentos músicos, el sintetizador también puede producir un mundo absolutamente nuevo de sensaciones sonoras, que van desde las vibraciones apenas audibles hasta sonidos de más de 20.000 vibraciones por segundo.

> **"Si, como frecuentemente ocurre, la música parece expresar algo, se trata sólo de una ilusión y no de una realidad.**
>
> **Igor Stravinski"**

Música en Medios Mixtos

Gran parte de las obras más interesantes que hoy hacen los jóvenes compositores combinan elementos tradicionales y electrónicos con elementos del teatro: una forma de medios mixtos a la que allanaron el camino ciertos empresarios que combinaban música de rock con funciones de luces sicodélicas, y artistas que organizaban "happenings" en vivo. Así, en su *Tríptico para Jerónimo Bosch,* un drama en tres movimientos (Paraíso, Orgía, Infierno) basado en el grotesco cuadro de Bosch "El Jardín de las Delicias Terrestres", Lejaren Hiller utiliza antigua música asiática, temas de circo y sonidos electrónicos. Y casi al final de esta extraordinaria obra, la *Obertura de Guillermo Tell,* de Rossini, es tocada hacia atrás y hacia adelante, simultáneamente, en doce claves, en dos pianos. La obra se cierra con un montaje grabado de comerciales de televisión en cámara lenta. Hiller es director del Centro de Investigación de Música Electrónica en la Universidad Estatal de Nueva York, en Búfalo.

Otra composición electrónica, *Las Desdichas de los Inmortales,* concierto de Morton Subotnick, exige cinta magnética, amplificador, proyectores de luz, magnavoces y otro equipo electrónico. Contra un deslumbrante *collage* de extrañas imágenes de películas (maniquíes de modelos, la lengua lasciva de una muchacha, el compositor mismo) un quinteto de maderas —flauta, oboe, clarinete, fagot, corno— entra lentamente al escenario, para tocar fragmentos de obras clásicas de Beethoven, Rossini, Pergolesi y Mozart. En el clímax de esta síntesis de cincuenta y cinco minutos, en el escenario, los ejecutantes y los músicos se hallan engolfados en un apocalíptico paroxismo de sonido electrónico y luces coruscantes. Aunque la obra pretende ser satírica, también despierta suaves sentimientos nostálgicos mezclados con mera perplejidad y misterio. Subotnick está hoy al cargo de la música electrónica en el Instituto Californiano de Bellas Artes en Los Angeles.

Salvatore Martirano, profesor de la Universidad de Ilinois, en su *Discurso de Gettysburg de Lincoln* hace que las palabras de Lincoln sean leídas por un actor embutido en un traje espacial, por cuyo casco se introduce oxígeno. Mientras lee, el oxígeno produce curiosas distorsiones de su voz, acentuando ciertas palabras de este vital documento social, que de otra manera hubiesen pasado inadvertidas. El poderoso impacto de esta obra es aumentado por el uso de proyectores multicolores y otros medios luminosos. En el clímax de la pieza, la música alcanza el más alto decibel que puede tolerar el oído.

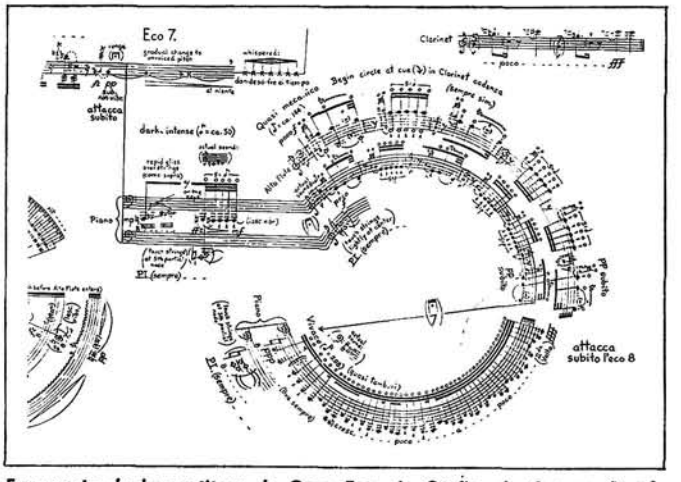
Niveles de la Experiencia Musical

Esta nueva dirección del sonido también puede oírse en obras que no emplean la electrónica sino que dependen enteramente de las técnicas contemporáneas aplicadas a los instrumentos tradicionales. Por ejemplo, George Crumb en varios pasos de su *Once Ecos de Otoño,* obra de música de cámara impresionista para piano, flauta, violín y clarinete, dirige al flautista y al clarinetista para que caminen hacia el piano y soplen directamente dentro del instrumento, produciendo así vibraciones en las

George Crumb

Morton Subotnick

Eric Salzman



Fragmento de la partitura de Once Ecos de Otoño, de George Crumb

© 1971 Por C. F. Peters Corporation, 373 Park Ave. S., New York, N. Y. 10016.

cuerdas del piano abierto. En otras partes pide al pianista que silbe en el intervalo de una cuarta contra un *pianíssimo* tocado por el violinista. Varias veces en el curso de esta composición de 22 minutos, puede oírse a los músicos cuchicheando en español, "Los arcos rotos donde sufre el tiempo", frase de uno de los poemas de García Lorca. Profesor de composición en la Universidad de Pennsylvania, Crumb ganó el premio Pulitzer de música en 1968 por sus *Ecos del Tiempo y el Río,* también basados en poemas de Lorca.

Posiblemente el mejor ejemplo de esta yuxtaposición de planos de la experiencia musical se presenta en *Tropos para Actor, Instrumentos Renacentistas, Coro y Electrónica.* Esta obra consiste en una serie de segmentos musicales —solos y conjuntos instrumentales, pasajes corales, solos y duetos vocales, varios efectos electrónicos— intercalados con una narración continua, a veces lógica, a veces irracional. Para este montaje electro-vocal, Salzman compuso música para instrumentos tan antiguos como la dulzaina, la flauta inglesa, el corno sarraceno y el rackett, así como música para voces que pasmosamente imitan las primeras formas renacentistas. Los *Tropos* de Salzman son una pieza dramáticamente intensa, que incluye el medio total, virtuosa adaptación de casi todos los recursos de los estilos y la técnica de composición actuales. Salzman, destacado crítico y compositor neoyorquino, también es autor de un estudio excelente, *La Música del Siglo Veinte.*

Para la Voz Humana

Uno de los acontecimientos más importantes en la música norteamericana de hoy es el interés que los compositores jóvenes están volviendo a demostrar en la voz humana. Durante una década o más, después de la Segunda Guerra Mundial, los compositores olvidaron este instrumento, el más perfecto de todos, porque los cantantes preparados en las técnicas y

tradiciones del siglo XIX no podían con la nueva música. En la década de los sesentas apareció en el escenario una nueva generación de cantantes, jóvenes artistas que, mediante su dominio de la técnica y su gran musicalidad han devuelto la voz humana al sitio que le corresponde en la música

> **Un compositor conoce su obra como un leñador conoce el sendero por el que ha ido y venido, en tanto que el oyente se encuentra ante la misma obra como se encontraría en el bosque ante una planta a la que nunca había visto.**
>
> **John Cage**

contemporánea. Familiarizados con los estilos tradicionales tanto como con las complicadas partituras vanguardistas, cantantes como Marilyn Horne, Bethany Beardslee, Bety Allen, Phyllis Bryn-Julson, Martino Arroyo y Jan de Gaetani han inspirado toda una nueva literatura de música de cámara.

Una obra importante en esta categoría es *Encantaciones,* de Ralph Shapey, composición para soprano y 10 instrumentos, en que la voz es tratada como instrumento, cantando frases silábicas sin palabras en una organizada estructura de sonido. En cuatro unidades auto-contenidas, *Encantaciones* es una agotadora, a ratos terrorífica expresión de música como objeto en el Tiempo y el Espacio. Brillante ejemplo de un nuevo virtuosismo, *Encantaciones* exige al cantante un control rítmico, tónico y de timbre que no se hubiera soñado siquiera en otras épocas. Shapey es profesor de música en la Universidad de Chicago, donde dirige a los Contemporary Chamber Players.

En los Estados Unidos no hay actualmente escuelas "oficiales" de composición o teoría musical. Todas las técnicas, todos los materiales capaces de producir sonidos, todos los sistemas, todos los medios de información, todas las combinaciones, todas las posibilidades están abiertas al compositor, para escoger, rechazar o sintetizar, conforme a su gusto.

Pese a la imagen del violento experimentalista dispuesto a escandalizar a su público, el joven compositor norteamericano es un músico hábil y disciplinado, que domina tanto la técnica de la estricta escritura dodecafónica como los intrincados circuitos del estudio electrónico. Se halla en el proceso de explorar la plétora de técnicas e innovaciones que se han desarrollado en las últimas dos décadas, y encuentra un placer ilimitado, casi dionisíaco en sintetizar todos estos heteróclitos elementos. Su obra aún tiene un público más limitado —aunque creciente— que la música tradicional. Pero en su búsqueda de soluciones heterodoxas a los problemas tradicionales, el compositor norteamericano de vanguardia está creando formas sumamente originales, mientras re-define el significado y el lugar de la música en la sociedad norteamericana.

LOUIS ARMSTRONG, MAESTRO DEL JAZZ

Pcr Geoffrey James

La muerte de Louis Armstrong en julio de 1971 dio ocasión a un nuevo examen de la brillante y variada carrera del cantante trompetista y a una nueva evaluación de su lugar en la historia del jazz. Según el autor, Armstrong no sólo ha sido la más grande figura del jazz, sino un importante modelador de su estilizado lenguaje actual.

Geoffrey James escribe sobre el jazz y otras artes en la edición canadiense de la revista *Time*. "A los 14 años", escribe, "oí por primera vez a Louis Armstrong y quedé profundamente impresionado. En seguida empecé a practicar la trompeta, pasé mi adolescencia y la mayor parte de mi tiempo en Oxford tocando el jazz y acabé con una clase de título universitario que sólo me serviría para dedicarme al periodismo. Aún practico la trompeta cada mañana, pero conforme pasa el tiempo, me es cada vez más difícil encontrar gente con quien tocar".

En la historia del jazz, Louis Armstrong, más que ningún otro artista, fue víctima de su propio estereotipo y de los clisés de otras gentes. Cuando murió a la edad de 71 años el pasado julio, parecía que un mismo hombre hubiera escrito todas sus necrologías. De la famosa sonrisa se decía invariablemente que era tan ancha como un teclado, y a la grave y pastosa voz incomparable se la calificaba, naturalmente, de "arenisca", aunque los más imaginativos admiradores de Louis en ocasiones la comparaban a limaduras de hierro, aceite en papel de lija o a una caja de velocidades llena de mantequilla de cacahuate. Por lo que se refiere a Armstrong el hombre, la mayoría de los escritores parecen haber tenido dificultades en penetrar la máscara de *vaudeville* de su personalidad teatral. Louis quedó, como siempre, el feliz embajador del jazz, siempre cantando, siempre sonriente, siempre tratando de agradar. Uno de los pocos tributos originales que se le hicieron fue el del poeta ruso Yevgeny Yevtushenko, quien llegó a glorificar el sudor de Armstrong en un conmovedor poema:

Era tan natural su sudor
como si un enorme
hipopótamo
surgiera resoplando
de un río africano,
y con un pañuelo
se enjugaba el torrente de la cara.

Lo que faltaba en la mayor parte de estos escritos era una apreciación de Armstrong el músico. La omisión es comprensible, aunque no del todo justificada. Después de todo, es mucho más fácil hablar de las muchas simpáticas idiosincrasias de Louis que dar una clara exposición de su lugar en el jazz y del lugar del jazz en la música. Muchos de los comentarios de Louis dificultan tal análisis. El mismo trataba de evitar las verbosas disecciones de su música; prueba de ello fue su famosa respuesta a la enjoyada dama de sociedad que le preguntó qué era el jazz. "Señora", le dijo, "si tiene que preguntar, nunca lo va a saber". En general, tampoco le entusiasmaban los críticos.

Otra de las dificultades para valorar los logros de Louis es la incierta posición que ocupa el jazz. A menudo se le describe, inconsecuentemente, aunque con cierta razón, como la única forma de arte original de los Estados Unidos. Sin embargo sigue siendo un arte caprichoso e indisciplinado que nunca ha llegado a ser totalmente respetable. (No que se haya esforzado mucho por ello). Escueta y prácticamente, es una de las ramas menos remunerativas del negocio del espectáculo. Louis subsistió porque se hizo "entretenedor", porque puso sus incomparables talentos al servicio del comercio.

Arquitecto de una Forma Nueva

Si con frecuencia los críticos se quejan de que el arte de Armstrong se "comercifió" por utilizar uno de sus propios neologismos, eso no invalida el hecho de que fue una de las grandes figuras de la música norteamericana, un artista de grandes emociones y de una inteligencia musical extraordinaria. No sólo fue el primer gran solista del jazz, sino también uno de los arquitectos de una forma nueva. Durante su época de oro, de mediados de los veintes a principios de los treintas, inventó un lenguaje para el jazz —una sintaxis rítmica, un léxico de frases nuevas y un sentido clásico de la estructura— que durante décadas influyó sobre otros jazzistas. Sus poderes de innovación eran tales que con Duke Ellington logró transformar lo que antes era una música local y quasi-folclórica en una emocionante forma universal.

Louis nació al tiempo justo para ser grande. Tuvo suerte en que su talento floreciera al tiempo de la locura por la radio y las grabaciones de los veintes. Si hubiera nacido veinte años antes, quizá hubiera corrido

la misma suerte que otro trompetista, Buddy Bolden, y como a él se le hubiera asignado un glorioso pero mudo papel en la leyenda de Nueva Orleans. Y leyenda es la palabra. El jazz primitivo, nunca grabado e imposible de anotar, es virtualmente desconocido, sus orígenes se pierden en el mito y por lo general ha sido materia del sociólogo y el aficionado antes que del experto en música. Como resultado ha habido una tendencia a sobreestimar sus virtudes y simplificar demasiado su desarrollo.

Orígenes Africanos

Gunther Schuller ha hecho una atinada rectificación de estos errores en *Early Jazz, Its Roots and Development* (El Jazz Primitivo, sus Raíces y Desarrollo) (Oxford), análisis cuidadosamente detallado, y completo como ningún otro en la literatura del jazz. Schuller es ciertamente un expositor singular: toca con maestría el corno, compone y es un musicólogo con amplios conocimientos tanto del jazz como de la música clásica. Ha ligado el jazz a sus raíces africanas más estrechamente que nunca y esa

> Yo inventé el jazz en 1902.
>
> * * *
>
> **La música de jazz debe tocarse con dulzura, suavemente, con mucho ritmo. Cuando se tiene todo el ritmo, todo el impulso, resulta hermosa.**
>
> "Jelly Roll" Morton

es una de sus contribuciones más valiosas. Mientras por lo general otros teóricos se han fijado más en los componentes europeos del jazz —la armonía en particular— Schuller demuestra convincentemente que todos los elementos de la nueva música —su armonía, melodía, ritmo, timbre y forma— básicamente son de derivación africana.

Lo que Schuller dice es que aunque el jazz es una música de "aculturación", el resultado de la mezcla de dos culturas, todos sus ingredientes son de origen africano. El caso más evidente es el del ritmo, en el que los increíblemente intrincados patrones cruzados de los tambores africanos se traducen (y en cierta forma simplifican) a la síncopa del jazz. Las formas del jazz no son muy diferentes de los repetidos refranes y los patrones de llamada-respuesta de la música africana. También el sonido abierto y natural del jazz debe mucho al Africa, y aunque en términos europeos no hay armonía en el canto africano, las tribus del Africa Occidental que sólo cantaban en terceras habrían tenido poca dificultad en adaptarse a las reglas musicales e instrumentos europeos.

En el mismo Armstrong se encarnaba la afinidad entre los dos tipos de música, como hacía evidente el entusiasmo que suscitaban sus visitas al Africa. Su primer viaje al continente en 1956 fue como el retorno de un conquistador. Más de 100.000 personas acudieron a oírlo en Accra, Cos-

ta de Oro (hoy Ghana). Armstrong decía ser un negro "de pura sangre" y creía que sus antepasados procedían de Ghana. Describió su visita al país como el acontecimiento más emocionante de su vida después de su unión a la banda de King Oliver en 1922.

El Estilo de Nueva Orleans

Otra característica similar en el jazz y la música africana era que ninguno estaba artificialmente divorciado de la realidad como la mayoría del "arte" occidental. El jazz de Nueva Orleans antes de la Primera Guerra Mundial era una música comunal, colectiva y funcional. Se contrataban bandas para inaugurar tiendas y restaurantes y para tocar entre peleas de boxeo; se les encontraba en la multitud de clubes sociales y sociedades de beneficencia que florecían en aquel tiempo, en funerales y tertulias para reunir fondos para edificar casas y tocaban en las calles anunciando bailes en las noches. Su música dependía casi por completo del público y sólo en parte de ellos. La sociedad de Nueva Orleans era muy cerrada y el sistema de castas entre la gente de color era casi tan rígido como entre blancos y negros. Por ejemplo los mulatos franceses preferían la música suave y consideraban vulgar el más estridente jazz con sabor de blues de los negros de la parte alta de la ciudad.

A pesar de la gran variedad de estilos, finalmente surgió algo que podía llamarse un sonido común. El material se componía de rags, marchas y blues de 12 barras y la instrumentación clásica estaba formada por una sección de ritmo y una línea frontal compuesta de trompeta, trombón y clarinete. Estrictamente hablando, los músicos no improvisaban sino, más bien, embellecían y adornaban la melodía, proceso en que por fuerza había abierta y frecuente repetición. Pocos de ellos se daban cuenta de lo que había descubierto Jean Philippe Rameau en el siglo XVIII, que la melodía surge de la armonía, o en otras palabras que la progresión de acordes va primero y la tonada después. Su arte se basaba en la música de conjunto, sin solos, y en el tejido de una red a veces compleja de sonido polifónico. Como el comité, el conjunto puede servir de refugio a

> **"Tenía yo una definición del jazz, pero creo que ya no la tengo, a menos que sea: música con una base africana que surgió de un medio norteamericano.**
>
> **Duke Ellington"**

la mediocridad, pero el mejor jazz de Nueva Orleans fluía libre y tranquilamente con un movimiento ondulatorio peculiar que conjuraba imágenes de carretas sobre ruedas elípticas.

Louis, un hijo de su época, creció con esta música. Nació en Nueva Orleans en 1900 en James Alley, "un rumbo peligroso", habría de recordar, "de rameras con sus chulos y tahures con sus cuchillos. . ." Su padre

atendía los hornos en una fábrica de aguarrás. Abandonó al niño y a su madre cuando Louis era muy pequeño. Louis creció en las calles y se mantenía descargando barcos de plátanos, entregando carbón, vendiendo periódicos y cantando. "Cuando tenía como 12 años", contaba, "organizamos este cuarteto, yo, Little Mack, Georgie Gray y Big Nose Sidney. Cantábamos en las calles y en las tabernas, pasábamos el sombrero; nos ganábamos sesenta centavos, un dólar. Buen dinero".

Surgimiento de un Trompetista

Louis Armstrong en 1923

Aunque parezca poco verosímil, la salvación de Louis llegó el año nuevo de 1913, cuando tocó el revólver de uno de sus "padres adoptivos", disparó unos cuantos tiros al aire y rápidamente fue detenido y enviado al Asilo para Niños de Color de Nueva Orleans. Salió allí 18 meses después al menos con alguna educación formal y los rudimentos de la técnica de la trompeta. Durante los años siguientes el joven Louis pagó sus derechos, como dicen los jazzistas. Lo que quiere decir que tocó el jazz en bandas de metales, casas de juego, salones de baile y los típicos barcos de diversiones de los ríos norteamericanos y se sentó a los pies de sus mayores y maestros, entre ellos su mentor Joe "King" Oliver, el amo del estilo de Nueva Orleans. Eran tales los talentos de Louis que en 1922 Oliver lo mandó llamar para que ocupara el puesto de segundo corneta en su banda de Chicago. Louis contaba su llegada a la ciudad. "Iba con mi corneta, un poco de ropa y una bolsa de papel con sandwiches de pescado. Cuando oí la banda desde la puerta me dije: esta banda es demasiado buena para mí, creo que me regreso".

Sin embargo, pronto se hizo evidente que la banda de Oliver, con su rígida disciplina musical y su estilo casi ritualista no podía contener los talentos de Louis. Como tampoco pudo la banda de Fletcher Henderson de 1925, aunque Louis tuvo sobre ella un efecto extraordinario. Cuando se le unió no era mucho más que una copia de una orquesta de baile de blancos; al dejarla ya iba en camino de convertirse en el prototipo de la banda de swing. (Después, Henderson fue el arreglista de Benny Goodman durante 10 años). Louis logró galvanizar a algunos de los hombres de Henderson, entre ellos a Coleman Hawkins quien al principio tocaba como fugitivo de una banda de circo y rápidamente llegó a ser el primer maestro del saxofón tenor. La manera de Louis de tocar al frente de un grupo, o más bien por encima de él, llegó a ser una especie de ideal pla-

tónico inalcanzable para algunos ambiciosos trompetistas de grandes bandas como Ziggy Elman y Harry James.

Pero la música que realmente arrobó a sus colegas fue la serie de grabaciones que hizo entre 1925 y 1928 con los Hot Five y los Hot Seven. Ninguno de estos dos grupos era su banda oficial en aquella época, y sin embargo, la música que produjeron podría calificarse, casi sin exagerar, como la fuente primaria del jazz. Durante este período, especialmente el último año, los poderes de invención de Louis llegaron a su máximo. Salvo por las contribuciones de Johnny Dodds en el clarinete y Earl Hines en el piano, dominaba por completo todas las actuaciones. Su tono era a la vez suntuoso y flexible, impulsado por una maravillosa mezcla de vibratos y trinos. El ritmo de su música, siempre misterioso, era tal que las notas parecían revolotear sobre el compás, liberando al jazz de su pesadez rítmica, con atormentadas frases más lentas que el período musical y súbitos y regocijados glissandos y crescendos. Louis *construía* sus solos, lo que nadie había hecho antes, formando atrevidas superestructuras de sonido que eran lógicas y siempre estaban firmemente basadas en los cimientos armónicos del material.

Músico de dramáticas emociones, también fue el primero en tocar solos "de clímax", habilidad que halló su expresión más refinada en su versión de 1928 de "West End Blues". Hubo otras gemas en ese período: "Weatherbird", un dueto de trompeta y piano grabado con Earl Hines, es una rara muestra de cooperación musical en la que los dos hombres juegan gozosamente al gato y al ratón con un viejo rag de King Oliver. También en "Muggles" Louis toca apasionadamente como nunca un solo de doble tiempo que se alza sobre la banda como un pájaro del pantano.

Música para el Público

Hoy día es difícil describir el efecto de Armstrong sobre sus contemporáneos. Los arreglos de casi todas las piezas de los Hot Five parecen terriblemente anticuados (aunque no lo que toca Louis) y los discos se oyen en las estaciones de radio con un poco menos frecuencia que los madrigales isabelinos. Pero es difícil pensar en un solo trompetista que no haya estado bajo el hechizo de Louis en 1930, o en un solo jazzista al que su música no afectara de alguna manera. No obstante, en el momento en que alcanzó su máxima estatura entre sus contemporáneos, comenzó a dar señales de decadencia artística. Los epigramas se volvieron clisés, las frescas figuras, fórmulas de rutina. Louis había pagado sus derechos y estaba listo para obtener algunos dividendos.

En esto le ayudaba su nuevo empresario, Joe Glaser. Como Louis cuenta, "un día de 1931 fui con Papá Joe Glaser y le dije que ya estaba cansado de que me engañaran y de que cualquier bribón se aprovechara de mí, que mis problemas de negocios me estaban sacando canas". Entonces Glaser, el dueño de un cabaret, le ofreció seguridad financiera y algunos consejos sobre como mejorar su acto. "Al principio, en Chicago, Louis

era muy muy tímido y callado", Glaser le contó una vez a un reportero. "Cuando lo contraté en el Café Sunset, yo más parecía entrenador de un equipo de fútbol. Le decía, 'Louis, canta y haz caras y sonríe. ¡Maldita sea, te digo que sonrías!' Y solía aconsejarle 'Louis olvídate de los críticos y de los músicos, canta para el público' ".

Fue precisamente eso lo que hizo Louis de 1930 a 1960. En los treintas pasó la mayor parte del tiempo al frente de orquestas que variaban de malas a mediocres, transformando prodigiosamente el material más barato con su brío y emoción. Los cuarentas lo hallaron vacilante en la resaca del Bop, intrigado tanto por sus acordes contrapuestos como por sus disonancias clásicas y la actitud de "al diablo con el público" de sus ejecutantes. Al discutir el jazz moderno, Louis perdía su usual magnanimidad. "Lo que quieren es hacerte pasar por tonto y cualquier medio es bueno siempre que sea diferente de lo que tocabas antes. Así que te dan todos esos acordes raros que nada dicen y la gente se cansa porque en realidad no vale nada ni tiene melodía que recordar ni ritmo para bailar".

La Voz Como Instrumento del Jazz

En 1947 Louis volvió al primer plano. De nuevo empezó a tocar con grupos pequeños y su All-Stars de ese año era una aglomeración olímpica del tipo que a los críticos les encanta imaginar. Con Jack Teagarden en el trombón, Earl Hines al piano y Sid Catlett en los tambores, la música de Louis se volvió de una economía puritana, con frases recortadas y magistrales y de ritmo tan extraordinario como siempre. En los cincuentas todavía tocaba bien, aunque por entonces ya se le consideraba más como una institución que como un músico de jazz. Esto pudo haber sido porque en general el público lo identificaba más fácilmente como cantante que como trompetista. Todos sus grandes éxitos comerciales —"Blueberry Hill", "Mack the Knife", "Hello Dolly"— eran esencialmente esfuerzos vocales.

Sin duda su voz era la voz mejor conocida del mundo. Louis había cantado desde su niñez. En los días de los Hot Five, antes de una tonsilectomía, su voz era ligera y alada; después se volvió grave y pastosa y llegó a rayar en la auto-parodia. Para aquellos educados en la tradición del *bel canto* (y el mismo Louis amaba un buen tenor) la voz de Louis era inaceptable, y sin embargo era un legítimo instrumento del jazz, un gozo en sí misma y un perfecto ejemplo de la sentencia de Dizzy Gillespie: "Si no lo puedes cantar, tampoco lo puedes tocar". El canto también era una buena forma de superar el espantoso material que le hacían ejecutar. Marshall Stearns, el historiador del jazz, lo llamaba la conspiración de un solo hombre. Al voltear al revés y trastocar astutamente el metro de la canción, Louis parecía decir: "Esto es basura. Ustedes lo saben, yo lo sé, así que vamos a divertirnos con ella".

El sentido del humor de Louis era irreprimible y ningunas circunstancias contenían su ingenio y su informalidad naturales. En 1932, cuando

hizo su primera gira por Europa, Armstrong dio un concierto especial para el Rey Jorge V en el Palladium de Londres. A mitad del concierto hizo una reverencia en dirección al palco real y dijo al rey: "Esta es para tí, Rex" y furiosamente empezó a cantar "Tú, bribón, tú". Veinte años después estuvo igualmente atrevido con la nieta del rey, la princesa Margarita. "Le vamos a dedicar ésta a la princesa", anunció antes de lanzarse con "Mahogany Hall Stomp", un clásico de Nueva Orleans que celebra a una de las viejas casas de tolerancia de Storyville.

Ataques y Elogios

En algunas épocas de su vida se acusó a Louis de reaccionario de la música. Sin embargo, en los últimos años, muchas de las críticas se atenuaron. Miles Davies, la antítesis de Louis como ejecutante, dijo una vez: "Nadie puede tocar en la corneta algo que Louis no haya tocado antes", y el más cumplido de los elogios que se le hicieron a su muerte fue nada menos que el de Dizzy Gillespie, el arzobispo del Bop. "Su concepto de la melodía era lo más perfecto posible, su ritmo impecable. En la historia de la música negra ningún individuo había dominado tan completamente una forma de arte como el maestro, Daniel Louis Armstrong. De no ser por él, nunca habríamos existido".

Inevitablemente, muchos militantes negros alegaron que Louis había sido un Tío Tom. Armstrong casi nunca se molestaba en decir que había peleado más viejas y duras batallas. La mayoría de sus peleas fueron con gerentes de hotel, camareros, empresarios de cabarets, por derechos que hoy día se dan por sentados. "Mi vida en la música ha sido maravillosa", dijo una vez, "pero siento la situación como cualquier otro negro. Mis padres y mi familia pasaron por todo lo de aquel viejo Sur. Pero ahora las cosas han cambiado".

No es de sorprender que Armstrong continuara luchando durante tanto tiempo. En sus últimos años empezaba a notársele el cansancio de rodillas que sufren los jazzistas de tanto subir y bajar de autobuses. "Siento como si pasara 9.000 horas en autobuses y aviones para llegar justo a tiempo de tocar con la boca fría y acabo tan cansado que no puedo levantar una pestaña", confesó. "Puro tocar y torcerme y saltar y chocar".

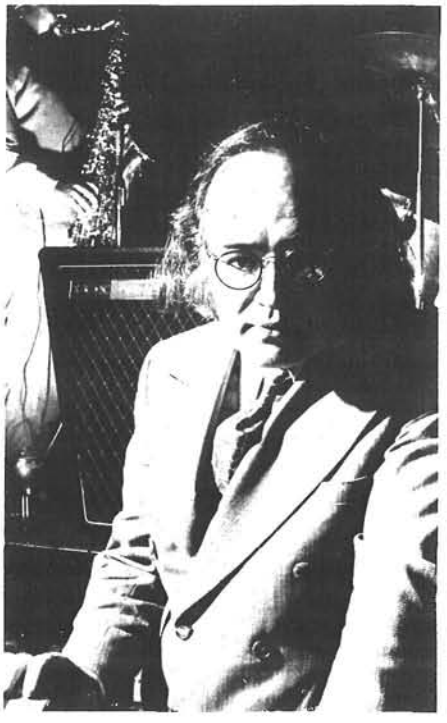
Quizá lo que le animaba a seguir era el espectro de Joe Oliver, quien acabó con un puesto de frutas en la carretera de Savannah, Georgia. Lo que no parecía probable, porque Louis era un hombre de posición acomodada que vivía sin pretensiones en una casa de 12 cuartos en un modesto suburbio de Nueva York. Quizá la verdadera razón era simplemente que le gustaba tocar, y que aun cuando ya era viejo había momentos en que podía evocar destellos de sol.

EL JAZZ SE ENFRENTA AL ROCK

Por Albert Goldman

El éxito sorprendente de la música de *rock* en los años sesenta parecía anunciar el fin del *jazz* como expresión popular, especialmente entre el público joven. Pero hoy día, escribe el autor, está en marcha el resurgimiento del *jazz* y una de las causas es el redescubrimiento de su vitalidad incluso por parte de los músicos de *rock*. Su artículo, tomado de *The Atlantic*, se incluye en *Freakshow*, colección de artículos acerca de la música y otros aspectos de la cultura popular, publicada por Atheneum.

Albert Goldman atraviesa la distancia que separa la cultura académica de la cultura de masas. Es profesor de literatura y cultura popular en la Universidad de Columbia y ha sido crítico de *rock* en la revista *Life* y otros periódicos. Entre sus libros se cuentan un estudio literario sobre Thomas De Quincey y una biografía del cómico Lenny Bruce, que será publicada en 1972 por Random House.



Dejé de escuchar *jazz* más o menos por la época en que empecé a escuchar *rock*, a mediados de los años sesenta. Estaba harto de la arrogancia y la hostilidad del mundo del *jazz*. Por aquel entonces el tono estaba dado por Miles Davis. Manifestaba su desprecio trabajando detrás de unos lentes oscuros, dando la espalda al público y abandonando el escenario cuando no tocaba solo. El desprecio al público era una de las actitudes clásicas del músico de *bebop*.

Miles Davis era un hombre con alma, un Bogart de cuerpo entero, negro. Poseía en grado superlativo el arte de la mímica. Era el Marcel Marceau del *jazz*. Podía establecer una actitud con un simple gesto; con una simple nota precipitar un estado de ánimo profundo. Escucharlo era como mirar los títeres de sombras balinesas. Todo era perfil oscuro, contorno tenebroso, alargamiento e inmersión estilizados que se cerraban a sí mismos con una finalidad ritual.

La manera de tocar de Davis tenía una cualidad extraña, soñadora y

Copyright © 1971 por Albert Goldman. Autorización concedida por el editor y por Intercontinental Literary Agency, Londres.

pasiva que originalmente servía de envoltura melódica a la recia acometida del "bop" de Charlie Parker, con quien trabajara en los años cuarenta. En la década del cincuenta, Davis prosiguió su carrera hasta llegar a ser creador y destacado exponente de un nuevo estilo de *jazz* "cool". El estilo era improvisado, agitado, deliberadamente poco regular, puntuado con pausas y silencios. Era más propio para definir una actitud o adoptar una pose que para hacer una declaración. Bajo la tutela de Miles, John Coltrane surgió como una versión dinámica del estilo Davis, fluído, vital con infusiones de música árabe, mientras Miles se acercaba al impresionismo francés de Debussy y Ravel, alcanzando en ocasiones un estado de trance narcótico.

Aunque añadiera nuevas coloraciones armónicas al *jazz,* substituyendo las fatigadas antiguas progresiones de acordes con escalas modales más sutiles, lo que a Miles le faltaba más visiblemente era el talento para componer de un gran improvisador como Charlie Parker. Compilador y no escritor, hecho para la síntesis y no para la extensión, hombre que pasó toda su vida tratando de tocar la nota triste definitiva, Miles no pudo bajar del pedestal que él mismo había erigido para sus poses. Para resolver el problema de qué tocar, contrató los servicios del arreglista Gil Evans, quien le aportó algunos decorados, elaborados y bonitos, basados en paráfrasis del *Porgy and Bess* de Gershwin y en diversos materiales españoles. Los álbumes fueron brillantemente instrumentados y sorprendentemente ejecutados por bandas de estudio. Llevaron el arte de hacer arreglos para orquestas de *jazz* a alturas inigualadas. Pero también hicieron preguntarse hasta dónde se podía llegar en el tratamiento de la música semiclásica sin que el *jazz* perdiera todo su sentido de música cálida y existencial.

Este fue precisamente el problema que se presentó con el Modern Jazz Quartet en el mismo período. El MJQ encabezó un movimiento llamado "Tercera Corriente", que buscaba fundir el *jazz* y la música clásica en composiciones sueltas semejantes a una *suite,* que llevaban nombres caprichosos como "Milano", "Versalles", "Vendome" y "Concorde". Aunque los miembros del MJQ hayan sido todos músicos de primera fila, bajo la dirección del compositor-pianista John Lewis, su trabajo tendía a apartarse del *jazz* para acercarse a la música afrancesada que siempre ha representado para el músico de *jazz* negro la idea de "clase". Desde los días de Duke Ellington, los músicos de *jazz* han parecido disparatados cada vez que se han aventurado en la dirección de la belleza clásica.

El Debilitamiento del Bop

Si el *jazz* no debía tomar nada de los clásicos o de la vanguardia contemporánea, ¿hacia dónde debía orientarse en el curso de su desarrollo, considerablemente acelerado? Tal fue el problema que presentó el *bop.* Cuando Charles (Bird) Parker y los músicos de *bop* eran mozalbetes, el *jazz* apenas estaba musicalizado a medias. En los años treinta, los modelos

de música pura se mezclaban en proporciones iguales con materiales antropomórficos. La pronunciación lenta, los gritos, los gruñidos y los chillidos, toda la rica gama del habla negra, salían de trompetas obstruidas con sordina o sopladas con bombas de sanitario para hacerles imitar el sonido de la voz humana. Incluso cuando el tartamudeo analfabeto de Cootie Williams pasó de moda y cuando el *swing* aportó cierta indiferencia y cierta sofisticación citadinas, los grandes solistas como Lester Young y Coleman Hawkins siguieron hablando a través de sus trompetas. Con ellos era la "charla amable", el habla chispeante, balbuceante, estudiada del hombre de la ciudad.

Todo aquello se terminó cuando Bird y Dizzy Gillespie empezaron a dominar las tabernas de la Calle Cincuenta y Dos de Nueva York. Toda la noche se pateaba al *jazz* hacia un plano de abstracción comparable al de la música de arte. Bird era un Bartók que sublimaba una fuerte esencia popular sin perder por ello nada de su sabor. Abrió horizontes a los músicos de *jazz* y les hizo aspirar a algo más alto que nunca. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, cientos de músicos se inscribieron en escuelas de música dentro del programa de enseñanza gratuita para veteranos. Allí descubrieron las afinidades entre la construcción lineal de Bird y la composición de J. S. Bach; encontraron también la fuente de los "evolucionados" acordes de Bird en la armonía de los impresionistas franceses. Por primera ocasión en la historia del *jazz,* la mayoría de los músicos pudo leer

Miles Davis

música y abordar problemas de expresión con recursos de músico preparado. El tiempo parecía maduro para el gran salto hacia adelante.

Aunque sea triste decirlo, nada de eso ocurrió. De hecho, cuando Charlie Parker murió en 1955, la síntesis del *bop* había sido destruida. Si el *jazz* no retrocedía hacia sus orígenes, sí se prostituía ante los extraños dioses europeos y orientales.

Muchos años necesité para imaginar cómo pudo el *bop* haber matado al *jazz,* cuando el *bop* había sido lo más grande que produjera el *jazz.* Finalmente comprendí que el *bop* era un producto final, que Charlie Parker

> **El jazz realmente es un conglomerado de muchas cosas. Tiene un poco de ragtime, de blues, de clasicismo y de los *spirituals*... El jazz es el resultado de la energía almacenada en América.**
>
> **George Gershwin**

había llevado al *jazz* hasta el fin del camino. Pese a que Parker fuera aclamado como revolucionario y aunque se considerara su música como el *jazz* del futuro, la verdad era totalmente opuesta: el *bop* simplemente había sacado al *jazz* de la era del *swing,* dejando sus elementos, sus técnicas y sus convenciones básicamente intactas. Aun en sus correrías más atrevidas, el gran "Pájaro" había permanecido firmemente cautivo dentro de los muros circulares de la forma tema-y-variación. Había girado y girado, esparciendo algunas ideas brillantes, haciendo sin esfuerzo frases deslumbrantes, sugiriendo ritmos, armonías y contrapuntos que nadie había soñado siquiera en su pequeño mundo. Pero todo su genio creador se había escanciado en una de las formas musicales más estrechas y restrictivas. Cuando Bird se realizó completamente en el *jazz,* había agotado sus recursos tradicionales: nadie podía tocar más rápidamente, pensar más ingeniosamente o alambicar en mayor medida el ritmo del *jazz.*

La Esencia del Jazz

El *jazz* entró en estado de crisis al tratar de encontrar un nuevo rumbo para desarrollarse. La declinación de los años cincuentas en parte era sólo el resultado de los esfuerzos por escapar de aquellos límites; eso explica los experimentos con la música clásica y las alianzas entre solistas improvisadores y arreglistas-compositores estructuralmente avanzados. El otro problema básico era el "blanqueo" de la esencia del *jazz,* proceso que había empezado con la radical musicalización del *jazz* hecha por Parker. Bird y Diz nunca tuvieron que preocuparse por el "alma". Estaban impregnados hasta los labios en la esencia del *jazz.* Sus epígonos, sin embargo, eran hombres de hechuras distintas. En vez de abstraer su música de la experiencia negra, la abstrajeron de la manera de tocar de quienes se abstraían del *bop.* El resultado fue la extenuación del lenguaje del *jazz,* que final-

mente diera lugar a la sofisticación fantasmal de Paul Desmond, de la banda de Dave Brubeck.

La pérdida de la esencia negra no sólo significó el debilitamiento de la fuerza emotiva del *jazz;* significó también una pérdida de homogeneidad y pureza de su lenguaje. El *jazz* es un arte del gusto. Todo lo que el músico oye debe ser comparado con un modelo mental, un Kaaba negro que dice si aquello *es* o *no es jazz.* Muchas cosas que originalmente no eran *jazz* fueron integradas a la tradición de esta música, pero muchas más han sido descartadas. A principios de los años cincuenta, cada vez se hacía más difícil saber lo que iba a funcionar como *jazz.* Algunos jugueteaban con lo afro-cubano, lo árabe-hispano y otras esencias populares. Les atraía el impresionismo y el atonalismo. Habían ido hasta épocas remotas como la del barroco. ¿Cómo puede hablarse de manera convincente en un lenguaje tan políglota?

Regreso a los Fundamentos

La respuesta llegó a mediados de los años cincuenta con el *funk,* forma regresiva del *hard-bop.* Músicos como Horace Silver, Bud Powell, Thelonious Monk y Charlie Mingus empezaron a tocar música fuertemente sazonada con *blues* y cánticos religiosos. Todos ellos eran negros y consecuentemente su preferencia por las raíces negras se interpretó política y socialmente. Sin embargo, sus temas eran fundamentalmente musicales; simplemente, volvían a los orígenes.

En un principio, los sonidos *soul* eran más decorativos que funcionales. Después de un anticuado "grito" de campo algodonero, los músicos seguían con variaciones a la manera convencional del *bebop.* Eso significaba que la llamada escuela del *hard-bop* estaba en realidad más lejos de acuñar un nuevo estilo que los menospreciados músico de *bop* suave de la Costa Occidental. Gerry Mulligan, Shorty Rogers y toda aquella pandilla por lo menos habían logrado integrar la cosa; los pesados músicos de *swing* de los clubes de Nueva York no hacían más que recalentar lo que ellos habían guisado en la década anterior, con una poca de sazón cam-

Charlie Parker

Dizzy Gillespie

Ornette Coleman

pesina. Sin embargo, fueron ellos quienes recordaron al *jazz* sus raíces y le sugirieron su futuro. Pocos años después iba a verse al *soul* brillar en el horizonte.

Hacia 1959, el *jazz* necesitaba desesperadamente al próximo Mesías. El arte se había escindido por el centro; de una parte las gastadas habilidades artísticas, de otra el *funk* y los cánticos religiosos. Se necesitaba al gran hombre que reuniese aquellos pedazos en un estilo genuinamente contemporáneo. Prueba de su increíble vitalidad es el hecho de que el *jazz,* incluso en aquellas épocas avanzadas en que se habían agotado tantos recursos y en que tantos músicos se hallaban de espalda a la pared, hiciera surgir un nuevo genio y realizara un esfuerzo final para adaptarse a sí mismo a la sensibilidad contemporánea.

La Libre Improvisación de Coleman

Ornette Coleman fue vaciado en el molde clásico del héroe del *jazz.* Surgió del sudoeste como un Parsifal negro, ignorante de todo, salvo de la misión de encontrar el grial negro. Apareciendo cuando el desmoronamiento de la tradición en el *jazz* más la crisis histórica de los negros habían enfocado una atención profunda sobre la esencia negra, Ornette demostró por sí mismo ser el hombre definitivo del *soul.* En realidad había trabajado durante muchos años precisamente en el polvo del escenario texano del ritmo y el blues, soplando una trompeta de tenor y tendido de espaldas en el suelo, con los pies y el instrumento apuntando hacia el cielo como un cerdo muerto. Gritaba tanto como cualquier robusta matrona en una iglesia santificada. Poseía casi el sentido ruso del sufrimiento, especialmente el sufrimiento de la mujer abandonada, como la que pinta en su más grande composición "Lonely Woman" (Mujer Solitaria).

Ornette no era simplemente un primitivo, sino un compositor de vanguardia con ideas novedosas acerca del diapasón, el tiempo y el timbre. Dijo que el diapasón estaba en relación con el movimiento musical, que significaba una cosa cuando la escala era ascendente y otra muy distinta cuando era descendente. Análisis científicos posteriores de la manera de tocar de violinistas sinfónicos demostraron que tenía razón. Ornette creía en la total libertad de improvisación. Los músicos de *jazz* siempre se habían jactado de ser libres (valor especialmente precioso para quienes descienden de esclavos); pero todos ellos habían trabajado con camisa de fuerza en comparación con Ornette, quien vindicaba una libertad absolu-

> **Polifonía, quintas remisas, semitonos... eso no significa nada. Yo sólo tomo mi corno y toco lo que siento.**
>
> Jack Teagarden

ta, así se tratara de un solista o de todo un grupo de músicos que tocaran juntos. El carácter amorfo, anárquico, indisciplinado de su música precipitó el escándalo de sus primeras audiciones en el club de *jazz* Five Spot. Muchos músicos lo acusaron de "falsedad" —fingimiento—, singular adjetivo para un hombre que mataba con su sinceridad.

Básicamente, la estética de Ornette era la del expresionismo abstracto. En vez de parodiar o parafrasear las tonadas *pop* del día —como lo hicieran los músicos de *bop* con "How High the Moon?" (¿Está Alta la Luna?") o con "What is this Thing Called Love?" ("¿Qué es eso que Llaman Amor?")—, Ornette esculpió formas nuevas vigorosas en la piedra bruta de su imaginación musical. Tocaba números nones de barras, números nones de compases y, a veces, se paseaba fuera de los modelos de acorde implícitos en sus exposiciones. Como músico de *blues* campesino de su nativo sudoeste, tocaba por instinto y creaba efectos refinados siguiendo cándidamente los impulsos de su alma.

Reuniendo un círculo de brillantes discípulos en torno suyo, estableció un estilo llamado "La Cosa Nueva". No podía haberse colgado nombre más certero a una música que se negaba a someterse a las reglas o a la tradición, como no fuesen las implícitas en la palabra "libertad". "Soul" hubiese sido un nombre más apropiado, porque Ornette se acercaba más a James Brown y Ray Charles que a Charlie Parker y Dizzy Gillespie. Tenía la fe del músico de *soul* en desnudarse en público. Y tenía el agudo grito de agonía del músico de *soul.*

Una Babel de Voces

Aunque Ornette diera a sus composiciones títulos piadosos como "Paz", "Congenialidad", o "Enfoque sobre la Cordura", el contenido de su música era a menudo de pesadilla. Su mundo era desierto, frío, desolado, pleno de aterradora violencia y de la solitaria presencia de la muerte. Cuando Ornette hablaba de su vida allá en su Texas natal, donde fuera un *protohippie* de espeso cabello enmarañado y abundante barba bíblica, recordaba escenas de humillación y ostracismo.

La más grandiosa de todas las presentaciones de Ornette fue un extraordinario concierto ofrecido en diciembre de 1962 en el Town Hall de Nueva York. Después de un malísimo cuarteto de cuerdas compuesto por él mismo, tras una serie de composiciones de *jazz* en las que tocara solo en un tono emotivo, Ornette coronó la velada con una extraña ejecución a cargo de un grupo de ritmo y blues, con un aire atemorizado, y que había salido de algún bar de la parte alta de la ciudad, un baterista negro increíblemente rápido y complicado, y un virtuoso bajo blanco de calibre sinfónico. Poniendo aquellas fuerzas en movimiento e interfiriendo con ellas en contralto, produjo uno de los tumultos más cacofónicos de la historia de la música. Mientras las notas se desparramaban desde el escenario, todo lo que podía hacerse era escuchar ya al uno, ya al otro de aquellos grupos y solistas que tocaban simultáneamente. El efecto no fue como los

santos en Pentecostés. Fue una Babel. Cuando todo hubo terminado, la gente se preguntaba: "¿Qué diablos fue eso?"

Sólo varios años después, al tropezar con una entrevista a Coleman publicada en un libro de *jazz,* comprendí el significado de aquella extraña sinfonía. La extravagante composición de Coleman era en realidad una alegoría de su alma. La banda de ritmo y *blues* representaba el pasado, todos los años que tocara con esa clase de grupos en Texas. El virtuoso bajo blanco era el futuro, aquel mundo de música clásica de cuerdas del que se había excluido al negro y al cual éste ya podía aspirar. El baterista era el presente, el centro de la tradición del *jazz,* todavía vital, todavía en desarrollo. Las posibilidades que sugería aquel agrupamiento eran cuatro: la vuelta al pasado, a las formas más simples como el ritmo y el *blues;* la asimilación total de los valores y las capacidades del mundo de los blancos, ejemplificada por el bajo; la salvaguarda continua de la tradición de los negros en su punto de máximo desarrollo, simbolizada por el baterista; o —lo que debe de haber sido el ideal de Coleman— una síntesis triunfante del pasado, el presente y el futuro.

Claro, lo que resultó fue una quinta posibilidad, el fracaso debido a una incoherencia radical. Aunque Coleman se lanzara valientemente a la lucha para soldar aquellas voces heteróclitas, no había sabido cómo ordenarlas o cómo dirigirlas. A medida que el tumulto crecía aquella noche, su único recurso fue elevar la angustiada voz en lo que parecía un grito de dolor.

Este Baterista Elvin Jones

Durante la boga del *rock,* desde 1966 hasta 1969, apenas pensé en el *jazz.* Trataba de ingurgitar el mar de nuevos sonidos surgidos con el *rock.* Tenía un amigo íntimo, fanático devoto del *jazz* —Robert Gold,

autor de *A Jazz Lexicon* (Un Diccionario de Jazz)— quien a veces me arrastraba hasta un club de *jazz* donde oíamos las mismas cosas viejas que los muchachos habían venido tocando durante años. Era un espectáculo penoso. El *jazz* había perdido su público y estaba hablando a solas.

Luego, una tarde, hará unos dos años, entablé una conversación acerca del *jazz* y de la nueva generación. "Mi hijo Tony quiere ser baterista de *jazz*", dijo un amigo. "Se queja de que nunca escribes nada sobre *jazz*".

"¡Vaya! Qué muchacho tan extraño", respondí. "Creía que todos ellos consideraban el *jazz* como una sucia palabra. ¿Qué cosa cree tu hijo que yo debiera escribir?" "Está loco por este baterista Elvin Jones", contestó mi amigo, "pero nunca lo ha visto, ni nadie puede encontrarlo. Tony piensa que está en el Japón".

"¡El Japón!" (Qué ideas tienen estos chicos, pensé). "Yo sé quién es Elvin Jones", dije. "Durante muchos años trabajó con John Coltrane. Probablemente ha estado en el Oriente, pero no me lo imagino viviendo allí.

> **Quien escucha música siente su soledad**
> **Llenarse al momento.**
>
> **Robert Browning**

No me sorprendería que viviese en Nueva York". Después de dos llamadas telefónicas, descubrí que yo tenía razón. Jones vivía a cinco minutos de mi casa, en el West Side y estaba anunciado para tocar en Nueva York un día de aquel fin de semana.

Mis recuerdos de Jones no eran del todo felices. Era el último superbaterista del *jazz,* un artista de fuerza y fluidez extraordinarias que a muchos nos impresionaba como demasiado *estrepitoso.* Se tenía la molesta impresión de que en vez de respaldar a Coltrane, lo ahogaba a él y a su pequeño saxofón de aguda soprano. La incongruencia entre el bloqueo del llamado solista y la delirante autonomía del baterista enteramente desatado afligía a cualquier oyente de simpatías convencionales, especialmente en los últimos años en que Coltrane se había sumergido de lleno en "La Cosa Nueva", cuando durante un cuarto de hora se entregaba a insuperables graznidos, chillidos y desgarramientos ante un invisible pero palpable muro aprisionador. Sin embargo, eran cosas del pasado, y Elvin había llegado a ser un primer exponente, por lo cual, con una extraña mezcla de interés y de recelo, me dirigí al tugurio en donde tocaba, un sitio llamado *Danny's Backroom,* en las calles cuarentas del lado Oeste.

Elvin Jones era un tipo impresionante, encorvado detrás de su batería de nogal y cromo hermosamente pulida, la pequeña cabeza en forma de bala, con los ojos cerrados, como un ciego que mira hacia el Sol, la frente perlada de sudor mientras el humo de un cigarrillo incrustado en su boca subía por su rostro en grises volutas. Parecía tirar penosamente para alejarse de sus brazos, increíbles brazos de herrero con venas gruesas y protuberantes, y de sus manos, enormes, manos desplegadas que podían perforar un tambor con un ligero golpe de muñeca. Parecía en trance y el sonido que derramaba aquella batería daba la impresión de que estaba espoleando un huracán o dirigiendo un tifón a través de los mares del Sur. Yo había ol-

vidado el increíble nivel de energía alcanzado por los más grandes músicos de *jazz*. No estaba acostumbrado a aquellos ritmos tan rápidos, a la profusión tumultuosa de las ideas.

Por lo que toca al *jazz* no hay cosa más difícil de describir que la actuación de los más grandes bateristas. Un percusionista último modelo como Elvin Jones tiene procesos mentales de calculadora. Ha desarrollado una técnica revolucionaria que permite a cada uno de sus cuatro miembros una libertad de acción casi total. Haciendo sin esfuerzo alguno con una mano lo que tradicionalmente se hacía con dos, Elvin construye modelos de complejidad polirrítmica que resultan difíciles de oír e imposibles de recordar.

Intermedio con Zoot Sims

Durante el mismo invierno en que vi a Elvin Jones, empecé a frecuentar el Half Note, legendario club de *jazz* de Hudson Street, cercano al Túnel de Holanda, en el distrito de los muelles y las bodegas de Manhattan. Con el Note se tiene la impresión de que alguien hubiese arrancado un pedacito de la vieja Calle Cincuenta y Dos, para dejarlo caer en el camino a Nueva Jersey. El exterior es aerodinámico, de los años cuarenta, ventanal de luna, marquesina de cúpula y cursi letrero de neón con cuatro escuálidas notas. Al acercarse se ve un cartel escrito a mano en la ventana. En realidad, podría imprimírsele porque siempre anuncia al mismo tipo, el trompetista Zoot Sims. Zoot ha venido tocando en el Half Note por espacio de doce años.

Zoot Sims

Cuando se topa con el Half Note en una mala noche, se siente como si se entrara en el peor de los bares para gente fracasada. Es sombrío, oscuro, saroyanesco y está virtualmente vacío. Si se topa con él en una buena noche, cuando el negocio es bueno y cuando están bien las vibraciones, parece el supremo escenario del *jazz*. Paredes rojas resplandecientes tapizadas con nostálgicas fundas de discos, masas de mantel coronadas con velas vacilantes, todo un laberinto de lugares para sentarse y para consumir cómodamente orientados hacia los músicos, que se hallan de pie por encima del nivel del bar en la clásica situación, desde donde pueden desgranar su música sobre los parroquianos que se ladean y beben, o sobre quienes se sientan y comen la buena, sana y sabrosa comida italiana. ¿Qué más puede pedirse a un sitio pensado para escuchar *jazz?*

Cuando empecé a ir al Note en febrero de 1970, el club se moría a ojos vistas. Fuera de unos cuantos devotos, no había nadie que desafiara las calles oscuras de aquel último rincón del mundo sólo para escuchar un

par de acordes de *jazz.* Los propietarios tenían deudas por miles de dólares. El piano estaba desafinado.

Zoot Sims parecía encarnar la atmósfera del club. El último de los grandes músicos de *swing* había aumentado de peso con los años. Parecía un Lionel Barrymore imberbe, de espesas cejas y florida ventana panorámica. La música de Zoot, otrora luminosa y chispeante, era pausada, profunda, con un gustillo de tristeza. A medida que sus frases incomparablemente modeladas brotaban de la luz crepuscular de un *bossa nova,* se comprendía que había llegado a ser un maestro del claroscuro. También había llegado a ser un muñeco de reloj en aquel diminuto escenario. Apenas terminaba de tocar se retiraba a los peldaños del estrado y allí permanecía de pie, impasible, como estatua esculpida en un nicho, con una mano sobre la curvatura de su trompeta, mientras la otra sostenía negligentemente un vaso de whisky.

Los hermanos Cantarino, Mike y Sonny, que habían dirigido aquel club durante años, en compañía de su padre, Frank, de su madre, Jean, y de la esposa de Mike, Judy, formaban una clásica familia ítalo-norteamericana. Se tenía la impresión de que el mundo bien podía terminarse al día siguiente; ellos volverían a construirlo como Noé después del diluvio. Eran como los propietarios de una taberna familiar de París; para ellos el cliente era un huésped al que le ofrecían la hospitalidad de la casa. A diferencia del estirado propietario de club de *jazz* típico o del extrovertido gerente de discoteca típica, todos ellos eran personas que transpiraban sentimientos humanos y un sentido de interés por lo humano.

Jazz-Rock y Soul-Jazz

Para la primavera de 1970, una vez más me interesaba yo profundamente por el *jazz.* Pude darme cuenta de que, simultáneamente a mi regreso a los clubes de *jazz,* se producía un inesperado resurgimiento del interés por esa música en el mundo del *rock.* Desde que Blood, Sweat & Tears encontraran un filón con su plástico *Bop 'n' Basie,* los conjuntos de *rock* habían venido introduciendo trozos de *jazz* en sus arreglos. Similarmente, los proveedores de fogoso *soul* dulzón venían añadiendo cantidades cada vez mayores de improvisaciones de *jazz* en sus mezclas étnicas. El *soul-jazz* era lo que anteriormente fuese el *Memphis Sound*: un producto sintético hábilmente preparado que destilaba los más fuertes aromas de *blues, funk,* cánticos evangélicos y *jazz,* en un aceite esencial de negrura. En Nueva York fue popularizado por una excelente estación de radio, la WLIB, "La Experiencia Negra en Sonido", cuyo cerebro era un hábil publicista, llamado Del Shields. Las difusoras negras tenían un auditorio casi tan ignorante como los radioescuchas blancos en cuestión de *jazz.* Pero en el *ghetto* se pensaba que el *jazz* debía escucharse y estudiarse por formar parte de la herencia de los negros.

Ni el *jazz-rock* ni el *soul-jazz* son un producto puro y original de la

corriente principal del *jazz;* ambos pertenecen a lo que alguna generación anterior más idealista hubiese llamado música "comercial". Sin embargo, no debe exagerarse al compararlos con el *jazz.* Sin estilos populares ampliamente difundidos, como los creados por los grandes conjuntos de los años treinta y cuarenta, el *jazz* está condenado a secarse y a morir. El *jazz pop* produce buen dinero y brinda experiencia a los jóvenes músicos que quizás un día decidan pasar hambre con los maestros. Atrae a la gente joven hacia la escena del *jazz* y permite que sus gustos musicales se desarrollen a un ritmo normal. Pero lo más importante es que los estilos *pop* proporcionan a los maestros del *jazz* nuevos materiales populares que pueden parodiar y parafrasear hasta alcanzar la altura del individualismo más sofisticado.

Obviamente, no puede resucitarse al jazz de épocas pretéritas; muchos promotores y fabricantes de discos incluso se muestran reacios a seguir empleando la vieja palabra de cuatro letras. Es que hoy día se vuelve al *jazz disfrazado.* En la estrepitosa escena del *pop* todos utilizan frases de *jazz,* voces de *jazz* y (en el estudio, donde nadie los ve) veteranos músicos de *jazz.* La joven cantante de *rock* Laura Nyro ha incluido a Zoot Sims en un disco y hace arreglos para grabar otro con Miles Davis. Ejecutantes astutos como Herbie Mann y Les McCann crean estilos *pop* que venden miles de discos. ¡Los críticos de *rock* incluso empiezan a saludar al *jazz* como al salvador del *beat!*

La Asimilación de la Historia del Jazz

La escena entera se iluminó tan pronto como el público empezó a gastar dinero en el *jazz* y a prestarle atención. El Half Note se atestaba noche a noche y Zoot salió de su letargo invernal para tocar con casa llena durante semanas. No sólo elevó su nivel de energía hasta un punto más alto de lo que podía recordarse, sino que también escarbó en la historia del *jazz* para desenterrar toda clase de materiales fascinantes de los años treinta (cuando él era todavía un niño). La noche en que Duke Ellington fue elegido miembro de la Academia Nacional de Artes y Ciencias, Zoot le rindió discreto homenaje con melodías como "Rockin' in Rythm" (*Rock* en Ritmo) y "Do Nothing Till You Hear from me" (No Hagas Nada Hasta Saber de mí). Aprisionó las trémulas y quejumbrosas vibraciones de Johnny Hodges y el pesado y burbujeante sonido de Ben Webster. Luego lo envolvió todo en las cascadas cadenciosas de "Jitterbug Waltz" (Vals de Jitterbug) de Fats Waller.

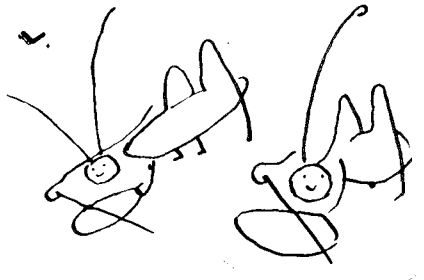
Aquella presentación demostró con qué perfección han asimilado los grandes músicos de *jazz* su propia historia, lo proustiano que es su encarecimiento del pasado. El *jazz* tiene 80 años de edad. Su historia está hecha de terrazas superpuestas hacia atrás, capa tras capa, como los viñedos de antes. Un artista del *jazz* puede conmovernos de manera extraña, haciéndonos viajar por el bien trazado e indeleblemente iluminado mapa del tiempo, trayendo el pasado al presente, o haciendo rodar el

estilo en boga hacia sus orígenes. Mucho más refinados y hermosos que las descabelladas antigüedades campesinas que fabricaban los músicos de *rock* en nombre de la nostalgia, los viajes por el tiempo del *jazz,* a pesar de todo, sólo serán apreciados por quienes posean la experiencia musical necesaria para reconocer las estaciones a lo largo del camino.

La Unión de las Generaciones

Uno de los límites a la popularidad del *jazz* ha sido siempre el conocimiento que se requiere para iniciarse en el culto. Antiguamente, las complejidades de la música que procedían del individualismo eran consideradas como un reto aceptado por jóvenes de los dos sexos; hoy día, en la era de la pasividad, esa clase de requerimientos sólo pueden provocar el repudio. Sin embargo, no hay razón para que los muchachos no se lleven bien con el *jazz.* Después de todo, los músicos de *jazz* son sus verdaderos padres. ¿Quién sabe más de drogas que ellos? ¿Quién ha conocido en mayor medida la alienación social y el ostracismo? ¿Quién ha sufrido más por la pobreza, la persecución y la desesperación? El *jazz* pasó por el "loose", el "groove", el "hip", el "funk", el "soul" para llegar al "nitty-gritty", mucho antes de que naciera la actual generación. Tratarlo de artefacto de la proba generación anterior de tres botones es mostrar una colosal ignorancia de la historia de Norteamérica.

Actualmente, en los más antiguos clubes de *jazz* de Nueva York, como el Half Note y el Village Vanguard, por las noches puede presenciarse a veces un espectáculo casi sin paralelo en la sociedad contemporánea norteamericana. En algún sótano de techo bajo, oscurecido por el humo, se mira alrededor y se desentierra —¿cómo lo llamaríamos?— ¡un acto de culto social! Se trata de estudiantes, de *hipsters* de mediana edad, parejas de cabello cano que se sientan juntos, comen y beben juntos; y arriba, en el estrado, el conjunto de viejos y jóvenes, blancos y negros que tocan nuestra mejor música norteamericana y salen verdaderamente adelante, volviendo a escribir la historia al soplar. De pronto se comprende: ¡Oiga! ¡Esta es mi música, mi pueblo, mi ambiente! Y se siente tal grandeza, tal orgullo, tal dominio, que casi se podría llegar hasta el bar y, como se hacía antiguamente, gritar: "Déles un trago a los muchachos, ¡están soplando muy bien esta noche!"



LA MUSICA EN LA AMERICA LATINA

Por Aurelio de la Vega

Durante el siglo XX la música latinoamericana ha sido revolucionada por una infusión de modernismo, al que a menudo se han unido el nacionalismo y otros elementos indígenas. En este artículo, un notable compositor, crítico y musicólogo presenta algunos de los puntos clave de esta transformación.

Aurelio de la Vega nació en Cuba, donde se dedicaba a la crítica musical y era director de la Escuela de Música de la Universidad de Oriente. Ha sustentado numerosas conferencias en los Estados Unidos y la América Latina, y sus obras se han ejecutado en festivales de música contemporánea en Europa, Asia y América. Actualmente es profesor de música en el San Fernando Valley State College, en California, donde también dirige el laboratorio de música electrónica.

Si miramos el actual estado de la música en la América Latina, veremos una profunda transformación. Nos hemos alejado un buen trecho del siglo XIX, con su hegemonía de la ópera italiana, recreada por Carlos Gomes, Gaspar Villate y Carlos López Buchardo. También nos hemos alejado un buen trecho de la música de piano de salón, desde Ignacio Cervantes hasta Alberto Nepomuceno, y del poema sinfónico que cantaba las selvas y ríos o exaltaba los ritmos indios, de la escala pentatónica y del sonido de las *congas* del pueblo. Hoy vemos una nueva generación de compositores latinoamericanos que han dado la espalda al nacionalismo sentimental del siglo XIX. Muchos han dejado atrás los últimos vestigios del neo-clasicismo que floreciera en los treintas y los cuarentas, heredado de Stravinsky a través del "scarlatismo" madrileño de Ernesto Halffter.

Pero esta joven generación tiene una gran deuda con aquellos maestros que, rompiendo con las estrecheces de los medios nativos, lograron hacerse oír con dimensión internacional. Así se conocían en los Estados Unidos y en Europa a Villa-Lobos, a Chávez, a Domingo Santa Cruz y al más joven de ellos, Alberto Ginastera. Tan prominentes compositores lograron desde entonces hacer conocer sus obras, y éstas fueron grabadas, publicadas, diseminadas y analizadas. No era pura casualidad que estos cuatro compositores proviniesen respectivamente del Brasil, México, Chile y Argentina —los países más desarrollados, económica y culturalmente, de América Latina—. Aun con sus graves limitaciones, eran países éstos

que habían logrado desarrollar una recia tradición musical, que poseían excelentes orquestas estatales, casas publicadoras y audiencias bastante sofisticadas, en especial Chile y Argentina.

Podría decirse que Chávez y Villa-Lobos, hombres de recia personalidad, contribuyeron con sus acciones intensas a crear un mejor clima en sus países para su música propia y para la de la generación más joven, librando batallas históricas que sacaron a sus medios oficiales, al menos en parte, de cómodos letargos heredados de siglos anteriores. Y podría decirse, por otro lado, que Santa Cruz y Ginastera, pese también a sus aportes, heredaron más cómodamente tradiciones y gestos, a menudo muy europeos, que ya eran datos activos en sus países. Apúntese de paso, como otra interesante aunque lógica consecuencia, que Chávez y Villa-Lobos, intensamente nacionalistas, nos daban sus músicas enmarcadas en visión de cruzados, mientras que Santa Cruz y Ginastera, más relajadamente internacionalistas (pese a los banderines nacionales de la producción joven de Ginastera), podían darse el lujo de expresarse en términos musicales más sofisticados.

En las notas siguientes sólo podré tocar las notas culminantes de la música contemporánea latinoamericana, omitiendo a muchos talentosos compositores que merecerían un serio análisis en un artículo más extenso.

La Música Argentina

Argentina, con la casi totalidad de la actividad cultural centralizada en Buenos Aires, viene a ser, con Chile, el país más internacionalista en materia musical. Es también el más rico en eventos de esta índole. Basta revisar el número de compositores que conviven, luchan y crean en la capital para darse cuenta de la importancia del medio musical que permite tal existencia.

La figura que casi solitariamente representó en este momento de la música argentina la postura internacionalista sin concesiones es Juan Carlos Paz (nacido en 1901). La personalidad musical de Paz se acerca a la de Roger Sessions en los Estados Unidos —compositor, como Paz, ignorado por muchos durante los años en que el nacionalismo a lo Copland estaba de moda por todo el Hemisferio, y reverenciado en sus años otoñales por la nueva generación.

Paz compuso obras dodecafónicas cuando este procedimiento técnico era sólo un vago nombre en los círculos musicales creativos estadounidenses. Paz no sólo ha creado importantes obras musicales, sino que ha sido el mentor de un compositor tan significativo como Mauricio Kagel, el espíritu motor, insobornable, que inspiró a muchos jóvenes de la actual generación a rechazar los postulados nacionalistas del *Grupo de Renovación Musical.*

Representando para la Argentina lo que Villa-Lobos representa para el Brasil, Alberto Ginastera es el compositor argentino más conocido actualmente en los círculos internacionales. De su ballet *Panambí* (1937) a su

reciente ópera *Beatriz Cenci* (interpretada en el otoño de 1971 en el Centro Kennedy para las Artes Escénicas, en Washington) se extiende una larga y fructífera carrera. Con las *Variaciones Concertantes,* para orquesta (1953), Ginastera comenzó a abandonar las implicaciones nacionalistas obvias, y tanteó la producción de una melodía basada en una serie dodecafónica. El *Concierto para Arpa y Orquesta* (1957) continuará desarrollando esta nueva tendencia. Tres años más tarde, el espectacular *Concierto para Piano y Orquesta* (1959-1960) nos muestra ya a un Ginastera maduro, poseedor de una técnica efectiva e imaginativa, capaz de impresionar a vastos auditorios sin necesidad de rebajar la calidad de su obra. De aquí en adelante la carrera de Ginastera ascenderá a planos de franco buen éxito con rapidez meteórica.

Con su segunda ópera *Bomarzo* (1964-1965), la técnica serial, el uso de los procedimientos instrumentales europeos más avanzados, las líneas angulares, las formas abiertas y todo un catálogo de efectos dramáticos se combinan en el compositor para darnos una música efectiva y excitante. Como Paz, Ginastera se ha convertido en una fuerza direccional muy di-

> **Música oída tan profundamente**
> **que ya no es siquiera oída, pero tú eres la música**
> **mientras la música dura.**
>
> **T. S. Eliot**

námica para la nueva generación. Desde su puesto en el Instituto Musical Latino-Americano de Altos Estudios Musicales Torcuato di Tella, el compositor ha contribuido a formar toda una falange de jóvenes creadores que han colocado a la Argentina en una posición envidiable.

Uno de los más brillantes compositores de la joven generación es Antonio Tauriello, magnífico pianista que estudió con Walter Gieseking, y excelente director de orquesta, campeón de la música de hoy, que ha estrenado muchas de las nuevas obras de sus colegas. Estudió composición con Ginastera y evolucionó de autor de música de corte neo-clásico a compositor de vanguardia.

Finalmente, debe mencionarse a Mario Davidovsky y a Mauricio Kagel, que son conocidos internacionalmente, sobre todo el segundo, por sus originales contribuciones a la música de nuestros días. Davidovsky estudió en Buenos Aires antes de trasladarse permanentemente a los Estados Unidos, país donde ha desarrollado sus ideas musicales. Su nombre está íntimamente relacionado con el desarrollo del Centro de Música Electrónica de las Universidades de Columbia y Princeton. Son bien conocidos sus *Dos Estudios Electrónicos* (1961 y 1962), y su serie de *Sincronismos* (1963 a 1971) para diversos instrumentos y cinta magnetofónica.

Mauricio Kagel es el compositor argentino más respetado en Europa.

Conjuntamente con Cage, es el único creador musical de nuestro Hemisferio que ha moldeado nuevos estilos en el Viejo Continente y proclamado nuevas tendencias estéticas que han logrado influenciar el modo de componer de sus colegas europeos. Tras realizar estudios en Buenos Aires y afiliarse al grupo de Juan Carlos Paz, se trasladó a Colonia, Alemania, en 1957, y en esa ciudad ha vivido desde entonces componiendo, dictando cursos de nuevas técnicas musicales, y dirigiendo diversos conjuntos. En los últimos años Kagel ha desarrollado originales ideas en torno al teatro musical, al uso de películas y a la acción del lenguaje hablado aplicado como elemento atomizador y silábico de la música.

Las Actividades en Chile

Chile es otro país Latino-Americano donde la actividad musical es intensa y de largo historial. El compositor chileno más conocido e influyente de esta época primera, aunque su figura se proyecte hasta el reciente pasado, es Domingo Santa Cruz (nacido en 1899). Una de las más respetadas personalidades de su país, cuyo nombre y música eran conocidos en Europa y Estados Unidos desde la década del 30, Santa Cruz ha sido diplomático, abogado, Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Presidente del Instituto de Extensión Musical, profesor, conferenciante y escritor. Formó, apoyó, promovió y vio crecer a dos generaciones de compositores chilenos. Su música, de recia formación clásica, de un tono hindemithiano, se extiende por más de cincuenta años de actividad profesional.

Después de Santa Cruz el compositor de esta generación más conocido en los Estados Unidos es Juan Orrego Salas. Trasladado a Estados Unidos en 1961 fue nombrado Profesor de Composición y Director del Centro Musical Latino-Americano de la Universidad de Indiana. Orrego Salas fue discípulo de Santa Cruz y de Copland, y uno de los editores de la *Revista Musical Chilena.* Su música es siempre de construcción clara, y a menudo exhibe características neo-clásicas.

La generación más joven de compositores está encabezada por Gustavo Becerra, cuya Sinfonía No. 1 (1955-1958), muy influenciada por Webern, tuvo numerosas audiciones en Europa. Becerra fue creador de firme mano de obra, muy intelectual durante sus primeros trabajos y más "popularista" en composiciones recientes, algunas de cuyas obras importantes son la Sinfonía No. 3 (1960), la serie de siete Cuartetos de Cuerda (1950-1961) —una de las contribuciones más importantes en el género realizadas por un compositor latino-americano— el *Concierto para Piano y Orquesta* (1958) y el *Quinteto para Piano y Cuarteto de Cuerdas* (1962), comisionado por la Fundación Coolidge de la Biblioteca del Congreso Norteamericano. Recientemente Becerra se ha interesado por las posibilidades de la música concreta y electrónica, y ha compuesto, por ejemplo, sus *Juegos* para piano y cinta magnetofónica (1968), oídos en Washington, D. C., durante el Cuarto Festival Inter-Americano de Música.

Perfil Musical de México

Con una fuerte tradición musical desde la época colonial, los últimos años del siglo XIX en México son ya fértiles en valiosos compositores. El más interesante de todos, y por añadidura, una de las figuras más originales en todo Latino-América durante las cinco primeras décadas de nuestro siglo, es Julián Carrillo (1875-1965). En sus solitarias batallas libradas en un medio hostil cuando no indiferente, Carrillo se mantuvo heroicamente inflexible, sin hacer concesiones, firmemente convencido de que sus experimentos con microtonos, que él denominó con el título general de *Sonido 13,* abrirían nuevas perspectivas a la música. Aunque no figura de igual talla, Carrillo puede en cierto modo compararse con Charles Ives, habiendo vivido una existencia oscura pese a su originalidad indudable. Después de estudiar y actuar como violinista en Europa entre 1899 y 1903, Carrillo regresó a México y comenzó sus experimentos con música escrita en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono. Inventó una notación especial y construyó instrumentos capaces de producir microtonos. Otro paralelismo con un compositor estadounidense viene a la mente, en este caso con Harry Partch. Debe puntualizarse sin embargo que Carrillo diseñó y produjo sus instrumentos mucho antes de que Partch inventase los suyos.

Otro compositor importante de esta época fue Manuel Ponce (1886-1948). Autor de música nacionalista muy refinada, capaz de inventar melodías muy populares que le han sobrevivido, Ponce fue también un cuidadoso preciosista y un cultivador de las formas clásicas que influenció pedagógicamente, con buenos resultados, a la más joven generación de músicos mexicanos. Ejemplo de su mejor estilo es el *Concierto para Violín y Orquesta* de 1941-1942.

La generación inmediata a Ponce y a Carrillo produce dos figuras muy importantes en la música mexicana: Silvestre Revueltas y Carlos Chávez.

Revueltas (1899-1940) vivió una vida corta y turbulenta y su creación se extiende sólo por un intenso período de unos diez años. Su música, angulosa, elástica, llena de picante humor, brillantemente disonante, transparente y rica en actividad rítmica, inicia un fuerte período nacionalista en la música mexicana, que encuentra su clímax en Chávez y su grupo, y que sólo comienza a desaparecer en la década del 60, con una pujante generación de verdaderos compositores de vanguardia.

Chávez es, con Villa-Lobos, la figura más conocida internacionalmente como representante del nacionalismo musical latino-americano del período entre las dos Guerras Mundiales. Amigo personal de Aarón Copland, cultivador de una estética musical muy parecida a la de éste, ferviente creyente en los postulados de un nacionalismo total como única posible contribución de América Latina a la música universal, Chávez ejerció una influencia muy marcada en los destinos musicales de México. Creó escuela, y sus inmediatos discípulos siguieron promoviendo sus filosofías en épocas ya invernales para el nacionalismo musical. Batallador, también

como Copland, en favor del músico creador contemporáneo, Chávez impulsó la creatividad musical en México.

Una interesante figura dentro de la música mexicana de nuestro siglo es Rodolfo Halffter (nacido en Madrid en 1900), que ya era un compo-

> **La música es esencialmente inútil, como lo es la vida.**
>
> **George Santayana**

sitor formado cuando vino a México durante la Guerra Civil española. De Falla y de los que lo rodeaban adquirió Halffter un estilo nacionalista neo-clásico, no poemático, que le permitió eventualmente evolucionar hacia planos más internacionales hasta ser uno de los primeros que en México compuso obras atonales y hasta dodecafónicas. Su influencia sobre la generación más joven de compositores mexicanos (aquellos que se estaban formando por las décadas del 50 y del 60) fue decisiva.

Surge con gran pujanza, en la década del 60, una poderosa y muy valiosa generación de nuevos compositores. Armando Lavalle García, discípulo de Revueltas y de Rodolfo Halffter, rompe la marcha. Tras un nacionalismo temprano, el compositor se proyecta hacia planos más abstractos e internacionales de sus *Estructuras Geométricas* de 1960 a su reciente *Trío* de 1969. Hoy, con Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, y otros, entramos de lleno en una generación mexicana de avanzada, muy activa y muy valiosa.

El País de Villa-Lobos

La figura dominante de la música brasileña del siglo XX, y hasta el presente el único compositor de este país que ha gozado de verdadera fama internacional, fue Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Con un catálogo de obras numerosísimo, de las cuales una docena son excelentes composiciones; con una personalidad musical cálida, que elevó el nacionalismo musical a carta de triunfo para su país; con una preocupación especial por la educación musical de los niños de su patria; poseedor de un estilo ecléctico en cuanto a los materiales que usaba y personal en tanto a como los manejó; impresionista y salvajemente rítmico, a un tiempo; neoclásico en sus *Bachianas Brasileiras* y nacionalista en sus *Choros;* exhuberante y económico; musicalmente primitivo, por momentos, y sofisticado en otros; creador de melodías históricas y de banalidades inoperantes; incapaz de un objetivo juicio auto-crítico en la selección de ideas musicales, y, a un tiempo, poseedor de una intuición creadora notable, Heitor Villa-Lobos aún en vida, vino a convertirse para sus conciudadanos en una especie de héroe nacional al que había que exaltar y mimar de continuo.

A caballo entre el nacionalismo de la generación de Villa-Lobos y las nuevas tendencias internacionales de la joven generación de compositores

brasileños, está la figura interesante de Claudio Santoro. Hombre dinámico, organizador, activo y generoso en su trato humano, Santoro comenzó su carrera como compositor no nacionalista, e incluso escribió algunas obras dodecafónicas en épocas (década del 40) en que este medio de composición no era muy conocido en nuestro Hemisferio. Creencias político-sociales le hicieron cambiar su estilo, y abrazó un melodismo nacionalista fácil y comunicativo. Tras algunas vacilaciones estilísticas e ideológicas, y tras entrar en contacto con Europa nuevamente en la década del 60, Santoro abrazó otra vez un mundo creativo internacional, abstracto, muy complejo por momentos, y se situó rápidamente dentro del marco de los estilos de avanzada, utilizando procedimientos aleatorios, notación gráfica, elementos electrónicos, etc. Su serie de *Sinfonías* y de *Cuartetos de Cuerdas* (1934-1963) muestran, dentro de un mismo género, estos cambios estilísticos del compositor. Durante sus años de actividad en el Brasil, Santoro fue mentor de muchos de los jóvenes vanguardistas de la más reciente generación brasileña.

Como punto de partida de una nueva generación de compositores brasileños, apartados primero ligeramente y luego definitivamente del nacionalismo musical representado por Villa-Lobos o Guarnieri, se sitúa Edino Krieger. Tras estudiar en los Estados Unidos con Copland y Peter Menin, Krieger regresó a Río de Janeiro donde se mantiene activo. Su estilo evolucionó de un breve coqueteo con el nacionalismo al utilizamiento de procedimientos seriales. Aunque no situado dentro del campo de avanzada, la figura de este compositor dentro del marco de la música del Brasil es importante, por marcar, como dijimos, el inicio de las nuevas tendencias anti-nacionalistas.

Nuevas Corrientes en Venezuela

Tras los cuatro países antes mencionados, que son los principales productores de música artística en América Latina, otros cinco —Venezuela, Cuba, Uruguay, Colombia y Perú— contribuyen, aunque en mucho menor escala, a aumentar el caudal de esta música.

Venezuela tiene su patriarca musical, que sirve de puente entre el siglo pasado y el presente, en la figura de Vicente Emilio Sojo (nacido en 1887). Sojo —él mismo un convencido nacionalista y tradicionalista— apadrinó y vio desarrollarse a todo un grupo de compositores que, con mayor o menor estatura creadora, mantuvieron a Venezuela fuertemente anclada en el campo nacionalista hasta bien entrada la década del 60. Sojo ha sido una influencia permanente y potente hasta hace muy poco en Venezuela, y su paternalismo se extendía por todos los ámbitos de la vida musical del país. Su catálogo de obras, bien construidas aunque de fisonomía menor, cubre muchos años de actividad, y va de la *Meditación* para quinteto de cuerdas, de 1911, a sus *Nueve Canciones Sefardíes,* de 1964.

Las tres décadas de los años 30, 40 y 50 ven desarrollarse en Vene-

zuela a un grupo de compositores promisorios que van a impartir un giro un poco más activo a la creatividad musical del país. Esta generación comprende los nombres de Carlos Figueredo —pianista, diplomático y compositor tradicionalista de recia formación, que da a Venezuela en la forma sinfónica algunas de sus mejores páginas en este género; Angel Sauce —director de orquesta y violinista, compositor de catálogo breve, de

> **La música tiene hechizos para amansar el corazón salvaje,**
> **Para ablandar rocas o inclinar los más viejos robles.**
>
> **William Congreve**

estilo super-nacionalista poemático, cuyo ballet *Romance del Negro Miguel* es típico de su estilo; y Antonio Estévez —compositor hasta muy recientemente muy dentro del nacionalismo, excelente director, político y hombre público, cuya ideología ha tenido repercusiones en su estética, autor asimismo de pocas obras.

Ciertas características generales se aplican a los compositores de este grupo: todos cultivaron el nacionalismo musical más decidido, todos tienen un catálogo de obras curiosamente reducido, todos estudiaron composición en Venezuela —mientras la más joven generación que les sigue amplió siempre sus estudios en los Estados Unidos o Europa— y todos, salvo Estévez recientemente, prestaron oídos sordos al internacionalismo, a las técnicas más nuevas de los últimos cuarenta años y a toda posibilidad de mirar más allá de las fronteras nacionales.

Se necesitaba un cambio, y éste ocurrió sólo a mediados de la década del 60. El último Festival de Caracas (1966) marcó el inicio de nuevas corrientes renovadoras. Compositores que hasta entonces se habían mantenido marginados por sus ideas musicales de avanzada fueron alentados e interpretados. Se estableció en Caracas un Laboratorio de Música Electrónica, montado y dirigido por un tiempo, como apuntamos, por el compositor chileno José Vicente Asuar.

Nueva Música en Cuba

La figura amable y patriarcal de Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) representó para Cuba lo que Ponce fue para México o Sojo para Venezuela. Desde posiciones oficiales influyentes, Sánchez de Fuentes, que era abogado, moldeó la fisonomía de la música cubana por muchos años. Fue uno de los pocos compositores que en el siglo XX latino-americano ha compuesto más de un par de óperas incidentales, ya que la serie de las suyas se eleva a seis y va desde *El Náufrago* (1901) hasta *Kabelia* (1942). El estilo de Sánchez de Fuentes fue fuertemente romántico y ligeramente nacionalista.

La aparición en Cuba de Amadeo Roldán y Alejandro Caturla (al final

de la década de los 20) produjo un cambio de dirección fundamental en la música del país. Ambos compositores trajeron a Cuba un sentido de contemporaneidad musical estilística y técnica que se caracterizó por obras fuertemente rítmicas, la incorporación de elementos folklóricos negros, y la creación de conjuntos instrumentales en La Habana que se dieron a la tarea de divulgar la nueva música de nuestro siglo.

La desaparición relativamente temprana y casi simultánea de Roldán y Caturla produjo un vacío en la continuidad histórica de la música cubana

> **Somos nosotros los torturados por las cuerdas.**
>
> **Arthur Schopenhauer**

que vino a ser llenado rápidamente por la figura de José Ardévol, que vino de Barcelona a Cuba en la década del 30, y formó un verdadero grupo de jóvenes compositores que crearon escuela en torno a él. Ardévol se integró definitivamente a la vida musical cubana, transformó su riguroso y ascético estilo neo-clásico inicial en un credo de acción creativa de tipo nacionalista y permaneció siendo la figura dominante de la música cubana contemporánea hasta mediados de la década del 50. Fundó en La Habana el *Grupo de Renovación Musical,* homónimo del argentino, y cuya filosofía y plan de acción eran muy similares al grupo de Buenos Aires.

De los discípulos de Ardévol que integraron en un momento dado el mencionado *Grupo de Renovación,* Julián Orbón es el único que ha alcanzado cierto reconocimiento internacional. Pianista excelente, personalidad apasionada, talento exhuberante, un catálogo corto de obras pero rico en composiciones convincentes, pasión por el Medioevo y el Renacimiento, intensidad de expresión, vigor rítmico, ecos del pasado, raíces hispánicas en su música y procedimientos técnicos bastante tradicionales son todos datos componentes de su personalidad. Orbón rompió con el *Grupo de Renovación* a principios de la década del 50 y desarrolló su personalidad independientemente. Entre otros compositores cubanos que no formaron parte del *Grupo de Renovación Musical,* Félix Guerrero y Carlos Borbolla nunca fueron discípulos de Ardévol, Natalio Galán lo fue muy brevemente y Aurelio de la Vega se mantuvo totalmente alejado de la órbita del nacionalismo musical.

El Interesante Caso de Uruguay

Dos figuras surgen en el Uruguay en las primeras décadas del siglo XX que preparan el escenario para la aparición de una valiosa generación de compositores jóvenes. Una es un compositor, Guido Santórsola, que vivió y trabajó algunos años en el Brasil y regresó a Montevideo para actuar como mentor y guía de varios compositores. Sus dos obras mejores son un

Concierto para Piano y Orquesta de 1938-1939, y la *Sinfonía No. 1* de 1957. La otra figura es la de un musicólogo, Francisco Curt Lange, hombre infatigable, batallador constante en favor del músico latino-americano, compilador y editor de innumerables manuscritos musicales coloniales descubiertos por él en varios lugares de América Latina, publicador de numerosas obras de compositores latino-americanos y estadounidenses durante las décadas del 30, 40 y 50.

De todos los compositores contemporáneos del Uruguay, Héctor Tosar es el más conocido fuera del país, y aquel cuyas obras son de mayor importancia. Pianista excelente, Tosar vivió en los Estados Unidos algún tiempo y fue también profesor del Conservatorio de Música de Puerto Rico. Sus obras más conocidas son una atlética *Sinfonía No. 2* para orquesta de cuerdas, la *Sinfonía Concertante,* para piano y orquesta, y el masivo y conmovedor *Te Deum,* para bajo, coro y orquesta (1960) —que muchos consideran su mejor obra.

Tras Tosar, dos compositores aún más jóvenes han sobresalido en el Uruguay. Uno de ellos es José Serebrier, quien ha realizado una fecunda carrera como director de orquesta, es ciudadano norteamericano y reside en Nueva York desde 1950, fue recipiendario de dos Becas Guggenheim, y cuenta entre sus mejores obras su *Sinfonía No. 1* y su *Poema Elegíaco* para orquesta. El otro es Sergio Cervetti quien recibió el Premio de Música de Cámara durante el Tercer Festival de Música de Caracas. Su *Plexus,* que se estrenó en el Quinto Festival Inter-Americano de Música, en Washington, en 1971, fue aclamado por el crítico de *The Washington Post* como "un gran hallazgo". Observaba el crítico que Cervetti "tiene suficiente dominio del medio orquestal para vencer a los sintetizadores electrónicos en su propio juego, inventando una pasmosa gama de sonoridades que son verdaderamente intrigantes".

Compositores de Colombia, Perú, etc.

Colombia tiene su figura patriarcal en Guillermo Uribe Holguín, compositor intensamente romántico, de excelente formación, creador de numerosa música para piano, y que compuso siete sinfonías (la última de 1957), consideradas como una de las más sólidas series de este tipo de obras producidas en América Latina. Un compositor colombiano valioso, que perteneció a la generación de Roldán en Cuba, de Sessions y Copland en los Estados Unidos, de Blas Galindo en México, o de Santa Cruz en Chile, fue Antonio María Valencia, compositor de pocas obras, muchas de ellas de carácter religioso, que trabajó en silencio, con gran severidad, en su ciudad natal. Su obra más significativa es el *Requiem* de 1943.

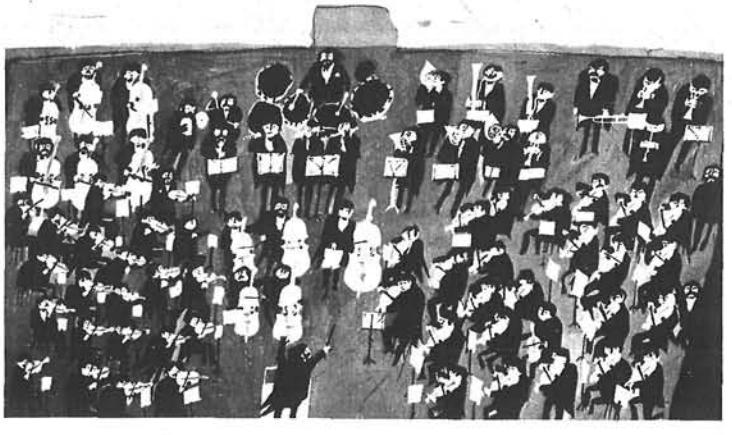
El siguiente grupo generacional de compositores colombianos comprende cuatro nombres: Roberto Pineda Duque, Santiago Velasco Llanos, Fabio González Zuleta y Luis Antonio Escobar. Este auge en el número de compositores corresponde en Colombia a un mayor desarrollo de las actividades musicales en el país, con el aumento de conciertos de la Or-

questa Sinfónica Nacional de Bogotá, bajo la dirección de Olav Roots, la celebración de los Festivales Musicales de Cartagena de Indias, dirigidos por Guillermo Espinosa (desde hace veinte años Jefe de la Sección de Música de la Unión Panamericana, en Washington, D. C.), y la intensa acción de la Radio Televisora Nacional de Colombia.

Hasta el establecimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima en 1938, la vida musical del Perú permaneció intensamente nacionalista y bastante privada de lustre. Con la presencia en el Perú de Rodolfo Holzmann se inicia una contra-corriente internacionalista muy sana y se toma contacto con un tipo de hacer música que deja atrás las amables sonoridades del post-romanticismo. Formado en Europa, con fuerte influencia de Hindemith en su música, Holzmann ha sido maestro de varios de los más jóvenes compositores peruanos. Tres compositores de la generación intermedia —Enrique Iturriaga, Celso Garrido Lecca y Enrique Pinilla— confieren a la música peruana de hoy una fisonomía internacionalista y más contemporánea. Dos compositores realmente de vanguardia son Pozzi Scot y César Bolaños, uno de los primeros compositores peruanos que han cultivado la música electrónica.

En el resto de los países latino-americanos, las actividades musicales de concierto no han alcanzado un nivel de verdadero desarrollo. Pero aun en estos países menos activos han aparecido compositores de talento que trabajan tanto a la manera tradicional como en el estilo de vanguardia. Sólo podemos mencionar aquí a Enrique Solares en Guatemala, a Bernal Flores en Costa Rica, a Héctor Campos Parsi en Puerto Rico, a Carlos Lara Bareiro en Paraguay, a Manuel Simó en la República Dominicana, a Roque Cordero en Panamá, a José María Velasco Maidana en Bolivia, a Luis A. Delgadillo en Nicaragua y a Luis H. Salgado en Ecuador.

Concluimos así este rápido viaje musical panorámico por la América Latina de hoy. Que en muchos países de ella se han producido ya figuras importantes de la música contemporánea es signo positivo, prueba concreta de madurez histórica y dato esperanzador que conlleva en sí la simiente de un próximo y seguro renacimiento espectacular.



EL MARXISMO Y EL OBRERO NORTEAMERICANO

Por Harold L. Wilensky

El criterio marxista sobre clase y conciencia de clase no hace justicia a la fluidez y movilidad de la vida norteamericana, dice el autor del artículo. Opina que la educación, la religión, la nacionalidad y la raza son factores más importantes que la "clase" para determinar la forma de actuar y de pensar de los norteamericanos. Harold L. Wilensky es profesor de sociología en la Universidad de California (Berkeley) y sociólogo investigador adscrito al Instituto de Relaciones Industriales de la propia universidad. Es muy conocido por sus investigaciones relativas al Estado paternalista, a la oferta y demanda de mano de obra, a las ocupaciones y estilos de vida y a las horas de recreo. Entre sus libros figuran *Organizational Intelligence: Knowledge and Policy in Government and Industry* (Talento Organizador: Conocimiento y Política en el Gobierno y en la Industria) e *Industrial Society and Social Welfare* (Sociedad Industrial y Bienestar Social). El presente artículo está basado en su libro, que aparecerá próximamente, *Work, Leisure, and Freedom* (Trabajo, Recreo y Libertad).

Durante siglos, los críticos sociales y quienes estudian científicamente a la sociedad nos han proporcionado imágenes con las que formamos nuestra visión del mundo. Entre los conceptos que más nos han confundido en nuestros intentos de comprender la realidad social, se hallan los de "clase" y "conciencia de clase". En Europa, quienes estudian las cuestiones laborales dan por hecho la utilidad de tales ideas. En los Estados Unidos, las publicaciones académicas y la prensa se refieren constantemente a la "clase media" y a la "clase trabajadora". Asimismo, son cosa de todos los días discusiones en que se considera que el trabajador está incorporándose a la "clase media". Hace poco todavía, en los reglamentos de muchos sindicatos norteamericanos resonaban los eslóganes de la lucha de clases.

La retórica de este tipo, en vez de aclarar, oscurece la estructura de la sociedad norteamericana. En los Estados Unidos y en otras naciones ricas, la conciencia de clase entre los obreros es un fenómeno transitorio que caracteriza a los trabajadores que aún no se acostumbran a una metrópoli moderna y a un sitio de trabajo también moderno. Ya no existe una clase trabajadora claramente definida —si es que alguna vez

existió—, y la conducta y las actitudes que, según se dice, se han arraigado en una clase, muy a menudo parecen relacionarse más bien con la raza, la religión, el origen étnico, la educación, la edad y la fase en que se encuentre la evolución familiar. Es un hecho que casi cualquiera de estas agrupaciones tradicionales de la población presenta mayor homogeneidad en su conducta y creencias que los "trabajadores", si con este término queremos referirnos a todos los trabajadores manuales y aun a todos los miembros de los sindicatos.

La Idea de Clase Social

La necesidad de la especialización —diferencias universales basadas en sexo, edad, trabajo y autoridad— conduce en todas partes a la estratificación social. La gente se clasifica mutuamente en categorías, una encima de la otra, de superioridad e inferioridad. En la clasificación se emplean diversas normas. Puede bastar cualquier cosa a la que se considere valiosa y que esté desigualmente distribuida: fortuna, poder, magia, mujeres, etc. Pese al sueño recurrente de la absoluta igualdad —el de la "sociedad sin clases", por ejemplo— toda sociedad del pasado o del presente ha tenido algún sistema de estratificación. Se hacen distinciones. Algunas posiciones son honradas por la comunidad, otras no. A algunas se concede mayor autoridad que a otras.

Quienes estudian las cuestiones relativas a la estratificación, se interesan en la distribución de las recompensas en la sociedad, en quién recibe aquello que se considera valioso y por qué. Se interesan asimismo en el efecto de la distribución de recompensas en la conducta humana. Por otra parte, no se ha llegado a un acuerdo sobre qué recompensas compartidas por cuáles estratos sociales y qué posiciones retenidas por cuáles grupos sirven para explicar la estructura y el cambio sociales. Así, por ejemplo, no se está de acuerdo en si una persona es miembro de la clase trabajadora o si la clase trabajadora se está convirtiendo en clase media.

La definición marxista de clase, si bien imprecisa, en buena parte de su obra tiende a subrayar, no las fuentes de los ingresos (salarios, utilidades, rentas), tampoco el monto de los ingresos, sino lo que él denominó "las relaciones de producción"; esto es, las relaciones de autoridad enraizadas en la distribución de los derechos de propiedad, el poder político anclado al poder económico. Los individuos forman una clase en la medida en que traban combate político con otra clase. La discusión marxista de la "conciencia de clase" ha seguido a partir de entonces esta línea y subrayado tres criterios. Según el concepto marxista, un hombre tiene conciencia de clase (1) cuando está racionalmente enterado de los intereses de su propia clase y se identifica con ellos; (2) cuando está enterado de los intereses de la otra clase y los rechaza por ilegítimos; y (3) cuando conoce y está dispuesto a poner en práctica los medios políticos colectivos de alcanzar los intereses de su clase.

Ahora bien, en el sentido marxista, ¿tiene el trabajador norteamericano conciencia de clase?

Combatividad Inicial

Sin duda, durante breves rachas a lo largo de nuestra rapidísima industrialización, el obrero norteamericano dio muestras de una combatividad que se adapta al patrón marxista y que tiene un equivalente contemporáneo en los movimientos obreristas de los países menos desarrollados. En los últimos 25 años del siglo XIX, las protestas del obrerismo norteamericano a veces fueron violentas, a veces pacíficas, a veces de carácter económico, otras, de carácter político. Las organizaciones sindicales carecían de estabilidad y fácilmente se desviaban hacia complicados programas políticos. Los patrones más reacios emplearon ejércitos; los tribunales declararon que los sindicatos equivalían a una conspiración criminal (hasta que a fines del siglo XIX los autos interlocutorios proporcionaron una mejor arma a los sindicatos). El gobierno empleó tropas locales, estatales y federales para romper huelgas. En la década de 1880, especialmente durante la crisis económica de 1884-1885 y poco después de ella, las protestas obreras comenzaron a brotar en todo el país. Especializados y no especializados, hombres y mujeres, los norteamericanos y extranjeros participaron en ellas. Hasta entonces el obrerismo norteamericano jamás había dado muestras de semejante fuerza organizadora (y esto sólo volvió a repetirse en los 30s).

En esa década la inmigración llegó al máximo y multitudes de recién llegados se entusiasmaron con el movimiento. Según Selig Perlman, historiador del movimiento obrero, "las organizaciones laborales adoptaron las características de un verdadero movimiento clasista... Las huelgas generales, las huelgas por solidaridad... [y] los movimientos políticos nacionales estuvieron a la orden del día". Las asociaciones patronales contraatacaron inmediatamente con cierres, listas negras, guardias armados y detectives. Al fracasar la ola de huelgas, se inició un boicot por parte de los consumidores que adquirió proporciones de epidemia. Fue una época de grandes perturbaciones en la que los Caballeros del Trabajo, una vasta organización sindical que preconizaba el ideal de la cooperación por parte de los productores, lanzó a mediados de 1880 un gran movimiento que culminó en una fracasada huelga nacional declarada para obtener la jornada de ocho horas.

Al desbaratarse este movimiento, la Federación Norteamericana del Trabajo (American Federation of Labor, o AFL) fue establecida para organizar a los trabajadores siguiendo lineamientos estrictamente sindicales, para obtener mejores salarios, mejores horas de labor y condiciones de trabajo mediante las negociaciones colectivas (lo cual constituyó un anticipo de la forma que las protestas obreras iban a adoptar en el siglo XX). Este enorme impulso de la gente pobre y de clase baja reapareció en los primeros días del Nuevo Trato (New Deal) del Presiden-

te Roosevelt, y provocó en los ricos y bien nacidos más o menos los mismos temores y las mismas reacciones. En los treintas, con fervor casi revolucionario, los trabajadores de la industria automovilística de Flint, Michigan se apoderaron de propiedades de las empresas y permanecieron sentados en los terrenos y edificios.

Metas Limitadas

¿Conciencia marxista de clase? Sí, esporádicamente, mal organizada y que se fue esfumando en el pasado a medida que el país fue enriqueciéndose. Hoy en día, algunos de aquellos que participaron en las "huelgas sentadas" —o sus hijos— negocian pacíficamente con los patrones, prestan sus servicios en las juntas que trabajan en beneficio de la comunidad, son candidatos a puestos municipales (ocasionalmente los obtienen) y viven la vida modestamente cómoda y de clase media de los funcionarios sindicales. Los movimientos espontáneos de protesta de ayer se han converitdo en los "sindicatos comerciales" de hoy. (Nos referimos a las grandes organizaciones estables, aprobadas por la ley y con contratos en orden). El obrerismo norteamericano tiene objetivos limitados: mejores salarios, menos horas de jornada y mejores condiciones de trabajo. Sus medios son principalmente económicos: el establecimiento de acuerdos colectivos obrero-patronales reforzados, en parte, por arbitrajes en casos contenciosos. A veces se declaran huelgas motivadas por tal o cual cláusula del contrato, las cuales se han convertido en alternativa aceptada a fin de evitar un control estatal de las relaciones laborales. Cada vez es menor el número de trabajadores sindicados y de obreros en general que recurren a la huelga. El arma de la huelga aún no ha pasado de moda, pero se ha embotado.

En política, el período inicial de la industrialización fue testigo de muchos esfuerzos por cimentar los partidos en los intereses bien delimitados de la clase trabajadora. En décadas recientes, el obrerismo norteamericano ocupó su lugar en la coalición de grupos con intereses específicos que dominan nacionalmente al Partido Demócrata y en la maquinaria de ambos partidos al nivel local.

En los países en vías de desarrollo, la masa creciente de pobres que habitan las zonas urbanas, incluyendo millones de personas provenientes del campo, también parecen estar poco dispuestas a organizarse tomando por base la clase social, ya sea en sus trabajos o fuera de ellos. Aunque fuertes sindicatos y partidos marxistas han creado una verdadera conciencia de clase entre algunos grupos aislados (v. gr., los trabajadores de las minas de cobre chilenas), la mayoría de los obreros, a los que hay que agregar una multitud aún mayor de trabajadores no industriales que trabajan manualmente o prestan servicios en las ciudades, no luchan por que los trabajadores alcancen el poder, sino por unos ingresos estables, una pequeña casa propia y educación para sus hijos. En esta forma, aun en las naciones que se encuentran en una "etapa" de desarrollo indus-

trial comparable a la de Estados Unidos y Europa a fines del siglo XIX, la transformación de rural en urbano, de campesino en proletario, de súbdito pasivo en ciudadano, no queda típicamente manifestada en la conciencia de clase.

Actitudes Contemporáneas Ante la Clase Social

La idea de que la conciencia de clase ha disminuido en el obrero norteamericano concuerda con lo que sabemos sobre la actitud del pueblo de los EE. UU. con relación a las clases sociales y a los conflictos de clase. Las encuestas revelan que si bien la mayoría de los norteamericanos opinan que las clases sociales existen, personas con ingresos idénticos y ocupaciones del mismo rango se clasifican a sí mismas en formas muy diferentes. Alrededor de la quinta parte de todos los trabajadores manuales se consideran miembros de la clase media; más de una quinta parte de todos los profesionales, hombres de negocios y empleados de oficina, se consideran miembros de la clase trabajadora. Existe un núcleo cerrado de hombres de negocios, profesionales y técnicos (más algunos vendedores y oficinistas) que consideran pertenecer a la clase media, sea cual fuera la forma en que se les haga la pregunta respectiva. Entre los trabajadores, los más especializados son los que tienen mayor conciencia de clase, lo cual es consecuencia de que la organización laboral surgió en primer lugar entre los empleados que ocupaban una posición estratégica en el mercado o un puesto técnico (impresores, operadores de locomotoras, cortadores de la industria del vestido).

Si se pide a los norteamericanos que creen en la existencia de las clases sociales que definan las características de esas clases, las respuestas abarcan una amplia gama de ideas vagas. Pocos norteamericanos consideran que los trabajadores y el capital constituyen las dos clases sociales más importantes; además, pocos consideran que se hallen en guerra. Más bien podría decirse que el rango que se asigna a una clase social proviene de las posesiones materiales, del tipo de trabajo o de las oportunidades para desempeñar tal o cual empleo, de la educación, de los ingresos o de la seguridad económica (en los estratos inferiores es donde mayor importancia se da a este factor), del gusto refinado y de las buenas maneras (quienes han realizado estudios superiores favorecen esta piedra de toque), del "nivel moral" (algunos miembros de la clase media baja tienden a comparar a las personas ahorrativas con los manirrotos), de la procedencia social. En lo que concierne al trabajo, los norteamericanos tienden a clasificar de acuerdo con la autoridad, los conocimientos y la habilidad; en lo concerniente al hogar, la clasificación se basa en patrones de consumo.

Si bien se encuentran trabajadores con conciencia de clase aun en el sentido marxista, y aunque se pueda hablar de votantes obreros con cuyo apoyo cuentan los políticos obreristas, no debemos olvidar otros factores igualmente importantes de la sociedad norteamericana. Las organizacio-

nes sindicales cuentan entre sus miembros a sólo una tercera parte de todos los trabajadores no agrícolas (en Inglaterra la proporción es superior al 50 por ciento y en Suecia sobrepasa el 66 por ciento). El obrerismo norteamericano es conservador. Si se le compara con el europeo, manifiesta tener poca conciencia de clase. Los líderes sindicales estadounidenses se han integrado a la estructura de una economía basada en la empresa privada y en una política en la que diversos grupos ejercen presión. En una forma parecida, la masa de asalariados se integra a la corriente principal de la vida comunitaria.

Efectos de la Especialización

Las características del obrerismo norteamericano se explican en buena parte por el impacto del incesante crecimiento económico en la estructura de la oportunidad. Los cambios de ocupación y en materia de ingresos han introducido una enorme heterogeneidad en las filas laborales. Esta heterogeneidad se refleja perfectamente en el aumento de las capas medias de la sociedad estadounidense (la nueva clase media constituida por los trabajadores de oficina y los profesionales, y el número cada vez mayor de trabajadores manuales altamente especializados). La especialización en gran escala produce distinciones más sutiles en materia de rango, y hace que se multipliquen los ámbitos ocupacionales. En vez de dos ejércitos congregados en el campo de batalla industrial —el "trabajo" de un lado y el "capital" del otro— presenciamos inmensas variantes de intereses y actitudes en las filas de uno y otro "ejército" con la consiguiente mengua de solidaridad tanto en el uno como en el otro.

En el campo patronal o de las empresas, la complejidad de las divisiones internas proviene de la creciente complejidad organizativa. Cada vez regatean más entre sí, en materia de atribuciones y presupuesto, los consejeros de planta altamente especializados y los funcionarios conscientes de su autoridad. Estas discusiones también van en aumento entre los diversos niveles de autoridad o, en un mismo nivel, entre consejeros rivales y supervisores rivales. Aunque sigue siendo útil distinguir entre directores y dirigidos, la línea de demarcación se va esfumando. En él, las filas laborales, aun los obreros afiliados a los sindicatos se clasifican por edades, sexo, antigüedad, capacidad, factores a los que debe añadirse religión, nacionalidad y raza. Sindicalizados o no, los trabajadores norteamericanos manifiestan gran diversidad de creencias, valores y tipos de vida.

Buena parte de esta diversidad en la cultura y en la estructura de la vida estadounidense en general y de la "clase trabajadora" en particular, se ha esfumado debido a los mitos opuestos del trabajador acomodado y la persistencia de la pobreza. Como todos los mitos, éste contiene su parte de verdad. Consideremos primero el mito de la opulencia proletaria y, a continuación, el mito de la "Otra Norteamérica", de uniforme pobreza cultural.

¿Viven en la Abundancia los Obreros Norteamericanos?

Si se consideran los niveles que predominan en el resto del mundo, puede afirmarse que muchos obreros estadounidenses especializados son ricos, puesto que tienen ingresos familiares que oscilan entre 8.000 y 10.000 dólares anuales. Ahora bien, en millones de hogares se necesitan dos empleos y a menudo muchas horas extra (que generalmente aceptan gustosos los trabajadores) para ubicar a su familia en el rango medio. Tal abundancia es típicamente inestable. En el curso de su vida, el trabajador "opulento", como la mayoría de los trabajadores, va de empleo en empleo, de ocupación en ocupación, con períodos de desempleo, o viviendo en un ciclo de altibajos. Por consiguiente, debemos tener cuidado cuando oímos decir que los trabajadores norteamericanos están adoptando estilos de vida propios de la clase media. Se está borrando las líneas divisorias entre la clase trabajadora alta y la clase media baja, entre la masa de capataces, artesanos y operadores altamente retribuidos, por una parte, y la masa de vendedores, oficinistas, pequeños empresarios, gerentes con pocos subordinados, y personal semiprofesional o semitécnico, por la otra. Con todo, subsisten muchos aspectos de la cultura de la clase trabajadora.

La educación en masa ha hecho que por lo menos la secundaria esté al alcance de todo el mundo. Los trabajadores manuales, así como los oficinistas, a menudo quieren que sus hijos realicen estudios superiores. Ahora bien, el concepto de "educación" varía en los diferentes estratos sociales. Para sus hijas, el trabajador no piensa con mucha frecuencia en el "college" y, para sus hijos, considera el "college" desde un punto de vista estrictamente vocacional. Por el contrario, los padres pertenecientes a la clase media desean que sus hijos e hijas vayan a un "college", y tienen aspiraciones más elevadas. Esperan que la educación proporcione además de empleos mejores, una vida más agradable y "el saber tratar a la demás gente". Aunque va en aumento la proporción de estudiantes de "college" provenientes de la clase trabajadora, aún es inferior a la que corresponde a la clase media baja. Debe añadirse que el tipo de colegio en el cual se inscribe —comunal, *junior* o universidad estatal— es de menor categoría y menos costoso.

Las diferencias en calidad y en significado de la educación y de la vivienda, acarrearán diferencias en la forma en que estos grupos gastan su dinero. Compran casas parecidas, lo mismo automóviles y otros artículos durables de consumo, pero los trabajadores gastan mucho menos en servicios que sus colegas de la clase media. El carpintero, a diferencia de lo que hace un empleado bancario, no contrata a otros operarios para que reparen su casa o su auto, y suele realizar estos trabajos él mismo.

Creo que las diferencias que dividen la clase trabajadora alta de la clase media baja en lo relacionado con posibles carreras, calidad y sig-

nificado de la vivienda y empleo del dinero y de las horas de asueto, no son tan marcadas como las que existen entre la mitad superior estable de la clase trabajadora y la mitad inferior (bastante ajena a la "opulencia"). Los índices de desempleo son mucho más elevados entre los operarios semiespecializados, los trabajadores sin especialización y los trabajadores dedicados a servicios que entre el resto de los trabajadores manuales. Sus historiales de trabajo son más caóticos. Se enfrentan a más obstáculos en las rutas ascendentes y liberadoras. Les falta "ojo clínico" en sus compras, acuden frecuentemente al "crédito fácil" y, por consiguiente, con mayor frecuencia se hallan enredados en diversas deudas y son explotados en el momento de comprar. Reciben una proporción menor de todas las recompensas que ofrece la sociedad moderna.

Las persistentes diferencias en estructura y cultura entre la clase alta trabajadora y la clase media baja, y la distancia aún mayor entre estas dos clases y la clase baja verdaderamente pobre, son menos marcadas que las diferencias existentes en el seno de cada uno de estos estratos. Puede servir de ejemplo al respecto la composición social del norteamericano pobre.

Algunos de los pobres viven de los cheques que les envía el seguro social; algunos cuentan con una pensión; algunos tienen empleo; otros, no; algunos son refugiados que huyeron de la pobreza rural; otros son veteranos de los barrios bajos urbanos; algunos son trabajadores migratorios que cambian de trabajo siguiendo el ciclo de las estaciones y de las cosechas; otros tienen empleo fijo escasamente retribuido como veladores o sirvientas. Una fracción cada vez menor de los pobres está constituida por personas que en otras épocas inmigraron provenientes del Sur y del Este de Europa. Un número cada vez mayor —se cuentan por millones— de sus descendientes constituyen las minorías portorriqueñas, méxico-norteamericanas y de neo inmigrantes provenientes del Sudeste de Estados Unidos, desde los "hilbillies" (montañeses) hasta los negros de las zonas urbanas.

Normas para Caracterizar una "Clase"

La fragmentación de la clase trabajadora insinuada por los ejemplos mencionados; más aún, la diversidad existente en el seno de cada uno de los estratos, constituye la principal razón de que la mayoría de los sociólogos norteamericanos no haya aceptado la estructura marxista para analizar el conflicto político dentro de la sociedad estadounidense. Por lo general han considerado a las clases como capas de un sistema jerárquico de rangos diferenciados por distinciones graduales. Las formas de estratificación que más se destacan en la sociedad estadounidense son el poder y la autoridad, el prestigio inherente a una ocupación, los ingresos y la fortuna personal, la educación, la procedencia étnica, racial y a menudo religiosa. Los sociólogos a veces combinan uno o más de estos factores de la estratificación —sobre todo la ocupación y los ingre-

sos— y emplean el rubro "situación socioeconómica". Los hechos mismos —y no el conservatismo ideológico— han hecho que los sociólogos realicen un análisis más a fondo y que se adapte mejor a la diversidad de la vida norteamericana.

Sin embargo, los sociólogos no han ido hasta donde debieran para desenredar los componentes que integran una clase, y algunas veces han dejado de estudiar divisiones verdaderamente significativas. El "final de la ideología" y el final de la guerra de clase no constituyen el fin del conflicto. Ya sea que el conflicto social haya tenido o no una sencilla base económica, podría decirse que, en la vida estadounidense contemporánea, dos de los más significativos factores de la conciencia de "clase" son los grupos constituidos por las diversas ocupaciones y las instituciones educativas en las cuales obtienen nuevos reclutas, y los grupos minoritarios constituidos por factores étnicos, religiosos y, sobre todo, raciales. El influjo de estos grupos disminuye hasta cierto punto debido a su movilidad, pero aun así, son de importancia capital para un análisis de las "clases sociales".

Educación y Ocupación

El hecho de que los estratos superiores tengan mayor conciencia de clase que los otros hace ver la importancia preponderante de la educación en sus relaciones con la autoridad, especialmente con la autoridad de quien más sabe. La educación tiene cada día mayor importancia como fundamento del rango social, como fuente de autoridad y como determinante del estilo de vida. Hay razones para esperar que esto suceda en todos los países ricos. La falta de conocimientos se está convirtiendo en el principal obstáculo que se opone a la movilidad social y al poder político, pero se trata de un obstáculo que millones y millones de personas, en constante aumento, logran franquear. Más aún, el sistema de educación de masas requerido por las economías modernas, entrena a la gente y la clasifica con destino a diversas carreras y grupos "ocupacionales". Por lo tanto, insistir en la "ocupación" como factor que define a una clase equivale a insistir en la importancia del contenido y de la calidad de la educación y de las diversas tareas, horarios, grupos ocupacionales y sitios de trabajo a donde conducen los diversos niveles y tipos de educación.

El nivel y la calidad de la educación son muy importantes por esta razón definitiva: va creciendo en la sociedad norteamericana la división entre la fracción de la clase media alta que ha podido educarse en los más prestigiados "colleges" y universidades, por una parte, y, por la otra, el resto de la población, incluyendo a muchas personas que han terminado sus estudios de "college". La mayoría de la clase media ve con envidia a los profesionales "refinados", gerentes y directores pertenecientes a los niveles superiores; y ven con alarma las violentas protestas estudiantiles encabezadas por muchachos y muchachas pertenecientes a fa-

milias que recibieron la mejor educación. Los trabajadores de "cuello azul" y los trabajadores de "cuello blanco", o sea la clase media, temen y ven con resentimiento la posición superior y el estilo libertario de vida de las gentes que recibieron mejor educación.

Raza, Religión, Origen Etnico y Localidad

Las personas que estudian la estratificación social hablan a menudo de clase o de conciencia de clase, cuando sería más apropiado hablar de conciencia de raza, o de conciencia de pertenecer a una religión o a un grupo étnico que vive en el mismo vecindario. Cuando la "clase", en función de términos económicos, se combina con la raza, los orígenes étnico-religiosos y la localidad, vemos que la conciencia de "clase", según el concepto marxista, llega al máximo.

La comunidad negra, el barrio polaco católico, el sindicato de artesanos dominado por luteranos germano-americanos establecidos en los Estados Unidos desde hace dos o tres generaciones, constituyen núcleos donde prevalece la solidaridad. Las fraternidades —parecidas a los gremios— de carpinteros o impresores protestantes, los barrios bostonianos de trabajadores italianos de "cuello azul" que durante tres generaciones han vivido en Norteamérica, los departamentos de policía metropolitanos dominados por católicos de origen irlandés, una gran variedad de grupos minoritarios que trabajan como cosedores, y los trabajadores de la industria del vestido judíos e italianos (que van cediendo su puesto a los negros y portorriqueños), son ejemplos claros de la convergencia de ocupación, origen minoritario y localidad.

Todos los políticos urbanos saben —y todas las encuestas sobre hábitos electorales de la población lo ponen de manifiesto— que los grupos étnico-religiosos y los grupos raciales ejercen gran influencia en la conducta política de sus miembros. En todas las elecciones presidenciales a partir de 1948, la raza y la religión han sido factores más importantes que la clase en lo referente a preferencias en bloque y cambios de opinión en materia comicial.

Movilidad y Clase

En caso de haber una fuerza tan poderosa como el "origen minoritario" de la cual provenga la diversidad ideológica de la clase trabajadora, esa fuerza sería la movilidad social (cambios frecuentes de trabajo, ocupación, patrón, comunidad y de las zonas rurales a las urbanas). Cierto tipo de movilidad da por resultado la discontinuidad social. La movilidad entre puestos —hacia arriba, hacia abajo o en diagonal—, es de trascendencia súbita, impredecible y acarrea la ruptura de lazos familiares y amistosos. La penosa transformación del campesino en proletario, de granjero en obrero, de inmigrante en ciudadano, que caracterizó a las primeras épocas de la industrialización americana, es caso típico de movilidad discontinua, fuentes, como hemos visto, de conciencia de clase

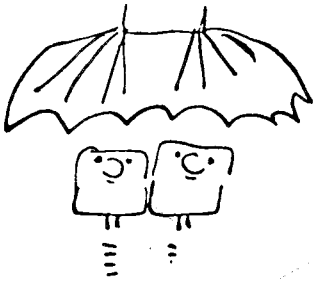
y de protesta política. Otros tipos de movilidad pueden ser ordenados, predecibles, sosegados, como en el desenvolvimiento de una carrera segura y estable. El cambio más frecuente en estas circunstancias es una disminución de la conciencia de clase. En todo caso, los altos índices de movilidad aseguran el ascenso continuo de trabajadores manuales ambiciosos al estrato superior y un movimiento, descendente en menor escala pero significativo, de hombres que no tuvieron éxito en el estrato medio que ocupaban.

Conclusiones

La aceptación ciega que los estudiosos y activistas europeos acordaron a Marx puede compararse con el falseamiento y el alejamiento de Marx practicado por los norteamericanos que estudian las estratificaciones sociales. Hoy en día dos grupos tienden a converger en un terreno medio donde saltan a la vista gran diversidad de estilos de vida y de orientaciones políticas en el seno de cada clase social. Asimismo dista mucho de haber desaparecido el influjo del poder y el choque de intereses opuestos.

En los Estados Unidos se ha observado la fusión gradual de la clase trabajadora alta y de la clase media baja; una mayor diferenciación entre estas dos clases y el 20 por ciento correspondiente a la población más pobre; y una heterogeneidad cada vez mayor en el seno de los estratos más importantes. Estas tendencias imponen límites a cualquier análisis del concepto de clase, y hacen que las categorías marxistas pierdan prácticamente toda pertinencia. Cuando buscamos actitudes políticas que expresen la conciencia de clase, y a continuación enumeramos los grupos que las adoptan y analizamos sus orígenes y posibilidades para el porvenir, se desploma la idea simplista de la "clase".

Por consiguiente, nos vemos obligados a buscar otras formas de más peso relacionadas con la estratificación social. Es preferible considerar a la sociedad moderna como una colección más o menos desilvanada de comunidades de trabajo, de religión, de raza, de origen étnico, de clase y de localidad, que se entremezclan en la periferia y a las que unen, principalmente, la interdependencia económica, las instituciones (legales, militares y políticas), y los medios de comunicación y entretenimiento. En vez de la lucha de clases, encontramos un acomodamiento mucho más complicado y fluido entre las coaliciones cambiantes de intereses de grupo.



EL DESEMPLEO EN LOS PAISES EN DESARROLLO

Por David A. Morse

El elevado índice de desempleo que padecen muchos países en vías de desarrollo, expresa el autor, no sólo representa un enorme desperdicio de energía humana sino también una importante causa de intranquilidad social. Recomienda diversas medidas —en el plano nacional e internacional— para reducir el problema en forma simultánea a la inversión de capital y al desarrollo económico.

David A. Morse es un jurisconsulto que ha dedicado su vida profesional a las relaciones laborales, particularmente de índole internacional. Ha sido consultor general de la Junta Nacional de Relaciones Laborales, Subsecretario del Trabajo de los Estados Unidos y director general de la Oficina Internacional de Trabajo. El presente artículo es un extracto del aparecido en *Political Science Quarterly.*

El problema del desempleo cada día preocupa más a los gobiernos, los patronos y los trabajadores de los países en desarrollo. Los gobiernos se llenan de angustia al ver que una cantidad creciente de jóvenes que han abandonado la escuela y no pueden encontrar empleo vagan por las calles en pandillas sin ley. Hay angustia en los sindicatos, ya que el exceso de trabajadores debilita su posición para negociar. Hay angustia también entre los patronos por la estrechez de los mercados, determinada por la escasa población económicamente activa. Por último, hay angustia entre los desempleados mismos que, por su falta de preparación, alientan pocas esperanzas de salir del círculo vicioso del desempleo, la pobreza y la ignorancia.

Hasta hace poco tiempo, los economistas solían considerar al desempleo en los países menos desarrollados como un síntoma de subdesarrollo que desaparecería con el progreso económico. Si ello fuera cierto bastaría con procurar un rápido desarrollo material para que el desempleo desapareciera por sí solo. La experiencia, sin embargo, indica que no sucede así. Por el contrario, los países que están progresando con celeridad siguen afrontando el problema del desempleo creciente. Además, el actual índice de crecimiento demográfico de muchos de ellos hace in-

© 1970. La Academia de Ciencias Políticas.

dudable que la magnitud del problema aumentará de manera alarmante en los próximos años.

El desarrollo económico tiene el propósito de beneficiar ante todo al pobre, pero en realidad un gran número de personas obtiene poco o ningún provecho. A este respecto resulta muy ilustrativo el informe dado a la publicidad por la Comisión de Desarrollo Internacional que encabeza Lester Pearson. Habla del clima de "desilusión y desconfianza" en que se desenvuelven muchos programas de ayuda exterior, en los que se subestimó la importancia de los objetivos sociales al fomentar el progreso material y se supuso erróneamente que el desarrollo económico generaría empleos por sí solo.

Robert McNamara, presidente del Banco Mundial, ha reconocido que el progreso económico no implica la desaparición del desempleo. Dio como ejemplo el caso de Venezuela, país que tuvo un índice de crecimiento material del ocho por ciento entre 1950 y 1960, a pesar de lo cual padecía más desempleo al final de la década que al principio. Por ello, el concepto mismo de la ayuda para el desarrollo debe ser reorientado hacia la consecución de objetivos tanto sociales como económicos. Cuando se llegue a aceptar que la creación de empleos y otros beneficios sociales tienen igual importancia que el aumento de la producción, el desarrollo material quedará establecido como uno de los pilares más sólidos del orden y la estabilidad.

¿Quiénes son los Desempleados?

Al describir la naturaleza y los alcances del desempleo y del subempleo en los países en desarrollo, es preciso señalar que los problemas de las naciones menos desarrolladas son muy diferentes a los que aquejaron a los países desarrollados durante la depresión económica de los años 30. Son a tal grado diferentes que el uso mismo de los términos empleo y desempleo puede ser poco apropiado —y hasta desorientador— al hacer referencia a ellos.

En primer lugar y en el lenguaje occidental, sólo se puede considerar desempleado a un miembro de la fuerza de trabajo. Pero en los países en desarrollo, y particularmente en las zonas rurales, las clasificaciones de la fuerza de trabajo empleadas en las sociedades industriales resultan inadecuadas. Los hombres, las mujeres y los niños contribuyen a la producción. Las mujeres pueden distribuir su tiempo entre el hogar y el trabajo en el campo; los niños entre el juego y el pastoreo. La situación no es mucho más clara en las poblaciones.

En los países que carecen de un sistema de compensaciones por desempleo, los únicos que pueden abstenerse completamente de trabajar son aquellos que son mantenidos por otros en alguna forma. Dentro de dicho grupo se encuentra una elevada proporción de jóvenes que no asiste a la escuela, así como personas de cierta instrucción que sólo aceptan determinadas clases de empleos. Los restantes tienen que hacer algo,

aunque sólo ganen lo suficiente para cubrir sus necesidades elementales. Lo anterior ocasiona que el sector de servicios, de muy baja productividad, esté sobrepoblado por personas que en los países industrializados permanecerían sin empleo y estarían recibiendo compensación por desempleo, pero que en los países en desarrollo tienen que clasificarse ora como trabajadores independientes (aunque tal vez no realicen trabajo alguno en muchos días), ora como dependientes

Desde luego, se ha reconocido ya la impropiedad del término desempleo para definir y medir la involuntaria escasez de actividad o, más ampliamente, la subutilización de la fuerza de trabajo en los países en vías de desarrollo; es por ello por lo que se usan las expresiones "subempleo" y "desempleo disimulado" para describir la situación de quienes trabajan pero cuya actividad productiva es menor a la que podrían o querrían desarrollar. Pero tales conceptos (implícitos en el término "desempleo" según se utiliza en este artículo) son aún más difíciles de definir con exactitud que el desempleo declarado.

Si al problema de recoger datos estadísticos adecuados en los países en desarrollo se añade la citada dificultad de definición, se hace patente que todo intento de medir la magnitud del desempleo en dichas naciones ha de partir de información inadecuada y de suposiciones muy arbitrarias. Empero, es indispensable la medición para fijar metas concretas y realistas en materia laboral para la política del desarrollo económico. Sin tener una idea aproximada de la magnitud de los problemas de trabajo de cada país es imposible determinar qué se debe hacer y hasta qué grado, si la situación mejora o empeora y en qué forma la modifican las medidas aplicadas.

No obstante, al punto se puede llegar a la conclusión, sin temor a equivocarse, de que en los países en vías de desarrollo existe una enorme cantidad de personas cuyo potencial de trabajo se desperdicia en buena parte, sean cuales fueren las normas empleadas para calificar. Algunos especialistas consideran que en dichos países el desempleo y el subempleo representan un desperdicio aproximado del 25 al 30 por ciento de la fuerza total de trabajo y que el índice va en ascenso. Este porcentaje es por lo menos igual al que hubo en los países avanzados en los peores años de la Gran Depresión. La magnitud del fenómeno determina fricciones políticas y sociales que conducen a un estado de descontento generalizado. Significa que el progreso económico no está alcanzando su meta fundamental.

Medidas para Fomentar el Empleo

¿Qué medidas deberán aplicar los países en desarrollo si pretenden atacar a fondo el problema? La respuesta, ciertamente, no es la misma para todos ellos, aunque algunos elementos deberán ser idénticos. Es posible mencionar varios de los más importantes, aunque sin hacer una relación completa.

En las zonas rurales de muchos países en desarrollo el desempleo suele ser producto de la carencia de tierras o de la poca intensidad con que se utilizan éstas. En las zonas urbanas el desempleo adopta varias formas diferentes. Uno de los grupos de desocupados está integrado por gente que ha emigrado recientemente del campo a las ciudades en busca de trabajo y que aún no lo encuentra. Un segundo grupo es el de quienes, apenas completada la instrucción primaria o aun antes, abandonan los estudios y entran en el mercado de trabajo. Los que han terminado la instrucción secundaria y la universitaria constituyen un tercer grupo. Pero además del desempleo simple y llano, en las zonas urbanas existe el subempleo de aquellos que trabajan de manera independiente pero precaria en artesanías o servicios; entre éstos se cuentan los vendedores callejeros, los comerciantes en pequeña escala, los porteros, los aseadores de calzado, los que cuidan automóviles, los que ayudan a la gente a conseguir un taxi, etc.

Desglosados ya los diversos elementos del problema y una vez que los gobernantes se han percatado de la importancia relativa de cada uno, las líneas de ataque comienzan a sugerirse solas. Probablemente el desempleo rural causado por la carencia de tierras deba combatirse realizando cambios en la distribución y la tenencia de la tierra y, de ser ello posible, abriendo nuevas tierras al cultivo. Tal vez será necesario también dar impulso a las artesanías y a la industria rural, lo mismo que a la construcción. El subempleo en el campo, resultante de la pobre explotación de la tierra, puede exigir la aplicación de mayores recursos —y en forma más ingeniosa— a las tareas de extensión agrícola, al mejoramiento del riego y al aumento de la producción de fertilizantes y semillas de alto rendimiento.

Será necesario combatir el desempleo abierto en las zonas urbanas de varias maneras, aunque teniendo presente en todo momento la estrecha relación existente entre los problemas laborales del campo y la ciudad. En aquellas naciones en las que el nivel de vida rural es muy bajo, y particularmente donde el acelerado crecimiento demográfico ha ocasionado la subdivisión de las tierras en parcelas exageradamente pequeñas o ha obligado a la gente a emigrar, hasta un 50 por ciento de probabilidades de lograr un empleo en la ciudad puede antojarse más atrayente que permanecer en el campo con poco o nada que hacer. Así, aquel gobierno que consigue multiplicar los empleos en las ciudades pero que no se esfuerza lo suficiente por elevar el nivel de vida y crear más empleos en el campo puede descubrir en un momento dado que el desempleo urbano crece y que cada nuevo empleo tiene quizás dos o más aspirantes provenientes de la zona rural. De lo antedicho se puede llegar a la conclusión de que es por lo menos tan importante elevar el nivel de vida en el campo como generar nuevos empleos en las poblaciones; las medidas adoptadas en tal sentido pueden constituir en muchos casos la clave para reducir el desempleo urbano.

Empleos y Progreso Económico

Es importante saber si el fomento del crecimiento del producto nacional bruto de un país y la tarea de creación de empleos no se contraponen en algún punto. Si no existe la posibilidad de conflicto alguno, se debe dar sin vacilación toda la prioridad al problema del desempleo. En algunos casos en que tal conflicto existe, puede ser conveniente sacrificar un poco de progreso en aras de la creación de más ocupaciones. En otras palabras, se puede escoger un camino de progreso que origine muchos empleos nuevos con rapidez y que rinda, en consecuencia, beneficios inmediatos y tangibles a la gente pobre, aunque no sea el que conduzca más directamente a la prosperidad material de todo el país. La creación de empleos cumple otra función aparte del aumento de la producción y del ingreso global: ayuda a distribuir la riqueza más equitativamente, en beneficio de los más pobres.

La mayoría de los países en desarrollo no pueden costear ni administrar vastos programas de redistribución de los ingresos, pero deben ser capaces de crear muchas oportunidades más de obtener mejores ingresos del trabajo. La ocupación promueve también un sentido de participación en las tareas y los beneficios propios del desarrollo económico, incorporando a las actividades de progreso a diversos sectores populares que de otra manera quedarían relegados. Si bien pudiera existir en última instancia cierta contraposición entre la creación de empleos y el progreso, es evidente que hay muchas posibilidades de fomentar la multiplicación de los empleos en forma tal que el desarrollo económico, lejos de detenerse, se acelere.

Los Problemas de la Reforma Agraria

Considérense, antes que nada, los cambios en la tenencia y la distribución de la tierra. Lo importante para la producción y el trabajo no es tanto quién posee la tierra sino quién la utiliza, cuán bien lo hace y cuál es la intensidad de su trabajo. El sistema tributario frecuentemente puede utilizarse como instrumento para alentar a los terratenientes a cultivar sus parcelas más intensamente. Empero, es un hecho que la estructura agraria de un buen número de países es inadecuada para la producción y el trabajo. Es común el caso de una estructura en que al monopolio de la tierra se suma, por una parte, la concentración del poder político, económico y social en unas pocas manos, lo cual impide al gobierno aplicar o recaudar impuestos adecuados sobre las tierras; por otra parte, a esta situación vienen a agregarse sistemas de explotación que convierten al campesino casi en siervo. En muchas naciones existen enormes latifundios, generalmente situados en las regiones más feraces, cuya explotación se realiza de tal manera que la producción y el trabajo se mantienen innecesariamente a un nivel muy bajo. En *Land Tenure and Reform* (Tenencia y Reforma Agraria), Dormer, Brown y Kanel

presentan pruebas de que la división de tales latifundios en granjas de tamaño familiar o en parcelas comunales puede aumentar considerablemente la producción y la utilización de los recursos humanos.

Está muy generalizada la creencia de que las grandes propiedades agrícolas son más productivas que las pequeñas. Sin embargo, el sistema económico de las primeras a menudo se basa en métodos destinados fundamentalmente a ahorrar mano de obra; y en los países pobres que tienen un exceso de brazos y padecen escasez de tierras lo importante es ahorrar tierra, no mano de obra. Los instrumentos tecnológicos para el mejor aprovechamiento de la tierra, como son las semillas mejoradas, los fertilizantes, los insecticidas y los modernos métodos de escarda, por lo general dan resultados tan buenos en las plantaciones pequeñas como en las grandes.

No obstante, en este punto pueden surgir dos interrogantes: ¿reside el futuro de la agricultura en la mecanización?, y ¿determinará ésta una reducción del empleo de la mano de obra? Muy probablemente la respuesta para ambas, a largo plazo, sea afirmativa. Pero la propia mecanización, aplicada en forma selectiva, puede generar un uso mayor de los recursos humanos. Puede, por ejemplo, permitir cultivos que serían imposibles con los métodos primitivos; puede también dar lugar a las cosechas múltiples o a la mejor conservación de los recursos acuíferos. Las grandes dificultades que deben superar los países en desarrollo para conseguir maquinaria agrícola de todas clases deben inducir a los planificadores a promover, durante mucho tiempo, tipos de mecanización que originen empleos en lugar de hacerlos desaparecer.

Parece apropiada la conclusión de que, por lo menos en un buen número de casos, los cambios adecuados en la tenencia y la distribución agraria pueden hacer que la producción agrícola y los empleos aumenten simultáneamente, a condición de que los pequeños terratenientes cuenten con el necesario crédito, con suministros suficientes y oportunos, con mercados accesibles y con asesoramiento técnico de los servicios de extensión agrícola. En tales circunstancias no hay oposición entre los fines laborales y los del progreso económico.

Otra forma de dotar de tierra a los campesinos que carecen de ella consiste en abrir nuevas tierras al cultivo. Tanto la producción agrícola como la utilización de los recursos humanos pueden acrecentarse dando a los agricultores sin parcela la oportunidad de desmontar nuevas tierras para ellos mismos; para tal objeto las autoridades pueden otorgarles una ayuda cuidadosamente planeada y de bajo costo, consistente en herramientas y equipo, materiales para construcción si hacen falta, semillas y vituallas. Es muy probable que las medidas que se apliquen para fomentar el uso más intenso de la tierra, particularmente por medio de una mejor labor de extensión agrícola, promuevan también un aumento paralelo e íntimamente relacionado de la producción y el trabajo.

Los Empleos Urbanos y la Inversión de Capital

La política de trabajo en las zonas urbanas tiene que concentrarse ante todo en la creación de nuevos empleos a base de salario. Con demasiada frecuencia se emplean menos recursos humanos en los sectores asalariados de los países en desarrollo de lo que es de desearse, exclusivamente desde el punto de vista de la producción y el progreso. Ello es producto de diversos factores, de los cuales sólo es necesario mencionar cinco.

En primer término, algunos de tales países favorecen la inversión de capital en equipo, productos y métodos modernos, por razones de prestigio. La inversión intensa de capital debe ocurrir sólo cuando claramente permite una producción mayor y menos costosa que el empleo intenso de trabajadores.

Segundo, la evaluación de los recursos para la producción puede estar deformada, con lo cual el capital y el comercio exterior suelen parecer más convenientes de lo que realmente son, debido a los métodos tributarios o a otras formas de subsidio; por su parte, el empleo de los recursos humanos parece más costoso de lo que es, tomando en consideración los intereses de la comunidad entera. Por ejemplo, la compra de nueva maquinaria reduce los impuestos, no así la contratación de más trabajadores.

Tercero, una multitud de hábiles vendedores profesionales fomentan constantemente la idea del ahorro de mano de obra, para inducir a los inversionistas a la adquisición de maquinaria y equipo. Por ahora nadie siente un interés semejante por la "venta difícil" de las ideas de ahorro de capital y empleo intenso de la mano de obra... excepto quienes carecen de trabajo. Esta situación se agrava con los programas de "ayuda condicionada" dentro de los cuales los países ricos exigen que el equipo se les compre a ellos, obligando en muchos casos a los países receptores a importar la maquinaria más avanzada.

Cuarto, el manejo de un grupo grande de trabajadores entraña dificultades y en muchos países en desarrollo hay poca gente preparada en materia de administración de personal.

Quinto, se ha concedido muy poca atención en el campo de la investigación científica a la resolución de los problemas tecnológicos de aquellas naciones en las que hay abundancia de trabajadores y escasez de capital.

La suma de los factores antes citados significa que en los países en desarrollo a menudo se utiliza mucho capital en la adquisición de equipo para realizar trabajos que hombres y mujeres podrían hacer a un costo real mucho menor para la sociedad en general. El capital que se ahorraría si se diera preferencia al trabajo humano intenso podría aplicarse a otros campos en que la inversión intensa es verdaderamente indispensable, a la creación de nuevas fuentes de producción y trabajo o

a la elevación de la productividad del trabajo humano en algunas especialidades en las que aquélla es muy baja. Además, el aumento de la población económicamente activa amplía los mercados nacionales, lo cual determina mayores inversiones y un progreso más rápido.

Peligros e Interrogantes

No se debe olvidar el riesgo, empero, de que el desarrollo se vea obstaculizado por la adopción de medidas erróneas para aumentar la cantidad de empleos. Ello puede ocurrir, por ejemplo, si la ley obliga a las empresas a mantener en su nómina de salarios a una cantidad de trabajadores mayor de la que pueden utilizar con provecho, o si, en un esfuerzo por distribuir un volumen determinado de trabajo entre el mayor número posible de personas, se reducen las horas de trabajo por semana sin aumentar la productividad por hora y sin reducir los salarios; lo mismo ocurre si se conceden fuertes subsidios a los trabajadores para que fabriquen a mano, a un alto costo y en pequeños talleres, artículos que se podrían producir a un costo real mucho menor en grandes plantas industriales.

Más conveniente que recurrir a estas medidas artificiales y dañinas es buscar con detenimiento los medios de dar un lugar aceptable en la sociedad a quienes no pueden obtener un empleo a pesar de las más vigorosas políticas de incremento de las ocupaciones productivas. Para apegarse a la realidad, los países en desarrollo deben reconocer que en la modernización de sus sistemas de producción están en situación de utilizar una parte menor de su población activa que los países industrializados de hoy cuando pasaron por la etapa de modernización. Merced a la tecnología y la experiencia, en el presente la producción necesita menos trabajadores. Por lo tanto, es necesario conceder más atención a quienes no podrán hacerse de un empleo. Si el trabajo efectivo será realizado exclusivamente por una parte de la población, ¿qué hará el resto de la población potencialmente activa? Es imprescindible plantear tales preguntas, así como tomar en consideración diferentes enfoques al problema laboral. Mientras exista pobreza se habrá de dar preferencia a las soluciones productivas.

Una Perspectiva Internacional

Es importante que contemplemos los problemas laborales en una perspectiva internacional y que tomemos en cuenta los tipos de programas internacionales que se necesitan como suplemento de los esfuerzos que realizan los países en vías de desarrollo. He aquí algunos de los pasos que deberán darse en el plano internacional:

En primer lugar, los programas de ayuda internacional, financiados y administrados ya sea en forma multilateral o bilateral, deberán sujetarse a una especie de "examen laboral". ¿Ayudan u obstaculizan el aumento del empleo productivo, o puede dárseles un carácter tal que lo auspi-

cien? En los estudios previos a las inversiones, por ejemplo, se debe analizar cuidadosamente la posibilidad de adoptar métodos de mano de obra intensa. Al distribuir la ayuda internacional se debe conceder mayor importancia al factor laboral. Se podría dar más apoyo a los programas de desarrollo rural y agrícola y de fomento de pequeñas industrias económicamente factibles, sobre la base de la mano de obra intensa. En cuanto a los programas específicos de ayuda, los países donantes podrían liberalizar las cláusulas de "adquisición condicionada", medida ésta que permitiría la creación de más empleos.

Finalmente, el volumen total de la ayuda internacional debe ser consecuente con los fines laborales. Aun siguiendo un patrón de desarrollo más orientado hacia el empleo que en la actualidad, el desarrollo de la mano de obra productiva en los países en desarrollo seguirá estando íntimamente relacionado con el monto de la inversión. En muchos de estos países la lentitud del aumento del empleo productivo se puede atribuir fundamentalmente a la insuficiencia de la inversión. Bien puede ser necesario un considerable aumento del flujo de la ayuda internacional para permitirles alcanzar una tasa de creación de empleos más satisfactoria.

Entre las diversas formas de ayuda internacional, merece especial mención una que al país donante virtualmente no le cuesta nada pero que puede ser extremadamente útil para ayudar a los países receptores a poner en actividad a sus trabajadores sin empleo o subempleados con propósitos productivos. Son los programas de ayuda bilateral o multilateral en materia de alimentos. La distribución de alimentos, que son excedentes de producción de los países donantes —en particular de los Estados Unidos—, ha representado un valioso respaldo a la política de creación de empleos de países norafricanos, asiáticos y de otras latitudes. Existen posibilidades de aumentar esta forma de ayuda, cuidando solamente que no lleve a los países receptores a descuidar la expansión de su propia producción agrícola.

En segundo lugar las políticas de comercio internacional pueden ejercer una gran influencia en cuanto a las posibilidades de los países en desarrollo de acrecentar su producción de productos de exportación elaborados mediante el método del trabajo humano intenso. Es muy probable que estos países sigan disfrutando durante largo tiempo de la ventaja del costo inferior en la producción de ciertos artículos de exportación con el método arriba citado. Por medio de la eliminación o la reducción de las barreras aduanales para dichos productos, los países desarrollados podrían ayudar a las naciones en vías de desarrollo a acelerar el paso de la mano de obra de la agricultura a la indùstria, además de permitirles aumentar su comercio exterior. En muchos casos esta política beneficiaría a los propios países industrializados, ya que podrían vender una mayor cantidad de productos de exportación más elaborados, que los países más pobres no pueden adquirir a menos que puedan vender sus propios productos.

Productividad, Tecnología y Preparación

Tercero, las misiones de asesoramiento técnico relacionadas con la preparación administrativa y el aumento de la productividad deben concentrarse fundamentalmente en el ahorro de capital y no en los métodos de ahorro de mano de obra. Considerar que los métodos de ahorro de mano de obra son sinónimo de eficiencia en la producción es adecuado únicamente en los países donde el trabajo humano es escaso y costoso. En la mayoría de los países menos desarrollados es mucho más importante ahorrar capital.

Cuarto, dado que casi todas las actividades de investigación tecnológica se realizan en las naciones industrializadas y que su propósito es llenar sus propias necesidades, es probable que se desconozcan aún los métodos tecnológicos más apropiados para los países en que abunda la mano de obra y escasea el capital. Mucho puede hacerse en el plano nacional para crear una tecnología aplicable en los países en desarrollo. Empero, se necesita también una labor semejante en el nivel internacional para ayudar a cada país a coordinar y enfocar debidamente sus esfuerzos en este sentido.

Quinto, a menudo sucede que no es posible emplear trabajadores no adiestrados debido a la escasez de supervisores, técnicos o trabajadores calificados, sin los cuales no es posible organizar convenientemente las actividades de los primeros. Tal escasez explica en parte por qué el trabajo en tres turnos, que es una forma sencilla de dar empleo a más gente y de producir más artículos con la misma inversión en equipo, no se utiliza más ampliamente en la industria de los países menos desarrollados. Las misiones de ayuda técnica dedicadas al adiestramiento vocacional deben esforzarse más por seleccionar y preparar personal clave para evitar que su escasez obstaculice la producción e impida la contratación de trabajadores de categoría inferior.

Sexto, en aquellos países en desarrollo que han iniciado campañas de planeación familiar se hace necesaria la ayuda internacional en la forma de especialistas y recursos de los que dichas naciones pudieran carecer.

La anterior lista es un reflejo, en el plano internacional, de la necesidad que existe de realizar un ataque múltiple al problema de la creación de empleos en el plano nacional. Es también un recordatorio de que la planeación en materia laboral debe integrarse a la planeación general del desarrollo económico y social

Los alcances del programa internacional que se necesita obviamente exceden la capacidad y el campo de acción particular de cualquier organismo internacional. Es necesario, por lo tanto, tratar de imbuir en toda la comunidad internacional un sentido de la urgencia y la importancia de las consideraciónes laborales dentro de los planes de fomento del desarrollo económico y social durante la década de 1970-80.

EL CAMINO HACIA LA MONTAÑA DE LA LLUVIA

Por N. Scott Momaday

La mayoría de los indios norteamericanos de hoy viven en territorios reservados para ellos y sostenidos por el gobierno, en donde intentan conservar lo que aún queda de un pasado rico en cultura. N. Scott Momaday es un indio kiowa que salió de la reservación pero no olvidó su herencia. Es poeta, novelista y profesor de inglés en la Universidad de California, en Berkeley. Su primera novela, *The House Made of Dawn* (La Casa Hecha del Alba), fue publicada en 1968 y distinguida con el Premio Pulitzer de literatura. En ella describe las angustiosas aventuras de un joven indio de la tribu Pueblo, que abandona su aldea de Nuevo México para intentar incorporarse al mundo más extenso de los "anglos". Los pasajes siguientes han sido extractados de su obra más reciente, *The Way to Rainy Mountain* (El Camino Hacia la Montaña de la Lluvia), en que evoca las tradiciones fragmentarias orales de los kiowas a través de "la mitología, las leyendas, la tradición y los cuentos populares". El artículo siguiente, que constituye la introducción del libro, apareció originalmente en *The Reporter,* con el copyright © 1967 por N. Scott Momaday.

Hacia el norte y el oeste de la Sierra de Wichita, en Oklahoma, una loma solitaria se destaca en la llanura. Para mi pueblo, el de los kiowas, ella representa un hito, y le dieron el nombre de Montaña de la Lluvia. Allí impera el tiempo más extremoso del mundo. Durante el invierno azotan las tormentas de nieve, en la primavera se levantan vientos huracanados y, durante el verano, la pradera parece superficie de un yunque. El pasto se vuelve tostado y de color pardo, y se quiebra bajo los pies. A lo largo de ríos y riachuelos hay franjas de verdor, bosquecillos lineales de nogales y pecanas, de sauces y hamamelis. En julio o agosto, desde la lejanía parece que el follaje ardiente casi se retuerce entre las llamas. Por todas partes se encuentran entre la hierba grandes saltamontes verdes y amarillos, que brincan como maíz tostado para morder la carne, y tortugas que se arrastran sobre la tierra roja, errando sin dirección fija dentro de la inmensidad del tiempo. La soledad es una de las características de aquel sitio. En la llanura todo se encuentra aislado. . . no encuentra la mirada una profusión de objetos, solamente *una* colina, *un* árbol, o *un* hombre. Si se tiende la vista sobre aquel panorama,

© 1969, The University of New Mexico Press.

cuando está amaneciendo, con el sol a la espalda, se pierde todo sentido de proporción. Cobra vida la imaginación, y diríase que fue allí donde se inició la Creación.

Yo volví a la Montaña de la Lluvia en el mes de julio. Mi abuela había muerto durante la primavera, y yo deseaba visitar su tumba. Ella había vivido largos años para terminar inválida. Cuando murió estaba acompañada por la única de sus hijas que aún vivía, y me contaron que, ya muerta, su rostro parecía el de una niña.

Me gusta recordarla cuando era niña. Cuando nació, los kiowas estaban viviendo los últimos momentos de grandeza de su historia. Durante más de un siglo, habían sido ellos quienes ejercieran su dominio sobre las tierras que se extendían desde el Río Smoky Hill hasta el Rojo, desde la cabecera del Río Canadiense hasta la confluencia de los ríos Arkansas y Cimarrón. Aliados a los comanches, habían ejercido su dominio sobre toda la región sur de los Grandes Llanos. Su ocupación sagrada era la guerra, y se contaban entre los mejores jinetes que jamás haya conocido el mundo. Pero para los kiowas, hacer la guerra era más bien cuestión de afición que de supervivencia, y nunca llegaron a comprender el avance ominoso e inexorable de la Caballería de los Estados Unidos. Cuando, por fin, divididos y carentes de provisiones adecuadas, se vieron obligados a replegarse hasta las Llanuras Demarcadas bajo las frías lluvias del otoño, fueron invadidos por el miedo. En el Cañón de Palo Duro dejaron abandonados al pillaje sus almacenes indispensables, para conservar sólo la vida. Para poder salvarla, se rindieron al ejército en Fort Sill y se les encerró dentro del viejo corral cercado de piedras, que hoy día es museo militar. Un lapso de ocho o diez años salvó a mi abuela de la humillación que significaban aquellos altos muros grises, pero, desde que nació debió de conocer la amargura de la derrota, los sombríos pensamientos de los viejos guerreros.

Se llamaba Aho, y perteneció a la última cultura que se desarrolló en la América del Norte. Sus antepasados descendieron de las tierras altas

del oeste de Montana, hace casi cuatro siglos. Eran Mantañeses, una misteriosa tribu de cazadores cuyo idioma nunca ha sido clasificado entre ninguno de los los grupos importantes. En las postrimerías del siglo XVII, emprendieron una larga jornada migratoria hacia el sur y el este. Era aquella una jornada rumbo a la aurora, y los llevaba hacia una edad de oro. Durante su viaje, los kiowas trabaron amistad con los crows, quienes los hicieron partícipes de la cultura y de la religión de las Llanuras. Adquirieron caballos, y su antiguo espíritu de nómadas de pronto se sintió liberado del suelo. Entraron en posesión de Tai-me, la muñeca sagrada de la Danza del Sol, que desde aquel momento fue objeto y símbolo de su adoración, con lo que llegaron a ser partícipes de la divinidad del Sol. Y, lo que era no menos importante, adquirieron el sentido del destino, y por ende el valor y el orgullo. Cuando llegaron a las llanuras del sur, ya habían sufrido una transformación. No eran ya esclavos de la simple necesidad de subsistir. Constituían una sociedad temible y señorial de luchadores y ladrones, de cazadores y sacerdotes del sol. Cuenta el mito de su origen que llegaron al mundo a través de un tronco hueco. En cierto sentido, su migración es el fruto de una antigua profecía, ya que ciertamente surgieron de un mundo sin sol.

A pesar de que mi abuela vivió su larga vida a la sombra de la Montaña de la Lluvia, guardaba en su sangre, como una remembranza, el interminable panorama del interior del continente. Tenía cuentos que contar acerca de los crows, a los que nunca había visto, y también acerca de las Colinas Negras, donde nunca había estado. Yo quería ver con mis propios ojos lo que ella había visto con los ojos de su espíritu, e hice un recorrido de 2.400 kilómetros para iniciar mi peregrinación.

A mí me parecía que la Selva de Yellowstone era lo mejor del mundo, una región de lagos profundos y bosques oscuros, de cañones y cascadas. Pero, por hermosa que fuese, cualquiera podría experimentar en ella una sensación de confinamiento. En todas direcciones, el horizonte parece estar al alcance de la mano, formado por las altas murallas de los bosques y las profundas hendeduras de la sombra. En las montañas impera una libertad perfecta, pero es patrimonio del águila y del alce, del tejón y del oso. Los kiowas medían su estatura por la distancia que su vista podía abarcar, y en medio de la soledad se sentían agobiados y ciegos.

En dirección al este, las praderas elevadas forman una escalinata que desciende hacia la llanura. En julio, el lino y el trigo, las siemprevivas y los delfinios prestan a las laderas internas de las Montañas Rocosas una apariencia de lozanía. La tierra se despliega y se alejan los límites de la región. Los grupos de árboles, y los animales que pastan a lo lejos, hacen que la mirada se extienda hacia las lejanías y el cerebro se maraville. Durante el día, el sol prolonga su carrera, y la inmensidad del cielo es algo incomparable. Las grandes nubes ondulantes que lo recorren son como sombras que se desplazan entre los granos como agua,

haciendo que se divida la luz. Más adelante, en territorio de los crows y los pies negros, la llanura se torna amarilla. El trébol oloroso se adueña de las colinas y se inclina sobre sí mismo para cubrir el suelo y protegerlo. Allí fue donde los kiowas hicieron alto en su camino, pues habían llegado al lugar en que su vida habría de cambiar. El sol es el amo de la pradera. Allí es precisamente donde se convierte en Dios. Cuando los kiowas llegaron a territorio de los crows, pudieron divisar las umbrosas y hospitalarias laderas de las colinas al otro lado del Río Bighorn, la luz que se prodigaba sobre los campos de granos, la deidad más antigua errando en pos de los solsticios. Aún no había llegado el momento de dirigirse hacia el caldero de las tierras que se extendían más abajo; era necesario que su sangre se liberara de los efectos del invierno septentrional y que ellos recrearan la vista unos momentos más en las montañas. En procesión, se llevaron a Tai-me hacia el oriente.

Una oscura neblina se extendía sobre las Colinas Negras, y la tierra parecía de hierro. Desde la cumbre de una loma, alcancé a divisar la Torre del Diablo, destacándose contra el gris del cielo como si, al nacer el tiempo, el corazón de la tierra hubiera brotado con violencia a través de su corteza, y el mundo hubiera comenzado a moverse. Hay cosas en la naturaleza que engendran una quietud sobrecogedora en el corazón de los hombres. Una de ellas es la Torre del Diablo. Hace dos siglos, ya que no podían hacer otra cosa, al pie de aquella roca los kiowas idearon una leyenda. Contaba mi abuela:

> Ocho niños estaban allí jugando: siete niñas y su hermano. Repentinamente, el varón enmudeció; empezó a temblar y a caminar sobre manos y pies. Sus dedos se convirtieron en garras, y el cuerpo se le cubrió de pelo. En el mismo lugar en que se encontraba el niño, ahora había un oso. Las hermanas fueron invadidas por el miedo. Echaron a correr, y el oso tras ellas. Llegaron al pie de un gran tronco de árbol, y éste les habló. Les dijo que treparan a él y, mientras así lo hacían, comenzó a elevarse en el aire. El oso se acercó con intenciones de darles muerte, pero ya estaban fuera de su alcance. Se enderezó contra el árbol y arañó la corteza por todos lados con sus garras. Las siete hermanas fueron transportadas hasta el cielo para quedar convertidas en las estrellas que forman la Osa Mayor.

A partir de aquel momento, y mientras perdure la leyenda, los kiowas tienen parientes en la noche celeste. Hayan sido lo que hayan sido en las montañas, no podían ser más. Por muy precario que fuera su bienestar, por mucho lo que habían sufrido y lo que aún habrían de sufrir, habían encontrado un camino que los sacaría de aquella soledad.

Mi abuela adoraba al sol, con una reverencia sobrecogedora que hoy día prácticamente ha desaparecido de la humanidad. Había en ella una cierta cautela, y un antiguo temor. En sus últimos años se convirtió al cristianismo, pero mucho era lo que había avanzado, y nunca se olvidó de sus orígenes. Cuando niña, había presenciado las Danzas del Sol;

había participado en aquellos ritos anuales, y por ellos había aprendido que su pueblo se rehabilitaba en presencia de Tai-me. Tendría unos siete años cuando, en 1887, los kiowas celebraron su última Danza del Sol en las márgenes del Río Washita, más arriba del Arroyo de la Montaña de la Lluvia. Ya no había búfalos. Para poder celebrar el antiguo sacrificio —en el árbol sagrado se empalaba la cabeza de un búfalo—, una delegación de ancianos emprendió un viaje a Texas, para rogar que les vendieran uno de los animales de Goodnight y regatear su precio. Ella tenía diez años cuando los kiowas se reunieron por última vez para celebrar la Danza del Sol. No les fue posible encontrar un solo búfalo, de manera que se vieron obligados a colgar una vieja piel del árbol sagrado. Antes de que la danza pudiera dar principio, salió una compañía de soldados de Fort Sill, con órdenes de dispersar la tribu. Habiendo sido prohibido sin causa alguna el acto esencial de su fe, habiendo visto matar las manadas salvajes para que se pudrieran en el campo, los kiowas volvieron la espalda para siempre al árbol sagrado. Ello ocurrió en el gran recodo del Río Washita, el 20 de julio de 1890. Allí estuvo mi abuela. Sin amargura, conservó el resto de su vida aquella visión de deicidio.

Ahora, cuando sólo puedo verla con la memoria, recuerdo a mi abuela en las diferentes posturas que le eran características: de pie junto a la cocina de leña, dando vuelta a la carne en una gran sartén de hierro; sentada ante la ventana del sur, inclinada sobre sus abalorios, y después, cuando le empezó a fallar la vista, fijando la mirada largo rato sobre sus manos entrelazadas; caminando apoyada en su bastón, muy lentamente, tal como hacía cuando comenzó a sentir el peso de la edad. Como más la recuerdo es cuando rezaba. Solía orar durante largos ratos, en forma incoherente, con sufrimiento y esperanza, pues era mucho lo que había visto. Yo nunca estuve seguro de tener derecho a escuchar, ya que aparentemente hacía caso omiso de toda costumbre y de toda compañía. La última vez que la vi, estaba orando de pie al lado de su cama, de noche, con el torso desnudo, mientras la luz de una lámpara de pe-

tróleo danzaba sobre su piel oscura. Su cabellera, negra y larga, que durante el día llevaba siempre recogida en trenzas, caía como un chal sobre sus hombros y sus pechos. Yo hablo kiowa, y nunca pude comprender lo que decía en sus rezos, pero tenían un sonido inherentemente triste, una cierta vacilación apenas perceptible en las sílabas dolorosas. Comenzaba con un tono elevado que iba menguando hasta quedar callada al perder el aliento; luego volvía a empezar una y otra vez... siempre con un esfuerzo de igual intensidad, con algo que es, y a la vez no es, cierto tono de urgencia de la voz humana. Transfigurada de aquella manera entre los rayos de luz que danzaban en medio de las sombras de su cuarto, parecía encontrarse a salvo de los efectos del tiempo. Pero era una ilusión. Creo que ya entonces sabía yo que no habría de volver a verla.

Las viviendas son cual centinelas en la llanura, viejos guardianes del tiempo atmosférico. Allí parece que la madera envejece mucho en poco tiempo. Pronto el viento y la lluvia hacen que se desvanezca todo color, y entonces la madera se hace gris con el calor, hasta que asoma su grano y los clavos se enrojecen con el orín. Los cristales de las ventanas son oscuros y opacos; uno imagina que no hay nada dentro, pero en verdad hay muchos espectros, huesos que fueron confiados a la tierra. Su silueta se destaca acá y acullá contra el cielo, y uno se acerca a ellos durante un lapso más largo de lo que se espera. Pertenecen a la lejanía: allí es donde tienen sus dominios.

Hubo un tiempo en que la casa de la abuela estaba repleta de bullicio, habían muchas idas y venidas, alegría y conversación. Abundaban en el verano las emociones y reuniones. El de los kiowas es un pueblo que pertenece al verano; soportan el frío con estoicismo, pero cuando cambia la estación y el tiempo se hace cálido y todo se llena de vida, no pueden permanecer quietos. Vuelven a sentirse invadidos por el ansia antigua de entrar en movimiento. Cuando yo era niño, los visitantes entrados en años que llegaban a casa de mi abuela estaban hechos de piel y carnes magras, y se mantenían erguidos. Llevaban grandes sombreros negros y amplias camisas de brillantes colores que el viento sacudía. Se frotaban el pelo con manteca y ataban sus trenzas con listones de tela de color. Algunos se pintaban la cara y tenían cicatrices, remembranzas de viejas enemistades que añoraban. Formaban parte de un consejo de jefes guerreros, que acudían para recordar lo que eran, y para que se lo recordasen. Sus esposas e hijas les servían con eficiencia. Las mujeres solían gozar de sus ratos de ocio: el comadreo era a la vez característica y símbolo de su servidumbre. Entablaban unas con otras parloteos bulliciosos y enredados, adornados de bromas y gestos, de temores y falsas alarmas. Cuando salían se ataviaban con chales adornados con flecos y flores dibujadas, brillantes abalorios y plata alemana. En la cocina se sentían como pez en el agua, y preparaban platos que eran verdaderos banquetes.

Con frecuencia se celebraban reuniones para orar, y grandes festines nocturnos. Cuando yo era niño, solía jugar afuera con mis primos, allí donde la luz de la lámpara se esparcía sobre el suelo y donde los cantos de los mayores se elevaban en derredor nuestro hacia la oscuridad. Había muchos guisos sabrosos para comer, y abundaban las risas y las sorpresas. Y más tarde, cuando imperaba de nuevo la quietud, me acostaba con mi abuela y podía oír las ranas croar en la orilla del río y sentir que el aire se movía.

Hoy día, impera en los cuartos un silencio sepulcral, y la remembranza infinita de una frase final. Las parejas parecen haber achicado la casa de mi abuela. Cuando regresé a ella una mañana, me di cuenta, por primera vez en mi vida, de lo chica que era. Ya la noche estaba avanzada y brillaba una luna blanca, casi llena. Permanecí largo rato sentado en las gradas de piedra, junto a la puerta de la cocina. Desde allí podía abarcar el campo con la vista; podía divisar la larga hilera de árboles en las márgenes del riachuelo, la tenue claridad que iluminaba las llanuras onduladas, y las estrellas de la Osa Mayor. Volví una vez la mirada hacia la luna, y vi una cosa extraña. A pocos centímetros de mí, un grillo se había posado sobre el pasamanos. Mi campo de visión era tal, que aquella criatura cubría la luna cual un fósil. Se me ocurrió que debía haberse trasladado allá para vivir y morir, ya que, de todos los lugares posibles, allí es donde su definición de pequeñez asume su carácter de plenitud y perpetuidad. Empezó a soplar un cálido viento que se arremolinó, tal como mis anhelos lo hacían en mi interior.

A la mañana siguiente, desperté con el alba y me dirigí hacia la Montaña de la Lluvia por el camino de tierra. Ya hacía calor, y el aire comenzó a llenarse de saltamontes. Sin embargo, todavía era temprano por la mañana, y en la sombra se dejaba oír el canto de las aves. Sobre la montaña se veían brillar las altas hierbas amarillas, y allá encima revoloteaba un rabihorcado. Y allí donde debía estar, al final de una ruta larga y legendaria, se encontraba la tumba de mi abuela. Acá y acullá, en las oscuras lápidas se podían leer nombres ancestrales. Volviendo la vista una vez, contemplé la montaña y me alejé.

EL TRIBUNAL SUPREMO Y LA REVISION JUDICIAL

Por Byron R. White

Uno de los aspectos más singulares y discutidos del sistema legal norteamericano es la facultad de los tribunales de invalidar actos ejecutivos o leyes. En el artículo siguiente, un juez asociado del Tribunal Supremo de los EE. UU. describe el uso de esta facultad en asuntos de gran importancia social y política. Y examina su valor como protector de derechos constitucionales y como contrapeso de acciones gubernamentales arbitrarias.

Egresado de la Escuela de Leyes Yale y antiguo becario Rhodes en Oxford, el juez Byron R. White fue ministro asistente de justicia de los Estados Unidos cuando el Presidente Kennedy lo asignó al Tribunal Supremo en 1962. Su artículo, compendiado aquí de *The Colorado Quarterly,* está basado en una conferencia dictada en la Universidad de Colorado en 1970.

El papel de los tribunales es obviamente indispensable en cualquier sociedad civilizada. Los tribunales existen para arreglar disputas. Para hacerlo es necesario, con frecuencia, arreglar disputas sobre hechos: quién hizo qué a quién y cuándo. Pero para decidir un caso es esencial tener algunas normas o reglas por las cuales guiarse. Así pues, los tribunales deben determinar la ley por la que han de juzgarse los hechos disputados.

Para los fines de este artículo, no me ocuparé ni de la función habitual de los tribunales de descubrir hechos, ni de la tarea común de determinar las normas regidoras. Esto no significa que estos deberes carezcan de importancia; al contrario, son fundamentales. Pero tenemos otra tarea que corresponde a los tribunales según nuestras constituciones federales y estatales, una tarea que ha hecho de nuestro sistema legal algo único en el mundo. Esta función, que ha sido discutida desde su comienzo, gira alrededor de la obligación de los tribunales de interpretar y poner en vigor constituciones escritas. Fue una constitución escrita la que determinó la existencia de los Estados Unidos y los ha regido durante casi dos siglos, y todos los estados, sin excepción, se han gobernado desde el principio según una carta constitucional escrita.

La Constitución establece las ramas legislativa, ejecutiva y judicial

Copyright © 1970. The University of Colorado.

del gobierno, define los poderes de cada una y aporta, además, un intrincado sistema de contrarrestos y equilibrios. Pero fuera de estos asuntos, se imponen expresamente limitaciones importantes al ejercicio de los poderes otorgados, tanto en el cuerpo fundamental de la Constitución como en las 25 Enmiendas que se le han hecho (especialmente en las diez primeras, conocidas como la Declaración de Derechos y en la décimo tercera, décimo cuarta y décimo quinta, conocidas como las Enmiendas de la Guerra Civil).

Sucede con frecuencia que un ciudadano pone en tela de juicio, frente a un tribunal, un estatuto aprobado por la rama legislativa, una orden o reglamento aprobado por la ejecutiva o una regla promulgada por la judicial. Puede alegar que el estatuto o reglamento excede los poderes otorgados por la Constitución o viola una de las limitaciones particulares impuestas por ciertas reformas. Obviamente, el punto en disputa es la constitucionalidad de la ley o reglamento en cuestión. El proceso de decidir estos puntos, la tarea de determinar la validez del acto oficial que se está juzgando, es lo que se conoce normalmente como función de "revisión judicial". Tal vez algunos ejemplos ilustren los perfiles de esta obligación.

Ejemplos Espectaculares

En el caso *Pollock* (1895), se promovió una acción que ponía en tela de juicio el estatuto federal del impuesto sobre la renta, con el criterio de que violaba la disposición constitucional que estipulaba que todos los impuestos directos se prorratearan de acuerdo con la población. El Tribunal Supremo de los EE. UU. procedió, en una votación de cinco contra cuatro, a juzgar inconstitucional el impuesto sobre la renta. Posteriormente, la décimo sexta Enmienda (1913) autorizó el impuesto.

En 1952, para evitar una huelga nacional de trabajadores del acero, el Presidente Truman dictó una orden ejecutiva de toma y operación de las principales fábricas de acero del país. La acción del Presidente fue puesta en tela de juicio en los tribunales. En una votación de seis contra tres, el Tribunal Supremo juzgó que el Presidente había excedido sus poderes. Ningún estatuto autorizaba su acción; su poder para decomisar no estaba dentro del conjunto de poderes que se le habían otorgado y su posición como Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas no validaba su acto en tiempo de paz. En cambio, su intervención era equivalente a una legislación, que estaba dentro de los poderes del Congreso, no del Presidente. Este caso fue el de *Youngstown Co. contra Sawyer* (1952).

Me gustaría escoger al azar otros ejemplos de los tipos de problemas que surgen en el litigio constitucional. A principios de los cincuentas, ciudadanos negros de diversos estados promovieron acción alegando que los estatutos estatales que estipulaban la segregación en las escuelas públicas violaban la Décimo Cuarta Enmienda que, entre otras cosas, prohibe a los estados negar a cualquier persona la protección igual de las

leyes. En *Brown contra Junta de Educación* (1954), el Tribunal estuvo de acuerdo con esto y en una serie de casos posteriores dio un tratamiento igual a la segregación oficial en todas las instalaciones públicas. Este asunto general es aún de gran importancia hoy en día.

Unos años más tarde, en *Reynolds contra Sims* (1964), la misma cláusula de igualdad de protección fue considerada violada por leyes estatales que (pongamos por caso) asignaban a un representante de la legislatura estatal para 100.000 personas en el Condado A, pero diez representantes para 100.000 personas en el Condado B. El Tribunal dijo que la igualdad de protección de la ley exigía que la representación se basara en la población. La misma regla se aplicó a la distribución de representantes del Congreso y más tarde a los gobiernos locales. Estas decisiones (conocidas popularmente como decisiones de "una persona, un voto") exigieron revisiones fundamentales en las prácticas estatales y locales.

Protección en Causas Penales

Berger contra Nueva York (1967) constituyó un cargo penal estatal en el que el estado presentó pruebas obtenidas mediante la intercepción de líneas telefónicas para asegurar una convicción. La intercepción estaba autorizada por un estatuto estatal. Aunque sin prohibir este recurso por completo, el Tribunal Supremo juzgó inconstitucional el estatuto de Nueva York por violar la Cuarta Enmienda, que establece que la población estará "protegida en sus personas, casas, papeles y efectos contra registros y embargos irrazonables. . ."

La Quinta Enmienda establece que ninguna persona "será obligada en una causa criminal a prestar testimonio contra sí misma". En *Miranda contra Arizona* (1966), el Tribunal decidió que el interrogatorio de sospechosos detenidos en ausencia de sus abogados y de las advertencias estipuladas sobre sus derechos legales violaba la Quinta Enmienda, por lo que se excluyeron del juicio todas las admisiones y confesiones que pudieron obtenerse por esta vía.

Estos sorprendentes ejemplos del ejercicio del poder de la revisión judicial representan sólo unos cuantos casos en los que el poder ha entrado en juego. Aunque en la gran mayoría de los casos se han mantenido estatutos y otros decretos oficiales contra el desafío constitucional, durante los 180 años que han transcurrido desde la adopción de la Constitución, el Tribunal ha encontrado necesario invalidar casi cien decretos del Congreso y aún más estatutos estatales y reglamentos municipales, sea por exceder el poder conferido por la Constitución, sea por violar una o más de las limitaciones específicas impuestas al ejercicio de los poderes legislativo o ejecutivo. Durante el proceso, los tribunales han puesto en ejecución la separación de poderes aparentemente intentada por la Constitución, han definido los límites entre la autoridad federal y la estatal y se han ocupado de las restricciones del poder gubernamental que se ejerce sobre los ciudadanos en particular.

La revisión judicial puede ser, y con frecuencia es, un proceso caldeado. La constitucionalidad de la legislación se discute intensamente en el Congreso antes de la adopción final. Del mismo modo, el Presidente y sus consejeros reflexionan sobre la validez de una ley antes de estampar su firma. La adopción de una ley es una afirmación por lo menos tácita y muchas veces expresa del Congreso y de la rama ejecutiva en el sentido de que esa ley es un ejercicio constitucional de poder del Congreso. Así pues, cuando el decreto se pone en tela de juicio en un tribunal estatal o federal y se determina su inconstitucionalidad, no es sorprendente que surjan el debate y la controversia.

Brevedad y Controversia

También puede ocurrir que el punto en disputa presentado a los tribunales tenga al país mismo profundamente dividido. Como quiera que se juzgue el caso, constituirá un acontecimiento de enorme importancia y con seguridad provocará gran controversia. De hecho, desde que la Constitución se ratificó, todas las generaciones han sido testigo de uno o más casos en que las decisiones de los tribunales provocaron grandes o pequeñas tormentas. Aunque la controversia sea indeseable, tal vez no pueda evitarse cuando alguna rama del gobierno, incluso la rama judicial, pretende determinar, como debe hacerlo, aquellos asuntos para los que diversos grupos de la comunidad tienen respuestas muy diferentes.

El estilo norteamericano de escribir constituciones ha preferido el instrumento corto. Como prueba tenemos la notable brevedad de la Constitución federal. Contiene muchas disposiciones específicas que no dejan duda sobre su significado. Pero hay otras que están formuladas en un lenguaje muy general y que parecen expresar un principio y no un método para juzgar casos particulares.

Ambigüedades de Lenguaje

El poder de regular el comercio entre los estados corresponde al Congreso; pero los puntos donde empieza y acaba el comercio interestatal, lo que es el comercio y las consecuencias que el poder del Congreso sobre el comercio tiene sobre los estados son puntos que han ocupado constantemente la atención de los tribunales.

La Primera Enmienda prohibe cualquier ley con respecto a un establecimiento religioso, pero todavía está lejos de definirse lo que es un "establecimiento". ¿Viola el gobierno la Primera Enmienda si suministra libros escolares u ofrece becas a estudiantes que asisten a escuelas confesionales o si costea la construcción de edificios de escuelas o colegios superiores regidos por la iglesia?

La Primera Enmienda también dice que el Congreso no decretará ninguna ley que restrinja la libertad de expresión o de prensa. Pero, ¿viola la Constitución, restringiendo la libre expresión, una ley que castigue el lenguaje injuriante y que se proponga evitarlo? ¿Y qué hay

respecto a la apología de la violencia y las manifestaciones, o sobre las leyes contra la obscenidad escrita o pintada? ¿Permite su proscripción la Primera Reforma?

Según la Cuarta Enmienda, la norma primordial para distinguir entre invasiones legales e ilegales de nuestras propiedades o de nuestra persona es la racionalidad. No es más específica, y el Tribunal nunca ha escuchado tantas veces una pregunta como la de qué es una detención o un registro racional, dentro del significado de la Cuarta Enmienda. La Octava Enmienda prohibe los castigos crueles e inhabituales. Pero, ¿qué, quisiéramos saber, es un "castigo cruel e inhabitual"?

Tanto los estados como el gobierno federal tienen prohibido privar a una persona de su "vida, libertad o propiedad" sin el "debido proceso de ley". Ninguna disposición ha provocado mayor controversia ni ha tenido tanta trascendencia como la que contienen estas cuantas palabras, salvo el lenguaje de la Décima Cuarta Enmienda que, con brevedad similar, prohibe a los estados negar a cualquier persona la "protección igual" de las leyes.

La verdad es que para juzgar casos concretos es necesario interpretar y aplicar el lenguaje de la Constitución federal, así como el lenguaje similar de las constituciones estatales. Al hacerlo, los jueces inevitablemente tienen un campo de opción, ya que aun las personas más razonables pueden diferir fácil y racionalmente sobre el significado que deba atribuirse a muchas partes de nuestra Constitución. Este documento es por sus propios términos la "ley" de la tierra y no hay duda alguna de que el proceso de formularlo y aplicarlo comprende la elaboración de la ley; no la legislación pero sí la formación de la ley constitucional para todo el país, dentro de los límites permitidos por ese documento.

¿Por Qué una Revisión Judicial?

Muchos han encontrado paradójico que en un país donde el pueblo es soberano y se gobierna a sí mismo mediante sus representantes elegidos, los jueces designados de por vida o elegidos para largos períodos tengan, sujetos al poder reformador, autoridad final para interpretar nuestras constituciones escritas y para formular la ley constitucional, particularmente cuando el resultado puede ser el rechazo del criterio de los departamentos legislativo y ejecutivo del estado o gobierno federal. ¿Realmente era la intención de los autores crear un sistema tal para resolver puntos básicos? Y si lo era, ¿fue y sigue siendo un acuerdo deseable para decidir ciertos puntos fundamentales?

Ambas preguntas se han discutido intensamente y son el foco de un cuerpo increíblemente grande de literatura legal y política. Con respecto a la primera pregunta, sobre si la Constitución consideró la revisión judicial, el peso de la opinión competente es que los autores claramente pretendían que los tribunales se negaran a poner en vigor leyes inconstitucionales, fueran aprobadas por los estados o por el Congreso. Es

cierto que en ningún lugar dice la Constitución con esas palabras que los tribunales tengan la autoridad de declarar inconstitucional la legislación. No obstante, la mayor parte de los letrados considera que hay otras pruebas que tienen fuerza. Por ejemplo, señalan limitaciones importantes al poder oficial, impuestas expresamente por la Constitución. Tanto en el cuerpo de ese documento como en las enmiendas, las restricciones categóricas al Congreso y a los estados aparecen en términos inconfundibles. No puede haber duda alguna de que estas reglas fundamentales debían tomarse en serio y ponerse en vigor, y que la intención del instrumento era aplicarlas en los tribunales.

El poder judicial determinado en la Constitución se extiende a todos los casos que surjan bajo ese instrumento; la Constitución se hizo expresamente la ley suprema de la nación y todos los jueces debían estar unidos por ella. El poder judicial sobre asuntos constitucionales sería una contradicción de términos si estuviera ausente la autoridad para juzgarlos. Y si las interpretaciones legislativas fueran terminantes y válidas en los tribunales, de manera que no pudiera surgir ninguna pregunta constitucional sobre la validez de un estatuto, entonces gran parte del propósito de la Declaración de Derechos y de la Constitución misma podría verse frustrada y las circunstancias que les dieron vida serían pasadas por alto.

¿Funciona?

Así pues, aceptando que los tribunales han estado desempeñando la tarea que la Constitución les asignó, llegamos al otro punto fundamental: ¿ha constituido la revisión judicial un proceso adecuado y deseable para resolver los asuntos constitucionales básicos? Hasta ahora, el juicio del país parece indicar que sí. Ha habido periódicas sugerencias de cambio en la posición constitucional de los tribunales y en el proceso y procedimiento de la revisión judicial. Algunas de estas sugestiones han comprendido modificaciones fundamentales, otras han sido triviales. Sin embargo, hasta ahora ninguna se ha adoptado.

Esto no quiere decir que el país esté enteramente satisfecho con el papel de los tribunales o con los resultados que el proceso ha producido a través de los años. Sin duda alguna, ha habido errores. Mirando hacia atrás, en diversas ocasiones los tribunales bien podrían haber tomado un camino diferente. Pero el país todavía parece estar ligado a la idea de que las constituciones escritas deberían contener algunos preceptos fundamentales de gobierno que las legislaturas no pudieran alterar a voluntad y que las cortes deberían poner en vigor en el proceso de juzgar casos concretos.

No obstante, el punto sigue siendo viable. Todas las generaciones deberían considerar si es esencial en una constitución escrita limitar el poder de la mayoría misma para funcionar mediante sus representantes,

y descargar en la rama judicial la autoridad para censurar las violaciones de estas disposiciones básicas. Por lo menos, todas las generaciones deberían asegurarse de que la labor de las cortes, así como la de los legisladores, estuviera sometida a una cuidadosa revisión. Las decisiones de los tribunales son propiedad pública y así deberían tratarse. La revisión judicial es uno de los procesos fundamentales del gobierno, y como otras instituciones está sujeta a control público, al menos mediante la reforma constitucional.

Como ya lo señalé, los puntos constitucionales en disputa frecuentemente son de gran importancia. No se evaporan con facilidad. La sociedad debe hacerles frente de alguna manera, de preferencia pacíficamente, y del modo más inteligente de que sea capaz el país. Así pues, siempre es justo preguntar hasta qué punto desempeñaron bien su tarea los tribunales, si no hay manera de mejorar su desempeño y si no hay métodos diferentes y mejores de solucionar nuestros problemas.

A este respecto debemos reconocer por un lado que los tribunales y los abogados tienen cualidades importantes para ocuparse de los puntos constitucionales en disputa. Durante cientos de años, los tribunales norteamericanos y británicos han estado resolviendo asuntos de debido proceso, libre expresión, juicios penales y otros puntos que la constitución típica busca proteger o regular. Los tribunales cuentan con amplia experiencia y tradición. Ambos son timones poderosos en una tormenta. Del mismo modo, los tribunales están formados por personas que están expuestas a todo lo que las escuelas y colegios superiores norteamericanos tienen que ofrecer y a los rigores de la tradición y de la práctica legal de un tipo u otro.

Más importante aún, la tradición de los EE. UU. sostiene, y la Constitución federal establece expresamente, que los jueces son independientes en el sentido de que juzgan casos específicos de acuerdo con la ley, fundada o adaptada del mejor modo posible, sin estar sujetos a presiones políticas, económicas o personales. La conveniencia no ocupa un lugar predominante en su pensamiento y hay lugar tanto para la visión larga como para la corta. La inteligencia, la integridad y la independencia están entre las fuerzas de la rama judicial, y estas cualidades son las que los jueces imprimen a sus tareas, incluso la revisión judicial.

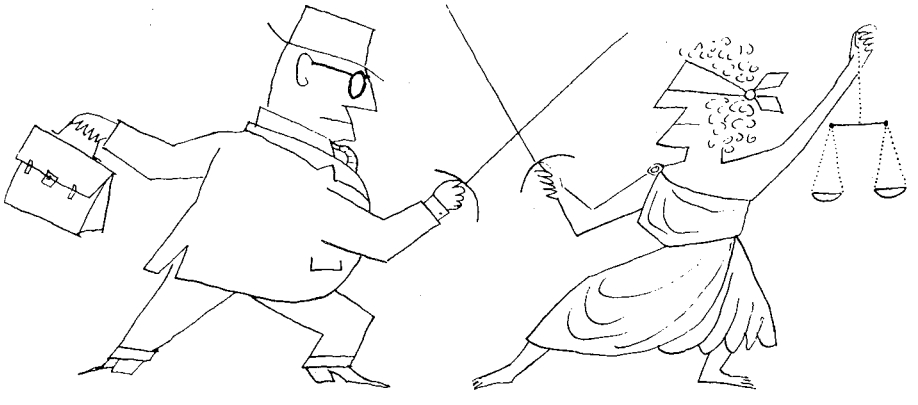
Esclareciendo los Puntos en Disputa

Por otro lado, el litigio es un sistema engorroso para afrontar y decidir muchos puntos constitucionales. El litigio típico, incluyendo a los que plantean problemas constitucionales, es entre particulares o entre uno o más particulares y el gobierno estatal o nacional. Cada caso tiene sus hechos particulares. No obstante, el punto constitucional en disputa puede tener amplias repercusiones en muchos otros casos que en ese momento no estén ante el tribunal. La decisión del punto constitucional puede entrañar consideraciones de tipo económico y social no estudiadas

ni aclaradas por los informes ni por el registro. Afortunadamente las escuelas de leyes y los abogados están ahora más conscientes que nunca de este problema.

A este respecto, debemos recordar que la revisión judicial no establece ni en la teoría ni en la práctica que solamente las cortes deben ocuparse o interesarse en los puntos constitucionales. Las otras ramas del gobierno se enfrentan regularmente a la posible inconstitucionalidad de leyes u otros decretos oficiales propuestos. Asimismo, tanto la rama ejecutiva como las legislaturas tienen procedimientos y recursos no accesibles a la rama judicial, para recabar datos y opiniones pertinentes a la solución de problemas constitucionales. Es mi parecer que si la interpretación constitucional ha de proceder de una manera que sirva mejor a los intereses del país a largo alcance, las tres ramas del gobierno deben compartir la responsabilidad. Ni la legislativa ni la ejecutiva deben mostrarse renuentes a formular y expresar sus opiniones.

Los tribunales todavía tendrían sus propias tareas que hacer y tendrían decisiones finales que tomar. Pero al menos contarían con las opiniones de otros órganos del gobierno, opiniones que representarían no sólo puntos de vista escuetos sino juiciosas conclusiones basadas en los datos más pertinentes. De este modo, la revisión judicial podría mejorarse y servir al interés público.



FACETAS

INDICE DEL VOLUMEN CUATRO-1971

El siguiente índice abarca los cuatro números de Facetas *que aparecieron en 1971. (CL) = Crónica de Libros.*

INDICE DE TEMAS

AMERICA LATINA

Los Usos del Capital Extranjero
por Werner Baer 2
Un Camino Propio
por Rodrigo Botero 2
Comercio, Ayuda al Exterior y Desarrollo
por Raúl Prebisch 2
Las Perspectivas del Desarrollo Económico en la América Latina
por Enrique Iglesias 4

ARTES

La Epoca de Oro de la Comedia
por James Agee 1
Imágenes desde el Subterráneo
por Ed Emshwiller 1
Basura, Arte y Cine
por Pauline Kael 1
El Encuentro de Blancos y Negros en la Pantalla
por Isa Kapp 1
La Generación Fílmica
por Stanley Kauffmann 1
La Nueva Iconoclasia de Hollywood
por John Simon 1
La Tradición Popular y la Poesía del Rock
por Gene Bluestein 2
El Teatro Actual Norteamericano
por Jaime Potenze 3
El Cine, el Arte y la Vida
por Orson Welles 3
¡Adiós a la Vanguardia! (CL)
por George Woodcock 3
Un Pintor de la Ciudad
por James R. Mellow 4

ASUNTOS URBANOS

La Civilización Urbana y sus Descontentos
por Irving Kristol 1
La Economía de las Nuevas Ciudades
por Anthony Downs 4
Idea vs. Realidad
por Edward P. Eichler y Bernard Norwitch . 4
La Política de las Nuevas Ciudades
por Edward J. Logue 4
Un Pintor de la Ciudad
por James R. Mellow 4
La Repercusión Sobre las Ciudades más Viejas
por Leo A. Molinaro 4
Dos Experimentos
por Wolf Von Eckardt 4

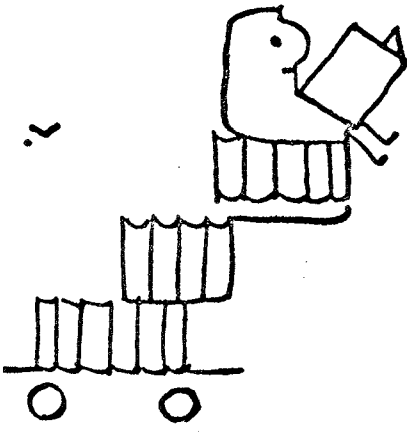
CIENCIA Y FILOSOFIA

Población y Recursos
por Paul R. Ehrlich y Anne H. Ehrlich .. 1

La Ciencia bajo la Ley
por Harvey Wheeler 1
¿Se Está Sobreadaptando el Hombre al Medio?
por René Dubos 3
El Mensaje de la Ilustración
por Peter Gay 3
El Atleta y el Filósofo (CL)
por John C. Smith 3

DERECHO

La Ciencia bajo la Ley
por Harvey Wheeler 1
Jurados y Adversarios
por Harold J. Berman 2
¿Funciona el Derecho Internacional?
por Louis Henkin 2
Ayuda Legal y Reforma Social
por Earl Johnson, Jr. 2
El Abogado Norteamericano
por Martin Mayer 2



ECONOMIA

El Impacto de las Empresas Multinacionales
por Neil H. Jacoby 2
Un Papel Social para la Empresa Privada
por Melvin Anshen 3
El Nuevo Capitalismo
por Peter F. Drucker 3
La Nueva Revolución Laboral
por Víctor R. Fuchs 3
Pasado y Futuro del Hombre de Negocios Norteamericano
por William Letwin 3
Debate de Economistas de EE. UU. Sobre Política-
por Leonard Silk 3
La Empresa Privada y el Desarrollo
por Theodore Geiger 4

JUVENTUD

Las Cruzadas Políticas y la Universidad
por David Riesman 2
La Juventud y la Política Exterior
por Steven Kelman 2

LITERATURA

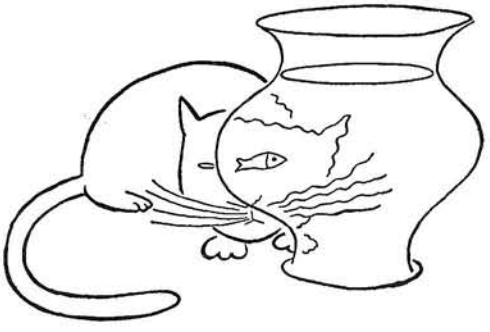
La Tradición Popular y la Poesía del Rock
por Gene Bluestein 2
William Carlos Williams: Médico y Poeta
por Webster Schott 2
Un Manojo de Poemas
por William Carlos Williams 2
El Señuelo de la Alienación
por Saul Bellow 3
¿Qué Constituye a un Novelista?
por John Dos Passos 3
¿Son necesarios los Escritores?
por Robert Penn Warren 3
El Realismo y la Novela (Entrevista)
por John Updike 4
Uno de Mi Generación (Cuento)
por John Updike 4

MODERNIZACION

La Nueva Africa
por Guy Hunter 1
Los Usos del Capital Extranjero
por Werner Baer 2
Un Camino Propio
por Rodrigo Botero 2
El Impacto de las Empresas Multinacionales
por Neil H. Jacoby 2
Comercio, Ayuda al Exterior y Desarrollo
por Raúl Prebisch 2
La Empresa Privada y el Desarrollo
por Theodore Geiger 4
Las Perspectivas del Desarrollo Económico en la América Latina
por Enrique Iglesias 4

PENSAMIENTO SOCIAL

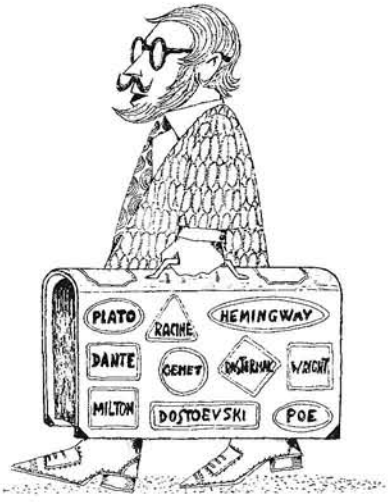
Población y Recursos
por Paul R. Ehrlich y Anne H. Ehrlich .. 1
La Civilización Urbana y sus Descontentos
por Irving Kristol 1
La Revolución de la Conciencia (CL)
por Peter Caws 2
El Impacto del Futuro
por Alvin Toffler 2
El Desafío de las Comunas
por John W. Bennett 3
¿Se Está Sobreadaptando el Hombre al Medio?
por René Dubos 3
El Mensaje de la Ilustración
por Peter Gay 3
Un Estudio del Separatismo Negro (CL)
por Carl Gershman 3
La Invasión Azul de los Estados Unidos
por Peter L. Berger y Brigitte Berger 4
Proyectando el Futuro Tecnetrónico
por Zbigniew Brzezinski 4
Opiniones de un Intelectual Soviético (CL)
por William J. Parente 4
El Estado de la Antropología (CL)
por Donald S. Sade 4
La Esfera Propia de la Mujer (CL)
por Barbara Miller Solomon 4



POLITICA

La Juventud y la Política Exterior
por Steven Kelman 2
Las Cruzadas Políticas y la Universidad
por David Riesman 2
Un Estudio del Separatismo Negro (CL)
por Carl Gershman 3
Dos Tipos de Políticos Negros (CL)
por Martin Kilson 4
La Política de las Nuevas Ciudades
por Edward J. Logue 4

INDICE DE AUTORES



A-E

Agee, James — La Epoca de Oro de la Comedia .. 1
Anshen, Melvin — Un Papel Social para la Empresa Privada 3
Baer, Werner — Los Usos del Capital Extranjero 2
Bellow, Saul — El Señuelo de la Alienación 3
Bennett, John W. — El Desafío de las Comunas .. 3
Berger, Brigitte (y Peter L.) — La Invasión Azul de los Estados Unidos 4
Berger, Peter L. (y Brigitte) — La Invasión Azul de los Estados Unidos 4
Berman, Harold J. — Jurados y Adversarios 2
Bluestein, Gene — La Tradición Popular y la Poesía del Rock 2
Botero, Rodrigo — Un Camino Propio 2
Brzezinski, Zbigniew — Proyectando el Futuro Tecnetrónico 4
Caws, Peter — La Revolución de la Conciencia (CL) 2
Dos Passos, John — ¿Qué Constituye a un Novelista? 3
Downs, Anthony — La Economía de las Nuevas Ciudades 4
Drucker, Peter F. — El Nuevo Capitalismo 3
Dubos, René — ¿Se Está Sobreadaptando el Hombre al Medio? 3
Ehrlich, Anne H. (y Paul R.) — Población y Recursos 1
Ehrlich, Paul R. (y Anne H.) — Población y Recursos 1
Eichler, Edward P. (y Bernard Norwitch) — Idea vs. Realidad 4
Emshwiller, Ed — Imágenes desde el Subterráneo 1

F-M

Fuchs, Victor R. — La Nueva Revolución Laboral 3
Gay, Peter — El Mensaje de la Ilustración 3
Geiger, Theodore — La Empresa Privada y el Desarrollo 4
Gershman, Carl — Un Estudio del Separatismo Negro (CL) 3
Henkin, Louis — ¿Funciona el Derecho Internacional? 2
Hunter, Guy — La Nueva Africa 1
Iglesias, Enrique — Las Perspectivas del Desarrollo Económico en la América Latina 4
Jacoby, Neil H. — El Impacto de las Empresas Multinacionales 2
Johnson, Earl Jr. — Ayuda Legal y Reforma Social 2
Kael, Pauline — Basura, Arte y Cine 1
Kapp, Isa — El Encuentro de Blancos y Negros en la Pantalla 1
Kauffmann, Stanley — La Generación Fílmica .. 1
Kelman, Steven — La Juventud y la Política Exterior 2
Kilson, Martin — Dos Tipos de Políticos Negros (CL) 4
Kristol, Irving — La Civilización Urbana y sus Descontentos 1
Letwin, William — Pasado y Futuro del Hombre de Negocios Norteamericano 3
Logue, Edward J. — La Política de las Nuevas Ciudades 4
Mayer, Martin — El Abogado Norteamericano ... 2
Mellow, James R. — Un Pintor de la Ciudad ... 4
Molinaro, Leo A. — La Repercusión sobre las Ciudades Más Viejas 4

N-Z

Norwitch, Bernard (y Edward P. Eichler) — Idea vs Realidad 4
Parente, William J. — Opiniones de un Intelectual Soviético (CL) 4
Potenze, Jaime — El Teatro Actual Norteamericano 3
Prebisch, Raúl — Comercio, Ayuda al Exterior y Desarrollo 2
Riesman, David — Las Cruzadas Políticas y la Universidad 2
Sade, Donald S. — El Estado de la Antropología (CL) 4
Schott, Webster — William Carlos Williams: Médico y Poeta 2
Silk, Leonard — debate de Economistas de EE. UU. Sobre Política 3
Simon, John — La Nueva Iconoclasia de Hollywood 1
Smith, John C. — El Atleta y el Filósofo (CL) 3
Solomon, Barbara Miller — La Esfera Propia de la Mujer (CL) 4
Toffler, Alvin — El Impacto del Futuro 2
Updike, John — El Realismo y la Novela (Entrevista) 4
Updike, John — Uno de Mi Generación (Cuento) 4
Von Eckardt, Wolf — Dos Experimentos 4
Warren, Robert Penn — ¿Son Necesarios los Escritores? 3
Welles, Orson — El Cine, el Arte y la Vida ... 3
Wheeler, Harvey — La Ciencia bajo la Ley 1
Williams, William Carlos — Un Manojo de Poemas 2
Woodcock, George — ¡Adiós a la Vanguardia! (CL) 3

Créditos: pág. 12, dibujo de Gwen Oliver, © 1968 por Saturday Review, Inc.; pág. 21, ilustración de Arouni, tomado de *Black Misery*, de Langston Hughes, copyright © 1969 por Erna Bontemps y George Houston Bass; pág. 33, foto de Ken Heyman; pág. 39, foto de John Lane Studio; pág. 48, dibujo de Charles Barsotti, © 1969 The New Yorker Magazine Inc., pág. 52 (centro), foto cortesía de *Newsweek;* pág. 54 (der.), foto de Dean Brown; pág. 57, foto de Sam Tata; pág. 61, foto cortesía de David Stuart; pág. 65, foto de Henry Grossman, © Time Inc., pág. 67, 72 y 74, fotos de Jim Marshall; pág. 88, dibujo copyright por Klaus Warwas; pág. 99 y 125 (der.), dibujos de Vic Volk, © por Saturday Review, Inc.; pág. 111, 114 y 116 cortesía de la University of New México Press; pág. 124, dibujo de Saul Steinberg, copyright © 1956 por Saul Steinberg, tomado de *The Labyrinth* (Harper & Row, Publishers, Inc.), originalmente en *The New Yorker;* pág. 125 (izq.), dibujo de Burton Hasen, © 1967 por The Reporter Magazine Company; pág. 126 (der.), dibujo de Saul Steinberg, copyright © 1958 por Saul Steinberg, tomado de *The Labyrinth* (Harper & Row. Publishers, Inc.), originalmente en *The New Yorker;* pág. 127 (izq.), dibujo de Saul Steinberg, copyright © 1950 por Saul Steinberg, tomado de *The Passport* (Harper & Publishers, Inc.), originalmente en *The New Yorker;* pág. 127 (der.), dibujo de Franco Agnese, originalmente en *The New York Times Book Review*, © 1967 por The New York Times Company, reproducido con autorización, pág. 128, dibujo de Scott Taber, © 1969 por Saturday Review, Inc.

48-4-MXX-72-53-(100.5) 3-30-72