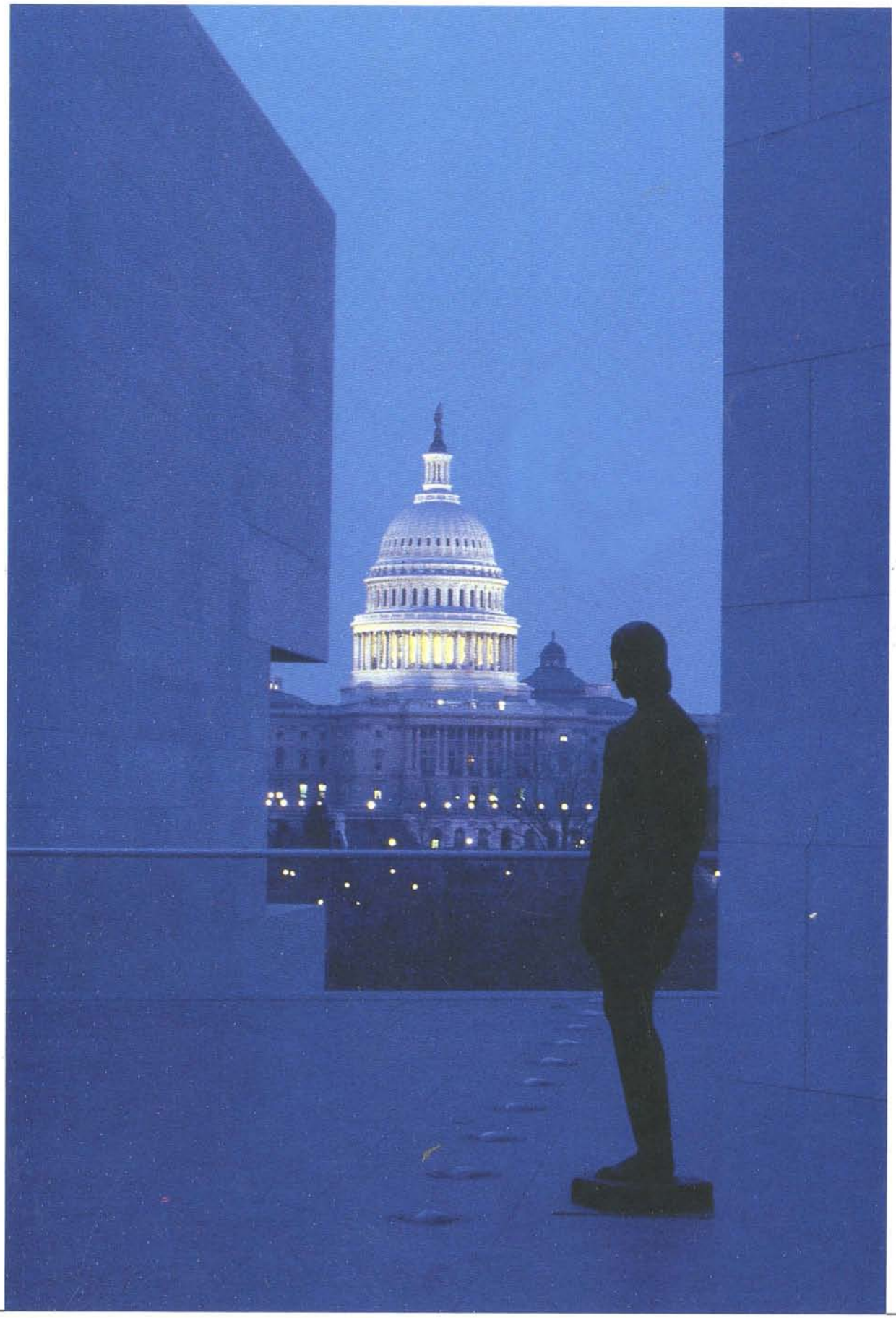
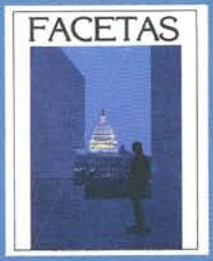
FACETAS

1
1987





PORTADA: El Capitolio de los EUA enmarcado por el Edificio Oriental de la Galería Nacional de Arte, uno de los nuevos museos construidos durante el último decenio (véase la página 8). Fotografía por Dennis Brack/ Black Star.

EDITOR EN JEFE
Stephen Espie
EDITORA ADMINISTRATIVA
Julia Schiff
EDITOR DE TEXTOS
George Clack
DIRECTOR DE ARTE
Joseph Morgan
EDITORA DE FOTOGRAFÍA
Ellen F. Toomey
EDITORES ADJUNTOS
Stephen Altman (textos)
Scott Ballotin (textos)
Sam Burlockoff (ilustraciones)
Beulah Newton (fotografía)
COORDINADORA
Iris L. Nelson
ASISTENTE EDITORIAL
Samuel Anderson

FACETAS

Número 75 • 1/1987

FACETAS ES UNA PUBLICACIÓN TRIMESTRAL QUE REFLEJA EN PALABRAS E IMÁGENES LA ACTUALIDAD INTELECTUAL Y CULTURAL DE LOS ESTADOS UNIDOS. LAS OPINIONES EXPRESADAS EN ELLA SON LAS DE LOS AUTORES Y NO REFLEJAN NECESARIAMENTE LAS OPINIONES O LA POLÍTICA DEL GOBIERNO ESTADOUNIDENSE.
OFICINA EDITORIAL: U.S. INFORMATION AGENCY,
301 4TH STREET, S.W., WASHINGTON, D.C. 20547, U.S.A.

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

CONTENIDO

2
CAMBIOS DRAMÁTICOS EN LA ECONOMÍA MUNDIAL
Foreign Affairs
Peter F. Drucker

8
NUEVO MUSEOS

UNA CRECIENTE AUDIENCIA PARA EL ARTE
The New York Times
Grace Glueck

14
ESTILOS CAMBIANTES EN ARQUITECTURA
Architecture
Andrea O. Dean

18
ESCAPARATES PARA EL ARTE Y LA ARQUITECTURA

28
INTERPRETANDO LA CONSTITUCIÓN: DOS PUNTOS DE VISTA
LA PROPUESTA DE LOS PADRES DE LA PATRIA
Robert H. Bork
LOS LÍMITES DEL PROPÓSITO ORIGINAL
Laurence H. Tribe
Humanities

33
CUANDO LOS TRABAJADORES SON PROPIETARIOS
Economic Development Commentary
Corey Rosen y Karen M. Young

36
ÓPERA COMO TEATRO
American Theatre
Julius Novick

42
ARGUMENTOS EN CONTRA DEL CREDENCIALISMO
The Atlantic
James Fallows

49
LA TRANSFORMACIÓN DE LOS SUBURBIOS
The Sciences
Peter O. Muller

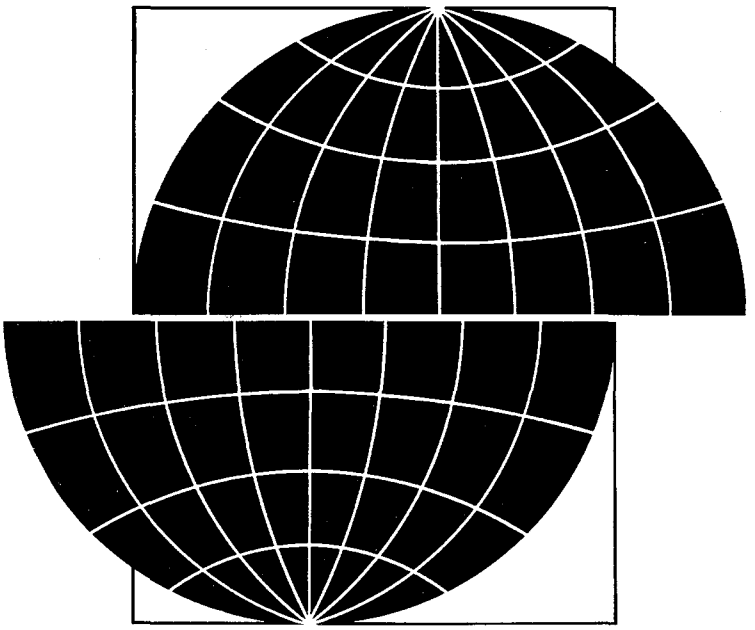
58
EL CUENTO COBRA NUEVA VIDA
Nathan Glick

63
Fragmento de "CATEDRAL"
Raymond Carver

65
FERMENTO DE CAMBIO EN LA ANTROPOLOGÍA
Harper's Magazine
Louis A. Sass

72
CRÍTICA
Keith S. Petersen, EL DEBATE DE LA ONU, *The Journal of Politics*
Stanley Kauffman, HOLLYWOOD LITERARIO, *The New Republic*
Diana Schaub, EL POETA DE SENTIDO COMÚN, *Commentary*
Kay Larson, VOLUNTAD Y MATERIA, *New York*
Naomi Bliven, IDEALES EN CONFLICTO, *The New Yorker*
Charles Kaiser, AÚN ES PIEDRA QUE RUEDA, *Boston Review*

CAMBIOS DRAMÁTICOS EN LA ECONOMÍA MUNDIAL



Por Peter F. Drucker
Tomado de FOREIGN AFFAIRS

Peter F. Drucker, experto en administración, afirma que la economía mundial contemporánea difiere profundamente de lo que habían imaginado los teóricos de la economía tradicional. Por ejemplo, las predicciones de escaseces de materias primas han resultado infundadas. Lo que es más importante, los modelos económicos convencionales—centrados en la nación-estado individual—parecen haber perdido validez. Debido a la importancia actual del comercio internacional, Drucker cree en la pertinencia de por lo menos un principio radicalmente nuevo: la economía de cada nación es inseparable de la del resto del mundo. En palabras suyas, "la batuta está en manos de la economía mundial".

Drucker, profesor de ciencias sociales y administración en la Escuela Claremont de Posgrado en California, ha escrito muchos libros sobre la empresa privada y la economía, entre ellos Frontiers of Management *(Las fronteras de la administración), su obra más reciente.*

Hoy en día se habla de la "economía mundial en transformación". Me gustaría demostrar que la economía mundial no se está "transformando"; *ya se ha transformado* —tanto en sus bases como en su estructura—y lo más probable es que el cambio sea irreversible.

En la última década más o menos, tres cambios fundamentales han ocurrido en la sustancia misma de la economía mundial:

- La economía de productos primarios se ha "desconectado" de la economía industrial.
- En la economía industrial misma, la producción se ha "desconectado" del empleo.
- Más que el comercio (tanto de bienes como de servicios), los movimientos de capital han pasado a ser la fuerza impulsora de la economía mundial. Estos dos elementos no se han desconectado del todo, pero el vínculo que los une se ha debilitado y, lo que es peor, se ha vuelto impredecible.

Estos cambios no son cíclicos sino permanentes. Quizás nunca

Reproducido con autorización de *Foreign Affairs*, primavera de 1986.
© 1986 por el Council on Foreign Relations, Inc.

entendamos qué los provocó; las causas del cambio económico rara vez son simples. Probablemente pase mucho tiempo antes de que los teóricos de la economía acepten que se han producido cambios fundamentales, y mucho más tiempo aún antes de que adapten sus teorías a la explicación de dichos cambios. Sobre todo, seguramente se mostrarán renuentes a aceptar que el control está en manos de la economía mundial, y no de la macroeconomía de la nación-estado en la que aún se concentra casi exclusivamente la mayor parte de la teoría económica. Sin embargo, ésta es la lección obvia de los exitosos casos de los últimos 20 años: del Japón y de Corea del Sur; de la República Federal de Alemania (que en realidad es un ejemplo más impresionante aunque mucho menos espectacular que el del Japón), y de un gran éxito dentro de los Estados Unidos, a saber, el giro completo y rápido ascenso de la Nueva Inglaterra industrial a la que hace sólo 20 años muchos consideraban moribunda.

Los practicantes, ya sea en el gobierno o en la empresa privada, no pueden esperar hasta que haya una teoría nueva. Tienen que actuar. Y sus acciones tendrán mayores probabilidades de éxito cuanto más se basen en las nuevas realidades de una economía mundial transformada.

LA BAJA EN LA DEMANDA DE MATERIAS PRIMAS

En primer lugar, consideremos la economía de productos primarios. El derrumbe en los precios de los productos no petroleros empezó en 1977 y ha continuado, interrumpido en una sola ocasión (precisamente después del pánico petrolero de 1979) por un brote especulativo que duró menos de seis meses; éste fue seguido por la baja más rápida jamás registrada en los precios de dichos productos. Para principios de 1986 los precios de las materias primas habían llegado a sus niveles más bajos de la historia en relación con los precios de los bienes manufacturados y servicios; en general, tan bajos como en los peores años de la Gran Depresión, y en algunos casos (por ejemplo, el plomo y el cobre) más bajos que en el año de 1932.

Este derrumbe de los precios y la desaceleración de la demanda contrastan de manera sorprendente con lo que se había pronosticado tan confiadamente. Hace 10 años, el Club de Roma declaró que para 1985 las escaseces desesperadas de *todas* las materias primas serían una realidad absoluta. En 1980, el *Global 2000 Report to the President: Entering the Twenty-First Century* (Informe al presidente sobre el mundo en el año 2000: los albores del siglo XXI), presentado durante la Administración Carter, llegó a la conclusión de que la demanda mundial de alimentos aumentaría en forma sostenida durante 20 años; que la producción mundial de los mismos decaería salvo en los países desarrollados, y que los precios reales de los productos alimenticios se duplicarían. . .

Contrariamente a estas expectativas, la producción agrícola global creció de hecho en una tercera parte entre 1972 y 1985, alcanzando una cifra sin precedente. Creció con mayor velocidad en los países menos desarrollados. De igual modo, la extracción de prácticamente todos los productos forestales, los metales y los minerales ha aumentado entre un 20 y un 35% en los últimos 10 años, y de nuevo los mayores incrementos se han dado en los países menos desarrollados. . .

Quizás más sorprendente que el contraste entre estas predicciones y lo que ha ocurrido en realidad sea que el derrumbe en la economía de materias primas parece haber tenido un impacto casi nulo sobre la economía industrial mundial. Si una cosa se consideraba "comprobada" más allá de toda duda en la teoría del ciclo de la empresa privada, ésta era que una caída fuerte y prolongada en los precios de las materias primas inevitablemente—y en un lapso de 18 a 30 meses—traería consigo una depresión a nivel mundial en la economía industrial. . . Pero durante casi 10 años el mundo industrial ha proseguido su marcha como si no hubiera crisis alguna de materias primas. La única explicación de esto es que para los países desarrollados—con excepción de la Unión Soviética—el sector de productos primarios se ha vuelto marginal donde antes siempre había sido central. . . Esto constituye un cambio estructural de primer orden en la economía mundial, con repercusiones tremendas para la política económica y social y también para la teoría económica, en los países tanto desarrollados como en vías de desarrollo.

Por ejemplo, si la relación entre los precios de los bienes manufacturados y los precios de los productos primarios no petroleros (es decir, alimentos, productos forestales, metales y minerales) hubiera sido la misma en 1985 que en 1973, el déficit comercial estadounidense de 1985 podría haber sido una tercera parte menor: 100.000 millones de dólares contra la cifra real de 150.000 millones. . .

Inversamente, el superávit comercial del Japón con el resto del mundo podría haber sido 20% menor. Y Brasil, en los últimos años, habría tenido un excedente de exportación casi 50% mayor que su nivel actual. De ese modo, habría tenido pocas dificultades para pagar los intereses de su deuda externa, y no hubiera tenido que comprometer su crecimiento económico reduciendo drásticamente sus importaciones, que fue lo que tuvo que hacer. En conjunto, si los precios de las materias primas en relación con los precios de los bienes manufacturados hubieran mantenido el nivel de 1973 o incluso de 1979, no habría crisis en la mayor parte de los países deudores, especialmente los latinoamericanos.

¿Qué factores explican dicho cambio?

La demanda de alimentos ha crecido en realidad casi tan velozmente como lo previeron el *Global 2000 Report* y el Club de Roma. Pero la oferta ha aumentado con mayor rapidez; no sólo ha marchado al parejo del crecimiento demográfico, sino que ha llegado a rebasarlo. Paradójicamente, una causa de esto ha sido sin duda el temor de una escasez de alimentos, si no una hambruna, a nivel mundial, que tuvo como resultado un tremendo despliegue de esfuerzos para incrementar la producción alimentaria. Los Estados Unidos encabezaron el desfile con una polí-

Contra toda expectativa la producción agrícola mundial aumentó en casi una tercera parte entre 1972 y 1985, alcanzando el nivel más alto de todos los tiempos. Creció con mayor rapidez en los países menos desarrollados.

tica agrícola que consistió en subsidiar el aumento en dicha producción. La Comunidad Económica Europea siguió el ejemplo, con más éxito incluso. Sin embargo, los incrementos más importantes, en términos tanto absolutos como relativos, se han dado en los países en desarrollo: en la India, China y los países arroceros del Asia suroriental. . .

No es fantasioso esperar que la verdadera "revolución" agrícola esté aún por llegar. Vastos trechos de tierra que hasta ahora eran prácticamente yermos se están volviendo fértiles, ya sea por medio de nuevos métodos de cultivo o por la adición de cantidades mínimas de minerales a la tierra. Por ejemplo, las arcillas ácidas de las tierras altas del Brasil o los suelos contaminados con aluminio del vecino Perú, que nunca antes vieron crecer nada, ahora producen cantidades considerables de arroz de primera calidad. Se han registrado adelantos aún mayores en la biotecnología, tanto en la prevención de enfermedades de plantas y animales como en el aumento de las cosechas.

En otras palabras, así como la tasa de crecimiento de la población mundial está disminuyendo espectacularmente en muchas regiones, la producción alimentaria tiende a aumentar en forma considerable.

Los mercados de importación de alimentos prácticamente han desaparecido. . . De todos los grandes países no comunistas, sólo Japón sigue siendo un importador sustancial de alimentos, pues compra en el extranjero cerca de una tercera parte de los productos que necesita. Hoy la mayor parte de éstos proviene de los EUA. No obstante, dentro de 5 o 10 años, Corea del Sur, Tailandia e Indonesia—productores baratos que están incrementando rápidamente su rendimiento agrícola—quizás traten de convertirse en los principales proveedores del Japón.

En lo que se refiere a casi todos los productos no agrícolas—minerales, metales y productos forestales—la demanda mundial se está reduciendo, en fuerte contraste con lo que tan confiadamente predijo el Club de Roma. En efecto, la cantidad de materia prima que se necesita para una unidad dada de producción económica ha ido decayendo a lo largo del presente siglo, salvo en tiempos de guerra. Un estudio reciente del Fondo Monetario Internacional calcula esta baja en uno y cuarto por ciento anual (compuesto) desde 1900.

¿Cómo se explica esta contracción de la demanda? No se trata de que la producción industrial esté perdiendo importancia frente al crecimiento del sector de servicios: un mito muy difundido del que no existe la menor prueba. Lo que está ocurriendo es algo mucho más significativo. La producción industrial se aleja en forma constante y sostenida de los productos y procesos que se basan en el empleo sumamente intensivo de material. Una razón de esto son las nuevas industrias de alta tecnología. Las materias primas de un microcircuito semiconductor representan entre el 1 y el 3% del costo total de producción; en un automóvil su participación es de un 40% y en las ollas y sartenes de un 60%. Pero también en industrias más viejas tiene lugar la misma reducción en las necesidades de materia prima, con respecto a productos viejos y nuevos por igual. Cincuenta kilogramos de cable de fibra de vidrio trasmiten por lo menos la misma cantidad de mensajes telefónicos que 1.000 kilogramos de hilo de cobre.

Esta baja sostenida en la intensidad del empleo de materias primas en los procesos y productos de manufactura se extiende también a la energía, y en especial al petróleo. Producir 50 kilogramos de cable de fibra de vidrio no requiere más del 5% de la energía que se necesita para producir 1.000 kilogramos de hilo de cobre. De igual modo, los plásticos, que cada día sustituyen más al acero en las carrocerías de los autos, representan un costo de materia prima, incluida la energía, de menos de la mitad que el del acero.

De tal suerte, es muy poco probable que los precios de las materias primas algún día aumenten considerablemente en comparación con los precios de los bienes manufacturados (o de los servicios de altos conocimientos como la información, la educación o el cuidado de la salud) salvo en el caso de una guerra importante y prolongada.

Una consecuencia de este brusco giro en las condiciones del comercio de productos primarios afecta a los países desarrollados, tanto a los grandes exportadores de materias primas como los Estados Unidos, cuanto a los grandes importadores de las mismas como Japón. A lo largo de dos siglos, el pivote de la política de comercio internacional de los Estados Unidos ha sido el mantenimiento de mercados abiertos para sus productos agrícolas y sus materias pri-

mas. Esto es lo que siempre han entendido por "economía mundial abierta" y por "libre comercio".

¿Todavía tiene sentido esta política, o deben aceptar ahora los Estados Unidos que los mercados extranjeros para sus productos alimenticios y sus materias primas se hallan en un proceso de decadencia irreversible y a largo plazo? Y a la inversa, ¿aún tiene sentido que Japón base su política económica internacional en la necesidad de obtener suficientes divisas para pagar sus importaciones de materias primas y alimentos? . . . De aquí en adelante es seguro que los principios de la política económica serán objeto de críticas cada vez mayores en ambos países; y en todos los demás países desarrollados también.

Por otra parte, estos principios serán sometidos al escrutinio cada día más estrecho de las principales naciones del Tercer Mundo, ya que si los productos primarios están adquiriendo una importancia marginal para las economías del mundo desarrollado, las teorías y políticas tradicionales del desarrollo están perdiendo sus puntos de apoyo. Se basan en el supuesto—que desde el punto de vista histórico es perfectamente válido—de que los países en desarrollo pagan sus importaciones de bienes de capital exportando materias primas: productos agrícolas y forestales, minerales, metales. No obstante, todas las teorías del desarrollo, por mucho que difieran en otros sentidos, suponen además que las compras de materia prima por los países industrialmente desarrollados deben crecer al menos tan rápidamente como la producción industrial de dichos países. Esto a su vez implica que, en un lapso prolongado de tiempo, cualquier productor de materias primas se convierte en mejor sujeto de crédito y muestra una balanza comercial más favorable. Estas premisas se han vuelto muy dudosas. Así pues, ¿sobre qué base puede apoyarse el desarrollo económico, especialmente en los países que no tienen una población suficientemente grande para crear una economía industrial basada en el mercado interno? Como veremos en seguida, estos países ya no pueden basar su crecimiento económico en la mano de obra barata.

LAS PAUTAS CAMBIANTES DEL EMPLEO

El segundo cambio fundamental en la economía mundial es la desconexión entre la producción y el empleo manufactureros. El aumento de la primera en los países desarrollados ha significado, de hecho, una *disminución* en el empleo de mano de obra. En consecuencia, los costos del trabajo se vuelven cada vez menos importantes como "costo comparativo" y como factor de competencia.

Se habla mucho en estos días de la "desindustrialización" de los Estados Unidos. En realidad, la producción manufacturera ha aumentado progresivamente en términos de volumen absoluto y ha permanecido inalterada como porcentaje de la economía total. Desde que terminó la Guerra de Corea, es decir, durante más de 30 años, se ha mantenido estable en el nivel de 23-24% del producto nacional bruto de los Estados Unidos.

Ni siquiera es cierto que la industria estadounidense esté fallando en el ámbito de la exportación. No se puede negar que los Estados Unidos estén importando tanto del Japón como de la República Federal de Alemania muchos más bienes manufacturados que nunca. Pero también exportan más, pese a las fuertes desventajas de un dólar caro, costos de mano de obra en constante aumento y el inminente derrumbe de un importante mercado industrial: la América Latina. . . No es la economía estadounidense la que se está "desindustrializando" sino la fuerza de trabajo norteamericana.

Entre 1973 y 1985 la producción manufacturera (medida en dólares constantes) en los Estados Unidos subió en casi 40%. Sin embargo, durante ese mismo periodo el empleo manufacturero bajó en forma progresiva. Actualmente hay cinco millones menos de obreros en la industria manufacturera estadounidense de los que había en 1975.

Aun así, en los últimos 12 años el empleo total en los Estados Unidos creció con mayor rapidez que en cualquier otra época de la historia de cualquier país en tiempos de paz: de 82 a 110 millones de personas entre 1973 y 1985, es decir, en una tercera parte. Sin embargo, todo el crecimiento tuvo lugar en empleos no manufactureros, y especialmente no obreros. . .

Esta tendencia es igual en todos los países desarrollados, y más pronunciada aún en Japón. Por lo tanto, es sumamente probable que dentro de 25 años los países desarrollados como los Estados Unidos y Japón empleen en la manufactura una proporción de la fuerza de trabajo no mayor que la que emplean actualmente en la agricultura: cuando mucho, el 10%. Hoy los Estados Unidos emplean a cerca de 18 millones de personas como obreros en las industrias manufactureras. Para el año 2010 es probable que la cifra no ascienda a más de 12 millones.

Si en el próximo cuarto de siglo una compañía, una industria o un país no eleva considerablemente su producción manufacturera y al mismo tiempo reduce drásticamente su fuerza de trabajo, no podrá seguir siendo competitivo; ni siquiera "desarrollado". . . Un país, una industria o una compañía que ponga la conservación de empleos manuales por encima de la competitividad internacional (que implica una reducción progresiva de tales empleos) pronto se verá sin producción y sin empleos. Cualquier intento de preservar los empleos obreros de la manufactura constituye en realidad una receta para el desempleo. . .

Esta no es una conclusión que los políticos, los líderes obreros o incluso el público general entiendan o acepten fácilmente. Lo que embrolla aún más el asunto es que los Estados Unidos están experimentando varios cambios de diferente índole en la economía manufacturera. Uno de ellos es la sustitución cada vez más rápida de mano de obra por conocimientos y capital. Así como hace unas décadas hablábamos de mecanización, ahora hablamos de "robotización" o "automatización". A decir verdad, se trata más de un cambio de terminología que de un cambio de realidad. Cuando Henry Ford introdujo la lí-

La economía "real" de bienes y servicios y la economía "simbólica" de dinero, crédito y capital ya no están estrechamente ligadas entre sí.

nea de montaje en 1909 redujo el número de horas-hombre que se requería para producir un automóvil en un 80%, en un lapso de dos o tres años: mucho más de lo que nadie espera que resulte incluso con la robotización más completa. Pero no existe la menor duda de que nos hallamos frente a una nueva y marcada aceleración en el remplazo de los trabajadores manuales por máquinas; es decir, por los productos del conocimiento.

Un segundo cambio—que a la larga puede ser incluso más importante—es el paso de las industrias que eran primordialmente intensivas en mano de obra a las industrias que, desde el principio, son intensivas en conocimientos. Los costos de fabricación del microcircuito semiconductor están constituidos por un 70% de conocimientos—es decir, investigación, desarrollo y prueba—y no más de un 12% de mano de obra. De igual modo, en la producción de medicamentos el trabajo no representa más del 15%, en tanto que los conocimientos justifican casi el 50%. En comparación, en la planta automotriz más robotizada la mano de obra aún representaría el 20 o 25% de los costos.

Están emergiendo dos tipos distintos de "industria manufacturera". Uno se basa en los materiales y está representado por las industrias que promovieron el crecimiento económico en los primeros 75 años de este siglo. El otro se basa en la información y los conocimientos: la industria farmacéutica, las telecomunicaciones, los instrumentos analíticos y de procesamiento de la información representados por las computadoras. Este segundo tipo de industrias manufactureras es el que está cobrando mayor impulso.

Ambos grupos difieren no sólo en sus características económicas sino de manera especial en su posición en la economía internacional. Los productos de las industrias basadas en los materiales tienen que ser exportados o importados como "productos". Aparecen en la balanza comercial. Los productos de las industrias basadas en la información pueden exportarse o importarse como "productos" y como "servicios", lo que puede no aparecer en forma precisa en la balanza comercial global.

Un viejo ejemplo es el libro impreso. Para una editorial científica importante, las "ganancias externas" representan dos terceras partes de sus ingresos totales. Sin embargo, la compañía exporta pocos libros, o tal vez ninguno; los libros son objetos físicos pesados. Lo que vende son "derechos", y el "producto" se manufactura en el extranjero. . .

En todos los países desarrollados, los trabajadores de "conocimientos" se han convertido ya en el centro de gravedad de la fuerza laboral. Incluso en la manufactura excederán en número a los trabajadores manuales u obreros en un lapso de 10 años. La exportación de conocimientos para que produzcan ingresos por licencias, derechos por servicios y regalías, puede llegar a crear un número mucho más elevado de empleos que la exportación de bienes.

Esto a su vez requiere—como parece haberse dado cuenta el sector oficial de Washington—un acento mayor, en la política comercial, sobre el "comercio invisible" y sobre la abolición de las barreras al comercio en los servicios. Tradicionalmente, los economistas han dado al comercio invisible un trato de hijastro, cuando condescendían a notar su presencia. Ahora será cada día más vital. Dentro de 20 años, los principales países desarrollados descubrirán que sus ingresos provenientes del comercio invisible serán mayores que los que provengan de sus exportaciones.

No obstante, otra consecuencia de la "desconexión" entre la producción y el empleo manufactureros es que la alternativa entre una política industrial que sea favorable a la *producción* industrial y otra que conduzca al *empleo* industrial constituirá un tema político de singular controversia en lo que resta del siglo. Históricamente, estas opciones siempre se han considerado como dos lados de la misma moneda. De aquí en adelante ambas tirarán en diferentes direcciones; de hecho ya se están convirtiendo en tendencias opuestas, si no incompatibles. . .

Finalmente, es probable que los bajos costos de la mano de obra representen en menor medida una ventaja en el comercio internacional, sencillamente porque en los países desarrollados constituirán una proporción menor de los costos totales. Además, los costos totales de los procesos automatizados son más bajos incluso que los de las fábricas tradicionales con mano de obra barata; esto se debe principalmente a que la automatización elimina los costos ocultos pero elevados de los "tiempos muertos", tales como las pérdidas en que se incurre por mala calidad y productos rechazados, y lo que cuesta parar la maquinaria para cambiar de un modelo de producto a otro. . .

LOS FLUJOS INTERNACIONALES DE CAPITAL

El tercer cambio importante que ha ocurrido en la economía mundial es el surgimiento de la economía "simbólica"—movimientos de capital, tipos de cambio y flujos de crédito—como volante de la esconomía global, en lugar de la economía "real": el flujo de bienes y servicios. Ambas economías parecen estar operando en forma cada vez más independiente. Este es el cambio más visible y al mismo tiempo menos comprendido.

El comercio mundial de bienes es mayor, mucho mayor, de lo que ha sido jamás. Y también lo es el "comercio invisible", el comercio de servicios. En conjunto, ambos ascienden a entre 2,5 y 3 billones de dólares al año. Pero el mercado londinense de eurodólares, donde las instituciones financieras del mundo se prestan y piden prestado entre sí, transfiere 300.000 millones de dólares cada día laborable, o 75 billones al año, un volumen por lo menos 25 veces mayor que el del comercio mundial.

Además, están las transacciones de divisas en los principales centros monetarios del mundo, donde una moneda se compra con otra. Estas transacciones ponen en movimiento 150.000 millones de dólares al día, o cerca de 35 billones al año, lo que representa 12 veces el volumen del comercio mundial de bienes y servicios.

Naturalmente, muchos de estos eurodólares, yens y francos suizos sólo pasan de un bolsillo a otro y pueden contarse más de una vez. Aun así existe una enorme discrepancia, y sólo hay una conclusión: los movimientos de capital no relacionados con el comercio—y de hecho en gran parte independientes de él—exceden enormemente las finanzas comerciales. . . En la economía mundial de hoy, la economía "real" de bienes y servicios y la economía "simbólica" del dinero, crédito y capital ya no son inseparables; a decir verdad, cada día se apartan más.

La tradicional teoría económica internacional es aún neoclásica; sostiene que el comercio de bienes y servicios determina los flujos internacionales de capital y los tipos de cambio. Sin embargo, desde la primera mitad de la década de 1970, los flujos de capital y los tipos de cambio se han movido con bastante independencia del comercio exterior, y de hecho (por ejemplo, en el alza del dólar en 1984-1985) se han desplazado en sentido contrario.

Pero de igual modo, la economía mundial no se adapta al modelo keynesiano en que la economía "simbólica" determina la economía "real". La relación entre las turbulencias de la economía mundial y las diversas economías nacionales se ha vuelto muy oscura. Pese a su déficit comercial sin precedente, los Estados Unidos no han tenido deflación y a duras penas han podido controlar la inflación; también tienen la tasa de desempleo más baja de cualquier país industrial importante con excepción del Japón, más baja incluso que la de la República Federal de Alemania, cuyas exportaciones de bienes manufacturados y superávit comerciales han crecido con la misma rapidez que los del Japón. A la inversa, pese al crecimiento exponencial de las exportaciones del Japón y su superávit comercial sin precedente, la economía japonesa no florece; antes bien, sigue notablemente estancada y no genera empleos nuevos.

Los economistas dan por sentado que la economía "real" y la "simbólica" volverán a juntarse. Sin embargo, discrepan—y en forma muy tajante—en cuanto a que esto vaya a suceder en forma de "aterrizaje suave" o de colisión frontal. . .

La teoría económica enseña que los factores comparativamente ventajosos de la economía "real"—los costos y la productividad comparativos del trabajo, los costos de las materias primas, de la energía, del transporte y otros—determinan los tipos de cambio. Prácticamente todas las empresas basan sus políticas en este concepto. No obstante, es cada vez más frecuente que los tipos de cambio decidan cómo se comparan los costos de la mano de obra en el país A con dichos costos en el país B. Así pues, los tipos de cambio son un importante "costo comparativo" que está totalmente fuera del control de la empresa. Cualquier compañía expuesta a la economía internacional debe darse cuenta de que está en dos negocios al mismo tiempo. Es tanto productora de bienes (o proveedora de servicios) como empresa "financiera". No puede desatender ninguna de estas esferas.

Específicamente, la empresa que vende al extranjero—como exportadora o por medio de una sucursal—tendrá que protegerse contra tres situaciones de peligro para sus divisas: el producto de las ventas, el capital de trabajo destinado a la manufactura para los mercados externos y las inversiones en el extranjero. Esto tendrá que hacerse independientemente de que la empresa espere que el valor de su propia moneda suba o baje. Las compañías que compran en el extranjero deberán hacer lo mismo. Incluso las empresas puramente nacionales que se enfrenten a la competencia extranjera en su propio mercado tendrán que aprender a defenderse de la moneda en que produzcan sus principales competidores. . .

Con respecto a la política gubernamental hay una conclusión: no hay que pasarse de "listos". Resulta tentador explotar la ambigüedad, la inestabilidad y la incertidumbre de la economía mundial para obtener ventajas a corto plazo y evitar decisiones políticas impopulares. Pero esto no sirve. . .

Es muy pronto para adivinar la situación futura de la economía mundial: ¿Sucumbirán los grandes países a los temores tradicionales refugiándose en el proteccionismo? ¿O verán en la economía mundial transformada una oportunidad?

La dinámica económica ha pasado decisivamente de la economía nacional a la economía mundial. De aquí en adelante cualquier país—pero también cualquier empresa, sobre todo si es grande—que quiera prosperar tendrá que aceptar que la batuta está en manos de la economía mundial, y que las políticas económicas nacionales tendrán éxito solo si fortalecen, o por lo menos no perjudican, la posición competitiva internacional del país. Tal vez sea éste el aspecto más importante—sin duda es el más notable—de la economía mundial transformada. ♦

Los museos son "minas mágicas que preservan el material que nos han heredado civilizaciones enteras", ha dicho el director de un museo. Los primeros museos, que albergaban las colecciones privadas de arte de los hombres acaudalados, servían a este propósito pero atraían pocos visitantes. Sin embargo, en años recientes, los museos de arte en los Estados Unidos han incrementado notablemente tanto su audiencia como la esfera de sus actividades. Entretienen y educan a un gran número de amantes del arte, fomentan el trabajo académico y reflejan el prestigio cultural de una ciudad. Los museos de arte no son vistos ya como depositarios de antigüedades; se han integrado a la corriente principal de la vida estadounidense. Como la fotografía (página opuesta) de los visitantes al Edificio Oriental de la Galería Nacional de Arte lo sugiere, los museos modernos se están convirtiendo en verdaderos centros culturales de la comunidad que gente de toda clase puede disfrutar. La siguiente sección especial está dedicada a los "nuevos museos" de arte edificados durante los últimos 10 años, periodo de construcción sin precedentes. Construidos en respuesta a la creciente demanda del público, muchos de estos edificios notablemente distintos han sido diseñados por afamados arquitectos como virtuales obras de arte. En el primer artículo, Grace Glueck, editora de arte del *New York Times*, analiza las causas sociales del auge en la construcción de museos. Son muchos los factores que están involucrados, desde el orgullo de la ciudadanía hasta la popularidad del arte moderno entre un público bien educado. En el segundo artículo, la crítica de arquitectura Andrea Oppenheimer Dean examina los dos estilos predominantes en el diseño de museo contemporáneo: los edificios monumentales, propios para exhibiciones espectaculares e impactantes que atraen a las multitudes, y las galerías más íntimas diseñadas para una cuidadosa apreciación del arte. La sección termina con una galería de cinco de esos edificios "escaparate" que se hallan en diferentes regiones de los EUA: el Museo de Arte Portland en Maine, el Museo de Arte Hood en la Escuela Superior Darmouth en New Hampshire, el Museo de Bellas Artes Virginia en Richmond, el Centro de Arte Des Moines de Iowa y el Museo de Bellas Artes de Dallas.

NUEVOS MUSEOS

© 1986 Ezra Stoller, ESTO

Una Creciente Audiencia para el Arte

SANTA FE, NUEVO MEXICO

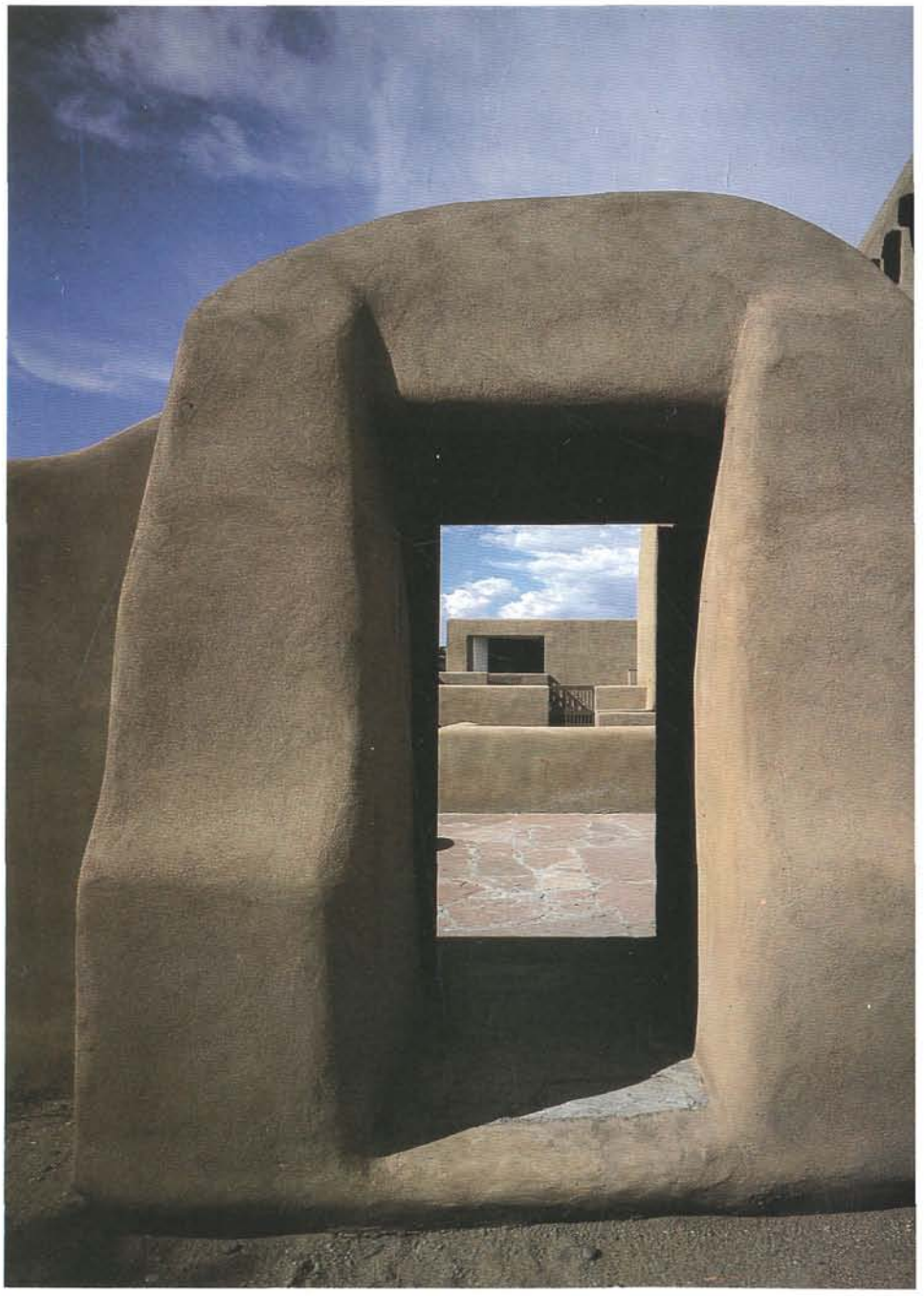
Museo de Nuevo Mexico, 1985

Arquitecto: Edward Larrabee Barnes
© 1985 Timothy Hursley/The Arkansas Office

Por Grace Glueck
Tomado de THE NEW YORK TIMES

Desde Nueva York a Los Angeles, de Seattle, Washington, a Portland, Maine, muchos museos de arte proyectan, construyen o celebran la terminación de nuevas salas, y remozan las antiguas. La ampliación de estos museos, dedicados principalmente al arte contemporáneo, refleja cambios demográficos; por ejemplo, el inusitado crecimiento de la población en ciudades de la región de la Franja del Sol, como Fort Lauderdale, Florida, o San Jose, California. Pero es también parte de un fenómeno más amplio; un crecimiento más general de las instalaciones para albergar las artes a lo largo de la nación hace que el auge de la construcción de los años setenta—que se pensaba había cesado—parezca sólo un ensayo general. La explosión actual en la construcción de museos ha sido estimulada también por el creciente apetito popular por el arte, por la velocidad de su producción y venta, y por la creciente comprensión del museo como un centro social.

En Manhattan, los cuatro museos de arte más importantes tienen en marcha significativos programas de expansión. En 1986 el Museo de Arte Moderno abrió su renovado edificio, con el doble de espacio para exhibición. El Museo Metropolitano de Arte está terminando su ala suroeste, con 8.000 metros cuadrados dedicados al arte del siglo XX. El Museo Whitney de Arte Estadounidense ha anunciado planes para añadir 10 pisos a las instalaciones, con lo que tendrá más del doble de espacio. El Museo Guggenheim construirá 11 plantas adicionales para exhibición, almacén y oficinas. Si bien es cierto que el motivo por el que se han efectuado estos proyectos es el arte del siglo XX, el "área de crecimiento" más importante en los museos, también es verdad que las instituciones



El actual auge en la construcción de museos se ha visto estimulado por el creciente apetito popular por el arte, el ritmo con el que éste se está produciendo, y la creciente percepción del museo como centro social.

© 1985 por la New York Times Company. Reproducido con autorización.

con otro tipo de colecciones se están expandiendo.

En los últimos años, además de Nueva York, se han abierto nuevos museos en Dallas, Atlanta, Miami, San Antonio y Anchorage, entre otras ciudades. Han sido llevados a cabo proyectos de ampliación en el Museo de Bellas Artes en Boston, el Museo de Arte Baltimore, el Museo de Arte Akron en Ohio, y el Centro de Arte Walker en Minneapolis. Recientemente se han inaugurado también las ampliaciones del Museo de Bellas Artes de Virginia en Richmond, el Museo Hood en la Escuela Superior Dartmouth en Hanover, New Hampshire, y el Museo de Arte Arnot en Elmira, Nueva York. Se hallan en puerta proyectos de construcción o ampliación para el Museo de Arte Contemporáneo en Los Angeles, el Instituto de Arte de Chicago, el Museo de Arte de Seattle, el Museo Getty en Malibu, California, el Museo Nacional de Arte Africano de la Institución Smithsoniana y la Galería Sackler de Arte del Cercano Oriente y Asia en Washington, DC, la Galería Conmemorativa de Arte Sheldon en la Universidad de Nebraska, el Museo de Arte Folclórico Estadounidense en Nueva York y la Galería de Arte de la Escuela Superior Vassar en Poughkeepsie, Nueva York. Y esta es sólo una lista parcial.

Desde el siglo XIX, el público está de acuerdo en que los museos de arte son entidades cuya compañía es muy valiosa. Junto con los teatros de ópera y las salas de concierto, conforman un entretenimiento básico en la vida citadina de una metrópoli. Pero hoy, en los Estados Unidos, se les encuentra por todas partes; en ciudades, sí, pero también en universidades, pueblos pequeños, suburbios e incluso en remotas regiones de la campiña. Son establecidos no sólo por intereses públicos sino también por los privados.

Si bien una reciente encuesta de opinión pública revela que, en general, la asistencia ha disminuido ligeramente desde 1980, la carrera de los museos continúa, una competencia ininterrumpida por levantar nuevos edificios y ampliar los ya existentes. Los recursos monetarios—que cada año suman cientos de millones—para las construcciones provienen de los gobiernos citadinos y estatales, así como de donativos privados, y parecen fácilmente disponibles. Y, en el caso de muchos museos, es verdad que la ampliación es una necesidad absoluta. "Tenemos una razón apremiante", dice Thomas Messer, director del Guggenheim, "una colección de 6.000 objetos, de los cuales no más de 300 están en exhibición. Nuestro objetivo no es mostrar la colección completa, pero el 5% es demasiado poco si se tienen en bodega obras maestras, como es nuestro caso. Incluso doblando nuestro espacio actual, nos permitirá exhibir sólo el 10%, además de un número adecuado de obras de actualidad".

Mientras los trabajos de construcción continúan, profesionales del campo se hacen diversas preguntas: ¿Están dándole los museos demasiada importancia a la construcción, a expensas de lo que debiera ser su interés primordial, es decir, la adquisición y conservación de objetos de gran calidad, la búsqueda del saber y la presentación de exposiciones? ¿Están en competencia entre sí por la misma clase de arte? ¿Podrán muchos de ellos—cuando haya pasado la fascinación por construir—solicitar los mismos recursos financieros siempre demasiado limitados para mantenerse? Y, ¿son los nuevos museos—esparcidos por doquier—realmente necesarios?

Una razón fundamental de este crecimiento sin paralelo es que el arte en sí mismo no es considerado ya una disciplina esotérica o de vanguardia, y se ha incorporado al espíritu de la vida estadounidense. Gracias a los esfuerzos educativos de las escuelas y los museos mismos, así como a la difusión en los medios, el público de hoy en general está mejor informado acerca del arte que antes. "En los últimos 10 años, nuestros socios han aumentado de 3.500 a 18.500", dice Henry Hopkins, director del Museo de Arte Moderno de San Francisco, que celebra su quincuagésimo aniversario. "La generación menor de 35 años es mucho más lúcida visualmente que la mía. El arte es parte de la forma de vida [de los jóvenes], como el vino y la ropa. En nuestras veladas libres de los jueves se dan cita aquí alrededor de 2.000 jóvenes, no importa lo que se exhiba. Y lo entienden; ya no dicen '¿qué es eso?'. Para ellos [los artistas pop] Andy Warhol y Keith Haring son tan importantes como [la estrella de rock] Mick Jagger y [el actor] Sylvester Stallone".

Otra circunstancia que ha favorecido su crecimiento es que los mu-

FORT LAUDERDALE, FLORIDA

Museo de Arte, 1986

Arquitecto: Edward Larrabee Barnes
© 1986 Bud Lee

RALEIGH, CAROLINA DEL NORTE

Museo de Arte Carolina del Norte, 1983

Arquitectos: Edward Durell Stone & Associates y Holloway-Reeves
© 1986 Alexander O. Boulton

seos, ahora asesorados como corporaciones por firmas publicitarias y de relaciones públicas perseverantes e incansables, han resultado ser muy buenos en ventas y "desarrollo", convenciendo al público de cuán esenciales son. Y para atraer a dicho público montan impactantes espectáculos en gran escala y otros entretenimientos que no siempre son de gran mérito estético o académico. Han aumentado también sus servicios, convirtiéndose no sólo en salas de exhibición sino en foros de lectura y cine, tiendas de regalos y lugares para comer. Su propósito más amplio hacia la comunidad, como palacios de entretenimiento público, requiere de más espacio para las multitudes que de esta manera han sido invitadas.

Asimismo, muchos museos se están construyendo en respuesta al éxito del arte contemporáneo. No hay duda de que hoy más artistas producen más arte que antes en la historia; de hecho, algunos observadores los acusan de producir especialmente para los museos. Muchas más personas lo están comprando, coleccionistas que gustan de ver sus adquisiciones validadas en las colecciones y exposiciones de los propios museos. Y gracias a las leyes sobre los impuestos que favorecen los donativos, muchos de esos coleccionistas también ceden obras a los museos. Un hecho sobresaliente, fatal para el espacio, es que en general los artistas contemporáneos no realizan las obras en el tamaño mesurado que satisfacía las necesidades del siglo XIX y principios del XX. Casi toda monumental, la producción de los pintores y escultores contemporáneos requiere de salas más grandes para albergarla.

Un aspecto que no debe pasarse por alto es la ambición ciudadana. A fin de atraer a ciertos ciudadanos privados convenientes, corporaciones y turistas, los ayuntamientos previsores se han dado cuenta de que tienen que proporcionar más que agua, electricidad y servicios de alcantarillado en tanto que mantienen los impuestos bajos. El ambiente cultural debe ser seductor. La presencia de un museo es una manera de hacerlo. E incluso así lo han comprendido los funcionarios públicos: si no hay suficiente arte para llenarlo, la sola pre-

sencia de espacios vacíos seguramente atraerá a los donantes.

Este es el caso del nuevo museo diseñado por Edward Larrabee Barnes en Fort Lauderdale, el cual aun antes de que la construcción empezara recibió de un coleccionista de Miami un grupo clave de obras realizadas por artistas europeos de la posguerra. ¿Por qué un museo en una ciudad que se encuentra a sólo media hora en auto de Miami, en donde hay diversas instituciones artísticas? "Pensamos que nada significativo sucedía allá", dice Elliot Barnett, presidente del consejo del nuevo museo, recalcando que ninguna de las instalaciones de Miami está destinada al arte contemporáneo.

Pero mientras las autoridades de Fort Lauderdale están animadas por sus logros, otros profesionales confiesan sus variadas opiniones acerca del llamado auge de los museos. Una de las preocupaciones que tienen es si los museos están anteponiendo la expansión de sus instalaciones a prioridades de mayor envergadura. "No puedo menos que identificar esta necesidad por expandirse con el ego corporativo, que piensa que la forma de mantener a la gente interesada es hacer más cosas o hacerlas más grandes", dice Linda Cathcart, directora del Museo de Arte Contemporáneo no coleccionador en Houston. "Pero yo pienso que hacerlo mejor es la única manera de que los museos puedan funcionar. Primero se debe adquirir el arte, luego se construyen los edificios. Si se necesita otra ala para albergar un gran material, adelante. ¿Pero para qué construir alas para colecciones poco excitantes y deficientes académicamente?".

Sus ideas son repetidas por una coleccionista neoyorquina y donante de hace mucho tiempo, quién está molesta por la "ampliación competitiva" de los museos "a costa de sus actividades fundamentales: adquisiciones, exposiciones, publicaciones ilustradas. Cuando duplican o triplican su espacio también tienen que triplicar sus guardias, curadores, incluso sus máquinas de fotocopiado. Puede hacerse todo brillantemente, pero entonces el siguiente paso, que parece totalmente lógico, es que la estructura completa se derrumbe", dice ella. "Durante mucho tiempo he pensado que en nuestra era de la TV, donde todo ocurre en forma vertiginosa y hay tanto más que ver a mucho mayor velocidad, tal vez los museos deberían tomar la posición contraria. Deberían depurar sus colecciones, no precipitarse por acrecentarlas".

Otra objeción es la competencia engendrada por la ampliación de las instalaciones de los museos. Mientras la rivalidad entre éstos por las escasas obras maestras antiguas los ha arrebatado por años, los profesionales dicen que semejante rivalidad ha sido trasladada a la esfera del arte contemporáneo, donde también la excelencia artística es una fuente limitada. La Galería Nacional de Arte en Washington, DC, y el Museo Whitney en la ciudad de Nueva York, por ejemplo, tienen comités nacionales que solicitan la membresía de síndicos y coleccionistas del arte contemporáneo, quienes están ligados con los museos locales, con la esperanza de atraer o al menos compartir los donativos que aquéllos podrían hacer a instituciones locales.

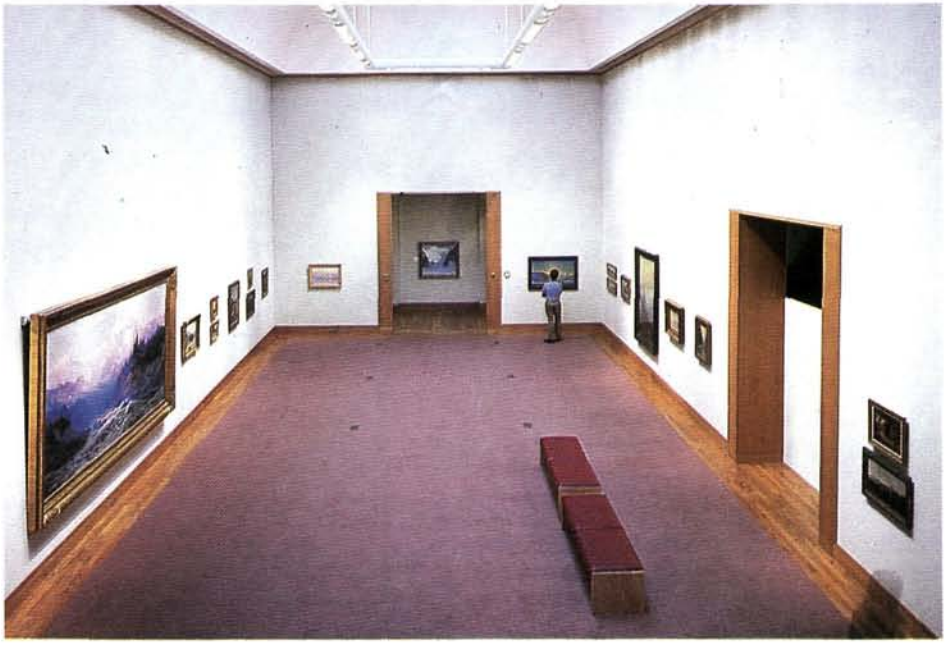
La inclinación por expandirse también despierta el temor de que los museos adopten métodos más "comerciales" de generarse ingresos. Peter Marzio, director del Museo de Bellas Artes en Houston, considera que, conforme los museos se vuelvan paulatinamente parte de la vida diaria, la distinción entre ellos y las corporaciones inevitablemente desaparecerá. "Conforme los museos negocian cantidades mayores, necesitan más administradores para mantener las cosas en marcha", dice Marzio. "Conforme tratan de proporcionar más servicios, sus presupuestos sobrepasan sus ingresos. Entonces tienden a depender más de ingresos devengados, tiendas, restaurantes y así sucesivamente. Y entre los síndicos crece la idea de que las exposiciones tienen que cargar cada vez más con la responsabilidad de los ingresos. Si es totalmente bueno o malo, no lo sé, pero esto no tiene importancia. Sucede. Y ciertamente están llegando a mucha más gente que hace 20 años. Haría muy feliz a los reformadores del siglo XIX ver las multitudes que éstos atraen".

Una cosa parece segura: la vasta audiencia de los museos continuará alentando la ampliación, sin importar las limitaciones estéticas o académicas que les sean impuestas. Al menos en términos de ladrillos y argamasa, son un éxito enorme. ◆

ANCHORAGE, ALASKA

Museo de Historia y Arte Anchorage, 1986

Arquitectos: Mitchell/Giurgola
© 1985 Paul Warchol



Estilos Cambiantes en Arquitectura

Por Andrea O. Dean
Tomado de ARCHITECTURE

Los museos modernos se han convertido en "el lienzo del arquitecto", dice la crítica de arquitectura Jane Holtz Kay. Con frecuencia no sólo sirven como un marco digno de objetos artísticos inapreciables, sino también como la pieza central en la revitalización económica de la ciudad. En este artículo Andrea Oppenheimer Dean revisa el diseño y función de los museos de arte construidos en los Estados Unidos durante la última década. Cualquier escuela de arquitectura que predomine—espacios abiertos y salas de exposición versátiles para recibir a grandes multitudes o cuartos tradicionales más pequeños para exhibir colecciones—"la característica de la proyección de los nuevos museos es el gesto dramático, que llama la atención", resumido en el Edificio Oriental de la Galería Nacional de Arte en Washington, DC, de I.M. Pei.

Dean es editora ejecutiva de la revista Architecture, *publicación del Instituto Norteamericano de Arquitectos.*

El repentino auge en la construcción de museos entre 1976 y 1986 produjo escaparates para muchas de las ideas arquitectónicas dominantes de dicho periodo. Este incremento de los museos—en gran parte depositarios de los iconos, símbolos y recuerdos de días pasados—ha sido atribuido a la necesidad de creer en la permanencia y en la continuidad. Va de la mano con un respeto, recientemente reavivado, por los edificios históricos y la inclinación por preservar y renovar cualquiera construido antes de 1960. Por ejemplo, en el venerable Museo de Bellas Artes Virginia en Richmond se concluyó, en 1985, una rehabilitación y ampliación proyectada por Hardy Holzman Pfeiffer, firma de arquitectos que ha transformado todo género de edificios existentes en galerías y ha restaurado, rescatado y ampliado alrededor de 10 museos en otros tantos años. Como lo dice Paul Perrot, el director del Museo Virginia: "Hay un ansia por retornar a una certeza primordial que dé a la gente un sentimiento de ser parte de algo aún vivo, de pertenecer a otras sociedades que han sobrevivido a sus traumas".

La transformación de los museos de empolvados depositarios para una élite en centros sociales y culturales para multitudes los ha hecho ferozmente competitivos y "comerciales", a pesar de que muchos museos estadounidenses permiten el libre acceso del público. Todos quieren que entre la gente de la "calle principal", los que no son expertos o conocedores, dice el arquitecto Robert Venturi. Esto significa que deben ser didácticos, explicarse a sí mismos: como las catedrales de antaño. Venturi observa todo esto como algo bueno en términos generales, haciendo notar que dos museos que él ha proyectado—uno en Austin, Texas, y el otro en Seattle—se hallaban en "barrios exclusivos" y que ambos decidieron expandirse y mudarse al centro de la ciudad para hacer más accesibles sus puertas al público.

Indudablemente, las opiniones de los museógrafos acerca de esta precipitada afluencia hacia la cultura son variadas. Philippe de Montebello, director del Museo Metropolitano de Nueva York, dice: "A fin de mantener o ganar nuevo público, los museos están construyendo centros excesivamente notorios, símbolos dramáticos que imitan las grandes catedrales europeas que representan una magnificiencia subliminal frecuentemente fuera de toda proporción respecto a las necesidades de la comunidad. Es un indicio de que la apreciación del arte como una experiencia personal se está perdiendo".

De hecho, sería extremadamente difícil convencer a los mecenas o a los contribuyentes de construir algo sólo porque una colección de arte lucirá maravillosa allí: el argumento más contundente es que los museos aumentan los ingresos de una ciudad, su prestigio y el turismo. Se han vuelto fuerzas económicas y políticas, razón por la cual los ciudadanos de Dallas votaron para elevar los impuestos y garantizar utilidades por 25 millones de dólares, en 1979, para construir un museo de arte como pieza clave de un posible centro cultural que cubriría 25 hectáreas de terreno baldío. En forma similar, en 1981 los contribuyentes pagaron por el Centro Century, proyectado por Phillip Johnson y John Burgee para South Bend, Indiana, a fin de revitalizar una zona deprimida de la ciudad.

No es fácil pensar en un hito civil, religioso o comercial de los últimos 10 años que haya impreso su imagen tan intensamente como lo hizo el Gran Museo de Atlanta, proyectado por Richard Meier. ¿Hay en la década pasada dos edificios arquitectónicamente más significativos que el Centro Yale para las Artes Británicas, del fallecido Louis Kahn, en New Haven, Connecticut—que abrió en 1977—y el Edificio Oriental de la Galería Nacional de Arte en Washington, DC, de I.M.Pei? Si bien ambos son edificios urbanos "modernos", sus funciones, proyectos e influencias han sido muy diversas. Y el resultado, en palabras de Venturi, es "un eclecticismo mayor en arquitectura, más ambigüedad y multiformidad".

El Edificio Oriental, con sus incisivos contornos, sus fachadas con un mínimo de mármol y su inmenso atrio iluminado por luz cenital, circundado por versátiles galerías cubiertas a su alrededor, muy bien pudiera ser el último gran monumento moderno de la nación. Los principales elementos de su configuración interior han sido imitados por la arquitectura institucional en muchas partes. Por ejemplo, considérese el desarrollo de edificios comerciales de uso mixto, edificios corporativos y otros edificios de oficinas con sus espaciosos vestíbulos con frecuencia iluminados desde la cúspide, revestidos con materiales costosos. Muchos, como el Edificio Oriental, tienen puentes elevados y balcones, escale-

El sello distintivo en el diseño de museos de reciente creación es la presencia dramática que atrae la vista, las caras y formas del edificio: su apariencia. A pesar de sus diferencias, lo que comparte la mayoría de los museos nuevos es un sentido de ostentación, garbo y arrojo.

© 1986 por el American Institute of Architects. Reproducido con autorización.

ATLANTA, GEORGIA

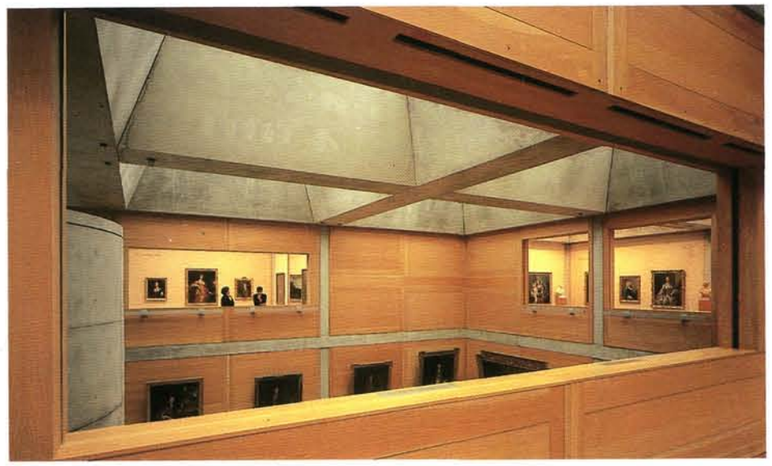
El Gran Museo de Arte, 1983

Arquitecto: Richard Meier
© 1986 ESTO

NEW HAVEN, CONNECTICUT

Centro Yale para las Artes Británicas, 1977

Arquitecto: Louis Kahn
Michael Marsland, cortesía del Centro Yale



LOS ANGELES, CALIFORNIA

El Museo de Arte Contemporáneo, 1986

Arquitecto: Arata Ysozaki
© 1986 Michael Moran

ras mecánicas y rampas, y generalmente todo ello conduce a hileras estrechas de ascensores y pisos de oficinas de techos bajos. El modelo del Edificio Oriental—grandes espacios para reuniones públicas y un acceso rodeado de espacios convencionales para la exhibición de arte—fue imitado por el arquitecto Cesar Pelli en su ampliación del Museo de Arte Moderno en Nueva York, en 1983, y Meier reconoce la influencia directa del Edificio Oriental sobre el Gran Museo. En palabras del crítico Robert Campbell sobre este último, "la arquitectura enmarca casi todas las cosas excepto el arte". Esto es, al menos en cierto grado, válido para la ampliación de Meier al Centro de Arte Des Moines en Iowa, la Neuestaatsgalerie en Stuttgart, del arquitecto británico James Stirling, el Museo de Arquitectura en Frankfurt del arquitecto estadounidense Oswald Ungers y el Museum für Kunsthandwerk, también en Frankfurt, del mismo Meier.

Estos son los nuevos y magníficos museos, monumentos frecuentemente demasiado amplios para las colecciones existentes, cuya grandeza, de hecho, se propone atraer no sólo los dólares de los turistas sino a los mecenas y sus obras de arte. Para ello, los museos han anexado tiendas, restaurantes, aulas y una cantidad de otros servicios. Además, a causa de sus aún precarias colecciones, museos como el Gran Museo y el Edificio Oriental son "como un león hambriento para quien siempre hay que sacrificar ovejas", según J. Carter Brown, director de la Galería Nacional. Los sacrificios se hacen en las exhibiciones espectaculares creadas al trasladar enormes obras de arte a través de grandes distancias, a fin de obtener notables beneficios económicos y, algunas veces, en beneficio del público.

Desde luego, ha habido una reacción violenta contra los principios del proyecto del Edificio Oriental. Así como en el diseño de oficinas, esos espacios versátiles que contienen las "galerías encerradas" del Edificio Oriental, por ejemplo, ya cayeron en desuso. Hoy la tendencia es crear piezas con paredes y puertas, o una combinación de espacios abiertos y restringidos, dependiendo de la clase de objetos artísticos que serán exhibidos. El recientemente concluido Museo de Arte Contemporáneo en Los Angeles, proyectado por Arata Isozaki, por ejemplo, tiene gigantescas galerías para las enormes obras de arte del siglo XX y sitios más limitados, en tanto que la reorganización y ampliación del Museo de Arte del Condado de Los Angeles, del año pasado, proyectadas por Hardy Holzman Pfeiffer, consta en su mayor parte de espacios de 7,5 x 15 metros o más, que es el módulo empleado por John Russell Pope para su proyecto del Edificio Occidental de la Galería Nacional de Arte, en 1941.

"Hay una versatilidad mayor en los espacios tradicionales", dice Montebello, del Museo Metropolitano. "Cuanto más libre, vacío, ausente de columnas y paredes sea un espacio, tanto más restringido está". Por otra parte, ¿cuántos museos pueden darse el lujo de levantar y demoler construcciones dentro de un edificio casi para cada nueva exhibición importante, como se hace en el Edificio Oriental?

Como dice Brown: "El clima ha cambiado desde que proyectamos el Edificio oriental en 1969. Por lo general esta distancia en el tiempo es la que resulta poco halagüeña, pues ya todos tenemos nuevas inquietudes". Irónicamente, el Centro Yale para las Artes Británicas, que empezó a ser proyectado un año antes del Edificio Oriental, es mencionado casi por todos los proyectistas y museógrafos, incluido Brown, como el preferido del periodo. A diferencia del Edificio Oriental, fue proyectado para una colección específica permanente de pinturas pequeñas, más que para corrientes de exaltación humana mediante espacios de exhibición temporal.

El deseo de *todas* las comisiones actuales es una ampliación mayor a la manera de Richard Meier en el Museo Getty, en Malibu, California, que estará lista en 1993. Aunque el proyecto se mantiene aún en secreto, John Walsh, director del Getty, dice que su museo está interesado en "el tratamiento de los muros y arreglo de los objetos de manera que evoquen el ambiente original, las casas de los coleccionistas, viejos museos o palacios". "De hecho", continúa, "es-

LOUISVILLE, KENTUCKY

Museo de Arte J.B. Speed, 1983

Arquitectos: Geddes, Brecher, Qualls & Cunningham
© 1983 Paul Warchol

tamos preocupados por lo que se ha perdido en muchos museos, conmocionados por eventos temporales o espectáculos cambiantes; esa sensación de un edificio en que cada obra de arte pueda contemplarse en calma, iluminada bellamente, colocada en forma delicada, bajo condiciones que hacen posible una vigorosa experiencia personal". El programa del Getty se ocupará de una colección permanente, selectiva. Esto, en principio, se parece a lo que Kahn hizo en Yale.

El Centro Yale, como gran parte de la arquitectura reciente de todos los tipos y estilos, rechazó los espacios neutros indeterminados en favor del *genius loci* (lugares apropiados) y la especificidad. Se decidió por interiores relacionados con la naturaleza y la ciudad a través del uso de pasajes amplios, enmarcados, con espacios estratificados, materiales naturales, luz solar controlada, patios—más que atrios vastos—un proyecto *Beaux Arts* con cuartos distintos, incluso íntimas galerías residenciales. Desde entonces, el Centro Yale influyó en muchos museos, entre ellos la elegante ampliación neoclásica de 1983 al Museo Speed en Louisville, Kentucky; el museo moderno pero moderado para Dallas, proyectado por Edward Larrabee Barnes en 1983, al que John Russell, crítico del *New York Times* juzgó "semejante a los grandes museos *Beaux Arts* construidos en los Estados Unidos a principios del siglo XX"; los interiores diseñados por Henry N. Cobb de la firma I.M.Pei para la ampliación del Museo de Arte Portland en Maine en 1984, con sus series de "cubos espaciales" de luz vertical; el Museo Hood en la Escuela Superior Dartmouth en New Hampshire, de 1985, por Charles Moore; el Museo de Stirling Sackler para la Universidad Harvard; y el Museo Virginia de Bellas Artes de Hardy Holzman Pfeiffer. La huella de Kahn se observa también en proyectos para museos más recientes, como los de Venturi en Austin y Seattle, el de Cobb para la ciudad de Oklahoma y el de Barnes para Fort Lauderdale, Florida.

No obstante, el sello distintivo de los museos de reciente creación es, después de todo, el gesto dramático, que llama la atención, las caras y formas de la construcción, es decir, cómo aparece. Esto es una herencia directa del Edificio Oriental. Pues a pesar de su variedad ecléctica, lo que la mayoría de los museos de los últimos 10 años comparten es una sensación de ostentación, garbo y arrojo. ♦

Escaparates para el Arte y la Arquitectura

"El museo de arte es una criatura curiosa", escribe Paul Goldberger, crítico de arquitectura de *The New York Times*. "Los mejores museos han logrado ser tanto imponentes obras de arquitectura cuanto respetuosos de las obras de arte que albergan, aunque este equilibrio no es fácil". Los cinco nuevos museos presentados en las páginas siguientes guardan este delicado equilibrio. El Edificio Charles Shipman Payson (abajo) del Museo de Arte en la vieja ciudad marina de Portland, Maine, parece recordar una goleta del siglo XIX de Nueva Inglaterra, con sus portillas circulares e imponente fachada. El arquitecto proyectó este audaz exterior—equiparable a un anuncio gigante de ladrillo o a un frente falso sobre un escenario de cine—para revestir y concluir la Plaza Central del Congreso de Portland. Tras esa fachada el edificio Payson se reduce a un cubo de una planta donde se encuentra con dos edificios de hace cien años, que también forman parte del complejo del museo. Localizado en uno de los estados menos urbanizados de la nación, el nuevo edificio está construido con materiales propios del lugar: granito, pino y ladrillo. Cada una de sus galerías está coronada por un tragaluz. El crítico Robert Campbell ha dicho que la luz natural que invade este museo "es casi una presencia", el complemento perfecto a su colección de artistas de Maine, como Winslow Homer y Andrew Wyeth.

PORTLAND, MAINE

Museo de Arte Portland, 1983

Arquitecto: Henry N. Cobb de I.M. Pei y Asociados
© 1986 Steve Rosenthal

RICHMOND, VIRGINIA

Museo de Bellas Artes Virginia, 1985

Arquitecto: Malcolm Holzman de Hardy Holzman Pfeiffer Asociados
© 1986 T. Whitney Cox

Richmond, Virginia, es una mezcla de lo viejo y lo nuevo. Capital de la Confederación durante la Guerra Civil de los EUA, la ciudad se halla hoy en un inusitado auge de construcción de edificios de oficinas. La baja ala occidental del Museo de Bellas Artes Virginia (izquierda) da hacia un barrio lleno de mansiones anteriores a la contienda civil y estatuas ecuestres. El ala nueva está construida con la misma piedra caliza que dos cercanos museos de la Guerra Civil y que la estructura original del museo de arte, construida hace 50 años. Pero con sus cajas de cristal coloreado, donde se encuentran los pozos de escaleras, la fachada es evidentemente contemporánea. También las galerías combinan lo tradicional con lo vanguardista. La mitad del espacio exhibe la colección de un mecenas que consta de obras del siglo XIX y principios del XX. El resto del ala nueva está destinada a artistas con obra posterior a 1960, concentrada alrededor de una galería espectacular de dos plantas (arriba) para la exhibición de grandes piezas, incluyendo una obra circular de Frank Stella. El director Paul Perrot planea utilizar el museo para muestras itinerantes de artistas no estadounidenses, a fin de "enlazar nuestras propias colecciones con lo que sucede en el resto del mundo".

El Centro de Arte Des Moines en Iowa es, según su ex director James Demetrion, un museo que ofrece un "diálogo visual entre tres maestros de la arquitectura del siglo XX". Eliel Saarinen proyectó los planos originales para un edificio de piedra con una sola planta, inaugurada en 1948. Una ampliación de vidrio y concreto para galerías dedicadas a la escultura fue proyectada por I.M. Pei y terminada en 1968. Entonces, el reto para el arquitecto Richard Meier era proyectar una segunda ampliación que armonizara con el resto del museo al tiempo que imprimiera definitivamente su propio sello. El resultado (derecha) es un edificio compacto curvilíneo que, como el Gran Museo de Meier en Atlanta, cuya estructura es de forma irregular, emplea granito gris, travesaños de metal y esmalte de porcelana blanca sobre acero. La nueva sección no hace referecia física a las otras partes del museo. Pero como una señal de cortesía arquitectural, está construida en una escala pequeña; un crítico la llamó lla". Las galerías están llenas de áreas abiertas y paredes curvas que reflejan la fachada, austeros espacios para que los visitantes admiren la colección de arte del siglo XX.

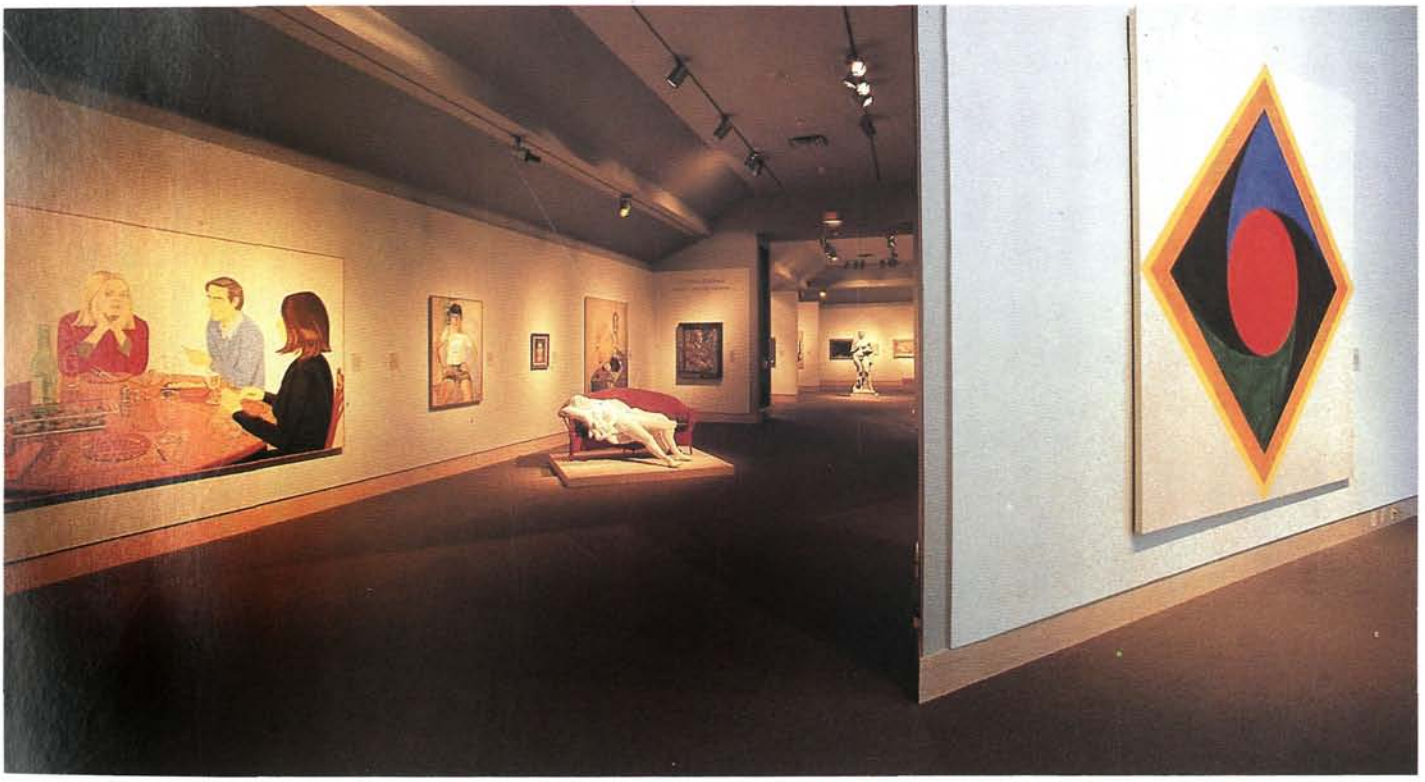
DES MOINES, IOWA

Centro de Arte Des Moines, 1985

Arquitecto: Richard Meier
© 1986 Ezra Stoller, ESTO

HOOD

Como muchos otros edificios del escarpado norte de Nueva Inglaterra, el Museo de Arte Hood en la Escuela Superior Dartmouth hace gala de adaptación a su entorno. El museo fue proyectado para un espacio irregular y estrecho, encajado entre un centro de actividades estudiantiles, construido en 1960, y una biblioteca más ornamentada del siglo XIX (izquierda). Los arquitectos platicaron ampliamente con los estudiantes para entender mejor lo que deseaba la comunidad universitaria en su museo. La formal entrada de concreto y cobre, sostenida con pilares, anuncia la presencia del museo en el corazón de los terrenos de Dartmouth, un frondoso y tradicional poblado de Nueva Inglaterra. El edificio se oculta detrás de su proscenio, y su construcción irregular conecta a los edificios vecinos. Con sus tres patios, techo inclinado, ventanas de arco pronunciado, y vastas extensiones de ladrillo y madera, el Museo Hood semeja una alquería actualizada o un centro manufacturero de New Hampshire. Adentro, el museo es igual de inventivo y diverso: el espacio se extiende sobre un eje, permitiendo una vista de diversas galerías (abajo). Pero no hay dos habitaciones iguales, resolución apropiada para la ecléctica colección del museo, que incluye obras de arte asirio, norteamericano autóctono, africano y contemporáneo.



HANOVER, NEW HAMPSHIRE

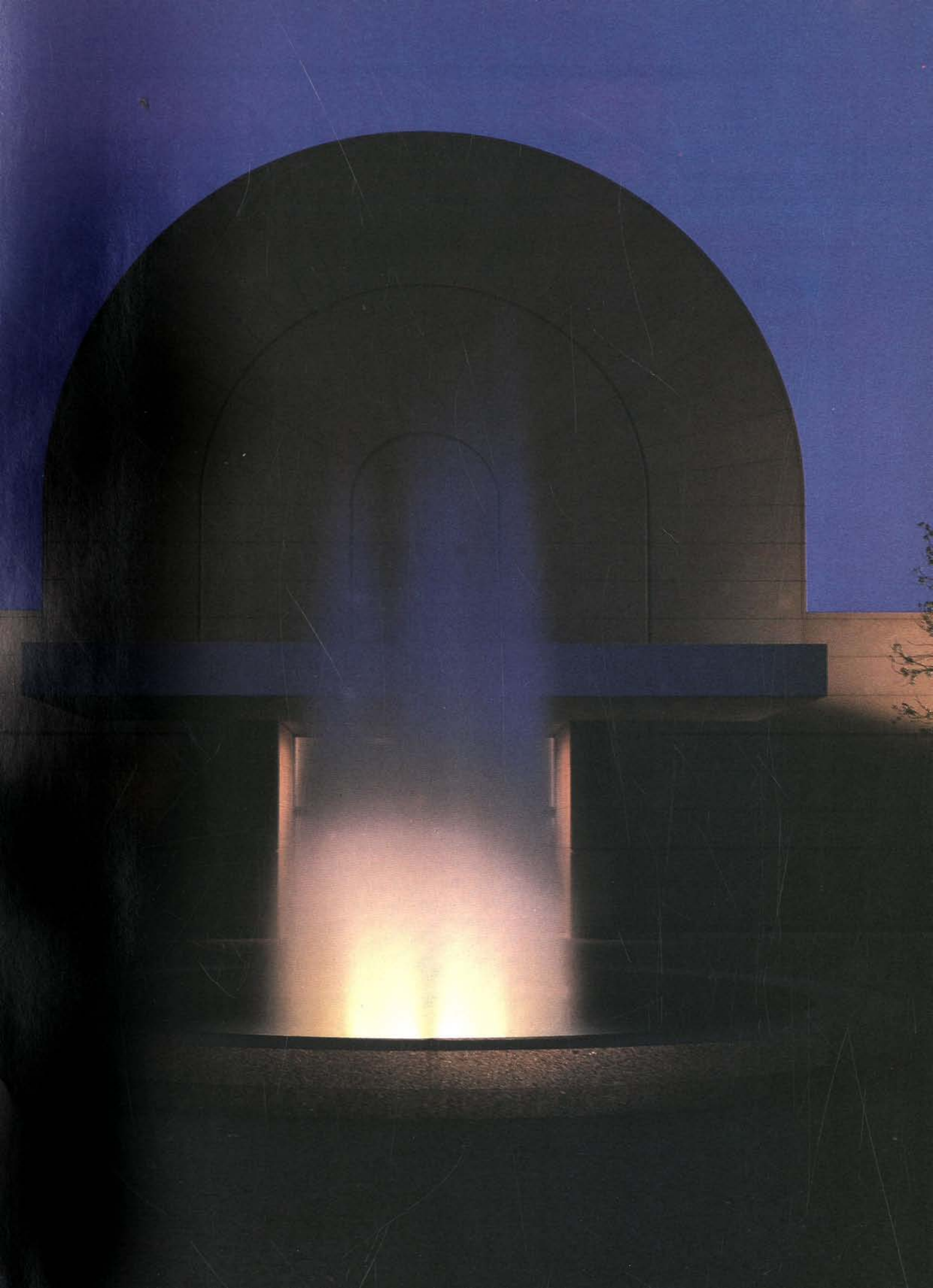
Museo de Arte Hood, 1985

Arquitectos: Charles W. Moore con Chad Floyd (Arquitectos de Centerbrook)
© 1986 Timothy Hursley (izquierda), © 1986 Dan McCoy/Rainbow (arriba)

Museo de Arte Dallas, 1984

Arquitecto: Edward Larrabee Barnes
© 1986 Daniel Barsotti

Durante los años setenta, prominentes ciudadanos de Dallas, Texas, empezaron a imaginar un área para las artes, con un teatro para ópera y una sala de conciertos a los que se pudiera llegar caminando desde su distrito financiero. El nuevo Museo de Arte Dallas es la pieza central de ese ambicioso proyecto. Respaldado en parte por la más grande emisión de bonos jamás aprobada por los votantes concerniente a un proyecto cultural en los Estados Unidos, el nuevo museo ocupa un espacio de cuatro hectáreas, que comprende un jardín escultórico y un "patio educativo" para impartir clases. Los críticos han calificado de "reticente" y "contenida" la baja estructura de piedra caliza, comparada con el resto de esta ciudad de rascacielos. Su firma es una bóveda cilíndrica que mide 12 metros y que se alza detrás de una fuente en la puerta frontal (derecha). Albergando la colección moderna (arriba), la bóveda recuerda una magnífica nave catedralicia mientras se cruza el vestíbulo que conduce a otras dos galerías, en las que se exhibe "Arte tradicional europeo y estadounidense" y "Arte no occidental". El arquitecto Edward Larrabee Barnes dice que se había propuesto un edificio "sencillo" que no compitiera con las exposiciones. El crítico de la revista *Time,* Wolf von Eckardt, piensa que el Museo Dallas es un "motivo de alegría precisamente por su encantadora simpleza en una época de confusión para la arquitectura. Es una cuidadosa y bella proyección de la arquitectura al servicio del arte".



INTERPRETANDO LA ★ CONSTITUCIÓN ★

Tomado de HUMANITIES

En septiembre de 1987 los norteamericanos celebrarán el bicentenario de la firma de la Constitución de los Estados Unidos, pero este documento que consigna la ley suprema de la nación sigue siendo objeto de acalorado debate. La controversia ha sido provocada en parte por la elegante vaguedad de las palabras escritas por los autores del documento: los 55 Padres de la Patria que, en palabras del actual Magistrado de la Corte Suprema William Brennan, "ocultaron sus diferencias bajo mantos de generalidad".

En 1803, en un fallo histórico de la Corte Suprema, el presidente de la misma, John Marshall, estableció una de las características distintivas de la autoridad judicial de los Estados Unidos al declarar que la corte, puesto que su "competencia y deber. . . es decir cuál es la ley", era la intérprete final de la constitución. De este modo, dijo, la corte estaba facultada para revisar la legalidad de todas las leyes federales y estatales y de las disposiciones presidenciales. La constitución misma no confiere explícitamente a la Corte Suprema tal facultad, pero los argumentos de Marshall fueron tan persuasivos que este principio de "revisión judicial" llegó a ser firmemente aceptado en el derecho estadounidense.

A lo largo de los años, diversos críticos han acusado a la Corte Suprema de abusar de la revisión judicial, de emplear su poder con fines políticos. En los treintas, el Presidente Franklin Roosevelt atacó a los magistrados conservadores que declararon inconstitucionales algunas leyes de su Nuevo Trato. Hoy, sin embargo, los principales opositores del activismo judicial suelen llamarse conservadores. Específicamente, critican fallos recientes de la Corte Suprema por defender derechos individuales que la constitución no establece directamente, y por imponer las preferencias políticas de los magistrados sobre leyes determinadas por legislaturas democráticamente elegidas.

En los últimos dos años el debate en torno a la fuerza del poder judicial ha pasado de los tribunales y las escuelas de derecho a la primera plana de los diarios estadounidenses. Prominentes estudiosos conservadores de las cuestiones legales, como el profesor de historia Herman Belz, han acusado a jueces designados de usurpar la responsabilidad de los funcionarios elegidos y "actuar como una privilegiada élite gobernante". Uno de los argumentos más persuasivos de estos estudiosos es que los jueces se han apartado del "propósito original" de los autores. Como lo ha expresado el Procurador General de los EUA Edwin Meese, perciben la constitución "como un recipiente vacío donde cada generación puede verter su pasión y su prejuicio". De hecho, Meese es uno de los más francos proponentes del empleo de la doctrina del propósito original como medio para restringir el poder judicial. Ha instado a los magistrados de la Corte Suprema y a otros jueces federales a "esforzarse por resucitar el significado original de las disposiciones y estatutos constitucionales como única guía válida para el juicio legal". Según este argumento, los escritos y creencias de los Padres de la Patria, y no el precedente legal reciente ni la voluntad de la comunidad moderna, son los criterios más claros para determinar la constitucionalidad de las leyes.

Los críticos de Meese y sus aliados afirman que los conservadores tienen una agenda política propia: limitar el ámbito de las 10 primeras enmiendas a la constitución—la Declaración de Derechos, que defiende la libertad de culto, de expresión, de prensa y el derecho a un juicio imparcial—y de la Enmienda Catorce, ratificada poco después de la Guerra Civil, que estipula la "igualdad de protección de las leyes" para todos los ciudadanos. Los estudiosos liberales de las cuestiones legales dicen que a los partidarios del propósito original les gustaría negar las tendencias legales de los últimos 60 años. El Magistrado de la Corte Suprema, Brennan, ha criticado acremente la doctrina del propósito original por considerarla una máscara de "la antipatía hacia los derechos de las minorías", y ha sostenido que es "arrogancia disfrazada de humildad pretender que podemos determinar con exactitud la intención de los autores". El juez federal Irving Kaufman ha dicho que es imposible resolver casos de acuerdo con el propósito original de los Padres de la Patria, porque "los jueces constantemente deben resolver cuestiones que los estadistas del siglo XVIII, no importa cuán profetas fueran, sencillamente no pudieron prever y resolver". Otros estudiosos han señalado que los autores ofrecieron pocas explicaciones o análisis de su trabajo en que pudieran basarse decisiones legales complejas.

Dos de los más eminentes eruditos estadounidenses en materia constitucional continúan el debate en este artículo, extractado de Humanities, *la revista publicada por el Fondo Nacional para las Humanidades. La doctrina de la intención original es apoyada por Robert Bork, un juez federal de alzadas de Washington, DC, y antiguo profesor de derecho público en la Escuela de Derecho Yale. Como subsecretario de justicia de los EUA entre 1973 y 1977, defendió la posición del gobierno en muchos casos ante la Corte Suprema. Las opiniones de Bork son refutadas por Laurence Tribe, profesor de derecho constitucional en la Escuela de Derecho Harvard. Los libros más recientes de Tribe son* Constitutional Choices *(Opciones constitucionales)—acerca de las decisiones de los tribunales federales en materia constitucional—y* God Save this Honorable Court *(Dios salve a este honorable tribunal), que examina la designación de los magistrados de la Corte Suprema.*

DOS PUNTOS DE VISTA

La Propuesta de los Padres de la Patria

Por Robert H. Bork

La frase *propósito original* se ha convertido de pronto en el centro de la controversia nacional, y ya era tiempo. La controversia gira en torno a la cuestión de si los jueces, que emprenden la tarea de suprimir leyes y acciones ejecutivas en nombre de la constitución, deben hacerlo sólo de acuerdo con las intenciones de los que escribieron, propusieron y ratificaron las diversas disposiciones de ella. Esta filosofía del originalismo concuerda con lo que la mayoría de la gente supone que los jueces hacen y deberían hacer. Pero no es lo que la mayoría de los especialistas constitucionales académicos esperan de los jueces, y aparentemente tampoco es lo que algunos de ellos consideran que debe ser su función. Han desarrollado una filosofía del no originalismo según la cual los jueces deben crear derechos individuales que invaliden las decisiones democráticas. Por muchas vueltas que se dé a las palabras del documento o al material histórico, estos derechos no se encuentran en la constitución pero, sin embargo, han de ser asentados como mandato constitucional. Así pues, es obvio que el debate en torno al propósito original es un debate acerca de cuántos aspectos de la vida—de la moralidad estadounidense, de los arreglos sociales y económicos—han de ser gobernados por jueces y cuántos por las personas que actúan a través de las instituciones de la democracia.

El reciente surgimiento del debate originalista/no originalista en el escenario público parece un hecho saludable. Se supone que los tribunales no deben actuar de acuerdo con las percepciones populares de la constitución, pero el público debería saber si están aplicando sus propias preferencias morales, sociales y filosóficas en lugar de la constitución. En la medida en que los jueces se convenzan de la filosofía no originalista, estarán usurpando la autoridad que propia-

—Continúa en la pág. 30

Los Límites del Propósito Original

Por Laurence H. Tribe

Desde la génesis de los Estados Unidos, el historicismo ha desempeñado un papel muy importante cuando se trata de definir la ley constitucional. Sin embargo, el año pasado la historia fue invocada otra vez para servir a un propósito interpretativo muy distinto. En el discurso constitucional manifiesto de la actualidad se ofrece una versión peculiar de la "historia"—en la que algunos confiadamente afirman conocer lo que "se propusieron originalmente" los Padres de la Patria y los autores de la Constitución de los EUA—como la única fuente pertinente y, de hecho, definitiva del verdadero significado de cada disposición del texto constitucional. Estos nuevos "originalistas" están atareados *inventando* un pasado particular que pudiera *dictar* nuestro futuro constitucional. Al hacerlo, reclaman para la historia una autoridad de decisión que es incompatible con los límites de lo que podemos saber y es falsa a la naturaleza de la constitución misma.

Como integrantes de una nación protegida por una constitución escrita, los estadounidenses deben estar unidos por sus palabras, deben suponer que éstas tienen un significado y deben comprenderlo a la luz de cómo fueron utilizadas esas palabras por sus autores. Pero, a diferencia de un libro de cocina, la constitución no especifica qué ingredientes, combinados en qué formas y cantidades, producirán "libertad" o "igualdad de protección de las leyes". En muchos casos, por sí solas, las majestuosas frases de la constitución son de una oscuridad desconcertante. Esto no es accidental. La razón es que los Padres de la Patria trataron de producir un documento que, según la frase inmortal del Magistrado John Marshall, "resistiera el embate del tiempo y. . . se adaptara a las crisis del acontecer humano". En palabras del historiador Henry Steele Commager, los autores seleccionaron deliberadamen-

—Continúa en la pág. 31

"La filosofía del propósito original requiere que el texto, la estructura e historia de la constitución provean al juez, no con una resolución sobre un caso específico, sino con una premisa a partir de la cual se pueda comenzar a razonar sobre el caso".

© 1986 Ken Heinen

mente pertenece al pueblo y a sus representantes elegidos. Los tribunales deben ser vigorosos en su defensa de los derechos de los individuos, pero también deben tener buen cuidado de no invadir ni disminuir el legítimo derecho de la mayoría a gobernar.

Cualquier teoría legítima de adjudicación constitucional parte de la premisa de que la constitución es la ley. Esta proposición parece tan obvia que la mayoría de los estadounidenses la consideraría tautológica; sin embargo, la proposición es enérgicamente negada por cierto número de teóricos constitucionales. ¿Qué significa afirmar que las palabras de un documento son ley? Significa que las palabras restringen no sólo la conducta sino el juicio. Así, la constitución controla a los jueces en la medida exacta en que controla a los legisladores, los ejecutivos, los burócratas y los ciudadanos. Si la constitución no es ley en este sentido—ley que con las áreas usuales de incertidumbre en sus contornos, pero sin embargo con una precisión tolerable, dice a los jueces lo que deben y lo que no deben hacer—¿quién autoriza a estos funcionarios a hacer tabla rasa del juicio mayoritario de los representantes del pueblo estadounidense? No existe una respuesta. Sólo la ley da al juez el mandato de gobernar.

La Declaración de Derechos y las Enmiendas de la Guerra Civil, que son los temas principales de la controversia, especifican una diversidad de libertades fundamentales otorgadas a los individuos. Especificar algo es simultáneamente no sólo darle contenido sino, mediante el mismo proceso, fijarle límites. La Primera Enmienda, por ejemplo, especifica la libertad de expresión. Obviamente, esto obliga a los jueces a defender la expresión pero, por inferencia clara, también les prohíbe emplear esa cláusula para proteger la libertad sexual o la libertad de manipular los precios o mil otras libertades que quedan fuera de la categoría de la expresión. El hecho de los límites significa que la autoridad del juez está restringida, de tal suerte que, fuera de las garantías que la constitución designa, son las instituciones democráticas las que gobiernan.

La interpretación del lenguaje general de la constitución según el discernimiento óptimo del propósito original de los autores es la única manera en que la constitución puede ser ley en el sentido arriba mencionado. Ningún otro método de adjudicación constitucional puede lograr esto.

Algunos teóricos en materia legal sostienen que el significado de la constitución debe evolucionar y que el curso de la evolución debe estar determinado por la filosofía moral y política. No es enteramente clara la razón por la que este método de modificar el significado del documento, si es legítimo, deba limitarse a las libertades individuales. Podría asimismo aplicarse a la interpretación de las facultades y estructuras del gobierno asentadas en los primeros tres artículos de la constitución. Esto rara vez, o nunca, se propone, quizás porque se volvería embarazosamente obvio que los profesores están pidiendo a los jueces que rehagan el gobierno norteamericano. Empero, una forma de creatividad judicial no es más ilegítima que la otra. No existe una sola filosofía o método de razonamiento filosófico en que todos los estadounidenses convengan. Si los jueces tratan de recrear la constitución de esta suerte, producirán derechos contra el juicio mayoritario que muy probablemente nadie considerará legítimos. Esos derechos se basarán en algo tan endeble como las predilecciones de una mayoría de jueces que en un momento dado se hallaban en funciones.

A otros teóricos constitucionales les gustaría que los jueces aplicaran no el análisis filosófico sino algo más afín a un sentido, casi intuitivo, de lo que la "moralidad cambiante" de los Estados Unidos exige en el momento. Esta idea se apoya en la observación correcta de que la moralidad de una sociedad efectivamente cambia, y que la moralidad norteamericana de hoy difiere en muchos aspectos de la que tenía la nación a fines del siglo XVIII. Todo esto es muy cierto, pero no suficiente para apoyar la conclusión. Las garantías contenidas en la constitución—libertad de expresión, de prensa y de culto; inmunidad contra allanamientos e incautaciones injustificadas; el derecho de negarse a la autoincriminación, y muchas garantías más—siguen teniendo enorme vigencia hoy. Cualquier sociedad libre debe respetarlas. A mi buen saber y entender, ningún teórico sugiere que si la moralidad norteamericana se transforma al punto de que estas libertades ya no sean apreciadas, los jueces deban abandonarlas; y, sin embargo, esto es lo que parecería exigir dicho enfoque. No obstante, las dificultades de nuevo son más profundas. En la medida en que la moralidad que se transforma merece el nombre de "nuestra moralidad", estará representada en acciones legislativas y ejecutivas. No habrá necesidad de que los jueces digan a la sociedad cuál es su moralidad. Los jueces que se entreguen a la tarea de aplicar una "moralidad en transformación" para invalidar la ley democráticamente estatuida, estarán realmente imponiendo su propia moralidad al resto de los estadounidenses y dándole el nombre de constitución.

—Continúa en la pág. 32

"La generalidad misma de muchos términos empleados por los autores sugiere enfáticamente un intento de no limitar su significado a resultados específicos, sino de estimular la creación de significados a la luz de las necesidades y discernimientos de las generaciones subsecuentes".

Jane Reed, Harvard University

te "un lenguaje lo suficientemente elástico para anticiparse a una sociedad, una economía y unas crisis políticas siempre cambiantes". Dejaron "a las generaciones posteriores el deber de adaptar sus enunciados particulares a sus dignos propósitos de enseñanza y gobierno". La tarea esencial de los jueces, y de todos los ciudadanos, es entonces la de interpretar tales "propósitos" trascendentes, *no* la de conjeturar, como en un enigma de historia hipotética, lo que los autores habrían dicho si hubieran tenido que considerar los problemas actuales como un asunto original.

Imaginar lo que habrían dicho es a menudo un ejercicio estéril y sin sentido, pues muchas cosas han cambiado. Por ejemplo, consideremos la cuestión del respaldo gubernamental a la plegaria en las escuelas. Como la Magistrada Sandra Day O'Connor lo reconoció al unirse a la reciente invalidación por parte de la Corte Suprema del decreto llamado "periodo de silencio" de Alabama, sobre la base de que su intención era apoyar y alentar la plegaria en las escuelas públicas, la explicación del propósito constitucional no puede detenerse en investigaciones de lo que los autores—en cuyo mundo "la educación pública gratuita era prácticamente inexistente"—tendrían que decir, o hubieran dicho si se les hubiera preguntado, acerca de la práctica impugnada. Su mundo no era tal que el asunto pudiera haberse enfocado de manera que tuviera el significado que reviste hoy.

El Juez Bork está de acuerdo en que las cortes deben adecuar sus puntos de vista cuando fundamentos constitucionales como el discurso político o la intimidad individual se agoten debido a tecnologías nuevas o a sucesos sociales o legales recientes. Los valores básicos cuyo resguardo provoque tal ajuste judicial deben derivarse no de la filosofía personal del juez, sino de la mejor comprensión de la constitución de que éste sea capaz: su texto, su estructura, los principios que revela, la historia de su creación y la evolución de su interpretación por parte de la comunidad de políticos y legistas.

Aquellos opositores que, como el Juez Bork, definen los valores que se sienten obligados a proteger de manera tal que reflejan en forma estrecha los procedimientos específicos y las inquietudes concretas que movieron a la generación de autores, han optado por rechazar un nivel más alto de abstracción y generalidad. Para ellos, la "libertad" simboliza más un *catálogo* de inmunidades contra ciertos abusos temidos por los autores que un *concepto* general de autonomía personal.

La generalidad misma de muchos términos empleados por los autores—como *libertad, proceso legal* e *igualdad de protección*—sugiere enfáticamente un intento de no limitar su significado a resultados y contextos específicos que estuvieron en la mente de aquellos que por primera vez los utilizaron, sino de estimular la creación de significados a la luz de las necesidades y discernimientos de las generaciones subsecuentes. Hay pruebas suficientes de que en realidad ésta fue la premisa sobre la cual la constitución, según sus enmiendas, fue escrita y ratificada. Así, en 1796 James Madison nos advirtió que las observaciones individuales y las suposiciones particulares de los autores en Filadelfia nunca deben ser consideradas como "el oráculo al interpretar la constitución".

Los originalistas deben convencernos de que su propio alejamiento de ese supremo propósito original está justificado, y de que podría ser coherentemente ejercido no obstante los elementos a menudo en conflicto que tenían en mente los muchos autores, o ratificadores, de las disposiciones de la "constitución. Y, además, deben convencernos de que su proyecto tendrá éxito en su objetivo declarado de situar tal ejercicio de interpretación más allá de las predilecciones personales y los juicios subjetivos.

Por mi parte, tengo serias dudas de que el proyecto se aproxime siquiera al éxito. Pensemos en los magistrados que escribieron en el fallo Dred Scott de 1857 que los esclavos son simples posesiones, en los que escribieron en el Plessy (1896) que la segregación racial por ley no niega necesariamente la igualdad, y en los que escribieron el Lochner (1905) que las leyes que norman las jornadas y los salarios violan la "libertad de contratación". Todos ellos invocaron con considerable convicción y plausibilidad el "propósito original". Si esos casos (que fueron revocados por posteriores fallos de la Corte Suprema) se resolvieron equivocadamente, debemos explicar mucho mejor que los originalistas los hechos obtusos de la historia que pesaron sobre el lado equivocado de esas disputas. Tampoco puede el proyecto de los originalistas eludir el cargo de subjetividad e incluso de selectividad y manipulación políticamente motivadas cuando aquellos que lo propugnan apoyan tan fácilmente la constitucionalidad de políticas eminentemente razonables y actualmente indispensables que ciertamente habrían escandalizado a aquellos que forjaron la constitución y la Declaración de Derechos: prácticas tales como "detención y cateo" por la policía en áreas urbanas. Finalmente, el proyecto originalista difícilmente podrá tener éxito cuando incluso sus más ardientes defensores ad-

—Continúa en la pág. 32

—Continúa de la pág. 30

A mi parecer, estas consideraciones dejan sólo el método del propósito original como medio legítimo para aplicar la constitución. Sólo esto puede darnos una ley que sea diferente—y superior—a la voluntad del juez. Se ha objetado que el proceso de discernir las intenciones de los autores puede manipularse y que, en todo caso, es imposible saber lo que éstos hubieran hecho en casos específicos. Estas cosas son ciertas y, si constituyen objeciones insuperables, la única conclusión que queda es que la constitución jamás puede ser ley y la revisión judicial debe abandonarse.

Pero cualquier sistema de argumentación que sea complejo y entrañe cuestiones de grado y de juicio es manipulable. Desde luego, será más fácil detectar la manipulación de material histórico que de conceptos filosóficos o de opiniones subjetivas sobre la moralidad contemporánea.

La objeción en el sentido de que no podemos saber lo que los autores hubieran hecho con respecto a situaciones modernas específicas, sale totalmente sobrando. El originalista trata de discernir los principios que los autores establecieron, los valores que trataron de proteger. Todo lo que requiere la filosofía del propósito original es que el texto, la estructura y la historia de la constitución provean al juez no de una conclusión sobre un caso específico, sino de una premisa a partir de la cual pueda empezar a dilucidar ese caso. El juez originalista debe proteger la libertad o el proceso constitucional que los autores pretendieron preservar, en circunstancias que ellos mismos no podían prever. Esta no es una tarea imposible; de hecho, las cortes la realizan a diario cuando aplican un estatuto, un contrato, un testamento o una opinión de la Corte Suprema a circunstancias que los autores de esos documentos no previeron. Podemos entender suficientemente bien las libertades que los autores pretendieron garantizar de modo que, por ejemplo, podamos hacer valer la garantía de libertad de prensa de la Primera Enmienda no sólo para impedir la censura de los medios de comunicación impresos sino para aumentar la libertad de los medios electrónicos.

La adhesión a una filosofía de búsqueda de la intención original no significa que los jueces invariablemente resolverán casos en la forma que lo hubieran hecho los autores, aunque muchos casos se decidirán de esa manera. En su manifestación menos extrema, la filosofía originalista limita a los jueces a las áreas que los autores les asignaron, y reserva a los procesos democráticos aquellos aspectos de la vida que ellos ubicaron allí. Esto al menos es indispensable si no se quiere que los jueces usurpen la libertad legítima del pueblo para gobernarse, y ninguna otra filosofía más que la del propósito original puede ofrecer esa garantía. ♦

—Continúa de la pág. 31

vierten que algunas resoluciones constitucionales, incluso si desde el principio estuvieron equivocadas según su propio criterio de lo que era el propósito de los autores, se han arraigado tan profundamente que no sería prudente ni necesario retroceder el tiempo.

Como lo dijo una vez Charles Black, experto jurídico de la Universidad Yale, la verdad es que las interpretaciones que hace un juez de la constitución, así como de su propósito, están "influidas y determinadas por su vida entera, por su comprensión de la economía y la política, y por su sentido. . . del lugar que ocupa la justicia respecto a los grandes temas de su tiempo".

La diferencia más importante entre aquellos que insisten en que están percibiendo y haciendo valer pasivamente los propósitos específicos de los autores, y aquellos que admiten que necesariamente hacen algo más puede reducirse a esto: los originalistas pretenden negar su responsabilidad en las decisiones que toman—y que imponen a otros—mientras que sus opositores, para bien o para mal, aceptan tal responsabilidad como inevitablemente propia. Ninguno de los dos grupos tiene el monopolio de la sinceridad, el discernimiento, la sabiduría; en ocasiones tal vez ambos sean culpables de todo género de faltas judiciales; cada uno debe admitir que no tiene asegurada una fuente confidencial que le revele la verdad constitucional.

Insistir, como lo hago, en que toda opción judicial debería estar seriamente limitada por el texto, la estructura y la tradición constitucionales, requiere de hecho que se reconozca que tales opciones jamás son meros productos pasivos de un único "propósito original" que existe en la historia y espera ser descubierto. El peligro de que los magistrados ejerzan el poder en nombre de la constitución pero al servicio tan sólo de sus predilecciones morales personales aumenta, en vez de reducirse, por el hábito de expresar las resoluciones judiciales en forma de interpretaciones ineluctables de una realidad puramente externa. Por muy adornados que estén con referencias eruditas a la historia, tales reclamos están mucho menos sujetos a una disputa significativa, y por tanto mucho menos limitados por los requerimientos de la persuasión que los más mesurados reclamos de aquellos que reconocidamente basan sus argumentos constitucionales en una combinación más ecléctica y difusa de recursos al lenguaje, al precedente y a la filosofía jurídica.

Lejos de liberar a los magistrados de imponer valores puramente personales al resto de los individuos, esta última visión de la historia y su indeterminación obliga a los jueces a *explicar* sus conclusiones, y las razones que las sustentan, en formas accesibles a la crítica del profesional y del lego. De esta manera, la sincera confesión de que los magistrados están comprometidos en algo más que la observación pasiva de la historia puede ayudarles, al interpretar la constitución, a hablar, como apropiadamente lo ha dicho el Magistrado William Brennan, "por su comunidad, no sólo por ellos mismos". Un franco reconocimiento de los límites del originalismo puede abrir el proceso de la interpretación constitucional a un debate totalmente público, sin el cual sólo participa del milagro, el misterio y la autoridad no impugnada. ♦

CUANDO LOS TRABAJADORES SON PROPIETARIOS

Por Corey Rosen y Karen M. Young
Tomado de
ECONOMIC DEVELOPMENT COMMENTARY

Durante los últimos 10 años, miles de empresas comerciales norteamericanas han empezado a ofrecer a sus empleados una participación en la compañía. El arreglo más difundido es un plan de propiedad de acciones por parte de los empleados (ESOP) mediante el cual los trabajadores ganan acciones además de sus salarios. Varios estudios han demostrado que las compañías que ofrecen el ESOP invariablemente alcanzan un desempeño más alto que sus competidoras, generan mayores utilidades y crean más empleos nuevos. En el presente artículo, el experto en ciencia política Corey Rosen y la analista administrativa Karen M. Young señalan que no son sólo los incentivos financieros lo que aumenta la productividad; el orgullo de la propiedad de acciones y la participación de los trabajadores en las decisiones administrativas son también factores importantes del éxito de estas compañías.

Rosen y Young son, respectivamente, director ejecutivo y directora administrativa del Centro Nacional para la Propiedad del Empleado, establecimiento de investigación que se localiza cerca de Washington, DC.

Los planes de propiedad de acciones de los empleados se han vuelto muy comunes en la iniciativa privada norteamericana a lo largo de la última década. Más de 8.000 compañías comparten ya títulos de propiedad de acciones con más de 10 millones de empleados. Grupos tan diversos como la Cámara de Comercio de los EUA, el Partido Demócrata, la Administración Reagan, el Sindicato Unido de Trabajadores del Acero y la Iglesia Católica han respaldado a la propiedad de acciones de los empleados.

Desde 1974, en cada sesión del congreso se ha aprobado por lo menos un conjunto importante de incentivos nuevos para la propiedad de acciones de los empleados, en tanto que 16 estados, incluidos California, Illinois, Michigan, Nueva York y Pennsylvania, han aprobado leyes en ese sentido. Una diversidad de estudios sugiere que las compañías donde los empleados son también propietarios de acciones resultan más productivas y generan más empleos nuevos que compañías comparables que no han instituido esta modalidad.

Algunos han sostenido que los empleados pensarán y actuarán como propietarios sólo si tienen derechos plenos de voto sobre sus acciones y voz en las decisiones a nivel de fábrica y de gerencia. Otros dicen que los empleados deben tener la propiedad de por lo menos cierto porcentaje de la compañía o haber acumulado al menos cierto nivel de acciones en sus cuentas. Otros más dicen que la clave está en cómo comunica la gerencia su información sobre planes de propiedad de acciones a los empleados, o que la propiedad sólo funcionaría en compañías pequeñas (o grandes).

El Centro Nacional para la Propiedad del Empleado (NCEO) abordó muchos de estos temas en un estudio reciente. El NCEO llevó a cabo el estudio porque, aun cuando en muchos círculos se conviene en que es justo que los empleados sean dueños de acciones en sus compañías, existe un menor consenso y, hasta ahora, pocos datos sobre lo que hace que la propiedad de los empleados sea efectiva para las compañías y estimulante para aquéllos.

Esencialmente hallamos que la propiedad de los empleados es un fenómeno en rápida expansión, que se da sobre todo en compañías sanas y establecidas. Por otra parte, nos percatamos de que muchas compañías más iniciarían planes si estuvieran al tanto de sus beneficios.

También hallamos que a los empleados les interesan sobre todo los aspectos financieros de la propiedad: cuanto más alto es el nivel de contribución de la empresa al plan de propiedad de acciones de los empleados, tanto más entusiasmo muestran estos últimos. Aunque éste fue claramente el factor más importante en la determinación de una actitud positiva del empleado frente a la propiedad, los resultados de la investigación también mostraron otros factores de peso. Las compañías que hacen el mayor esfuerzo para informar cómo operan sus planes, que tienen administradores profundamente comprometidos con la idea de la propiedad de acciones de los empleados y que brindan a éstos las mayores oportunidades de participación, tienen empleados más responsables, motivados y satisfechos.

© 1986 the National Council for Urban Economic Development.

¿Cómo funcionan los planes de propiedad de los empleados? Contrariamente a la impresión popular, la propiedad de acciones de los empleados no es fundamentalmente un medio para salvar a las empresas en mal estado; sólo un 2% aproximadamente de estos planes se instituye por dicha razón. Además, las compañías rara vez exigen que los empleados renuncien a sus salarios u otros beneficios para convertirse en propietarios (sólo una de las 47 compañías estudiadas insistió en semejante contribución).

Algunos críticos temen que los planes de propiedad de los empleados se usen para remplazar los planes de pensiones, pero las encuestas sugieren que menos del 8% de las compañías ha eliminado dichos planes. De hecho, la mayor parte de los planes de propiedad se instituyen en compañías sanas como prestación adicional para los empleados.

El arreglo más característico es un plan de propiedad de acciones por parte de los empleados o ESOP. En un ESOP la compañía aporta acciones o dinero líquido para comprar acciones para un fondo fiduciario especial. Estas acciones se asignan entonces a cuentas individuales de los empleados con base en el sueldo relativo o en alguna fórmula más equitativa.

Normalmente es un analista ajeno a la compañía el que determina el valor de las acciones, y la empresa debe convenir en readquirir sus acciones de los empleados que se marchen. Por su parte, los trabajadores deben poder votar sobre ciertas cuestiones importantes, aunque algunas compañías otorgan derechos plenos de voto.

Los ESOP tienen algunas ventajas de tipo fiscal. Como las compañías pueden deducir el valor efectivo de las acciones nuevas que aportan al ESOP, dichos planes constituyen una manera en que los empleados pueden obtener parte de los activos de una compañía sin desembolsos efectivos inmediatos por parte de ésta. Las compañías también pueden obtener préstamos por medio del ESOP en una forma que ofrece ventajas fiscales.

Para los propietarios que se jubilan los ESOP ofrecen un medio de asegurar la continuidad del negocio. Muchos de estos propietarios de compañías lucrativas descubren que no pueden encontrar comprador o alguien a quien puedan venderle con la confianza de que el negocio seguirá siendo bueno. Por otra parte, con frecuencia prefieren dejar el negocio a sus empleados. Con un ESOP pueden lograr que la compañía haga aportaciones deducibles de impuestos al fondo fiduciario para comprar acciones para los empleados.

Casi todos los ESOP se usan con uno de estos tres fines: proporcionar a los empleados una prestación, elevar el capital o comprar las acciones de un socio que se va. Sin embargo, estos planes de propiedad pueden usarse, y ocasionalmente así sucede, para desposeer o adquirir compañías subsidiarias como parte de una operación de compa o como medio para mantener en operación a una compañía en peligro de quiebra.

El ESOP típico posee entre el 20 y el 40% de las acciones de la compañía, y entre el 10 y el 15% de los planes tiene la mayoría: porcentajes que aumentarán a medida que un número mayor de ESOP alcancen su madurez. La aportación promedio de la empresa al plan equivale a aproximadamente el 10% del sueldo.

La relación entre la propiedad de los empleados y el rendimiento de la compañía es más difícil de medir. Si es cierto que las empresas donde los empleados son también propietarios tienen un desempeño mejor, ¿se debe ello a la propiedad *per se* o cabría la posibilidad de que las compañías más exitosas son las que suelen establecer planes de propiedad? Por otra parte, ¿podría decirse que la institución de dichos planes es simplemente una señal de buena administración? Aunque ésta es un área que necesita investigarse más a fondo, algunos datos preliminares sugieren que existe por lo menos una *asociación* fuerte entre la presencia de un plan de propiedad de los empleados y un rendimiento altamente satisfactorio por parte de la compañía.

En un estudio realizado en 1978 en la Universidad de Michigan se halló que las compañías donde los empleados son también propietarios eran 1,5 veces más lucrativas que compañías comparables sin planes de propiedad.

Una encuesta de compañías con ESOP llevada a cabo en 1980 reveló que éstas tenían una tasa anual de crecimiento de la productividad dos veces mayor que la de empresas comparables sin ESOP, en tanto que un estudio de 1984 puso de manifiesto que las primeras rebasaban en rendimiento entre 62 y 75% al de sus competidoras, según la medida financiera empleada. Varios estudios indican que las compañías con planes de propiedad generan entre dos y tres veces más empleos nuevos que compañías comparables sin dichos planes.

La investigación indica que a los empleados les gusta ser propietarios. Se muestran enteramente de acuerdo con las proposiciones que indican un beneficio financiero en la propiedad. Un porcentaje considerable dice que esta última vuelve más interesante su labor o los hace trabajar más, pero la mayoría discrepa de que la propiedad les confiera un papel más preponderante en la toma de decisiones de la compañía.

Son más complejas otras respuestas a lo que entraña formar parte de un ESOP. Los empleados querían participar más a nivel del empleo (indicando que les gustaría compartir la toma de decisiones) y menos a nivel de gerencia (diciendo que sólo querían recibir información o que se les pidiera su opinión). No obstante, la mayor *discrepancia* entre lo que querían y lo que pensaban que tenían se daba en las decisiones a nivel administrativo (por ejemplo, la política de la compañía y la selección de los supervisores). Muchas de las empresas estudiadas ofrecen oportunidades de participación a nivel de fábrica, pero sólo una minoría de ellas (13 de 37) permiten derechos plenos de voto, y un número incluso menor procura oportunidades de participar en las decisiones a nivel administrativo.

Estas cifras nos hablan de las reacciones globales a la propiedad, pero no distinguen entre las actitudes de las compañías que las ofrecen. Para ello, el NCEO enfocó más a la compañía que al empleado.

El factor más importante fue el monto de la contribución anual de la empresa al ESOP. Los niveles de contribución varían mucho en las compañías con

ESOP: de menos del 1% del sueldo anual a más del 25%. Cuanto mayor era la aportación al ESOP, tanto más se conducían los empleados como propietarios. Un nivel de aportación de un mínimo porcentaje anual sencillamente no infunde la idea de propiedad, independientemente de cuaquier otra cosa que haga la empresa. El nivel de contribución es, con mucho, el factor más importante en la determinación del valor financiero del plan para los empleados. Un empleado de una compañía donde el 100% de los trabajadores sean propietarios, pero que aporte sólo un porcentaje reducido del sueldo, sacará menor provecho de su propiedad que el empleado de una empresa donde sólo el 40% de los trabajadores sean propietarios pero que aporte el 15% del sueldo.

Creemos, sin embargo, que el dinero no es el único elemento que hay que considerar. Una contribución anual considerable es un recordatorio tangible de que la compañía concibe a sus empleados como *propietarios,* no sólo como trabajadores. La propiedad es un valor norteamericano básico, y una contribución considerable es la mejor forma de que una compañía lo refuerce. Esta idea tiene inferencias importantes. Vale la pena alentar la propiedad de los empleados aun cuando éstos tengan pocas oportunidades de participación. Siempre estarán más motivados, disfrutarán más de su trabajo y, lo que es más importante, cosecharán una recompensa financiera nada despreciable. Pero los planes que ofrecen una propiedad simbólica o mínima—menos 5 a 10% del sueldo—tienen poca trascendencia.

La aportación de una suma considerable no fue el único factor de un plan exitoso. Una segunda variable clave fue la filosofía de propiedad de la gerencia. En algunas compañías, la propiedad de los empleados se usa primordialmente para obtener ventajas fiscales o cierto margen en la planificación financiera. En otras compañías, la propiedad compartida es un componente básico de la filosofía empresarial. La gerencia cree que los empleados *merecen* ser propietarios, y encontraría la forma de llevar esto a la práctica, con o sin facilidades fiscales.

Cuanto más comprometida está la empresa con el concepto de propiedad tanto más tienden los empleados a actuar y a sentirse como propietarios de verdad. En las compañías donde la gerencia está comprometida con un programa de propiedad de los empleados, los emolumentos por jerarquía tales como los comedores especiales o los estacionamientos cubiertos para los gerentes de nivel superior suelen abolirse. A los empleados se les llama "asociados", "socios" o "gerentes". Sus opiniones se piden y escuchan con regularidad.

Un tercer factor importante de éxito fue la participación. Ésta toma diferentes formas en distintas compañías: en una es una política efectiva de "puertas abiertas", en otra consiste en equipos para resolver los problemas de los trabajadores a nivel de fábrica, en otra más se brinda al empleado la oportunidad de participar en la junta directiva. Cualquiera que fuera la forma, cuantas más oportunidades de participación tenían los empleados, tanto más disfrutaban de ser propietarios.

Como era de esperarse, la participación y la filosofía de la gerencia tuvieron una alta correlación. Ambas estaban vinculadas a una cuarta variable importante, es decir, los esfuerzos de comunicación. Cuanto más hacía la compañía por explicar cómo funciona el ESOP, tanto más motivados estaban los empleados con respecto a la propiedad.

Aunque estos hallazgos de la investigación pueden parecer evidentes, muchos otros factores igualmente obvios no tuvieron ningún efecto independiente sobre las actitudes de los empleados hacia la propiedad. Entre estos factores estaba el tamaño o el tipo de negocio de la compañía, el porcentaje de ésta de que eran propietarios los empleados y la razón por la que la empresa estableció el plan ESOP.

El estudio constituye una guía clara, aunque no fácil, para las compañías que se lanzan a instituir la propiedad de los empleados. Hay que hacer aportaciones sustanciales y regulares, tratar a los empleados como socios, proporcionar oportunidades suficientes de participación y cerciorarse de que los empleados sepan cómo funciona su plan. ¿Vale la pena el esfuerzo? Las compañías más exitosas responden afirmativamente.

Considérese, por ejemplo, Quad/Graphics, de Wisconsin. Esta compañía impresora ha estado creciendo últimamente a un ritmo de 50% anual. Sus 2.100 empleados participan en un ESOP que ahora posee cerca de una tercera parte de la compañía. Quad/Graphics hace aportaciones sustanciales al plan, considerándolas como parte esencial de su programa de compensaciones.

A los empleados se les llama, y considera, "socios"; de ellos se espera que asuman gran parte de la responsabilidad, incluida la creación de nuevas oportunidades de negocios. Una vez al año la gerencia se toma un día libre para dar a los empleados la oportunidad de dirigir la compañía.

En algunos casos, los ESOP parecen haber creado considerable cinismo y amargura entre algunos empleados que calificaban los planes de engañosos o manipuladores. En una pequeña compañía arrendadora los empleados ni siquiera sabían que eran propietarios. En una empresa de servicios de tamaño mediano los empleados consideraban que el plan beneficiaba principalmente a los gerentes. No cabe duda de que la propiedad de los empleados seguirá creciendo en los Estados Unidos. Lo que no se sabe es el rumbo que tomará el crecimiento. Si los planes de propiedad de los empleados son instituidos primordialmente para obtener ventajas fiscales por una administración desinteresada en proporcionar a los empleados una participación sustancial en los activos de la compañía o para tratarlos realmente como copropietarios, entonces los ESOP y otros planes serán poco más que una moda pasajera. Con el tiempo, alguna otra novedad con mejores ventajas fiscales vendrá a remplazar estos planes. Por otra parte, si más compañías llevan adelante la idea con el mismo compromiso demostrado por las compañías más exitosas del estudio, los datos indican que las empresas donde los empleados son también propietarios podrían obtener una importante ventaja competitiva. Esto, a su vez, podría hacer de la propiedad de los trabajadores una característica permanente de la economía estadounidense. ♦

ÓPERA como TEATRO

Por Julius Novick
Tomado de
AMERICAN THEATRE

Tradicionalmente, los cantantes de ópera han restado importancia a la actuación a fin de concentrarse en el poder de la música. Han sido, en palabras del crítico Ambrose Bierce, habitantes del escenario que "no tienen palabras sino canciones, movimientos sino ademanes, posturas sino actitudes". Pero hoy, algunos de los más distinguidos directores del teatro norteamericano han vuelto su atención a la ópera, dice el crítico teatral Julius Novick. "Las cosas están cambiando en el escenario operístico", escribe, "y las prima donnas lo anuncian a gritos en toda Europa". Remplazando los ademanes grandiosos y las producciones restringidas con un mayor sentido de desenvolvimiento realista de los personajes y una visión teatral fuerte, directores como Frank Corsaro, Harold Prince, Andrei Serban y Peter Sellars imprimen un sello personal a las piezas modernas de vanguardia y reinterpretan las obras clásicas.

Julius Novick es crítico teatral de The Village Voice *y profesor de teatro en la Universidad Estatal de Nueva York en Purchase. Su libro sobre el movimiento de teatro regional se titula* Beyond Broadway *(Más allá de Broadway).*

Una prima donna internacional fue presentada en una ocasión a un famoso director en el primer ensayo de una ópera nueva. "Me siento tan emocionada", dijo. "No tengo palabras para expresar lo que significa tener a un director del calibre de usted; pero antes de que empecemos debo advertirle que yo no manejo utilería".

¿Por qué razón se molestaría en dirigir ópera alguien que puede conseguir trabajo en el teatro legítimo? ¿Por qué querría trabajar con cantantes que no saben actuar, que no quieren hacerlo y que se mueven como si fueran barcos de guerra? ¿Por qué hacerlo con directores cuya idea de la teatralidad es hacer que los cantantes caminen, se detengan y miren hacia el podio? En pocas palabras, ¿por qué querría alguien practicar el arte del teatro en un contexto donde las consideraciones teatrales normalmente se subordinan a las musicales?

En parte porque las cosas están cambiando en el escenario de la ópera. Siempre ha habido algunos cantantes que saben actuar; lo que es nuevo es el concepto del director de escena operístico como importante artista creativo-interpretativo, y no como simple funcionario que viene a disponer los movimientos. A lo largo de las últimas décadas se ha de-

Reproducido con autorización del autor, del número de mayo de 1986 de *American Theatre*. © 1986 Theatre Communications Group.

jado sentir en forma cada vez más amplia un interés por la ópera como experiencia teatral coherente según las normas modernas, y sólo el director de escena puede proporcionar esa coherencia.

En la actualidad, el director es más poderoso en el escenario de la ópera que nunca antes. Las prima donnas lo gritan en toda Europa. El crítico musical de *The New York Times* denuncia obsesivamente "la egolatría y el exceso de los directores". Pero uno se pregunta por qué tan pocos críticos se molestan en denunciar a los directores sumisos que aún existen y que, por indiferencia, cinismo o falta de tiempo, se conforman tan sólo con evitar que los cantantes choquen unos contra otros.

Y sin embargo es posible, mucho más ahora que en cualquier época anterior, que un director haga teatro en el escenario operístico. Muchos directores que aprovechan—o malgastan—la oportunidad son especialistas que sólo hacen ópera. Pero, empujados por la demanda de valores teatrales, los empresarios han estado también reclutando gente del teatro "auténtico". Directores estadounidenses de muy diferentes edades, formas, tallas y predilecciones artísticas, respondiendo a la escasez de oportunidades en varias áreas del teatro y a las tentaciones que ofrece la forma operística, han estado volviendo su atención al escenario de la ópera.

Frank Corsaro es un veterano del Actors' Studio Theatre; dirigió *A Hatful of Rain* (Un sombrero lleno de lluvia) y *The Night of the Iguana* (La noche de la iguana) en Broadway. Harold Prince ha sido ciudadano prominente de Broadway durante tres décadas. Andrei Serban se formó en La Mama Experimental Theatre Club de Nueva York y fue un héroe de la vanguardia en los setentas. Peter Sellars, que aún no cumple 30 años, es el niño prodigio entre los directores de los ochentas. Ninguno de ellos se preparó para ser director de ópera; ninguno tuvo aprendizaje en el escenario operístico. Todos están intentando maneras diferentes de superar o evitar las limitaciones impuestas al teatro de la ópera.

La superación de las convenciones

Frank Corsaro se llama a sí mismo, con razón, el "papacito" de los directores de ópera estadounidenses. Ha trabajado para compañías operísticas en todos los Estados Unidos, incluido el Metropolitan; durante el verano de 1986, no menos de seis de sus producciones estaban en el repertorio de la compañía a la que pertenece, el New York City Opera. De joven, Corsaro se nutrió de las emisiones radiofónicas sabatinas del Metropolitan Opera, pero cuando finalmente asistió a una representación se sintió repelido por "la execrable calidad del espectáculo escénico". Según relata, no tenía un interés especial en convertirse en director de ópera cuando Julius Rudel, del New York City Opera, le ofreció *Susannah,* del compositor estadounidense Carlisle Floyd, para la temporada de 1958. Corsaro escenificó *Susannah* y fue un éxito, pero no cambió su vida. Volvió a dirigir piezas teatrales.

Sin embargo, unos años más tarde se encontró en una situación de crisis profesional. El Actors' Studio Theatre, del que Corsaro formaba parte integral, se vino abajo. "Broadway", escribe en su autobiografía, "se estaba convirtiendo en un lugar cada vez más difícil para trabajar". Le pareció que algunos de los ideales del Actors' Studio—repertorio, conjunto, continuidad—podrían realizarse en el escenario de la ópera. Así que llamó a Rudel en lugar de ir a Hollywood. Unas 100 producciones operísticas de Corsaro (ni siquiera él conoce el número exacto) han visto la luz en los 20 años transcurridos hasta hoy.

Como muchos directores que llegan a la ópera después del teatro, a Corsaro le interesa mucho superar "el convencionalismo y la intocabilidad" del teatro de la ópera. En su lugar ofrece una "calidad personal de visión (subjetividad)... mi propia recreación intuitiva e imaginaria de lo que creo que fue la experiencia subconsciente del compositor".

Su propia "calidad personal de visión" a veces tiende a lo sensacional y a lo exageradamente explícito. En su producción del *Fausto* de Gounod, Mefistófeles bebe sangre que mana de las heridas de una estatua de Cristo; la escena del jardín se convierte en una escena de jardín y dormitorio en la que Fausto, sobre la cama, abraza a Margarita envuelta en su camisón. Pero la preocupación de Corsaro por la exploración psicológica de la personalidad, aprendida en el Actors' Studio y basada en los métodos de actuación establecidos por el director ruso Konstantin Stanislavski, pueden producir resultados pasmosos: por ejemplo, Patricia Brooks en *La Traviata* de Verdi canta "Sempre libera" como un estallido brillante e histéricamente irónico de odio contra la vida que ha estado llevando. Corsaro tampoco es ortodoxo respecto al realismo: ha introducido el uso de proyecciones y cintas para crear mundos subjetivos y alucinantes en el escenario.

Al igual que otros directores que se oponen a las viejas convenciones de la ópera, Corsaro se siente en libertad de emplear ocasionalmente la nueva convención operística, tomada probablemente del teatro shakesperiano moderno: la práctica de la "actualización". Su producción de *Carmen* de Bizet, por ejemplo, se ubica en 1936, durante la Guerra Civil española. Carmen es una guerrillera leal al gobierno y Don José es un soldado del ejército nacionalista; ella lo seduce porque él custodia un camión lleno de municiones que la banda de la chica pretende capturar. *Carmen* no es una ópera de cuento de hadas, ni está vinculada a algún periodo histórico remoto o a alguna leyenda; es un drama candente y realista sobre una obrera que también hace las veces de señuelo de un contrabandista, y un campesino convertido en soldado. Podría haber ocurrido en 1936. Y la Carmen de Corsaro, Victoria Vergara, se muestra convincente e intensamente sensual, ataviada con una sencilla falda negra abierta casi hasta la cintura, en vez de aquellos trajes románticamente hermosos de la gitana española que suelen preferir las protagonistas de Carmen.

Corsaro se siente orgulloso de que ciertos directores, sobre todo los de teatro, hayan "arrancado a la

Frank Corsaro

Peter Elkus

ópera de sus miserias tradicionales y le hayan dado una serie de fisonomías nuevas: tantas producciones diferentes de aspecto diverso, cuando antes todas se parecían. En el mundo entero los actores estaban empeñados en encontrar el nivel de realidad que el público contemporáneo parece exigir de sus experiencias teatrales, ¿y por qué no habría de ocurrir lo mismo con la ópera?"

De Broadway al teatro de la ópera

Harold Prince se queja de ser estereotipado cuando empieza a trabajar en una nueva producción operística. El director de *Cabaret,* la reposición de *Candide, Evita* y seis obras musicales del popular compositor Stephen Sondheim, no ha abandonado Broadway en modo alguno. Pero a medida que la obra musical de Broadway pierde viabilidad, Prince cultiva una floreciente carrera como director de ópera. Para el New York City Opera ha dirigido obras modernas: *Ashmedai,* una ópera electrónica del compositor israelí Josef Tal, *Silver Lake* (Lago de plata), de Kurt Weill, y nuevas escenificaciones de sus producciones para Broadway de *Candide* y *Sweeney Todd.* En otras partes ha estado abordando el repertorio tradicional: *La Fanciulla del West [The Girl of the Golden West* (La doncella del dorado oeste)] en Chicago y San Francisco, *Madame Butterfly* en Chicago, *Turandot* en Viena. Actualmente prepara una *Aída* para inaugurar el nuevo teatro de la ópera en Houston.

Además, a través de su trabajo con el Instituto Nacional del Teatro de la Musica en Nueva York, se ha convertido en líder del movimiento para borrar las fronteras entre "la ópera" y "la obra musical", a fin de que los recursos de cada una estén a disposición de la otra. Prince se muestra generalmente optimista con respecto al futuro de la ópera, aunque se preocupa de que las compañías operísticas lo echen todo a perder "cotizándose tan alto que queden fuera del alcance de su público joven, lo que muy probablemente están haciendo hoy en el Metropolitan". Por otra parte, dice, "la gente empieza a reconocer que la ópera aún está viva, que puede haber algunas obras nuevas que pasen a formar parte del repertorio permanente, que hay piezas musicales norteamericanas que podrían tener la suficiente calidad para estar en el repertorio de un teatro de la ópera estadounidense".

Prince dice que habla a los cantantes de la misma manera en que se dirige a los actores. En el primer ensayo, "siempre que me es posible, conduzco a todos, solistas y coro, a través de la ópera en un gigantesco modelo de escenario, y creo que lo que hago es decirles cómo llegó a verse así; en otras palabras, cuál es la metáfora, cuál el tema unificador, qué cosa siento que todo el mundo comparte en esta experiencia. Por ejemplo, en la *Fanciulla* de Puccini, hicimos esto sobre una gran montaña, y ésta permaneció allí toda la noche [representando] la soledad, el estado de separación, la vastedad del espacio. El aislamiento de cada partícipe de la compañía constituía la emoción principal de la pieza. Está en la música. Todo sale de la música".

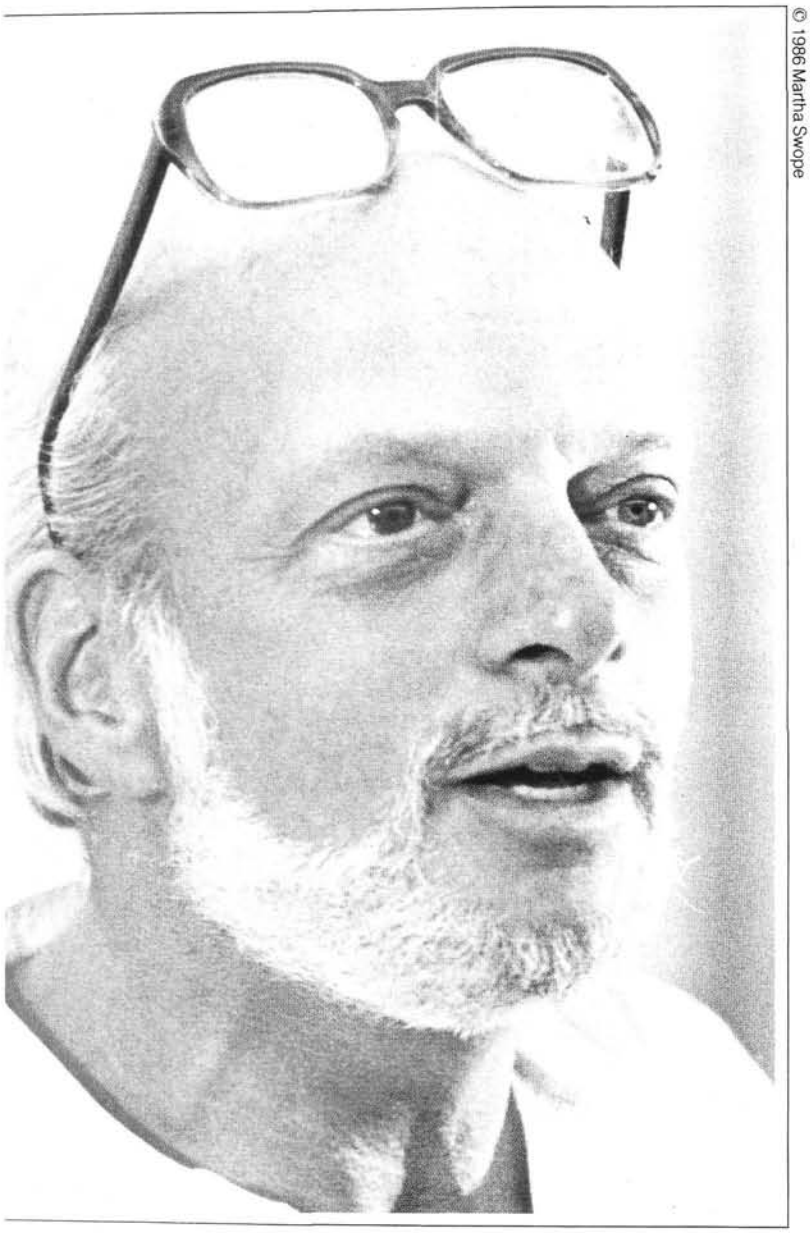
Hoy en día, dice Prince, no se tiene que "hacer ópera con damas que no manejan utilería. Hay todo tipo de personas ahora que saben actuar, que quieren hacerlo y que desean comprometerse con uno en la experiencia de crear una historia y relatarla, no sólo cantar las notas tal como las escribió el compositor. ¡Qué feliz sería Puccini con estas representaciones!"

Las ventajas de los teatros permanentes

La gran trilogía de tragedias griegas que Andrei Serban dirigió en La Mama y alrededor del mundo fue hablada, entonada, gritada, susurrada y cantada principalmente en griego antiguo, para enfocar la atención en las posibilidades emotivas del sonido y no en el significado de las palabras. Él y su colaboradora musical, la compositora Elizabeth Swados, prácticamente estaban tratando de reinventar la ópera; de hecho, una obra de la trilogía, *The Trojan Women* (Las troyanas), llevaba como subtítulo "Una ópera épica". No obstante, incluso después de esa experiencia, Serban, como Corsaro, "jamás soñó con trabajar en la ópera". Cuando recibió un telegrama de la Ópera Nacional Galesa invitándolo a dirigir *La Traviata,* pensó que era una broma y la desechó. Después, la misma compañía le ofreció *Eugenio Oneguin,* de Tchaikovski, y aceptó, porque el poema de Pushkin en que se basa la ópera era una obra que había conocido desde su niñez en Rumania. Y así inició su carrera como director de ópera en 1980 en Gales. Ahora se dedica sobre todo al teatro hablado en los Estados Unidos y a la ópera en Inglaterra y en otras partes de Europa.

Al referirse a su actual producción de la obra maestra de Bellini, *Norma,* en el New York City Opera, Serban señala el contraste entre Norma la sacerdotisa, la imagen pública (la compara con la Estatua de la Libertad), y Norma la mujer íntima y vulnerable. Resalta efectivamente el contraste empleando máscaras, tocados y túnicas para las escenas públicas. Pero la actuación no siempre es convincente: las situaciones clave no parecen haber sido completamente exploradas. ¿Qué *siente* una mujer que levanta un cuchillo para matar a sus hijos mientras duermen?

Harold Prince


© 1986 Martha Swope

Con una humildad rara entre directores, Serban reconoce las limitaciones de su obra actual. Habla de "la expresión de la emoción del cuerpo, del hecho de que el cuerpo entero está entregado al sonido, de modo que ambos se convierten en una sola expresión; esto es algo que obviamente no logro en esta producción". Encuentra sumamente frustrante la falta de tiempo de ensayo en el teatro: "Quiero trabajar en una escena durante tres horas, y lo único que puedo hacer en ese tiempo es repasar la ópera entera".

Está muy lejos de sentirse a gusto con el estado actual de la actuación operística. Los cantantes de ópera, dice, "tienen la tendencia a exagerar demasiado. Para ellos, actuar interiormente significa ser aburrido y pasar inadvertido". Por otra parte, el actor del teatro hablado "permanece mucho más dentro de un marco sicológico, con escaso realismo y no se atreve a penetrar en una región que es más peligrosa, más riesgosa, más reservada y que participa más de lo desconocido. Un cantante de ópera saltará a estas regiones casi con demasiada rapidez".

Una manera de responder a las frustraciones derivadas de trabajar en el teatro de la ópera es escenificar la obra en otra parte. Serban tiene una relación continua con el American Repertory Theatre (ART) en Cambridge, Massachusetts, donde en diciembre de 1985 dirigió el estreno mundial de *The Juniper Tree* (El junípero), una ópera con música de Philip Glass y Robert Moran, y libreto de Arthur Yorinks. La ópera plantea un conjunto especial de problemas para los teatros permanentes como el ART. Incluso una ópera en pequeña escala suele ser más cara que la mayoría de las piezas teatrales. En una época en que los teatros han estado recurriendo a las obras de dos personajes para ahorrar salarios, la ópera presentada por teatros permanentes fuera de Nueva York quizás no constituya una tendencia importante en el futuro próximo, sobre todo porque el público que asiste al teatro no está necesariamente ansioso por ver algo tan distinto de lo que acostumbra ver.

Pero para los directores de ópera, los teatros permanentes ofrecen ventajas notables. Son lugares donde los valores teatrales tradicionalmente ocupan el primer lugar. Las obras que se escogen no son los viejos caballitos de batalla sobrecargados de tradición, y los cantantes suelen ser jóvenes, sin renombre y fáciles de dirigir. Incluso el tiempo que se dedica a los ensayos puede llegar a ser suficiente.

The Juniper Tree está basada en un cuento de hadas de los hermanos Grimm—alemanes—sobre una malvada madrastra que mata a su hijastro y se lo sirve al padre en un estofado; sus temas son el amor y el odio, la venganza, la muerte y la resurrección. La producción de Serban, que complementa la música hipnótica y repetitiva, predomina sobre las emociones de los personajes individuales. Sin embargo, crea la extrañeza y la maravilla de un mundo donde el muchacho asesinado es a la vez un pájaro blanco de papel doblado, que se revela cuando el junípero mágico se parte, y un niño canta—representado por una soprano adulta—llevando una vela ante sí mientras camina entre el auditorio lamentándose: "Mamá me mató/ Papá me comió/ Mi hermanita/ Enterró mis huesos/ Bajo el junípero". *The Juniper Tree* presenta movimientos lentos y estilizados, un escenario recortable y momentos tales como uno en que la madre del muchacho muerto atraviesa lentamente el escenario en su mecedora, suspendida del aire. Su exuberante belleza es muy diferente de la fuerza tosca y la pobreza teatral de las primeras producciones de Serban. Pero, como en su trilogía griega, Serban confiere de nuevo a las técnicas de vanguardia de otros, empleos inusitados y extraordinariamente expresivos.

El niño prodigio pone manos a la obra

Serban rechaza su propia reputación de *enfant terrible*. "No soy alguien que destruya a los clásicos, alguien que trastoque las cosas sólo con afán provocativo. Dejo que sea Peter Sellars quien haga esto;

Andrei Serban

© 1986 Martha Swope

él tiene 27 años y yo 42". Independientemente de que esta aseveración sea del todo justa o no, claramente sugiere que Sellars, con su insolente precocidad, pasa a ser el símbolo de la nueva libertad del director de ópera, en su manifestación más extrema.

Sellars experimentó por vez primera el poder de la música en el teatro cuando aún era niño y vivía en Pittsburgh, haciendo pequeñas obras teatrales infantiles con marionetas. "Lo que se aprende cuando se representa *Jack and the Beanstalk* (Juan y la planta de frijol) es que a *Night on Bald Mountain* (Una noche en la árida montaña) le va muy bien a la escena en que el gigante desciende por la planta". Expandiendo sus horizontes para incluir a actores vivos, escenificó 30 producciones en la escuela secundaria y 40 en la Universidad Harvard, entre ellas un ciclo de cuatro horas de *Ring des Nibelungen* (El anillo de los nibelungos), de Wagner, con personas, marionetas y música grabada. Desde que se graduó en 1980, ha hecho más ópera que teatro hablado, incluida una famosa producción de la era espacial del *Orlando* de Haendel, que se representó 40 veces en el American Repertory Theatre. Su convenio con el Centro Kennedy en Washington, DC, donde es jefe del American National Theatre, le dejará tiempo para escenificar una ópera al año.

Aunque ha puesto *The Mikado* (El mikado) en la Chicago Lyric Opera, ha manifestado que no tiene deseos de trabajar en los grandes teatros de ópera en las condiciones habituales que reinan allí. Sellars ha estado escenificando óperas fuera de los escenarios operísticos: aparte de *Orlando, Cosí fan Tutte* en Ipswich, Massachusetts, y *Giulio Cesare in Egitto* (Julio César en Egipto) de Haendel, en la Universidad Estatal de Nueva York en Purchase.

Frank Corsaro encontró en el New York City Opera algo de lo que había perdido con la muerte del Actors' Studio Theatre. Andrei Serban, igualmente desilusionado con el teatro en Nueva York, aún está en busca de algo que remplace a la compañía de repertorio La Mama con la que montó su trilogía: "Realmente me gustaría estar en un lugar y tener un grupo de teatro que fuera mío, o un grupo de ópera, o un grupo de teatro y ópera". Sin estar en un lugar fijo, Peter Sellars parece haber encontrado su compañía. Por otra parte, se anunció hace poco que dirigirá un programa triple, que comprende *Bluebeards's Castle* (El castillo de Barba Azul), de Bela Bartok, y *Erwartung* (Expectación), de Arnold Schoenberg, en el Metropolitan Opera en 1988-1989.

Giulio Cesare, estrenada por la compañía de ópera de Haendel en 1724, es la historia de la conquista de Egipto por Julio César y el amor entre éste y Cleopatra. La sinopsis de Sellars, que se entregaba al espectador junto con el programa, empezaba así: "Un día en un futuro próximo no especificado, el líder indiscutible de una gran potencia mundial visita el Medio Oriente del mito y la leyenda, principal zona de conflicto global del Imperio. Su intención es hacer una importante declaración de política exterior que será televisada, y llevar a cabo una serie de negociaciones en la cumbre. El sitio neutral que se ha escogido es un famoso hotel internacional, donde nuestra historia se desarrolla al lado de la alberca".

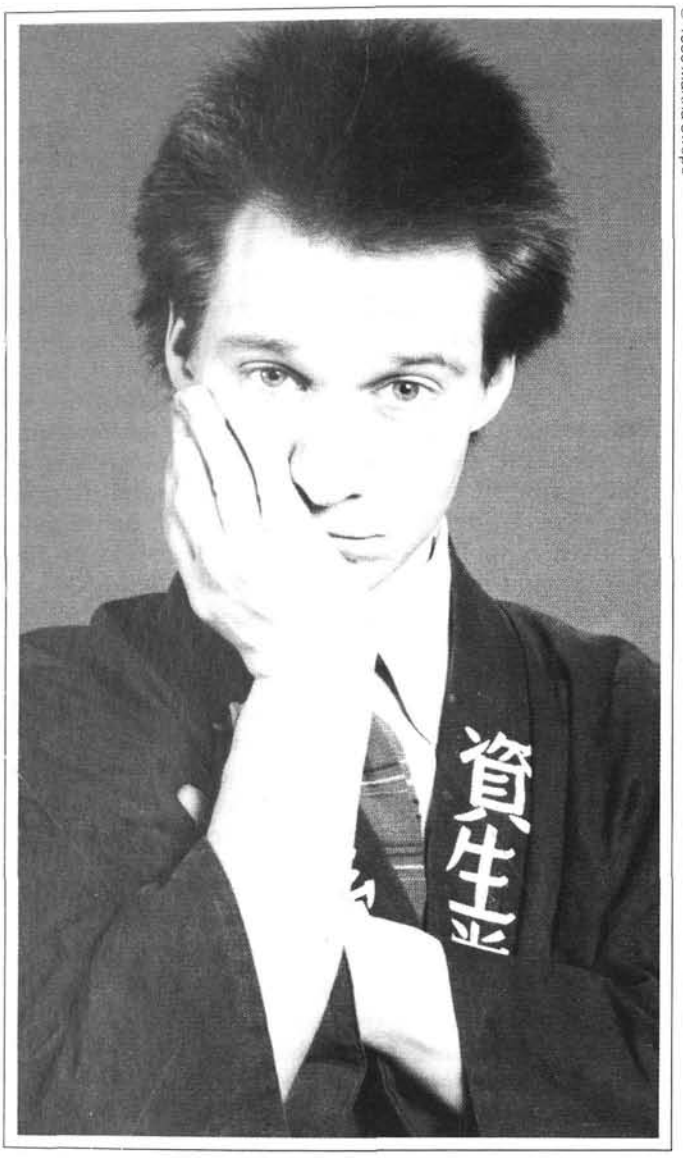
Sellars siente que su trabajo suele ser incomprendido. "*Sí*", dice con impaciencia, "Cleopatra entrará suspendida de una grúa de construcción. *Sí*, el foso de la orquesta es una alberca. Estoy cansado de que la gente se fije en las cosas que menos tiempo me tomó pensar, y escriba sobre ellas como si esa fuera toda la producción. Odio la actualización; creo que es trivial y estúpida. ¿A quién le interesa la maña? Nada de lo que hago es por parecer mañoso".

Entonces, ¿por qué lo hace? En una ocasión dijo ante una conferencia sobre dirección de ópera: "Es un hecho que estas cosas [las óperas] versan sobre algo. Y con frecuencia están escritas en clave; en un código que un público anterior ha entendido en términos tanto de un lenguaje musical como de una serie de imágenes. Nuestra tarea es romper el código y darle sistemas de referencia que tengan la misma exaltada posibilidad de significado y relación con un sentido de identidad nacional, histórica e individual para el público de hoy". Insiste en la primacía del "tema", del "contenido". Para Sellars, *Giulio Cesare* es "una ópera política que versa sobre la violación y el amor, de individuos y de naciones".

Y en ciertos sentidos su *Giulio Cesare* fue casi insolentemente auténtico. Fue cantado en su versión italiana original, con algunos trozos de música que Haendel no siempre usó, y duró casi cinco horas. Los ejecutantes añadieron adornos deslumbrantes, tal como lo hicieron los ejecutantes originales. En la puerta de entrada se vendió un facsímil del libreto original de 1724, y las luces permanecieron encendidas en el auditorio, como en la época de Haendel, para que el auditorio pudiera leerlo.

Sellars es aparentemente sincero cuando dice:

Peter Sellars



© 1986 Martha Swope

"Trato de dar al público la experiencia que el compositor dio a su público. . . Deliberadamente vuelvo transparente el valor inmediato para poder llegar al contenido con mayor rapidez". Pero el valor inmediato no es transparente: es vívido, enfático, impresionante. La producción supera tanto a la música como a la trama.

El César de Sellars, vestido con un traje color azul-verde eléctrico, es un político zalamero y adorador de los medios de comunicación, de sonrisas y ademanes afectados. Su Cleopatra es una mujer frívola que recorre el mundo en busca de placeres; para un número importante se viste con un traje deportivo de tisú de oro, baila al ritmo de su coloratura y se divierte arrojando por aquí y por allá una bolsa de dinero. Sellars habla convincentemente de la complejidad y refinamiento de visión de Haendel, pero parte de esa visión era una creencia en la nobleza, el heroísmo y la grandeza—puede escuchársele en la música—que resultan imposibles para este César y esta Cleopatra. Pero la producción de Sellars es ágil, ingeniosa y nada dogmática. A su manera cínicamente cómica, su *Cesare* es serio, lo que establece un contraste mordaz entre el mundo de Haendel evocado por la música, donde la nobleza es una realidad, y el mundo moderno es sucio y falso. Choca con Haendel, pero no lo rebaja.

Todo un mundo nuevo

Otros directores estadounidenses están entrando en el terreno de la ópera. Mark Lamos, de la Hartford Stage Company de Connecticut, ha puesto en escena *Don Giovanni* en St. Louis, Missouri; *Arabella* en Santa Fe, Nuevo Mexico; *The Winter's Tale* (Cuento de invierno) de John Harbison, en San Francisco, y el estreno en Europa de *The Voyage of Edgar Allan Poe* (El viaje de Edgar Allan Poe) de Dominick Argento, en Gotemburgo, Suecia. Gordon Davidson, del Mark Taper Forum de Los Angeles, escenificó la *Misa* de Leonard Bernstein en la inauguración del Centro Kennedy, así como *Otelo* con la Filarmónica de Israel en 1976 y la nueva obra de Thea Musgrave, *Harriet, the Woman Called Moses* (Harriet, la mujer llamada Moisés) para la Virginia Opera Association durante la temporada pasada.

Para Arvin Brown, director artístico del Long Wharf Theatre en New Haven, Connecticut, la ópera es ante todo una forma de ampliar las posibilidades de programación de su propio teatro. En la temporada pasada escenificó la ópera bufa de Benjamin Britten titulada *Albert Herring* en el Long Wharf, en colaboración con la Sinfónica de New Haven, y está preparando *The Tender Land* (La tierra benigna), de Aaron Copland, para la próxima temporada. Al igual que Robert Brustein del American Repertory Theatre, Brown escoge óperas que no están en el repertorio habitual, obras poco conocidas que difícilmente se acomoden en los teatros de ópera convencionales.

Para Brown, la dirección de ópera es "todo un mundo nuevo del que nada conocía". En el otoño de 1986 escenificará el estreno en los Estados Unidos del *Turandot* de Busoni para la Grand Opera Company de Connecticut, y está impaciente por trabajar con el repertorio normal en un teatro importante. Así describe la situación del director de teatro en el escenario operístico: "El mundo de la ópera es un mundo de tradición. Hay maneras de poner ciertas óperas. Hay convenciones. Yo no poseo un gran conocimiento práctico de todo ello, y creo que esto es una ventaja. Me permite acercarme a la ópera desde un punto de vista nuevo y, por lo menos, lograr una interpretación muy personal". Las posibilidades inherentes a este enfoque son obvias, como también lo son los peligros.

Es indudable que el director, al menos el que ha hecho teatro, ha llegado para quedarse en el escenario de la ópera. Sin embargo, la "dama sin utilería" no se ha retirado en modo alguno. Aún puede emocionar a su público sin ayuda de ningún director. Mucha gente aún cree que ella *es* la ópera. La tensión entre sus simpatizantes y los partidarios del poder del director será una fuerza que moldee la historia de la ópera durante muchos años venideros. ♦

ARGUMENTOS EN CONTRA DEL CREDENCIALISMO

Por James Fallows
Tomado de THE ATLANTIC

Muchas profesiones, en especial las bien remuneradas y altamente respetadas, recurren al credencialismo—es decir, exigen determinados antecedentes académicos y la aprobación de un examen estatal para obtener una licencia—a fin de garantizar la competencia de sus practicantes y limitar el número de éstos en cada campo de acción. Sin embargo, el periodista James Fallows sostiene que esta tendencia se ha exagerado. Según él, podría estar reprimiendo el potencial empresarial de los Estados Unidos al recompensar el ejercicio protegido de una profesión y no la disposición creativa a correr riesgos. Fallows señala que los planes de estudios académicos, particularmente en las escuelas de derecho y administración de empresas, tienen poca relación con las habilidades que exige el mundo práctico. Y demuestra que hoy algunas de las más encumbradas compañías de alta tecnología se fijan menos en las credenciales puramente educacionales cuando contratan a sus empleados y más en la competencia demostrada y en el desempeño potencial.

Fallows es editor de The Atlantic *en Washington, y autor de* National Defense *(La defensa nacional), que obtuvo el Premio Norteamericano del Libro en 1981.*

En 1961, David McClelland, sicólogo en la Universidad Harvard, publicó *The Achieving Society* (La sociedad triunfadora), un intento extravagantemente ambicioso de descubrir por qué ciertas culturas "funcionaban" mejor que otras. ¿A qué se debía que, entre las tribus del África occidental, los ashantis y los ibos fueran tan dominantes desde el punto de vista económico? ¿Cuál era la razón de que una parte tan grande del comercio del Asia suroriental estuviera en manos de chinos expatriados? ¿Por qué los judíos que emigraron a los Estados Unidos habían progresado más rápidamente que otros grupos?

La respuesta de McClelland introdujo un valor al que llamó Logro *n*, que variaba de cultura a cultura y ofrecía a los miembros de distintas sociedades ciertos modos de contemplar las operaciones del destino. Algunas culturas enseñaban que la lucha era infructuosa ya que el éxito o el fracaso dependía a final de cuentas del destino y de los dioses. Otras trasmitían a sus hijos la idea de que cada persona podía controlar o al menos influir sobre los sucesos de su vida. La suerte tenía su importancia, pero un hombre prudente podía determinar su propia suerte. Las desventajas quizás fueran pronunciadas pero rara vez insuperables. En efecto, en las sociedades "triunfadoras" las personas normalmente subestimaban sus desventajas y se lanzaban a empresas que frente a la realidad parecían condenadas al fracaso. Para buscar indicios del nivel de Logro *n*, en diversas culturas, McClelland estudió las rimas infantiles, los cuentos para niños, los relatos populares y otros vehículos de la trasmisión inconsciente de valores.

Cuando la cultura estadounidense se examinó a través de este lente, sus relatos populares parecían promover un nivel astronómicamente alto de Logro *n*. Muchos hombres que se han levantado por sus propios esfuerzos—notablemente Benjamin Franklin, Abraham Lincoln, Ulysses S. Grant, Thomas Edison y Andrew Carnegie—predicaron con su ejemplo lo que los inmigrantes siguieron demostrando: que el trabajo arduo tiene su recompensa y que las miras nunca pueden ser demasiado altas. A partir de *Poor Richard's Almanac* (El almanaque del pobre Ricardo) y a todo lo largo de la serie de Horatio Alger, la floreciente industria del perfeccionamiento de sí mismo reflejó la fe de los norteamericanos en que cada persona tenía en sus manos las llaves de su propio éxito.

A juzgar por la reciente celebración de los empresarios, parecería que el folclor empresarial norteamericano tuviera una carga tan enorme de Logro *n* como nunca antes. Desde la década de 1920 no ha habido tan poco cinismo y tanta adoración pública hacia la persona que corre riesgos, que toma iniciativas y que hace que las cosas sucedan. Pero una vez que dejamos atrás el culto a la personalidad de los titanes de las computadoras y los reyes de la biotecnología, la idea de que los Estados Unidos se han entregado a una resurgente cultura empresarial es difícil de creer. De hecho, presenciamos una guerra

© 1985 James Fallows

entre dos culturas del éxito radicalmente diferentes, con repercusiones muy distintas para la capacidad económica de los Estados Unidos de modificar y sufragar su camino.

Una es la diversidad de canales informales e inusuales, de actividades sin garantía y de poco prestigio, que se enluce y torna fascinante mediante el término *habilidad empresarial.* Naturalmente, la mayoría de los empresarios que llegan a ser noticia pública ya han alcanzado el éxito. Cuando leemos las estimulantes crónicas de Jack Kilby, coinventor de la lasca de silicio, sabemos que los riesgos iniciales a la larga parecerán prudentes y que los que al principio se burlaron resultarán burlados. Pero los miles de personas que tratan de desarrollar las nuevas industrias del futuro no tienen esa certidumbre. Lo que es tal vez más importante, el mundo parece esperar lo peor de los empresarios. El término *inventor* aún evoca la imagen de un personaje que trabaja en un cuartucho lleno de artefactos: ¡cuánta más dignidad encierra el sonido de las palabras *banquero, abogado* o *administrador en la IBM!*

Los padres presumen del hijo que ha terminado sus estudios universitarios o de la hija que ha sido aceptada en la escuela de derecho. En la medida en que los Estados Unidos modernos honran al empresario exitoso, reflejan la enorme atracción que ejercen la seguridad, la dignidad y el orden del mundo profesionalizado. El principio básico de esta cultura del éxito es que a mayor escolaridad, mayor progreso en la vida. Suele describirse a la sociedad norteamericana como una meritocracia, en el sentido de que aquellos que demuestren el mayor coraje y mérito académico serán los vencedores. El ama de casa de Houston que trabajó en oscura soledad para producir su primera novela, que sacó de una revista el nombre de su agente y que después vendió su libro en 350.000 dólares, es un personaje de la primera cultura, la del individuo que se levanta por su propio esfuerzo; si emplea ese dinero para enviar a su hijo a la Universidad Yale y a la Escuela de Derecho Harvard, éste será ciudadano de la segunda cultura, la meritocracia.

El ascenso a la categoría profesional es uno de los aspectos más conocidos y apreciados del ideal del éxito estadounidense. ¿Qué saga sobre inmigrantes estaría completa sin el capítulo donde el nieto del buhonero obtiene su título de médico? Pero este ideal también se contrapone a la mayor parte de los análisis de lo que la sociedad en conjunto necesita si quiere seguir teniendo logros. Si todos tienen su título y la seguridad que van de la mano con la categoría profesional, ¿quién correrá los riesgos?

En el momento actual, la tensión entre ambas culturas, la empresarial y la profesional, es evidente ante todo en la iniciativa privada estadounidense. Precisamente en una época en que se dice que ésta necesita la flexibilidad y la ausencia de jerarquía que sólo el clima empresarial puede promover, más y más hombres de negocios parecen sentir que sus oportunidades de éxito personal serán mayores si se convierten no en empresarios sino en profesionales, con altos grados académicos.

En los últimos 20 años, las matrículas en las escuelas de posgrado en administración han aumentado por un factor de 10. Para la próxima primavera, 67.000 graduados de las escuelas de esta especialidad llevarán sus títulos al mercado. El auge de los MBA (maestro en administración de empresas) ha ocurrido precisamente durante la época en que el contenido de los estudios de posgrado en administración se ha convertido en el blanco de ataques cada vez más frecuentes.

Específicamente, la crítica que se hace a las escuelas de administración es que han descuidado ciertas habilidades y perspectivas que son esenciales para el renacimiento comercial de los Estados Unidos, y en cambio inculcan valores que pueden resultar perjudiciales. La fuerza tradicional de la educación para formar hombres de negocios ha consistido en proporcionar a los estudiantes una visión amplia de muchas funciones mercantiles diversas: mercadotecnia, finanzas, producción y así sucesivamente. Pero al igual que la sociología y la ciencia política, la instrucción en el ámbito de la administración de empresas se ha visto envuelta en modelos matemáticos e ideas susceptibles de reducirse a números. Este giro ha llevado a las escuelas a restar importancia a dos imperativos empresariales fundamentales pero difíciles de cuantificar: la creación de las condiciones que permitan el diseño y la producción de bienes de primera calidad, y el ejercicio de una lucha constante para inspirar, persuadir, disciplinar, dirigir y en general convencer a los empleados de que trabajen para una causa común.

Ya es del dominio público que el papel secundario que se asignó a la producción y al liderato en la década de 1970 fue la causa de muchas de las dificultades industriales que padecieron los Estados Unidos en esos años. "La tarea primordial de la iniciativa privada es el diseño, la fabricación y la venta, y la administración básica no está prestando atención a esas funciones", dice Thomas Peters, coautor del éxito de librería *In Search of Excellence* (En busca de la excelencia) [véase *Facetas* 64]. "En las empresas y en las escuelas de administración no damos la importancia debida a la conducción de las personas. Hasta que se han administrado recursos humanos, no se tiene idea de lo compleja que es esta tarea. La dificultad que encontramos hoy es que los jóvenes llegan a la escuela de administración sin experiencia o noción alguna sobre el manejo de personas, de modo que no pueden hacer preguntas que merezcan consideración. Yo no permitiría el ingreso a esas instituciones a nadie que tuviera menos de 30 años".

La banca en su sector de inversiones y las compañías consultoras son el destino más socorrido de los MBA—especialmente de los que provienen de las mejores escuelas—y pagan los salarios más altos. Desde el punto de vista del estudiante, la continua migración a la escuela de administración y de allí a las compañías consultoras y los bancos no tiene nada

A lo largo de los últimos 100 años la unión entre la educación y el empleo se ha arraigado tan firmemente que casi parece ser un hecho natural: para obtener un buen empleo, hay que obtener un diploma.

de misteriosa. Allí está el dinero. Pero cuando se piensa en la cultura norteamericana y sus parábolas de la ambición, el auge de los MBA y los consultores plantea una interrogante como la que plantearon el prestigio y la prominencia de la institución legal. ¿Por qué se desperdicia tanto talento fresco en ocupaciones de valor económico tan dudoso? A lo que parece ser, incluso los trabajadores fabriles que una vez soñaron con abrir sus propias tiendas han puesto su mira en otra parte. Cuando los sociólogos Richard Sennett y Jonathan Cobb entrevistaron a un grupo de padres de clase trabajadora en los años setenta, éstos "no hablaron de una buena vida para sus hijos en términos de un negocio pequeño. En opinión de casi todos ellos, esa vida se obtiene en las profesiones: en la medicina, en la enseñanza a nivel universitario o en la arquitectura. . ."

Una manera de entender la profesionalización de la iniciativa privada consiste en seguir el curso de un enorme cambio que ha ocurrido en la sociedad estadounidense a lo largo de los últimos 100 años. La asociación entre educación y ocupación es ya un concepto tan firmemente arraigado que parece casi una ley natural. Para lograr un buen empleo se obtiene primero un título; en una época bastaba un diploma de escuela secundaria, después un grado universitario de licenciado en letras. Pero ahora se está mejor con un grado en leyes o administración de empresas. Cuando Richard Herrnstein, sicólogo de Harvard, escribió en 1973 un libro titulado *I.Q. in the Meritocracy* (El CI en la meritocracia), ciertas partes de su exposición fueron debatibles pero no así su aseveración de que el éxito en la escuela era y debía ser un prerrequisito del éxito en la vida laboral posterior.

Sin embargo, este conocido sistema, lejos de haberse producido en forma "natural" o "inconsciente", es el producto de cambios culturales bien definidos en la historia de los Estados Unidos. Tres cambios que tuvieron lugar en los últimos 100 años produjeron el sistema que ahora crea a los MBA: la conversión de los empleos en "profesiones"; la medición científica de la inteligencia, y el uso del poder gubernamental para "canalizar" a las personas hacia ciertas ocupaciones.

El primer cambio fue provocado por el caos social general de fines del siglo XIX. Entre la terminación de la Guerra Civil y el comienzo de la Primera Guerra Mundial la población del país creció más rápidamente y emigró con mayor frecuencia que en cualquier periodo anterior o posterior. Decenas de millones de inmigrantes ingresaron al Nuevo Mundo por la isla Ellis de Nueva York; muchos millones más dejaron sus granjas de Wisconsin y Tennessee para trabajar en los corrales de ganado anexos a los ferrocarriles y en las fundidoras de nuevas e impetuosas ciudades que experimentaban una repentina expansión económica, como Chicago, Cleveland y Detroit.

Una y otra vez se impugnaron el orden social y las fuentes tradicionales de seguridad. Cuando se acabó de construir la red ferrocarrilera transcontinental, los Estados Unidos pasaron a ser por primera vez algo así como un mercado nacional. Los comerciantes de las ciudades pequeñas descubrieron que no podían competir con las grandes cadenas que operaban desde Chicago y Nueva York. Con el aumento de las líneas de vapores y el cultivo de vastos trechos nuevos de tierra en Australia, Canadá y América del Sur, los agricultores estaban expuestos a una economía no sólo nacional sino mundial. En los años de la Guerra Civil, más de la mitad de la fuerza de trabajo estadounidense se hallaba aún en las zonas rurales. A la vuelta del siglo, sólo una tercera parte seguía allí. Con el decaimiento de los poblados pequeños y las granjas, las puertas empezaron a cerrarse para el hombre que quería ser su propio amo y a abrirse para los que estaban dispuestos a formar parte de grandes compañías como Armour, Union Pacific o Standard Oil.

"Nunca se prestó mejor una era a la descripción global y uniforme: nacionalización, industrialización, mecanización, urbanización", escribió el historiador Robert Wiebe en su clásico estudio de la época. El libro de Wiebe se tituló *The Search for Order* (La búsqueda del orden); en él se dedicó especial atención a las distintas maneras en que grupos diferentes lucharon por recobrar la seguridad social y económica que habían perdido. Los agricultores se unieron a

las protestas contra los extranjeros, los inmigrantes y los banqueros que caracterizaron al movimiento populista. Los trabajadores industriales—inmigrantes y otros—buscaron protección a través de los sindicatos obreros.

Para el rango intermedio de comerciantes, artesanos y semiprofesionales desplazados, la ruta más prometedora hacia la seguridad consistía en engrandecer el prestigio de sus ocupaciones. Durante el siglo XIX, "cualquiera que tuviera una bolsa de píldoras y una botella de jarabe podía pasar por médico", como dijo Wiebe; muchos médicos eran serès socialmente mal vistos cuyas ganancias variaban enormemente y siempre estaban por debajo de las de los hombres de negocios. Los abogados, maestros e ingenieros tenían problemas similares. Pero una sociedad más compleja tenía mayor demanda de habilidades técnicas, y en las décadas que siguieron a la Guerra Civil casi todos los grupos que ahora se consideraban "profesionales", desde los abogados hasta los ingenieros mecánicos, pasando por los bibliotecarios y los contadores, se organizaron en un esfuerzo por elevar sus normas y su condición.

Estos grupos que empezaban a organizarse eran realmente profesiones, y no simples gremios medievales resucitados, porque el dominio que tenían sus miembros de un nuevo conjunto de conocimientos les otorgaba una competencia más allá del alcance del aficionado. Los médicos podían sacar provecho de los últimos avances en la teoría de los gérmenes y en el campo de la anestesia, y los ingenieros podían sacar partido de los refinamientos de la tecnología industrial. "Una profesión fuerte requiere una habilidad técnica real que produzca resultados demostrables y pueda enseñarse", escribió el sociólogo Randall Collins en una historia de las credenciales académicas. "La habilidad debe ser lo suficientemente difícil para requerir una capacitación y lo bastante confiable para producir resultados. Pero no debe ser tan confiable que los extraños puedan juzgar el trabajo por sus resultados".

Como medio de trasmisión del conocimiento en que se basaba su autoridad—y de reservarse el control sobre los que quisieran ingresar en su campo de acción—las profesiones aumentaron espectacularmente los requerimientos educacionales para sus candidatos a finales del siglo XIX. Antes, prácticamente cualquiera podía decirse médico, maestro o abogado, y la decisión acerca de quién prosperaba y quién fracasaba se dejaba "al mercado", incluida la gente que moría después de tratar de curarse del cólera con aceite de serpiente. Después, los que querían entrar en las profesiones debían ir a la escuela, y una vez que tenían sus credenciales disfrutaban de una situación de cuasi titularidad de la que anteriormente habían carecido.

Los administradores de empresas empezaron a "profesionalizarse" casi al mismo tiempo que los demás grupos, pero su alianza con las instituciones educativas se estableció más lentamente. El nuevo conjunto de conocimientos que hizo de los negocios una profesión se creó gracias a la aparición de sociedades mercantiles enormes, complejas e integradas. Con el advenimiento de los ferrocarriles, los telégrafos y las compañías comerciales que operaban a nivel nacional, los hombres de negocios ya no podían llevar en la cabeza programas o cuentas, como lo había hecho el comerciante de la ciudad pequeña. Tenían que coordinarse recursos, debía conocerse el itinerario de los inventarios y era necesario idear nuevos sistemas de contabilidad. En su historia de la administración en los Estados Unidos, *The Visible Hand* (La mano visible), Alfred Chandler, de la Escuela de Administración de Empresas Harvard, describió cómo el surgimiento de compañías multiunitarias acabó con los propietarios-administradores de una época más sencilla y creó una demanda de administradores "científicos" asalariados. En los primeros años del presente siglo brotaron por doquier sociedades de administradores profesionales y publicaciones periódicas dedicadas a la administración científica. "Cuando empezó el movimiento de fusión y se necesitaron talentos para algo más que la mera producción, apareció la primera oleada de escuelas de administración", dijo Chandler. "En ese momento realmente satisfacían una necesidad".

Así pues, en parte, la aparición de las profesiones diplomadas reflejó la mayor precisión del conocimiento científico y la mayor complejidad de las operaciones mercantiles modernas, pero también tuvo su origen en una opción social. Cuando era cuestión de determinar la categoría profesional, el sistema de tanteo del mercado no bastaba. Debían encontrarse normas objetivas.

Como la satisfacción de normas "objetivas" significaba con tanta frecuencia la obtención de un grado académico, la competencia profesional pronto empezó a medirse por el "insumo" y no por el "producto". Es decir, cualquiera que trajera consigo las credenciales académicas adecuadas y aprobara el examen de ingreso era considerado apto, y en adelante no se le volvía a someter a pruebas formales de competencia. Un profesional siempre era un profesional, salvo en caso de que se le hallara culpable de algún delito o cometiera un error desmesurado.

El segundo paso histórico hacia la meritocracia se dio casi al mismo tiempo que la oleada de profesionalización. Fue la invención de las pruebas para determinar el cociente intelectual (CI), y el nacimiento de la idea de que la "inteligencia" era un rasgo único, real, mensurable y constante que limitaba severamente la elección ocupacional de cada persona.

El establecimiento de un vínculo entre la inteligencia y la ocupación era el objetivo explícito de los primeros sicometristas, practicantes de la nueva ciencia de la medición del intelecto. Lewis Terman, uno de los líderes de esta corriente, escribió en 1923 que

> las investigaciones preliminares indican que un CI inferior a 70 rara vez permite algo mejor que el trabajo no calificado; que

> el rango de 70 a 80 corresponde primordialmente al trabajo semicalificado; de 80 a 100 al trabajo calificado o al trabajo corriente de oficina, y de 100 a 110 o 115 a las actividades semiprofesionales. Todos los grados de inteligencia superiores a éstos permiten al individuo ingresar en las profesiones o en el vasto campo de los negocios.

Aquí, la palabra más importante es *permiten*. Si el primer cambio social significativo, el surgimiento de las profesiones basadas en grados académicos altos, incrementó de manera notable la importancia de la educación superior, el segundo cambio dio por sentado que sólo a unos cuantos individuos se les reconocería la inteligencia natural necesaria para hacer frente a largos años de estudios y a las carreras que les seguirían. Los resultados de esta percepción fueron expuestos por Richard Herrnstein en su libro sobre la meritocracia. "El concepto de las ligas entre el CI, la ocupación y la posición social parece acertado desde un punto de vista práctico", escribió. "Si virtualmente cualquiera es lo suficientemente listo para cavar zanjas, y sólo la mitad de las personas poseen el talento para ser ingenieros, entonces la sociedad, en efecto, cultiva sus recursos intelectuales teniendo en mayor estima a los ingenieros y, en general, pagándoles más".

No obstante, si el vínculo entre los empleos y el CI fuera tan sólido y automático como lo afirmaron las teorías meritocráticas, ¿cómo pudo la población de Europa transformarse de una sociedad eminentemente agrícola en una sociedad industrial, con un nivel de habilidades más exigentes, en un lapso de tres o cuatro generaciones? ¿Dónde encontraron los Estados Unidos el talento adicional que necesitaban para manejar una transición aún más rápida? Obviamente, durante la época agrícola el límite al desempeño humano no era la reserva de inteligencia natural sino el nivel primitivo de la tecnología y la organización social. A lo largo de gran parte de la historia, la mayoría de las personas han sido capaces de hacer mucho más de lo que les ha permitido la organización económica. Sería verdaderamente notable que en la década de 1980 hubiéramos alcanzado el punto preciso de equilibrio en que la oferta de talento humano correspondiera con exactitud a los empleos altamente calificados que se ofrecieran.

No obstante, el efecto duradero de este segundo cambio social fue la creencia de que el CI de un individuo imponía límites severos a su nivel de escolaridad y, debido al nuevo vínculo entre la educación y el trabajo, a los empleos a los que podía aspirar. El tercer cambio se inició como secuencia lógica de los dos primeros: la conversión de las escuelas en un mecanismo de "canalización".

Hasta principios del siglo XX, "reformar" las escuelas en los Estados Unidos significaba persuadir a más personas a asistir a ellas. A mediados del siglo XIX las leyes que estipulaban la asistencia obligatoria a las escuelas eran virtualmente desconocidas, y sólo un 2% de la población en edad de estudiar la secundaria estaba inscrito en alguna institución educativa. A la vuelta del siglo, más de la mitad de los estados había promulgado leyes de asistencia, y la larga cruzada del siglo XIX para que hubiera "escuelas comunes" públicamente financiadas y que sirvieran a la población general, resultó victoriosa. Pero el éxito mismo de esta cruzada creó complicaciones nuevas. ¿Qué iba a hacerse ahora con la "gente común" que estaba recibiendo el antes raro don de un diploma, pero que descubría que éste no la llevaba más allá de la fábrica o el campo? La resolución de este conflicto implicaba la creación de diferentes "carriles" escolares y de planteles tanto académicos como vocacionales.

Así pues, el tercer cambio instituyó la idea de que el Estado, a través de su sistema escolar, sacaría provecho de la ciencia de la medición del intelecto, orientando a las personas hacia su nivel adecuado de escolaridad y, de allí, hacia los empleos más idóneos para ellas. Para la década de 1950, el progreso en la canalización de la fuerza de trabajo, junto con los otros dos cambios, había dado ya por resultado la meritocracia moderna.

"Todo nuestro trabajo me ha dado una convicción muy firme", dice Richard Boyatzis, director de la firma consultora fundada por David McClelland en 1963. Su especialidad ha sido analizar lo que las personas realmente *hacen* en los empleos de la industria privada; no lo que dicen las descripciones de sus empleos, sino cómo invierten su tiempo y qué habilidades parecen ser las más importantes para su propio éxito. "He llegado a comprobar que cuando un grupo instituye un proceso de credencialización, ya sea mediante el requerimiento de licencias estatales o la insistencia en la obtención de grados avanzados, la razón que se manifiesta es el cumplimiento de las normas del profesionalismo. Esto ocurre igualmente entre los contadores, los médicos o los plomeros. Pero las consecuencias observadas siempre parecen ser dos: la exclusión de ciertos grupos, intencionalmente o no, y el establecimiento de normas de desempeño mediocres".

Hablar de desempeño mediocre constituye una acusación grave, ya que la principal justificación de la meritocracia es que identifica el talento con el empleo. "Como el proceso de credencialización y obtención de licencias emplea un criterio de insumo —principalmente los años de escolaridad—para decidir quién ingresa en determinado campo de actividad, acabamos por otorgar licencias a personas que han descollado en sus estudios de derecho o administración de empresas, lo que no equivale necesariamente a descollar en el empleo", dice Boyatzis. "Ocasionalmente, un procedimiento de obtención de licencia requerirá una demostración de habilidades relacionadas con la actividad en cuestión, como ocurre, por ejemplo, con los gremios de oficios o los contadores. Pero aun en esos casos no tienen manera de evaluar si dichas habilidades y conocimientos se

Las compañías que están creciendo y cambiando con mayor rapidez, ya tienden a pasar por alto las credenciales y recompensan a la gente por lo que pueden hacer ahora, no por sus antecedentes.

han atrofiado con el paso de los años. Los médicos constituyen un ejemplo perfecto. Han convenido en un sistema de educación continua, al que se someten no mediante un nuevo examen, sino demostrando que han asistido a unos cuantos cursos cada año".

Dentro de las profesiones abundan los ejemplos de que las habilidades por las que se otorgan las licenciaturas son diferentes del desempeño que más importa. Por ejemplo, en 1979, Daniel Hogan, abogado y sicólogo social de Harvard, publicó un estudio de cuatro volúmenes titulado *The Regulation of Psychotherapists* (La reglamentación de los sicoterapeutas). Su objetivo era examinar las funciones cotidianas de la sicoterapia en todos los niveles, desde el trabajo social hasta el sicoanálisis profesional.

Hogan dedicó sus primeros cientos de páginas a un análisis de los rasgos y cualidades que distinguen a los sicoterapeutas efectivos de los inefectivos. Después, en la segunda mitad de ese volumen, y con la misma acuciosa minuciosidad, Hogan pasó revista a las cualidades que se exigen a quienes solicitan licencia de sicoterapeutas. Había poca correspondencia entre ambas listas.

La inferencia de esta línea de pensamiento no es que el talento se halla igualmente distribuido o que las mentes son infinitamente maleables o que los estudios avanzados son siempre destructivos. Una educación humanista es buena por sí misma, y la escolaridad de cualquier tipo puede ofrecer una perspectiva amplia que ayuda en cualquier empleo. Más bien, el argumento en contra de los requerimientos para la obtención de credenciales es que son simultáneamente demasiado restrictivos y demasiado laxos. Son demasiado restrictivos en el sentido de que conceden una enorme ventaja a los que hicieron reservaciones tempranas en el tren del CI, y demasiado laxos en su torpe relación con las habilidades que realmente dan competencia. Si el mundo de los deportes se manejara como la meritocracia, un equipo de *football* escogería su alineación inicial con base en el número de veces que se hayan corrido los 100 metros planos, y en análisis de los tejidos de los músculos de los jugadores para ver quién tiene la proporción más alta de fibras de "contracción rápida". Si un equipo realmente hiciera esto, se enfrentaría a una larga temporada de derrotas: al entrenador le importa la velocidad pero finalmente escoge a los jugadores que saben manejar el balón o jugar en la defensa.

Hace casi 15 años, David McClelland escribió un artículo titulado "La conveniencia de aplicar pruebas de competencia y no de inteligencia". Aunque algunas personas son más brillantes que otras, y si bien la variación en sus habilidades importa en ciertos empleos, las diferencias en los resultados de las pruebas de inteligencia no debieran ser el criterio central para el otorgamiento de licencias profesionales, sostuvo McClelland. La función correcta de las licencias es garantizar que cuando los pasajeros aborden un avión, puedan contar con la pericia del piloto para conducirlo, y que cualquiera que se ofrezca defender un caso ante un tribunal o a preparar una declaración de ingresos sea competente en esas tareas. La elaboración de pruebas para medir estas habilidades específicas podría ser un poco más difícil que la preparación de otra prueba más para determinar el CI, dijo McClelland, pero los obstáculos no serían insuperables. La competencia social sería más abierta, la economía sería más flexible y las normas de desempeño serían más altas si los requerimientos para la obtención de licencias dieran paso a pruebas de habilidades específicas.

En la iniciativa privada, las compañías que están creciendo y cambiando con mayor velocidad, y donde la flexibilidad y el desempeño son supuestamente más vitales que en cualquier otra parte, ya tienden a hacer caso omiso de las credenciales y se comportan como ejércitos en tiempos de guerra, recompensando a las personas por lo que pueden hacer hoy y no por sus antecedentes o su potencial teórico. Se ha sabido durante mucho tiempo que compañías tan establecidas como la General Electric y la AT&T contratan a graduados universitarios y después, cuando resulta necesario, les ofrecen capacitación administrativa dentro de la empresa. De los 4.500 profesionales a nivel de ingreso

que la General Electric contrata cada año, sólo 50 son flamantes MBA. La mayor parte de los demás tienen una preparación técnica; al ir ascendiendo se les imparten cursos breves dentro de la compañía en lugar de enviárseles de nuevo a la escuela para recibir instrucción formal.

En sustitución o como complemento de la valoración de las credenciales académicas, muchas empresas han optado por crear "centros de evaluación", donde los empleados manejan problemas simulados, en un ambiente lo más parecido posible a la vida real, para demostrar su competencia o indicar su necesidad de capacitación. Por ejemplo, los candidatos a empleos administrativos podrían allanarse el camino mediante el empleo de un cajón simulado para recibir documentos que necesitan atención. "Los jefes encuentran competentes a los que han sido promovidos gracias a los resultados obtenidos en los centros de evaluación; los candidatos sienten que el sistema es justo y los evaluadores creen que el proceso les ha dado la oportunidad de medir características importantes", escribió Robert Klitgaard en su reciente libro *Choosing Elites* (La selección de los mejores).

¿Es posible combinar el deseo básico de mejoría y movilidad ascendente con normas que garanticen un desempeño alto? ¿Puede una sociedad ser eficiente y abierta a la vez? Uno de los procedimientos de evaluación más fructíferos y menos orientados al credencialismo sugiere que así es.

Entre los abogados, los contadores y los administradores de empresas, la incompetencia puede ser una molestia, pero en los pilotos comerciales es una catástrofe. En los primeros días de la aviación comercial, las líneas aéreas cargaban con toda la responsabilidad de capacitar y otorgar licencias a sus pilotos, pero pronto pidieron al gobierno que reglamentara esta actividad a fin de compartir la responsabilidad cuando ocurrieran accidentes. Al igual que los procedimientos de concesión de licencias a los médicos, abogados e ingenieros, estas normas tenían por objeto proteger al público de la incompetencia, pero eran de naturaleza muy distinta de las que tenían los gremios profesionales. El sistema de otorgamiento de licencias a los pilotos se basaba en la premisa de que la competencia era divisible: las personas pueden ser buenas para una cosa sin serlo para otras, y debería permitírseles hacer sólo lo que han dominado. A diferencia de los miembros de otras profesiones, que reciben una licencia de tipo general, los pilotos deben pasar por cuatro niveles de certificación antes de llegar hasta arriba—desde estudiante hasta piloto de transporte aéreo—y estar específicamente calificados para operar cada tipo de avión que deseen volar. Lo que es más, el piloto debe demostrar a intervalos regulares que sigue siendo competente. Para seguir en posesión de su licencia, debe efectuar un vuelo de revisión acompañado de un instructor cada dos años, y los pilotos de las aerolíneas comerciales deben realizar una serie de pruebas de recalificación cada seis meses.

Los resultados de este programa de otorgamiento de licencias son un alto nivel de pericia y una profesión más abierta socialmente que el resto de ellas. La mayoría de los pilotos de los grandes aviones de reacción aprendieron a volar en el ejército, ya que es la manera menos cara de cumplir las 1.500 horas de vuelo que se necesitan para obtener la licencia de transporte aéreo. Pero el resto se abrió camino lentamente hasta llegar arriba, cumpliendo horas de vuelo por cuenta propia o trabajando para pequeñas compañías de aerotaxis hasta que pudieron pasar al siguiente nivel de licenciatura. Hay que imaginar lo que serían otras profesiones si operaran de esta forma.

En teoría, la empresa privada se encuentra en mejor situación que las profesiones para resistir los peores efectos de la meritocracia. Las profesiones dependían, para su creación y crecimiento, de credenciales que hacían las veces de barreras y mantenían a la gente afuera; la empresa privada depende, para su supervivencia, del empleo óptimo y más flexible de todos sus recursos, incluido el talento. Aun las compañías dominantes deben encarar la posibilidad de que alguien que no haya asistido a la mejor escuela ni posea el grado más avanzado puede entrar en el mercado con un producto mejor y más barato.

Dado que la práctica mercantil productiva depende en cierta medida de las apariencias, tal vez la empresa privada nunca sea tan abierta como la única meritocracia verdadera de los Estados Unidos: los deportes. Pero, ¿por qué no dejar que los deportes, en vez de las profesiones, sean el epítome de la meritocracia a la que aspiramos? Sin lugar a dudas, los deportes profesionales en los Estados Unidos tienen sus defectos y sus excesos. Pero con su relativa apertura a los recién llegados, su indiferencia por los antecedentes y su fe en que los despidos y continuos juicios que se hacen sobre el desempeño conducirán finalmente a la igualdad de oportunidades, los deportes son más admirablemente meritocráticos que el sistema de selección temprana y titularidad posterior que ha venido a significar, en forma pervertida, el término *meritocracia*.

Quizás los cambios culturales que han profesionalizado a los Estados Unidos sean irreversibles. El economista Mancur Olson ha expuesto la sombría hipótesis de que la mayor parte de las sociedades tienden a dividirse en castas inflexibles, salvo cuando la guerra u otros cataclismos trastocan el orden social y desencadenan talentos nuevos. Los Estados Unidos se han renovado de manera menos traumática: poblando continuamente regiones nuevas, absorbiendo a distintos grupos de inmigrantes y dando pasos deliberados, como la Ley de Personal Militar (que ayudó a financiar la educación de los veteranos después de la Segunda Guerra Mundial), para dar oportunidades a un sector más amplio de su población. Al acercarnos a un orden social más definido y predecible, haríamos bien en reflexionar sobre la brusca pero eficaz adaptación a la experiencia que nos llevó hasta aquí, y preguntarnos si aún la necesitamos. ♦

TRANSFORMACIÓN DE LOS SUBURBIOS

© 1986 Baron Wolman

En los últimos 30 años casi se ha triplicado el número de estadounidenses que viven en los suburbios; las nuevas comunidades autosuficientes, cinceladas de la campiña agreste, han creado importantes cambios demográficos, económicos y de estilo de vida.

© 1986 Bud Lee

© 1986 Bud Lee

Escenas de la vida familiar en Plant City, Florida, una comunidad en pleno crecimiento cerca de Tampa. Como escribe el arquitecto Robert A.M. Stern: "En el mejor de los casos, el suburbio es una Arcadia asequible y habitable, una especie de pueblo a sólo unos kilómetros de la ciudad en donde la familia puede vivir en su casa-templo individual".

Página anterior: esta zona habitacional recientemente construida en Sparks, Nevada—región desértica cercana a Reno—va a requerir de algunos años para desarrollar la atmósfera arcadiana que proporciona ese ambiente tan acogedor a los suburbios más viejos, como los que se encuentran en las cercanías de Boston (véase la pág. 56).

Por Peter O. Muller
Tomado de THE SCIENCES

Los suburbios de los Estados Unidos, que empezaron a surgir con la industrialización durante el siglo XIX, son ahora el lugar de residencia de casi la mitad de la nación. Mucho más que "comunidades habitacionales", los nuevos suburbios postindustriales de los setentas y ochentas han desarrollado una vida económica y cultural cada día más independiente de las ciudades que los promovieron. Como dice el geógrafo Peter O. Muller, ha habido un "vertiginoso desplazamiento de la actividad económica de los viejos centros urbanos a las periferias suburbanas" y "la metrópoli ha sido vuelta al revés".

Muller, profesor de geografía en la Universidad de Miami en Florida, es también autor de Contemporary Suburban America *(Los Estados Unidos suburbanos en la época contemporánea).*

En la actualidad, la mayor expansión y desarrollo de los Estados Unidos tienen lugar fuera de las grandes ciudades, a lo largo de las autopistas periféricas que se han convertido en las calles principales de las metrópolis, rodeando de lejos sus distritos comerciales y conectando directamente constelaciones de áreas suburbanas. Y esta tendencia a abandonar el desarrollo de las ciudades centrales representa mucho más que un cambio de preferencias residenciales; la nueva economía postindustrial de los Estados Unidos también está emigrando a los suburbios. Casi de la noche a la mañana, lugares como Tysons Corner, en Virginia; Stamford, en Connecticut; Schaumberg, en Illinois; Costa Mesa, en California; el norte de Dallas, en Texas; King of Prussia, en Pennsylvania, y Dunwoody, en Georgia, se han convertido en centros de negocios nacional-

Reproducido de *The Sciences*, marzo/abril 1986. © 1986 de New York Academy of Sciences.

mente reconocidos—con sus propios nexos internacionales—iguales y prácticamente indiferentes a sus grandes ciudades vecinas (respectivamente, Washington, Nueva York, Chicago, Los Angeles, Dallas, Filadelfia y Atlanta).

Quizás nada ha puesto en tan claro relieve este histórico acontecimiento geográfico como el itinerario del dirigente chino, Deng Xiaoping, en su visita a los Estados Unidos en 1979. Después de celebrar reuniones con el Presidente Jimmy Carter, Deng viajó a Atlanta, Houston y Seattle; en cada caso su destino no fue una ciudad central sino la instalación industrial importante en su periferia suburbana: una fábrica con los avances más recientes en montaje de automóviles en Hapeville, Georgia; el Centro Espacial Lyndon B. Johnson de la Administración Nacional de Aeronáutica y del Espacio en Clear Lake City, Texas, y el inmenso complejo manufacturero de la Boeing en Renton, Washington. Por otra parte, Deng pudo haber visitado muchos otros complejos de alta tecnología sin poner un pie fuera de los Estados Unidos suburbanos: entre ellos, el Valle del Silicio, que marca la pauta de las industrias electrónica y cibernética, ubicado entre San Francisco y San José; el Valle del Antílope, nuevo y floreciente complejo aeroespacial que se extiende al norte desde Los Angeles, y los corredores de investigación y desarrollo situados a lo largo de las Rutas 128 e I-495 en las afueras de Boston.

En resumen, la metrópoli ha sido vuelta al revés. Los suburbios, que han dejado de ser meras comunidades habitacionales y que ya no dependen de los viejos núcleos urbanos que les dieron origen, alojan ahora a casi todas las categorías de la actividad humana. Aunque esta profunda transformación tiene parte de sus raíces en el pasado urbano y representa la culminación de un centenario proceso que en forma sostenida ha desplazado a la gente y a las actividades del centro de la metrópoli hacia sus nacientes orillas es, en gran medida, un producto de fuerzas nuevas que siguen moldeando a los Estados Unidos. Hoy los habitantes suburbanos se están volviendo hacia el interior, lejos de las ciudades cosmopolitas, y los suburbios se están subdividiendo en un mosaico cultural más estrechamente definido. El clímax de esta revolución será la creación de "ciudades exteriores" completas, donde vendrá a residir la esperanza (y muchos de los problemas) de la vida urbana contemporánea.

Si por *suburbio* se entiende un margen urbano que crece más rápidamente que su ya desarrollado interior, el proceso de suburbanización comenzó durante el surgimiento de la ciudad industrial en 1825-1850. Antes de ese periodo la ciudad norteamericana era un conglomerado pequeño y sumamente compacto donde la gente se movía a pie y los productos eran transportados en carretas tiradas por caballos. Pero las primeras fábricas, construidas en las décadas de 1830 y 1840, se ubicaron a lo largo de las vías fluviales y cerca de terminales ferrocarrileras en las orillas de las ciudades, y surgió la necesidad de viviendas para los miles de inmigrantes atraídos por la perspectiva de empleo. Con el tiempo, en torno a las factorías proliferaron poblaciones fabriles con viviendas pobres e hileras de casas iguales, que colindaban con las ciudades principales y más viejas. Como defensa contra esta intrusión, y para ampliar sus bases fiscales, las ciudades se apropiaron de sus vecinas industriales. Por ejemplo, en 1854 la ciudad de Filadelfia se anexó todo el condado de Filadelfia (creciendo así de 5 a 335 kilómetros cuadrados de un solo golpe). En Chicago tuvieron lugar maniobras municipales similares, y la mayor parte del lado sur quedó consolidada en 1889. Lo mismo ocurrió en Nueva York, donde en 1898 Manhattan maquinó una fusión política con los barrios de Brooklyn, Queens, Richmond y el Bronx. De hecho, todas las grandes ciudades de los Estados Unidos alcanzaron esa categoría sólo mediante la incorporación de las comunidades que prosperaban a lo largo de sus fronteras.

Con la aceleración del crecimiento industrial vino el congestionamiento urbano agudo y la tensión social concomitante; situación que empezó a alcanzar dimensiones desastrosas cuando, en 1888, se creó la primera línea comercial de tranvías eléctricos. En el lapso de unos cuantos años los tranvías tirados por caballos se retiraron de la circulación y las redes de tranvías eléctricos cruzaron y conectaron todas las zonas urbanas importantes, propiciando una oleada de suburbanización que transformó a la ciudad industrial compacta en una metrópoli dispersa.

El desplazamiento residencial a los suburbios se volvió aún más intenso con el advenimiento de la producción en serie del automóvil después de la Primera Guerra Mundial. La clase media en continua expansión siguió saliendo de las ciudades en cantidades enormes durante los prósperos veintes, ocupando rápidamente las áreas entre los atestados distritos de negocios. El automóvil hizo posible intersticiales recién urbanizadas, y permitió que cada sección socialmente uniforme de la red suburbana se separara de las demás. El resultado fue una sociedad fragmentada de comunidades habitacionales definidas por su nivel de ingreso, arreglo que pronto fue codificado por leyes de zonificación adoptadas en muchas partes como instrumento legal para preservar el carácter socioeconómico de las municipalidades locales.

Entre las dos guerras mundiales los suburbios también experimentaron cierto desarrollo no residencial. De hecho, en ellos habían empezado a brotar fábricas antes de 1900, diseminadas a lo largo de las vías ferroviarias que se hallaban fuera de los límites de las ciudades como semillas que al germinar se convirtieron en ciudades fabriles extensas. En 1920 aparecieron en los suburbios las primeras grandes tiendas de venta al menudeo, y ya en 1922 Jesse Clyde Nichols, urbanizador de la ciudad de Kansas, construyó su Country Club Plaza, precursora del moderno centro comercial regional. Este ejemplo fue seguido por otros centros suburbanos de comercio al por menor en California, Texas y otras partes, y por las muchas tiendas departamentales de gran tamaño construidas por Sears Roebuck & Company y

© 1986 James Sugar/Black Star

© 1986 Mickey Pfleger

Este complejo del Valle del Silicio en California es representativo de los nuevos suburbios orientados hacia los negocios, pues prové edificios de oficinas cerca de los desarrollos habitacionales.

Página anterior: creciendo con rápidez, Union City, cerca de San Francisco, se extiende a ambos lados de una supercarretera y cuenta con facilidades de alta tecnología así como con áreas residenciales.

por Montgomery Ward & Company. Pero como las áreas urbanas comerciales eran de fácil acceso y las redes de carreteras que conectaban a los suburbios seguían siendo relativamente ineficientes, el desarrollo comercial suburbano procedió con lentitud.

Sin embargo, cientos de kilómetros de supercarreteras urbanas se construyeron después de la Segunda Guerra Mundial, y las viejas ciudades centrales perdieron las ventajas residenciales y comerciales que una vez poseyeron. A donde iban las autopistas allí también se dirigió la población llevando consigo su riqueza social y cultural: entre 1950 y 1980, el número de personas que habitaban los suburbios creció de 37 millones a poco menos de 100 millones, o lo que es igual, de 25% a un imponente 44% de la población total de los EUA (las zonas rurales y las ciudades centrales se repartían el restante 56%). Lo que es más importante, una proporción cada vez mayor de la población escogió los suburbios como lugar no sólo para vivir sino también para trabajar.

Al eliminar la diferencia de costo entre atender los negocios en la ciudad central y atenderlos en la periferia suburbana, la construcción del sistema metropolitano de autopistas marcó el inicio de la segunda oleada de suburbanización; una oleada que aparentemente no ha alcanzado su punto culminante aun cuando ya produjo una inversión en la geografía de la vida urbana estadounidense. Desde que se inició la era postindustrial en los setentas, los negocios han podido establecerse donde han querido, y sus opciones han estado regidas por factores no económicos: la presencia de ambientes locales donde el trabajo puede realizarse en medios placenteros y libres de tensión; la facilidad de acceso para una fuerza laboral (y un cuerpo administrativo) cuyo lugar de residencia está en el suburbio y que prefiere con mucho transportarse en automóvil y, lo más importante, el atractivo que ejercen los domicilios prestigiosos concentrados actualmente en los centros suburbanos.

En poco más de 10 años estos factores nuevos han vuelto a trazar el mapa económico de los Estados Unidos metropolitanos. Ya en 1973 los suburbios de toda la nación rebasaban las ciudades centrales en su porcentaje del empleo total, y esa brecha se ha venido ensanchando en forma progresiva desde entonces. En ciertos lugares como los suburbios de Atlanta y St. Louis los complejos industriales han crecido tanto que algunos ya emplean a más gente de la que trabaja en el distrito comercial central del viejo núcleo urbano. Un examen de cada sector eco-

nómico muestra el alcance de este cambio. En 1970 los suburbios de Filadelfia (una zona urbana que normalmente se aproxima a los promedios demográficos nacionales) representaron el 49% del empleo total del área metropolitana; para 1982 esa participación había subido a 63% y aún continúa su marcha ascendente. En 1970 el 55% de todos los empleos de manufactura del área de Filadelfia estaba en los suburbios; en 1982 esa cifra fue de 70%. En el comercio al por mayor y al por menor las participaciones suburbanas en 1970 eran de 40 y 56% respectivamente; para 1982 habían subido a 68 y 70%. Y en la crucial industria de los empleos de oficina, sector de mayor crecimiento en la economía postidustrial de los Estados Unidos, la transformación fue aún más asombrosa. En 1970 el conjunto de los servicios financieros, de seguros, de bienes raíces y los no calificados, así como los sectores de servicios a las empresas (que comprenden actividades como el mantenimiento de las computadoras) estaban densamente concentrados en la parte central de Filadelfia; para 1982 esa concentración había pasado a los suburbios. Y en la actualidad, Filadelfia parece experimentar un crecimiento sin precedente en el renglón del empleo.

Y lo que ha sido bueno para la Filadelfia suburbana ha sido bueno también para los suburbios de toda la parte norte de los Estados Unidos. Por ejemplo, Washington, DC experimentó una segunda oleada especialmente rápida de suburbanización durante la década de 1970; e incluso en el área de la ciudad de Nueva York, donde la presencia de la comunidad empresarial nacional retrasa la tendencia a la desconcentración, la actividad económica suburbana alcanzó una masa crítica (con una participación a nivel metropolitano mayor de 50%) en 1982 en las categorías de empleo total (54%), manufactura (64%), comercial al por mayor (57%) y comercio al por menor (64%). De hecho, los suburbios asentados a todo lo largo del corredor Boston-Washington del noreste del país experimenta un crecimiento fenomenal.

Una expansión económica similar empieza a afectar a las grandes áreas metropolitanas del Sur y el Oeste. En 1982 el área suburbana de Nueva Orleans contenía más del 50% de las actividades de manufactura y comercio al por mayor y al por menor del área metropolitana, y la participación total de la ciudad exterior en el empleo ascendía a más de 47% (de sólo 27% en 1970). Para ese mismo año, el sector suburbano de Denver ya había rebasado la ciudad central en cuanto a empleo.

Este vertiginoso desplazamiento de la actividad económica de los viejos centros urbanos a las periferias suburnas ha ido acompañado de la emigración de casi todos los tipos de empresas culturales y sociales, un movimiento de tal ímpetu que ya ha creado una considerable dislocación entre los mundos de los residentes urbanos y los suburbanos. Las señales de desvinculación aparecieron pronto, según lo revelado en una encuesta del *New York Times* llevada a cabo en 1978 entre los residentes del área metropolitana de Nueva York. Sólo uno de cinco de los principales trabajadores asalariados a los que se entrevistó trabajaba en la ciudad de Nueva York. El 53% de la muestra visitaba la ciudad por motivos ajenos al trabajo menos de cinco veces al año; el 25% la evitaba por completo, y tres cuartas partes del total dijeron que sus vidas no tenían relación alguna con los sucesos de la metrópoli.

En términos generales, la composición social de la ciudad exterior moderna es producto del mosaico residencial de épocas anteriores, pero en el transcurso de los últimos años los antiguos azulejos se han subdividido en un conjunto aún más complejo de agrupaciones sociales y económicas. Es claro que este nuevo y espectacular episodio de fragmentación tiene su origen en un movimiento nacional que tiende a la intensificación del pluralismo cultural, como lo demuestra el crecimiento explosivo de arreglos residenciales tan peculiares como las comunidades de retiro para gente de edad avanzada, los condominios para personas que viven solas y los barrios de las ciudades internas habitados por familias acomodadas. Pero en los suburbios donde los nuevos principios organizadores de esta cultura de mosaico—estilo de vida y edad—han producido las comunidades más altamente especializadas, muchas de ellas definidas por fronteras territoriales precisas. Hoy, "vivir con gente como uno" significa algo muy diferente de residir en un barrio étnico o racialmente prescrito. Y conforme madure la cultura de mosaico es probable no sólo que estas pautas persistan sino que su difusión se acelere en todas las área metropolitanas de los Estados Unidos.

Cuando los residentes suburbanos participan activamente en una comunidad más allá de las fronteras físicas de su propio azulejo del mosaico, se trata sólo de una comunidad de intereses cuyos componentes geográficamente dispersos se unen por factores específicos de ocupación, edad y estilo de vida, y por pertenecer a colonias residenciales de igual carácter. La fuerza y la penetración de esta tendencia son ampliamente evidentes en la sección de bienes raíces de cualquier diario dominical metropolitano, repleto de anuncios llamativos de "paquetes de vida total" que prometen combinar en una sola comunidad especial ventajas tanto residenciales como de estilo de vida.

Como era de esperarse, el éxito de esta nueva etapa de crecimiento metropolitano no se ha conseguido sin trastornos. Los saturados sistemas de transporte constituyen el problema más urgente de la ciudad exterior, seguido de la sobrecarga de los servicios públicos, la incapacidad de los pequeños gobiernos suburbanos independientes de resolver crisis que afectan a regiones enteras, y la contaminación visual y sonora. Pero hay cuestiones mucho más ominosas que los nudos de tráfico y los sistemas de drenaje insuficientes, que acompañan a la desconcentración intrametropolitana y al influjo de la ciudad exterior. Si, como dijo Italo Calvino, "las ciudades, como los sueños, están hechos de deseos y temores", ¿qué nos dice de sí misma una civilización urbana sin ciudades grandes, situación a la que se encamina sin duda la sociedad contemporánea? ◆

Con el crecimiento de las nuevas firmas de investigación y desarrollo a lo largo de la Ruta 128, los viejos suburbios industriales cercanos a Boston están teniendo un nuevo auge.

Arcadia para Todos

Por Robert A.M. Stern

Esta descripción de los suburbios como la "encarnación de las aspiraciones norteamericanas" ha sido extractada de Pride of Place *(Orgullo de lugar) de Robert A.M. Stern, volumen que acompaña a su reciente serie de televisión sobre arquitectura [véase* Facetas *74]. Arquitecto activo, Stern dirige un nuevo centro de estudios arquitectónicos en la Universidad Columbia.*

Algunos estadounidenses tienen una imagen del suburbio como una subdivisión impersonal, poblada por cientos de casas virtualmente idénticas y decoradas con mal gusto, construidas sobre terrenos cocinados por el sol, sin árboles, y lejos de cualquier centro urbano o campo. Aunque el ideal suburbano habla de la permanencia de la casa y el hogar y del cultivo de la naturaleza, la experiencia suburbana actual suele estar definida por el desarraigo, ya que las familias emigran, en promedio, una vez cada siete años. No obstante, la casa en su terreno suburbano sigue siendo vital en el sueño estadounidense; la representación fundamental de la búsqueda de la comunidad ideal en la naturaleza.

En el mejor de los casos, los suburbios han sido algo más que los monótonos caseríos de la posguerra, desairados por el cantante popular Pete Seeger cuando canta "Pequeñas cajas en las laderas de las colinas, pequeñas cajas de pacotilla. . . pequeñas cajas de todas maneras".

Para Seeger y millones de norteamericanos, las imágenes suburbanas son familiares; sin embargo, su papel en la cultura se ha estudiado poco y entendido menos. En todo caso, el suburbio es una Arcadia alcanzable, habitable en forma de aldea, cerca de la ciudad, donde la familia puede residir en su casa-templo individual. El cine fijó una imagen idealizada de los suburbios en la mente de una generación criada en la Depresión de los treintas: una granja transformada, lejos de cualesquiera vecinos, en la campiña de Connecticut, como la que perteneció a Katharine Hepburn en *Bringing Up Baby* (Para criar a un bebé), de 1938, o a Barbara Stanwyck en *Christmas in Connecticut* (Navidad en Connecticut), de 1945. Pero el suburbio es algo más que una colección de acogedores castillos de celuloide. Como ha escrito Denise Scott Brown, arquitecta y planificadora urbana: "Caminos ondulantes y céspedes cuidados. . . casas con techos inclinados, portales y postigos coloniales, nos dicen, sin necesidad de más señales, que aquí hay una comunidad que valora la tradición, el orgullo de la propiedad y la vida rural".

El suburbio es un logro notable, una encarnación física compleja de aspiraciones norteamericanas profundamente arraigadas en la sique nacional. Aún en el último medio siglo, los suburbios nuevos parecen estar despojados de su significado original, más amplio y profundo; ya no se construyen como una forma de urbanismo identificable y característica. Los norteamericanos han conservado el mito pero parecen haber perdido la realidad del suburbio; la aldea arcádica a orillas de la ciudad, o incluso dentro de ella. Se halla también perdida la capacidad de nutrir el suburbio con casas, calles y jardines que le infundan vida: el don de la individualidad.

En los Estados Unidos el suburbio planificado promovió el enlace entre el comercio, la reforma social y el arte. Aunque ya en el siglo XV se construyeron villas suburbanas en Italia, la creación de aldeas residenciales en áreas periféricas de las ciudades, para familias cuya fuente de ingresos no era la agricultura sino el comercio citadino, data apenas de la era industrial. La industrialización contribuyó al crecimiento de los suburbios de cuatro maneras: trajo mayor prosperidad a un amplio sector de la población; promovió una mejoría en el transporte público; creó problemas ambientales que hicieron menos aptas para la habitación a grandes porciones de los centros urbanos; y transformó a la ciudad en un ambiente que a muchos les pareció contrario a la armonía doméstica. Los avances tecnológicos, sobre todo en el transporte y las comunicaciones, hicieron posible que un gran número de personas que dependían de la ciudad para su subsistencia vivieran fuera de su centro, generando una pauta de colonización desconocida hasta entonces que no era ni rural ni urbana. Aunque hay algunos primeros ejemplos importantes de desarrollo suburbano planificado en Inglaterra, como los Park Villages de John Nash (c. 1820), construidos como parte del desarrollo Regents en Londres, en general la idea de inventar un núcleo de población nuevo, ideal y libre de industrias fue un fenómeno netamente norteamericano.

Quizás la influencia más fuerte en la creación de los suburbios fue el deseo, muy difundido en la sociedad, de mantener los valores y ambientes preindustriales tradicionales. Fue este impulso lo que afectó más directamente el carácter físico de las comunidades suburbanas planificadas construidas entre mediados del siglo XIX y la Segunda Guerra Mundial. En general estos suburbios trataron de sintetizar dos ambientes preindustriales definidos: la aldea del artesano y el campo abierto. La fusión de estas dos modalidades tuvo el efecto positivo de crear un ambiente rico y visualmente variado, comparable a la textura de las áreas urbanas rodeadas.

En sí, el suburbio planificado es una gloria de la vida estadounidense. Constituye una de las contribuciones más importantes al urbanismo de los Estados Unidos, y sirve para hacer reales las fantasías más extravagantes y líricas. Pero incluso en el proyecto de desarrollo urbano más amorosamente realizado, las presiones del mundo cotidiano crean la necesidad de hacer transacciones. Así, pese a su encanto visual y social, los viejos centros aldeanos de los suburbios ferrocarrileros no podían competir con la conveniencia y la variedad de opciones disponibles a lo largo de la franja carretera. Pero los sueños originales para los suburbios—belleza natural y elegante urbanidad, la idealización colectiva de la individualidad dentro del contexto de la conformidad social—retienen su atractivo. ♦

Tomado de *Pride of Place*, por Robert A.M. Stern, publicado por Houghton Mifflin Company, Boston. © 1986 por Mobil Corporation, Malone Gill Productions Limited y Robert A.M. Stern. Reproducido con autorización.

EL CUENTO COBRA NUEVA VIDA

Por Nathan Glick

Mark Twain, después de leer en un diario la esquela de su defunción, envió un cable a los editores donde decía: "Los informes de mi muerte son muy exagerados". En el presente artículo, el crítico literario Nathan Glick sostiene lo mismo respecto al cuento norteamericano, que con frecuencia ha sido declarado moribundo o muerto. Hoy en día, dice, el público que gusta del cuento corto está creciendo. En los últimos ocho años, varias colecciones de cuentos, incluidas las obras de escritores tan distinguidos como Eudora Welty y el finado John Cheever, han aparecido en las listas de éxitos de librería. Además, una nueva generación de autores ha descubierto que el cuento se adapta mejor a su visión "minimalista" de un mundo lleno de limitaciones, que la extensa estructura de la novela. Para estos escritores como Ann Beattie, Bobbie Ann Mason y Raymond Carver, el reto consiste en saber qué omitir en sus escritos. "El cuento es a la novela lo que el poema lírico es al poema épico", dice Peter Taylor, llamado a menudo el decano de los cuentistas estadounidenses. "Cuando es bueno, resulta brillante haberlo logrado en tan breve espacio".

En este artículo, Nathan Glick pasa revista a casi dos siglos de cuento norteamericano y analiza las razones del actual resurgimiento de este género. Editor de Facetas *durante los primeros 12 años de publicación, Glick ha escrito acerca de la literatura norteamericana en* Commentary, The New Leader *y otras publicaciones.*

Tal vez el suceso más sorprendente dentro de la narrativa estadounidense de los ochentas sea el resurgimiento del cuento. A lo largo de las últimas tres décadas el número de revistas que dieron al cuento un amplio círculo de lectores decayó desastrosamente, y las que sobrevivieron dedicaron cada vez más espacio al ensayo. Pocos editores estaban dispuestos a jugarse la suerte con una colección de cuentos, a menos que el escritor ya hubiera conseguido un número considerable de lectores como novelista. Así como una vez los críticos hablaron, con pesar o gusto, de "la muerte de la novela", también dieron a conocer, a principios de los setentas, la "muerte del cuento", al menos como género popular.

Pero, después de todo, el anuncio de la desaparición de esta forma literaria resultó prematuro. El cuento corto se halla en excelente estado y es objeto de gran admiración por parte tanto de los críticos como del público general. La primera señal de resurrección fue el enorme éxito obtenido a fines de los setentas por colecciones de cuentos debidas a escritores de la talla de John Cheever y Eudora Welty, junto con obras populares por Ray Bradbury, el maestro de la ciencia ficción contemporánea, y Stephen King, autor de crueles relatos de terror. Repentinamente, las grandes casas editoras empezaron a publicar con cierto éxito colecciones de cuentos de escritores jóvenes relativamente desconocidos, entre ellos: Ann Beattie, Raymond Carver y Bobbie Ann Mason, ninguno de los cuales había publicado antes una novela.

Parece ser que el cuento se ha convertido, como ha ocurrido con tanta frecuencia en la historia literaria de los EUA, en un medio versátil y vivo para expresar las inquietudes, estados de ánimo y estilos de vida de una generación determinada en un periodo también determinado: "Los boletines informativos de nuestras vidas", según la crítica Susan Mernit. Pero no podemos apreciar plenamente lo que distingue a la camada actual de talentosos practicantes sin considerar a sus predecesores.

El cuento fue un género literario especialmente popular en los Estados Unidos a principios del siglo XIX, que dotó a la joven nación de un folclor unificador y una forma de definir el Nuevo Mundo en comparación con el Viejo. "Rip Van Winkle" y "La

leyenda de Sleepy Hollow", de Washington Irving, ofrecieron una imagen humorística del taciturno e inocente rústico estadounidense que ha persistido, con variaciones debidas a otros escritores, hasta nuestros días. Por otra parte, las narraciones de Nathaniel Hawhtorne, como "El joven Goodman Brown" y "El velo negro del ministro", exploraron a fondo el severo concepto puritano del pecado original, reexaminando doctrinas heredadas sobre el bien y el mal y creando personajes cuyas torcidas pautas de pensamiento y conducta se describen desde una perspectiva psicológica casi moderna.

Puede observarse un contraste similar entre los relatos populistas de Mark Twain y la elegancia narrativa de Henry James, contemporáneos cuyas vidas se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XIX y continuaron productivos durante la primera década del XX. Mark Twain obtuvo su primer éxito con un "cuento increíble", notorio por su tremenda exageración "La célebre rana saltarina del condado de Calaveras".

Pero su singular contribución al folclor norteamericano en el cuento fue su afectuoso retrato de la vida pueblerina, en que describe a los norteamericanos como excéntricos, bien intencionados, rufianescos, individualistas y pintorescos en sus expresiones familiares. En *The Innocents Abroad* (Los inocentes de ultramar), que pretendió ser una colección de cartas de viaje pero incorporó un nivel de invención suficientemente alto para alcanzar la categoría de cuentos, Mark Twain reflejó una profunda desconfianza de hombre del Medio Oeste hacia lo que percibió como pretensiones culturales de los europeos.

Henry James—que vivió largas temporadas en Inglaterra y Francia—exploró este mismo tema de ultramar en muchos cuentos, pero lo dotó de un arte y una complejidad moral incomparables. Aunque James reconoció la validez del contraste de Mark Twain entre la inocencia norteamericana y la mundanalidad europea, no encontró sólo virtud en la primera ni sólo decadencia en la última. Creía que las dos sociedades podían beneficiarse mutuamente.

También debe hacerse mención de las contribuciones únicas de un escritor anterior, Edgar Allan Poe, al arte del cuento. Es irónico que este autor estadounidense universalmente popular poseyera una extraña mente visionaria que colocó a sus cuentos y poemas fuera de la corriente principal de la literatura estadounidense: los europeos reconocieron su originalidad y fuerza antes que sus propios compatriotas. Los simbolistas franceses se embelesaron ante su ardiente imaginación y su embriagado lenguaje. En Rusia, Dostoievsky se impresionó tanto con el "realismo fantástico" de Poe que publicó traducciones de "El corazón delator" y otros relatos fantásticos.

No obstante, la influencia de Poe fue casi invisible en las obras naturalistas o realistas creadas por los principales cuentistas estadounidenses de las primeras décadas del siglo XX. Stephen Crane y Sherwood Anderson fueron figuras de transición cuyos cuentos presagiaron el estilo, respectivamente, de Ernest Hemingway y F. Scott Fitzgerald. Crane fue un periodista (como lo fue Hemingway durante un tiempo) que logró sus efectos naturalistas mediante una descripción puramente objetiva y el empleo del lenguaje más simple. Varios cuentos suyos fueron informes periodísticos trasmutados en arte. Su mejor cuento, "El barco abierto", es una narración absolutamente hipnótica basada en un incidente real ocurrido a cuatro hombres (uno de ellos, "el corresponsal", es el mismo Crane) que se perdieron en el mar a bordo de un barco pequeño frente a la costa de Florida.

Unos 25 años más tarde, Hemingway publicó su primer libro de cuentos—*In Our Time* (En nuestros tiempos)—basados en sucesos que él había protagonizado de joven en los bosques de Michigan o como conductor de ambulancia y más tarde corresponsal en la Primera Guerra Mundial. Como Crane, prefería los monosílabos y las oraciones sencillas y breves. Y también al igual que Crane, podía evocar imágenes cautivantes de la naturaleza o estados de ánimo inolvidables mediante la hábil colocación de palabras y frases. Pero en forma más consciente que Crane Hemingway trató, mediante la parquedad de su estilo, de alcanzar una honestidad absoluta. En "El hogar del soldado", el autor claramente se identifica con la aversión del héroe a "la mentira o la exageración". Hemingway encontró más fácil buscar la verdad sin exageración cuando se ocupaba de héroes marginales que se enfrentaban al peligro o a la muerte—soldados, toreros, cazadores, boxeadores—que cuando se trataba de personas que tenían familia y desempeñaban empleos corrientes. Su búsqueda de un estilo escueto que capturara "lo auténtico, la secuencia de movimiento y el hecho que constituía la emoción", tuvo una enorme influencia en su momento, influencia que parece haber adquirido una fuerza renovada en la dominante escuela de "minimalistas" de los ochentas.

La conexión entre Sherwood Anderson y F. Scott Fitzgerald es menos obvia que la de Crane y Hemingway. Reside no tanto en el estilo como en la actitud frente a la sociedad. Ambos escritores se ocupan de marginados que anhelan pertenecer a un núcleo social. En la mejor obra de Anderson, la colección de cuentos titulada *Winesburg, Ohio,* sus personajes pueblerinos se encuentran enajenados por la comunidad, incluso por sus amigos o su familia cuando los tienen, debido a alguna rareza o culpa que exageran internamente, sobre todo cuando se enfrentan a la intolerancia de la gente "normal". Los héroes y heroínas de Fitzgerald también desean ser aceptados, no en el mundo provincial y ordinario de Anderson, sino en el de la riqueza y la moda. A diferencia de los personajes sosos y reprimidos de Anderson, los de Fitzgerald son inteligentes y vivaces, y reflejan el estado de ánimo petulante y despreocupado de los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, a

los que Fitzgerald mismo dio el nombre de "La era del jazz". Pero invariablemente sus ilusiones se desmoronan, sus esperanzas se rompen, y se entregan al alcohol o a la autocompasión. Nadie capturó mejor que Fitzgerald el dolor lacerante de la vida desperdiciada, en parte porque su estilo era a la vez espléndido y conmovedor, y en parte porque sus héroes y heroínas eran tan jóvenes, atractivos y negligentes. Lo que confiere una especie de poder y peso a los relatos de Fitzgerald es que jamás se dejó engañar por los falsos valores y frívolas vidas que tan brillantemente describió.

Así como Hemingway y Fitzgerald viajaron a París desde el Medio Oeste, los talentosos escritores negros que impulsaron el notable renacimiento literario de Harlem en los veintes y los treintas orientaron sus pasos hacia Nueva York desde el Sur rural (Zona Neale Hurston y Arna Bontemps), las Indias Occidentales (Claude McKay) o el Medio Oeste (Langston Hughes). Jean Toomer, quizás el escritor más original de ese grupo, se crió en Washington, DC, y se mudó a Nueva York en 1917 porque la capital literaria del país se estaba volviendo inusitadamente receptiva a los escritores negros. Los cuentos de Toomer, reunidos con sus poemas y piezas cortas en la extraña y perturbadora colección titulada *Cane,* encarnan uno de los temas tradicionales de la narrativa negra: la posibilidad de trascender la tensión racial hallando solaz e inspiración en los elementos populares del Sur pastoral o en el recurso de valores puramente espirituales.

En contraste, los relatos rudos y vigorosos de Langston Hughes en *The Ways of White Folks* (Las costumbres de la gente blanca) rechazan toda devoción consoladora, religiosa o secular, y abordan en cambio el tema del orgullo negro frente a la discriminación o condescendencia de los blancos. "El blues que toco" sigue paso a paso la lucha psicológica y espiritual entre una talentosa y joven pianista negra y el acaudalado patrocinador blanco que quiere controlar tanto su vida privada como su carrera musical. Hughes emplea los lenguajes clásico y jazzístico como metáforas de los valores opuestos de las sociedades blanca y negra, respectivamente; en su opinión, el primero separa el arte de la vida y el segundo une a ambos en los ritmos espiritualmente afirmativos del blues. La tensión entre la adaptación y la agresividad que fue una fuerte tendencia oculta del Renacimiento de Harlem, recurre después de la Segunda Guerra Mundial en los relatos de escritores negros como Richard Wright, James Baldwin y James McPherson.

La respuesta de los escritores norteamericanos a la Segunda Guerra Mundial fue notablemente diferente del romanticismo desilusionado de sus predecesores ante la primera. La generación posterior aceptó la moralidad y la necesidad de la cruzada contra el militarismo del Eje. En lugar del auge y la decadencia que siguieron a la primera guerra, lo que se encontró fue una sociedad bastante estable y cada día más próspera, con una clase media en rápida expansión. Dos de los más representativos y admirados cuentistas del periodo de posguerra han sido John Cheever, que murió en 1982, y el aún prolífico John Updike. Ambos se ocuparon de las costumbres, ética y asuntos domésticos de hombres de familia económicamente acomodados pero con problemas emocionales, que por lo regular residían en suburbios de clase media alta.

El cuento que da título a la primera colección de Cheever, *The Enormous Radio* (El enorme radio), se inicia con un retrato irónico de dos de sus personajes más característicos: "Irene y Jim Wescott eran el tipo de personas que parecen conseguir un promedio satisfactorio de ingreso, empeño y respetabilidad que aparece en los informes estadísticos de los boletines para ex alumnos universitarios. Eran padres de dos hijos pequeños, habían estado casados nueve años, vivían en el doceavo piso de un edificio de apartamentos de la parte este de la ciudad. . . y esperaban vivir algún día en Westchester". Y en efecto, el próspero distrito de Westchester, al norte de la ciudad de Nueva York, fue el escenario preferido de Cheever para sus cuentos posteriores, que adoptan un estilo más urbano y desconsolado. Cheever ha sido llamado el Chejov norteamericano por su habilidad para evocar un estado de ánimo, un hálito de emoción no expresada que pende del aire.

John Updike, amigo íntimo de Cheever aunque unos 20 años menor que él, es dueño de una prosa más perfecta y de una gama más amplia de curiosidad social e intelectual. Sus relatos abarcan temas que van desde la perplejidad de la adolescencia hasta la exaltación del amor conyugal y el descubrimiento del simbolismo religioso en la rutina de la vida diaria. Casi todos sus cuentos tienen lugar en el seno familiar, que a veces es fuente de dicha y otras un fallido objeto de huida. Updike se revela en su mejor forma cuando se ocupa de hombres jóvenes y confundidos que tratan de definir su lugar en el mundo. En "Plumas de paloma", David, de 14 años, que ha aceptado la versión protestante de la Biblia como verdad literal, se horroriza cuando lee la escéptica interpretación contenida en *Outline of History* (Bosquejo de la historia), de H.G. Wells. Acude a un joven ministro luterano y a su madre en busca de reafirmación, pero pronto comprende que los adultos religiosamente practicantes que lo rodean no comparten su intensa fe literal. Al final del cuento, el maravilloso diseño de las plumas de paloma renueva su fe en la bondad de Dios, que para David significa (y sólo entonces se entera el lector) permitirle vivir eternamente.

Cheever y Updike reflejan los estilos e inquietudes de los escritores de las áreas de Nueva York y Nueva Inglaterra, las sedes geográficas tradicionales de los grandes autores estadounidenses. Pero a mediados del siglo XX surgió un grupo notable de escritores

sureños, muchos de ellos mujeres, que parecen haber sido influidos por la preferencia de William Faulkner por los tipos rurales excéntricos y su afición a describir las profundidades más violentas de la emoción. La literatura de Flannery O'Connor, que murió en 1964, es la que más se asemeja a la sensibilidad gótica de Faulkner: ambos recurren a personajes y situaciones extraños y a menudo aterradores para explorar misterios psicológicos o morales. La mayoría de los protagonistas de sus relatos están física o emocionalmente mutilados. Pero desde el punto de vista de la intensa fe católica y sumamente personal de O'Connor, estos tipos "grotescos", a causa de su gran sufrimiento, son más capaces de una transformación espiritual que los personajes "normales" que tan desdeñosamente los juzgan.

De los muchos escritores sureños que exploran el mundo de las familias extensas que habitan comunidades semirrurales, Eudora Welty es quizás la más apreciada y la más benevolente. Esto no quiere decir que Welty ignore los defectos de sus personajes o pase por alto la menor variación del espíritu; sólo significa que no tiene vocación para emitir juicios morales. A diferencia de la mayoría de los cuentistas serios, como ha observado un crítico, "ella simplemente está más interesada en nuestros esfuerzos y anhelos, nuestra integridad y vitalidad, que en nuestras culpas y debilidades".

O'Connor y Welty tuvieron sus raíces en la región meridional de los Estados Unidos, en las zonas rurales del centro de Georgia y de Mississippi, respectivamente, similares a la "región de Faulkner" en el norte de Mississippi. Peter Taylor, una clase muy distinta de escritor sureño, ha pasado la mayor parte de su vida en el estado vecino de Tennessee, una región más urbana, industrializada y afectada por las presiones de la vida moderna que la región sureña. Aunque sus cuentos—sumamente cuidados—se ocupan también de las relaciones familiares, su tono es reservado y las relaciones entre parientes parecen más endebles e impersonales.

Aunque el primer volumen de cuentos de Taylor apareció hace casi 40 años y fue aclamado por la crítica aunque no tuvo mucha difusión, su reputación ha crecido enormemente en la última década, lo que hace pensar que su estilo discreto e irónico se adapta muy bien al gusto contemporáneo. En efecto, las notas dominantes que entona la generación actual de cuentistas son precisamente la ironía y la reserva. Pero los personajes que pueblan sus cuentos son muy diferentes de los habitantes geográfica y económicamente estables de la narrativa sureña o nororiental de épocas anteriores. Los personajes contemporáneos, en su mayoría, parecen no tener vínculos ni de lugar ni de familia; si llega a haber una familia, se compone sólo de marido y mujer, y en raras ocasiones hay un hijo. En estos relatos el extenso clan de varias generaciones, arraigado en la historia y el lugar, ha desaparecido. Nos encontramos en un mundo de transeúntes físicos y psicológicos que se enfrentan a la necesidad cotidiana de encontrar valores, o al menos algunas reglas, para orientar sus vidas.

Los escritores jóvenes estadounidenses han tomado como modelos temáticos no al vigoroso Mark Twain, o al analítico Henry James o al turbulento William Faulkner, sino a europeos sombríos como Franz Kafka y Samuel Beckett que consideran opacas y frustrantes a las instituciones sociales. Un grupo más pequeño que incluye a John Barth y Donald Barthelme ha recibido la influencia del finado Jorge Luis Borges, de Argentina, que transformó la ficción en fábulas ingeniosas y eruditas. El estilo predominante es "minimalista", despojado de los habituales adornos de descripción de la naturaleza, de los personajes o de los antecedentes sociales y culturales. Este estilo narrativo está influido por la técnica del fotomontaje, que logra sus efectos emocionales mediante la hábil yuxtaposición de fotos aparentemente tomadas al azar, o fragmentos desarticulados de conversación. El rechazo minimalista del realismo social puede ser resultado de la apropiación de esta tradición por el "nuevo periodismo" de los años sesenta y setenta, practicado por Tom Wolfe y el finado Truman Capote, entre otros, que combinaron las técnicas de la narrativa realista con la información sobre sucesos reales. Finalmente, la nueva camada de cuentistas ha encontrado un público especial; ya no el público general que busca con avidez que se le divierta o conmueva, sino un selecto círculo de graduados universitarios lo suficientemente refinados para apreciar la técnica y la abstración vanguardistas.

Entre los muchos artífices nuevos del cuento estadounidense contemporáneo, tres nombres sobresalen: Ann Beattie, Bobbie Ann Mason y Raymond Carver. Dice la crítica Susan Mernit al hablar de ellos: "Sus cuentos repercuten con emoción reprimida que se trasmite a través de diálogos elípticos, imágenes simbólicas y un punto de vista cuidadosamente restringido. La acción suele ser mínima, pero la dramática descripción de la situación perdura gracias a sus poderosas representaciones". Beattie, Mason y Carver proceden de regiones del país muy apartadas entre sí; cada uno ha sido objeto de inusitada ovación de la crítica—dos de ellos han recibido premios literarios prestigiosos—y difieren lo suficiente para sugerir la clase de diversidad que puede darse en una escuela común de narrativa moderna.

Los cuentos de Ann Beattie se ubican principalmente en la ciudad de Nueva York, con irrupciones ocasionales en la campiña próxima. Su lenguaje es austero y monótono, concentrándose en movimientos físicos ordinarios y desconectados y en conversaciones lacónicas que generalmente evitan una respuesta emocional directa. Pero capta el sentido de la singularidad de las vidas de sus personajes y lectores, en su mayoría jóvenes. Ningún otro escritor emplea con más destreza los símbolos culturales de los

sesentas y los setentas: la música rock de Bob Dylan y los Beatles, el fumar mariguana, la familiaridad con la pintura moderna exhibida en museos de moda. En cuestiones de gusto, esa generación se apartó aún más drásticamente de sus mayores que la legendaria generación de la Era del jazz de los veintes; los parientes mayores rara vez aparecen en los cuentos de Beattie. Pero mientras que el grupo anterior expresó su rebelión en forma animosa y con un comportamiento osadamente informal, los personajes de Ann Beattie se hallan atrapados en un estado de ánimo de desalentadora nostalgia.

Los jóvenes de Beattie responden a este sentimiento de decepción estableciendo relaciones de las que esperan que sean sólo temporales; se hallan demasiado a la defensiva para abrirse a la pasión romántica. No obstante el lector intuye que, bajo sus caparazones protectores, anhelan precisamente la pasión y el compromiso. En el cuento que da título a su colección *Secrets and Surprises* (Secretos y sorpresas), la narradora ha sido abandonada recientemente por su esposo, pero mantienen una correspondencia en tono despreocupado, como si su separación no debiera tomarse demasiado en serio. Ella tiene un amante, pero sus reuniones se limitan ritualmente a un solo día por semana, como para asegurar su carácter tentativo. Sus amigos más cercanos, una pareja casada, tienen sentimientos ambivalentes pero no formulados tanto entre sí como hacia ella. Incluso las luciérnagas que su amante echa a volar en su habitación, en el único momento divertido del cuento, están condenadas por su corta vida.

Otros dos cuentos de *Secrets and Surprises* describen relaciones insustanciales sustentadas más por el apego compartido a las posesiones—un perro de raza indefinida y un auto deportivo—que por la pasión romántica o la afinidad temperamental. En "Música distante", la heroína se preocupa de que su perro pueda sufrir un desajuste emocional al ir y venir de su apartamento al de su amante, y entonces recuerda el divorcio de sus padres: "Ella se había criado al lado de su madre pero, junto con su hermana, solían volar a Seattle todos los veranos para pasar dos meses con su padre". El lector sólo puede especular acerca de si esto constituye un recuerdo tranquilizante o una evocación que confirma la ansiedad de la heroína. En "Un Thunderbird de colección", la secuencia de la compra, uso, venta y planeación de readquisición de un hermoso automóvil simboliza la relación intermitente entre dos amigos no muy románticos.

La novelista canadiense Margaret Atwood dice de Beattie: "Nadie logra mejor el detalle lastimero, la evocación de la sutil e irreal atmósfera del dolor". Beattie misma se da cuenta de que ofrece sólo una visión parcial de su generación. "Es verdad", dijo a un entrevistador, "que la enajenación me interesa más de lo que personalmente la experimento". Pero no es raro que los escritores talentosos enfoquen e incluso exageren un aspecto de la vida que juzgan abandonado o pasado por alto. Y el hecho de que Beattie haya provocado una fuerte respuesta entre los lectores que compartieron experiencias en los sesentas, sugiere que sus cuentos trasmiten elementos reconocibles de su perspectiva actual: reserva emocional, resistencia frente al compromiso, un sentido de la transitoriedad de las relaciones y una susceptibilidad al ensimismamiento narcisista.

Pasar de los cuentos de Ann Beattie a los de Bobbie Ann Mason equivale a situarse en un universo enteramente diferente: del oropel de la ciudad de Nueva York y la prosperidad urbana a los pueblos de oeste de Kentucky y un conjunto de personajes compuesto principalmente de agricultores, conductores de camiones y dependientes de tiendas. Sin embargo, en la más reciente colección de Mason, *Shiloh and Other Stories* (Siloh y otros cuentos), estamos aún en un mundo donde se define a las personas por sus gustos culturales, sólo que ahora los objetos preferidos son ordinarios: la música *country*, los programas de televisión populares y los juegos de armar con los que se construyen cabañas rústicas en miniatura o naves espaciales. El estilo de Mason, como el de Beattie, es despreocupado y sobrio, pero abarca un sector social más sólido—la sustitución de las tierras agrícolas por viviendas suburbanas, y las tiendas de pueblo por los grandes centros comerciales—y una expresión más directa de los sentimientos. Mason "retrata las vidas inquietas de hombres y mujeres que no han sido bendecidos con dinero, educación o suerte, pero sí dotados de sensibilidad suficiente para sentir pesar", de acuerdo con el novelista David Quammen.

Las mujeres de los relatos de Beattie son más fuertes y resistentes que los hombres. Cuando se sienten inquietas o infelices, se lanzan a tomar cursos de cultura física o redacción, o buscan consuelo ahondando en su historia familiar. Cuando un matrimonio tiene dificultades o simplemente no resulta satisfactorio, generalmente es la esposa la que propone la separación. En el mundo de Mason la generación anterior casi nunca asistió a la universidad, y entre sus hijos es muy raro el que lo hace. Sus personajes son inesperados defensores del feminismo, movimiento encabezado y apoyado principalmente por mujeres universitarias de las grandes ciudades del norte. Sin embargo, gracias a las conferencias por televisión, a una economía en vías de modernización y a la ocasional hija rebelde, el feminismo urbano ha llegado a Paducah, Kentucky.

A veces, los vientos del feminismo crean relaciones tormentosas entre las generaciones. Una madre dice a su hija universitaria: "Me imagino que piensas que somos unos ignorantes, por la manera en que hablamos". En otro relato, "Cosas viejas", una madre llamada Cleo dice a su hija, que acaba de dejar a su marido, y que la alienta a forjarse una vida nueva: "La gente no puede tener todo lo que quiere, todo

Fragmento de "Catedral"

Por Raymond Carver

Raymond Carver, uno de los más distinguidos cuentistas de nuestros días, emplea un vocabulario familiar y una sintaxis sencilla para presentar trozos de la vida de la clase trabajadora. En este fragmento del relato que da título a su colección más reciente, Cathedral *(Catedral), Carver capta la emoción del narrador al ayudar a un visitante ciego a entender el concepto de catedral.*

El ciego se deslizó del sofá y se acomodó junto a mí sobre la alfombra.

Pasó sus dedos sobre la superficie del papel. Recorrió los lados y las orillas, de arriba abajo. Tocó las esquinas. "Muy bien", dijo. "Muy bien. Hagámosla".

Encontró mi mano, la que sostenía la pluma. Cerró su mano sobre la mía. "Anda, hermano, dibuja", dijo. "Dibuja. Ya verás. Yo te seguiré. Va a quedar bien. Empieza ahora, como te digo. Ya verás. Dibuja", dijo.

Y comencé. Primero dibujé un cajón que parecía una casa. Podría haber sido mi casa. Después le puse un techo. En los extremos del techo dibujé unas agujas. Qué locura.

"Estupendo", dijo. "Magnífico. Vas muy bien", volvió a decir. "Nunca pensaste que algo así pudiera ocurrir en tu vida, ¿no es cierto? Pues la vida es extraña, hermano, todos lo sabemos. Anda, sigue. No te detengas".

Dibujé ventanas con arcos; luego, contrafuertes. Colgué puertas enormes. No podía detenerme. Se terminó la trasmisión de TV. Solté la pluma y flexioné los dedos. El ciego pasó los suyos por todo el papel. Recorrió lentamente con las yemas la superficie dibujada, y movió la cabeza. "Vas bien", dijo.

Volví a tomar la pluma, y de nuevo su mano se posó sobre la mía. Continué. No tengo nada de artista, pero de todos modos seguí dibujando.

Mi mujer abrió los ojos y nos miró fijamente. Se enderezó sobre el sofá; tenía la bata abierta. "¿Qué están haciendo?", preguntó.

No le respondí. El ciego dijo: "Dibujamos una catedral, querida. Él y yo estamos trabajando en algo importante. Ahora presiona fuerte", dijo, dirigiéndose a mí. "Así está bien. Muy bien", dijo. "De veras, ya lo tienes, hermano. Lo sé. No creíste que podrías. Pero puede, ¿no es así? Ya estás cocinando con el mejor aceite. Ya verás. ¿Entiendes lo que te digo? En un minuto más tendremos algo aquí. ¿Cómo va el brazo? Ahora pon allí a algunas personas. ¿Qué chiste tiene una iglesia sin gente?"

"¿Qué ocurre?", preguntó mi mujer. "Robert, ¿qué están haciendo? ¿Qué pasa?".

"No te preocupes", le dijo el ciego. "Ahora cierra los ojos, hermano", dijo.

Obedecí. Los cerré tal como me lo pidió.

"¿Ya están cerrados?", preguntó. "No me engañes".

"Mantenlos así", dijo. Y luego agregó: "No te detengas ahora". Así que proseguimos. Sus dedos cabalgaron sobre los míos a medida que mi mano recorría el áspero papel. Jamás me había ocurrido nada parecido en la vida.

Después de un minuto dijo: "Creo que es suficiente. Creo que ya entendiste. Ahora mira. ¿Qué piensas?"

Pero yo seguía con los ojos cerrados. Pensé en quedarme así un rato más. Pensé que era algo que no debía olvidar.

"¿Y bien?", preguntó. ¿Estás mirando?"

Mis ojos seguían cerrados. Estaba en mi casa y lo sabía. Pero no me sentía dentro de nada.

"Es increíble", dije. ♦

Reproducido de *Cathedral* © 1983 por Raymond Carver. Publicado con permiso del autor.

el tiempo". La hija replica que "ahora la gente no tiene que hacer lo que no quiere, como antes".

"Ya lo sé", dice Cleo. "Todo el tiempo lo dicen por televisión. Me haces sentir muy mal".

"No es mi intención", dice la hija. "Es por tu propio bien".

Una de las cualidades admirables de muchos personajes de Mason es su apego a la región poco atractiva donde crecieron. "La mayoría de la gente de por aquí preferiría morir a dejar el pueblo", comenta la narradora de "Residentes y transeúntes", que ama la vieja y un tanto destartalada granja que sus padres dejaron a su cuidado cuando se retiraron a Florida. Pero este afecto por lo familiar no es grandioso ni sentimental. Está imbuido de humor hacia sí misma: "Tengo casi 30 años, dos hombres, ocho gatos y ninguna caries [uno de los hombres es dentista]. Un día contaba los gatos y sin darme cuenta me incluí". Bobbie Ann Mason es profesora de literatura y escribió su tesis de posgrado sobre Vladimir Nabokov, uno de los escritores más rebuscados y mundanos del siglo XX. Sin embargo, su tratamiento de la gente de clase trabajadora con la que creció y que conoce íntimamente, no revela ni un ápice de condescendencia. Sus personajes son reales e inspiran simpatía porque, pese a la economía de su estilo, no omite nada esencial.

En comparación, Raymond Carver deja muchas cosas fuera. No obstante, sus cuentos son, en opinión de casi todos, aún más fuertes y memorables que los de Mason o Beattie. "Algunos cuentos de Carver", escribe el distinguido crítico Irving Howe, "pueden contarse ya entre las obras maestras de la narrativa norteamericana". Una fuente de su efecto magnético es la prosa fría y constante que evoca en muchos lectores a Hemingway por su sentido prodigiosamente perfecto del ritmo y la contracción. Los cuentos de Carver son impactantes no porque las difíciles vidas que describe sean inusualmente violentas u oprimidas, sino porque son tan ordinarias que resulta fácil (y perturbante) identificarse con ellas.

Carver creció en el estado de Washington donde aún vive, y la mayoría de sus cuentos se ubica en la región del Pacífico noroccidental. Sus personajes no son distintos de los de Mason: son carteros, conserjes, vendedores de puerta en puerta, maestros, dependientes de tiendas. Exigen poco de la vida: un empleo, una familia, alimentos sobre la mesa, amor y solaz. No esperan satisfacción romántica ni progreso económico. Lo que hace más trágicas sus vidas que las de los protagonistas de los cuentos de Mason es su obstinada falta de resistencia y la ausencia de todo apego al lugar: "Vivíamos entonces en Alburquerque", dice un personaje de Carver, "pero todos éramos de otra parte".

En los primeros cuentos de Carver, los personajes tendían a resignarse a los golpes de la vida en lugar de procurar un cambio en sí mismos o en su situación. Los últimos relatos, reunidos en *Cathedral* (Catedral), revelan un ánimo más generoso y una gama más amplia de respuesta humana. El cuento que da título a la colección habla de Robert, un amigo ciego de la esposa del narrador, que visita a la pareja en su hogar. El narrador, claramente incómodo en presencia de un impedido, se muestra irritable con su esposa y descortés con Robert. Sin embargo, por la noche, el espectáculo de un programa de televisión sobre catedrales europeas mueve al narrador a tratar de describrir una de ellas a Robert. Cuando el esfuerzo verbal falla, trae pluma y papel y guía la mano de Robert con la suya para trazar agujas y contrafuertes. Este acto de fraternidad entre los dos hombres, ninguno de los cuales es particularmente religioso, toca una fibra sensible de serenidad y asombro en el narrador, y sugiere el misterioso potencial de un instante de revelación.

En "El baño", de una compilación anterior titulada *What We Talk About When We Talk About Love* (Lo que decimos cuando hablamos del amor), una pareja ordena un pastel de cumpleaños para su hijito, Scotty, pero lo olvida cuando éste tiene un accidente y es hospitalizado. Al final del relato, mientras Scotty se debate entre la vida y la muerte, reciben una ruda llamada telefónica del pastelero que les recuerda que no han recogido ni pagado su encargo. Este mismo cuento es ampliado y transformado en una segunda versión, retitulada "Algo pequeño y bueno" e incluida en *Cathedral*. Aquí, la angustia de los padres ante la muerte de su hijo estalla en furia contra el hostil pastelero. Lo visitan en su establecimiento ya muy entrada la noche, sólo para verlo patéticamente compungido cuando se entera de la tragedia. Les ofrece bollos calientes. "Comer", dice, "es algo pequeño y bueno en momentos como éste". El cuento termina así: "Hablaron hasta las primeras horas de la mañana, cuando el fulgor alto y pálido de la luz entró por las ventanas, y no pensaron en irse".

Si la trayectoria de Raymond Carver puede considerarse representativa, el cuento norteamericano podría estarse alejando de un cauto "minimalismo" para alcanzar un terreno psicológico más amplio y una expresión más elocuente del sentimiento. Y si el ejemplo de Bobbie Ann Mason influye en los escritores jóvenes, la nueva narrativa estará más fuertemente arraigada en lugares y ambientes sociales específicos. Al tiempo que Ann Beattie creaba su pálido y disminuido Nueva York, escritores de más edad pero aún activos como Grace Paley, Leonard Michaels y Cynthia Ozick describían esa ciudad como un lugar vital, mundano y éticamente diverso. Hoy, el cuento estadounidense se halla en un interesante punto de transición, tentado al mismo tiempo por la abstracción y el realismo, lo experimental y la tradición, pero finalmente a merced del talento y la visión personal de cada escritor. ♦

FERMENTO DE CAMBIO EN LA ANTROPOLOGÍA

Por Louis A. Sass
Tomado de HARPER'S MAGAZINE

Tanto en los EUA como en Europa, la ciencia de la antropología ha empezado a cuestionarse a sí misma en formas sorprendentes. Durante la mayor parte de este siglo, los antropólogos culturales han estudiado los mitos y rituales de sociedades "primitivas" específicas. Pero hoy, según el sicólogo clínico Louis A. Sass, una nueva generación de antropólogos ha puesto en duda la capacidad de su profesión para entender a fondo otras culturas. Algunos incluso cuestionan la objetividad de su ciencia preguntándose si en efecto es o no una "ciencia".

Sass, que enseña en la Universidad Rutgers, prepara actualmente un libro sobre la locura, el modernismo y los conceptos de lo primitivo.

En el otoño de 1967, Renato y Michelle Rosaldo, a la sazón estudiantes de posgrado en antropología en la Universidad Harvard, viajaron a las Filipinas para vivir entre los ilongotes, una pequeña tribu de cerca de 3.500 personas que habitan las selvas de la isla de Luzón. En un mundo donde los salvajes en estado prístino—sin contacto alguno con el Occidente y sus antropólogos—prácticamente han dejado de existir, los ilongotes, que practican la cacería de cabezas, prometían ser la segunda mejor opción. "Queríamos estudiar el ritual", explicó Renato recientemente. "Pero cuando llegamos allí no encontramos ninguna de las cosas que se nos había enseñado a buscar: las ceremonias, creencias y mitos complicados que supuestamente tienen todos los grupos humanos. Si se le pedía a un ilongote que explicara por qué se había arreglado un matrimonio, o incluso por qué se había cercenado la cabeza a alguien, no mencionaba algún ritual o creencia. Simplemente respondía: 'Obedecemos a nuestro deseo'. Realmente actuaban casi como *hippies*. Su vida parecía excesivamente natural e improvisada. No parecía un mal modo de vivir. Pero después de un tiempo Shelly y yo nos sentimos abatidos; no sabíamos sobre qué escribir. Estábamos en este lugar como antropólogos culturales, ¡y esta gente no parecía tener cultura!"

Los ilongotes no habían creado rituales y mitos complicados, que son la materia de estudio de las etnografías tradicionales. Lo que sí tenían eran relatos, cuentos aparentemente interminables sobre expediciones de caza, migraciones a nuevas partes de la selva e incursiones en busca de cabezas. Como estos relatos, a diferencia de la narrativa occidental, no giraban en torno a una trama o unos personajes sino que hacían hincapié en los nombres de lugares y los escenarios donde habían ocurrido los incidentes (una corriente de agua cuyo curso se había seguido, un monte que se había escalado, un claro donde se había hecho frente a algún peligro), los Rosaldo al principio los sintieron exasperantes. Pero conforme siguieron escuchando y se percataron del profundo sentimiento con que hablaban los ilongotes, se les ocurrió que su sentido del mundo quizás estuviera

© 1986 por *Harper's Magazine*. Reservados todos los derechos. Reproducido con autorización del número de mayo de 1986.

contenido aquí, en estos realistas relatos de aventuras, en estas narraciones sobre superación de obstáculos y enfrentamiento con lo desconocido. Entonces, ¿por qué habían desestimado la importancia de sus historias? Rosaldo cree que su confusión inicial fue resultado de ciertos supuestos acerca de las sociedades "primitivas": supuestos seculares sobre el Otro que constituyen la base de la antropología cultural.

En palabras de Eric Wolf, profesor de antropología en la Universidad City de Nueva York y, a sus sesenta y tantos años, uno de los académicos más destacados del ramo, "el templo de la antropología se halla en dificultades. Los sacramentos han sido robados. La gente ha buscado detrás del altar y no ha encontrado nada". A Wolf parece no afectarle esto. Durante largo tiempo se ha opuesto a muchos de los enfoques tradicionales de la investigación e información antropológicas, y se siente satisfecho de que sus objeciones hayan sido lo suficientemente sonoras y sostenidas para influir sobre los antropólogos jóvenes: una generación de hombres y mujeres de 30 y 40 años que en cierta forma han vindicado a Wolf.

Muchos antropólogos jóvenes se sienten inmersos en una situación similar a la de los Rosaldo entre los ilongotes. El fenómeno de la "cultura", que alguna vez fuera la razón de ser de su profesión, parece desvanecerse ante su mirada. Los rituales, los mitos y los sistemas de parentesco ya no parecen ser tan estables y definidos, ni tan normativos de la vida humana, como en épocas anteriores. Una revaluación intensa de la materia de estudio tradicional de la disciplina—y también de sus métodos de observación y explicación—ha sumido a la antropología cultural en un profundo estado de crisis.

Pero paralelamente a este difundido autocuestionamiento hay un enorme fermento creativo y cierta vertiginosa excitación. En efecto, la profesión se halla hoy a la vanguardia de las ciencias sociales, como precursora de las tendencias de la sociología, la economía, la ciencia política y la sicología. En todas estas disciplinas existe una creciente insatisfacción, el sentimiento de que los métodos y suposiciones consagrados por el tiempo y basados en buena medida en las ciencias naturales, se hallan en bancarrota conceptual y moral y necesitan ser remplazados por modelos más refinados. Después de tantas profecías fallidas, tanta investigación trascendente y tan limitado progreso en el descubrimiento de las "leyes" del comportamiento social, el refrán con el que suelen terminar los estudios empíricos convencionales —"Es necesaria más investigación"—empieza a sonar hueco.

Es en la antropología cultural donde este debate se ha vuelto más intenso. Los antropólogos jóvenes que luchan por que se tomen en cuenta la experiencia interna y las acciones individuales, la impredecibilidad y el cambio histórico, han sugerido una diversidad de enfoques nuevos para una "ciencia" que durante mucho tiempo se ha preocupado por lo intemporal y lo objetivo. Dudan de que los métodos antropológicos convencionales puedan hacer justicia a la naturaleza caleidoscópica de la realidad social, y creen que las llamadas observaciones sin juicio de valor no toman en cuenta realidades políticas y ambigüedades morales más amplias. Suelen leer extensamente lo que se escribe en otros campos, y han sido influidos por las últimas tendencias de la teoría literaria, la filosofía, la historia y los estudios feministas. Algunos han encontrado inspiración en lugares insospechados, desde las novelas de aventuras hasta los *collages* surrealistas: lugares donde se hace honor al misterio y al sentimiento humano, a la impredecibilidad y a la lucha.

Clifford Geertz, de 59 años, profesor del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, en New Jersey, y autor de *The Interpretation of Cultures* (La interpretación de las culturas) y *Local Knowledge* (El conocimiento local) es, junto con Wolf, una de las principales autoridades del pensamiento antropológico actual. Narra una historia que capta la sensibilidad de muchos antropólogos culturales: su desconfianza hacia el exceso de simplificación y su impresión de que el conocimiento sobre la vida humana carece necesariamente de una base sólida. Un hindú dice a un inglés que el mundo descansa sobre el lomo de un elefante que, a su vez, descansa sobre el caparazón de una tortuga. Deseando llegar al fondo de las cosas, descubrir *el* verdadero cimiento del mundo, el inglés pregunta: "¿Y sobre qué descansa esa tortuga?"

"Sobre otra tortuga", responde el hindú.

"¿Y esa tortuga?"

"Ah, Sahib", es la respuesta final, "después de ella hay una hilera de tortugas hasta abajo".

La antropología siempre ha sido un campo interdisciplinario y controvertible; "una licencia de invasión intelectual", como una vez la describiera el antropólogo Clyde Kuckhohn. Pero durante su "periodo clásico"—aproximadamente de los años veinte a los sesenta—ciertas ideas acerca del método y la materia de estudio se dieron casi por sentadas. Este periodo comenzó con la investigación llevada a cabo durante la Primera Guerra Mundial por Bronislaw Malinowski. Después de la famosa estadía de éste en las islas Trobriand en el Pacífico del Sur—el "viaje paradigmático al paradigma de otra parte", como lo llamó Geertz—la formulación de teorías sobre otros pueblos y sociedades desde la comodidad de la butaca dejó de ser algo aceptable. De ahí en adelante, todos los antropólogos en ciernes tendrían que someterse al mismo rito de iniciación que Malinowski: levantar sus tiendas de campaña entre los "nativos" durante uno o dos años.

En el campo aprenderían a percibir las culturas primitivas como relativamente estáticas y autónomas. Su énfasis en la observación de cerca —el intento de ser empíricos—y su deseo de

Jerry Dadds

encontrar un sitio inmutable fuera del cambiante mundo occidental—el anhelo de lo sencillo y puro—les impidieron estudiar los cambios que ocurrían dentro de las sociedades primitivas o la interacción de éstas con el Occidente. Más bien, la inclinación científica y las añoranzas románticas de los antropólogos clásicos los guiaron hacia el estudio del equilibrio interno de la "cultura": concepto definido por primera vez en su sentido antropológico por el antropólogo inglés del siglo XIX Sir Edward Tylor, como "el todo complejo que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la ética, el derecho, las costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad".

Antes del periodo clásico, muchos occidentales se sentían satisfechos de considerar a los miembros de las culturas tribales como salvajes a merced de sus pasiones, con "modales bárbaros y ninguna costumbre", como escribió un misionero. En contraste, Malinowski propuso el "relativismo cultural". Llegó a creer que la sociedad primitiva estaba dominada por la conciencia mítica y "el régimen de hierro de la costumbre"; un código de comportamiento y modales tan estricto que "en comparación, la vida en la Corte de Versalles era libre y fácil". En realidad, la misma palabra *primitivo* parecía poco apropiada para esta nueva imagen; aunque, hasta este día, nadie ha encontrado una opción mejor.

Un lugar común de la antropología cultural clásica era que si bien el hombre moderno tiene perspectiva histórica—escribe y registra—el hombre primitivo está gobernado por lo mítico. La

conciencia mítica, supuestamente basada en un sentido del tiempo cíclico y no lineal, existe en una especie de dimensión atemporal. Claude Lévi-Strauss, el antropólogo francés que fundó la "antropología estructural" y ejerció una influencia poderosa en los años sesenta, llegó a creer que las culturas que no tienen sistemas de escritura se caracterizan por la repetición y la armonía. Comparó su belleza "fría", cristalina e intrincada con las sociedades "ardientes" del Occidente moderno, donde el turbulento fluir de la historia y el progreso impiden que la cultura y el mito tengan un efecto tan poderoso.

Hay antropólogos competentes que reconocen que en la antropología clásica hay ciertas hipótesis problemáticas, pero que sin embargo temen que los miembros jóvenes de la profesión, al atacar algunas de estas hipótesis, provoquen más daño que beneficio. Temen que su campo de acción esté en peligro de fragmentarse en disciplinas separadas, o de perder su autoridad debido a una intensa crítica de sus puntos de apoyo. Algunos temen incluso que la antropología realmente desaparezca junto con su objeto de estudio, el mundo primitivo.

Marvin Harris, autor de *The Rise of Anthropological Theory* (El surgimiento de la teoría antropológica) y de *Cultural Materialism* (El materialismo cultural), y profesor de investigación en la Universidad de Florida, es más vehemente: "Lo que tenemos hoy es una mistificación. . . una empresa esotérica y nihilista", producto de "mentes esencialmente literarias que se muestran hostiles a la aplicación de los métodos científicos".

Las "mentes literarias" a que se refiere Harris son los antropólogos que prefieren enfoques habitualmente llamados interpretativos o hermenéuticos, que durante largo tiempo han sido válidos en Francia y en Alemania. La aceptación en los Estados Unidos de estos modos de ver—que adquirieron relevancia en la antropología cultural en la década de 1970—trajo consigo un cambio en la disciplina.

El más destacado partidario del enfoque interpretativo en la antropología es Clifford Geertz, quien piensa que la verdadera misión de su disciplina no es la observación de la conducta de otras sociedades sino la comprensión de su punto de vista. Argumenta que la actividad humana no puede entenderse, ni siquiera describirse, adecuadamente si se adopta el punto de vista objetivista que generalmente se asocia con las ciencias naturales. Geertz señala que dos acontecimientos que pueden parecer idénticos desde un punto de vista meramente conductual, pueden tener significados y resultados radicalmente diferentes de acuerdo con la interpretación que haga el observador sobre la intención de la persona implicada en los sucesos.

Para explicar esta idea, Geertz echa mano de una ilustración empleada por el filósofo Gilbert Ryle. El parpadeo y el guiño entrañan esencialmente el mismo movimiento físico. Por lo tanto, desde el punto de vista conductual se describirían de idéntica manera. Pero existe una enorme diferencia en intención de significado y efecto social entre un movimiento que tal vez no sea más que una respuesta física a una ráfaga de aire y una acción que se ejecute en señal de complicidad sobreentendida. En este último caso, el movimiento del párpado es en sí una interpretación, ya que constituye un comentario sobre la interacción social que tiene lugar en torno a la persona que hace el guiño.

Este enfoque sugiere que las realidades de la ciencia social no son realidades en absoluto sino interpretaciones de interpretaciones. La postura filosófica que implica este punto de vista, conocida como antifundamentalismo, ha pasado a ocupar un lugar prominente en el pensamiento estadounidense contemporáneo.

Pero Geertz ha advertido contra la propensión a concebir la forma interpretativa de comprensión como una modalidad fundamentalmente no científica, un proceso basado en la empatía intuitiva con las experiencias privadas y no observables de los que son distintos, ajenos, el Otro. Indica que captamos el punto de vista del Otro mediante el examen de un acto público como el guiño. Además, el reconocimiento del verdadero significado del guiño exige conocer la cultura en cuestión, ya que el acto de guiñar es necesariamente un hecho social. Compartir en un sentido literal la perspectiva privada del sujeto es una imposibilidad. No obstante, al comprender la cultura podemos basar nuestra interpretación en una realidad comunal.

En realidad, la postura interpretativa no se opone necesariamente a la investigación empírica tradicional en el campo de las ciencias humanas: reconoce que los científicos sociales pueden, y a veces deben, cuantificar. Pero sí desearía recordarles que, cualquiera que sea su grado de rigor estadístico, el conocimiento que adquieren se erige sobre las arenas de la interpretación. Se pueden contar los guiños, pero antes se debe interpretarlos.

El método de Geertz tiene un espíritu profundamente antirreduccionista. Sus explicaciones no retroceden hacia las determinantes históricas, ni descienden hacia alguna estructura más básica: impulsos biológicos, el inconsciente o las fuerzas económicas. Más bien, sus explicaciones se extienden hacia afuera, para abarcar una diversidad de prácticas sociales y revelar su unidad esencial. El ensayo más conocido de Geertz es un análisis de las peleas de gallos en Bali. Interpreta este ritual comunal como "una historia que la gente se cuenta sobre sí misma": la manera en que los balineses representan para sí mismos, simbólica y públicamente, la agresividad y rivalidad que se esconden bajo la serena superficie de su sociedad.

Otra crítica de la ciencia social objetivista—más radical y política que la de la escuela interpretativa—es la que han hecho varios teóricos franceses, incluido el finado Michel Foucault, historiador y

filósofo, y Pierre Bourdieu, antropólogo y sociólogo.

Foucault consideró que las disciplinas de la ciencia social moderna eran *disciplinarias* en un sentido literal: buscó sus orígenes en la Inquisición y en el nacimiento de las diversas instituciones penales de la sociedad moderna. En la ilustración más terrible de su punto de vista, adoptó como metáfora el panóptico, el modelo de prisión "científica" que Jeremy Bentham concibió en 1791, cuando el entusiasmo por la racionalidad tecnológica durante la Ilustración alcanzó su punto culminante.

El objetivo esencial del panóptico era efectuar una separación radical entre el observador y los observados, y mantener a estos últimos bajo una vigilancia constante. Los prisioneros habitarían un edificio circular que rodearía a una torre de observación, donde el observador, desde una posición invisible, acecharía a través de hendeduras a los prisioneros expuestos ante él como si se tratara de especímenes. Para Foucault, la sociedad premoderna fue la era del "principio del calabozo": los individuos sin poder eran ocultados en lugares oscuros y los poderosos eran visibles, por ejemplo, en los espectáculos de la corte real. Sin embargo, en opinión de Foucault, en el mundo moderno prevalece el principio del "panopticismo": los impotentes están a la vista de todos y el poder reside en la implacable e invisible mirada que los estudia.

Pero sería erróneo creer que los administradores de este sistema lo controlan: los que se hallan en la torre de observación no son más libres que los prisioneros en sus celdas. Restringidos a la torre, eternamente separados de los objetos de su mirada y condenados a su especialidad—la embrutecedora actividad de la observación conductual—son, en efecto, poco más que "máquinas de ver".

El trabajo de Pierre Bourdieu se concentra en efectos epistemológicos específicos. A diferencia de Geertz, que hace hincapié en la ceguera—lo que el objetivismo *no* ve—Bourdieu analiza las ilusiones que surgen ante la mirada objetivadora. Ha descrito cómo la exaltación de las virtudes de la distancia y la imparcialidad—el *sine qua non* del conocimiento "objetivo"—suele transformar lo que se observa en algo más estático y abstracto de lo que realmente es. Así, muchos antropólogos han descrito a los nativos como si realmente actuaran de acuerdo con leyes culturales abstractas, cuando de hecho estas leyes son construcciones intelectuales del observador.

Un prejuicio concomitante del objetivismo consiste en percibir las acciones del nativo no como auténticas respuestas a sentimientos sino como actuaciones dirigidas a un público. De acuerdo con Bourdieu, el observador antropológico desapegado, para quien los rituales de pueblos extraños inevitablemente tienen el carácter de espectáculos ensayados, inconscientemente proyectará sus propias actitudes en lo que está contemplando. Por ejemplo, al observar un ritual fúnebre puede imaginar que lo que experimenta el nativo no es dolor sino el espectáculo de su propio dolor.

Esta situación fue comprendida por Renato Rosaldo de manera personal y trágica el año después de la publicación de su libro *Ilongot Headhunting, 1883-1924, A Study in Society and History* (La cacería de cabezas entre los ilongotes, 1883-1924: estudio sobre sociedad e historia). En octubre de 1981, su esposa murió a consecuencia de una caída desde un peligroso sendero montañoso mientras realizaba un trabajo de campo en las Filipinas. Sacudido por el dolor, empezó a comprender lo inadecuado de la metodología científica cuando se trataba de sentimientos humanos profundos. Llegó a sentir que había algo enormemente deshumanizante en la manera en que muchos antropólogos realizaban sus tareas, casi como si se deleitaran en la contemplación de la intimidad ajena. Con su enfoque científico dirigido a lo observable y lo general, y su interés romántico en lo extraño y lo fantástico, parecían ciegos a la reacción del individuo ante los golpes de la vida.

A Rosaldo le parecía que los antropólogos culturales se habían obsesionado tanto con lo que entendían por "cultura", que tomaban literalmente algo que Lévi-Strauss dijo en una ocasión: la gente tiene sentimientos porque su cultura los vuelve obligatorios.

En un extremo, el de la práctica casi prohibida de la empatía antropológica, Rosaldo se sometió al juicio crítico de Bourdieu y trató de identificarse con los motivos del cazador de cabezas ilongote. En su artículo "El dolor y la expresión de rabia del cazador de cabezas", publicado en 1984, describe cómo la tremenda ira que experimentó tras la muerte de su esposa le ayudó a entender el motivo crucial de la cacería de cabezas, que antes no había apreciado. Ese motivo era la necesidad de los hombres más viejos de la tribu ilongote—los que planeaban las cacerías—de buscar un alivio a la intensa tristeza y rabia que sentían cuando los miembros de su familia o su tribu fallecían. Rosaldo sostiene que en la sociedad ilongote la ira no se oculta sino que se celebra públicamente, y las incursiones en busca de cabezas son una forma de catarsis socialmente aprobada. Al cortar una cabeza y lanzarla al aire, el cazador desahoga su pena.

Junto con los antropólogos que quieren restituir a los grupos primitivos su sentido de la historia, hay otros que se interesan en el lugar de estos grupos *en* la historia; es decir, su papel en las corrientes económicas y sociales en gran escala que abarcan el mundo moderno.

Entre los negros que trabajan en los vastos ingenios azucareros del valle del Cauca, en la región occidental de Colombia, existe una creencia muy difundida en una forma de magia que se llama "el bautismo del billete bancario". Estos labriegos, muchos de ellos campesinos que sólo en forma reciente pasaron a ser jornaleros, creen que algunas veces una madrina o padrino malvado oculta un billete bajo el niño

Jerry Dadds

cuando éste es bautizado. De esta forma, el billete también recibe el bautismo y el nombre del niño. De ahí en adelante, siempre que dicho billete esté en circulación, regresará una y otra vez al embaucador padrino o madrina, produciéndole intereses pero empobreciendo a cualquier otra persona que participe en la transacción.

Esta y otras creencias similares que existen en Colombia y Bolivia son el tema de *The Devil and Commodity Fetishism in South America* (El diablo y el fetichismo con artículos de intercambio en América del Sur), de Michael Taussig, un innovador libro que invierte la relación antropológica normal de "moderno" y "primitivo". La obra de Taussig examina el sistema capitalista desde el punto de vista de los jornaleros del valle del Cauca. El mundo campesino en el que vivían antes (y al que de tanto en tanto regresan) se caracteriza no por el competitivo "intercambio de artículos" de una economía de mercado en gran escala, sino por el "intercambio de regalos": transacciones recíprocas e iguales cuyo propósito fundamental es el fomento de la solidaridad. En una economía semejante, la valía de un objeto se asocia más con su uso práctico que con su valor abstracto como artículo de intercambio. Taussig interpreta el bautismo del billete bancario y otras creencias semejantes como una mezcolanza de mito e historia.

El trabajo de Taussig es controvertible. Pero ha sido extensamente aclamado como un intento por lograr ciertas síntesis teóricas que muchos antropólogos culturales han venido pidiendo durante la última década. La primera de éstas—el estudio de la influencia del orden económico internacional sobre las culturas locales—se inspiró en el análisis del "Sistema Mundial" realizado por el sociólogo político Immanuel Wallerstein, y en el trabajo interdisciplinario de antropólogos como Eric Wolf.

"No creo que la cultura sea algo orgánico e integrado", dijo Wolf recientemente. "Para mí, 'cultura' es el mandato moral de buscar conexiones insospechadas". En su libro irónicamente titulado *Europe and the People Without History* (Europa y el

pueblo sin historia), Wolf describe muchos casos en que los observadores se equivocaron al pensar que habían descubierto prácticas puramente indígenas de las culturas primitivas. Por ejemplo, algunos rituales de los indios iroqueses de Norteamérica tenían como propósito crear un sentimiento de solidaridad contra los europeos.

Pero algunos antropólogos culturales creen que el enfoque del Sistema Mundial promueve sus propios excesos de simplificación. Al negar el poder de las fuerzas culturales, puede proyectar una predisposición occidental al materialismo y al determinismo económico donde no vengan al caso.

A medida que los antropólogos empiezan a ver el mundo con ojos nuevos—y a verse a sí mismos en esta actitud—hay pocas cosas en el canon de la antropología clásica que no estén siendo reexaminadas. Incluso la obra del mismo Malinowski ha sido impugnada.

Annette Weiner, en el trabajo de campo que realizó en 1971 para su tesis, viajó hasta el sagrado corazón de la antropología: el "paradigma de otra parte" de Malinowski, las islas Trobriand. En el segundo día de su estancia se topó con un aspecto de la cultura tradicional del que Malinowski no había hablado.

Dos muchachas llevaron a Weiner a una plaza de pueblo atestada de personas que al parecer tomaban parte en una especie de feria. Los hombres estaban sentados en las orillas de la plaza, observando o cocinando, mientras que en el centro de ella cientos de mujeres llevaban en las manos enormes canastas en cuyo interior había unos atados en forma de escobillas llamados *nununiga*. Los atados, cada uno de los cuales estaba compuesto de unas 20 tiras de hojas secas de plátano, carecían de utilidad aparente o atractivo estético, y sin embargo durante horas las mujeres los arrojaron a un claro en el centro, los contaron y los acomodaron después en montones. Ocasionalmente se escuchaban palabras ásperas o alguien empezaba a llorar. Weiner sólo sabía que esto era una ceremonia para una persona que había muerto unos meses antes. "Vi a un hombre", dijo, "a un trobriandés que hablaba inglés, así que corrí hasta él para preguntarle de qué se trataba todo aquello. 'Ah', repuso, 'eso es asunto de mujeres. Será mejor que hable con ellas' ".

Weiner, jefa del Departamento de Antropología de la Universidad de Nueva York, cree ahora que Malinowski no siguió este consejo y en consecuencia no pudo apreciar la importancia de las mujeres en el mantenimiento de la vida colectiva. Cuando Weiner desentrañó el significado de la ceremonia mortuoria de Trobriand, resultó que la "riqueza de las mujeres"—los atados de hojas de plátano—era una pieza clave de la vida social y cultural de Trobriand, y que la distribución de los *nununiga* era la manera en que las mujeres que habían sido parientes del finado retribuían simbólicamente a los que habían ayudado a esa persona cuando aún vivía. Sólo mediante este ritual era posible conservar para los vivos la identidad social que había tenido el difunto (que para los trobriandeses era algo así como un funcionario cuya función persiste después de la muerte del individuo). Weiner cree que Malinowski, como otros eruditos, dio demasiada importancia a los aspectos utilitarios e individualistas—por ejemplo, la búsqueda de alianza y poder políticos—y en consecuencia pasó por alto los sistemas de intercambio en que participan las mujeres y que se relacionan con el sentido de continuidad intergeneracional de una sociedad.

En años recientes, algunos antropólogos jóvenes han encontrado casi imposible la idea misma de representar a pueblos ajenos. ¿Cómo —preguntan—puede una cultura erigirse como el marco de referencia definitivo; como si sus categorías fueran la gramática del pensamiento mismo, y otros modos de pensar se redujeran a especímenes que hay que etiquetar o explicar?

Como respuesta a este dilema ha aparecido un gran número de etnografías experimentales. Algunas emplean el método de la entrevista que permite al informante nativo hablar por sí mismo, y no necesariamente como representante "promedio" del grupo en cuestión. Otra respuesta ha sido concentrarse en el que sabe y no en lo que se sabe. Varias etnografías recientes han enfocado menos las tribus y las sociedades estudiadas que el proceso mismo del trabajo de campo. En estos trabajos, el tono de tantas obras clásicas—una suave ironía al hablar de los nativos, que no se conocen tan bien como los conoce el antropólogo—se halla totalmente ausente. El trabajador de campo no se siente poseedor de todos los conocimientos; antes bien, surge como una especie de antihéroe, o incluso de bufón manipulado por los astutos nativos.

Últimamente, esta actitud de mayor presencia personal ha pasado del proceso de trabajo de campo a un examen de la prosa empleada en el tratamiento de la materia de estudio. Las etnografías están siendo analizadas como si fueran obras literarias; "alegorías de subjetividad" que revelan el carácter tanto del intérprete y sus hipótesis culturales como de la sociedad objeto de la investigación.

Al escoger al trabajador de campo como su practicante—que se mueve en varios mundos y se enfrenta al Otro—la antropología optó hace mucho tiempo por correr ciertos riesgos que podrían socavar las bases mismas de su campo de acción. No es de sorprender, pues, que la antropología cultural, la más intrépida de las ciencias sociales, sea la primera de estas disciplinas en entrar en la etapa en que se han situado durante algún tiempo las manifestaciones más excelsas del arte, la literatura y la filosofía modernos. Y ésta es, en palabras del literato Erich Heller, "la etapa en que cada acto de creación es inseparable del juicio crítico de su medio, y cada obra, al reflexionar intensamente sobre sí misma, se convierte en la duda materializada de su propia posibilidad". ◆

CRITICA

ASUNTOS DEL EXTERIOR

El Debate de la ONU

Thomas M. Franck, *Nation Against Nation: What Happened to the U.N. Dream and What the U.S. Can Do About It* (Una nación contra otra: lo que fue del ideal de la ONU y lo que los Estados Unidos pueden hacer al respecto). Oxford University Press. 334 págs.

Por Keith S. Petersen
Tomado de THE JOURNAL OF POLITICS

A su modo, este es un libro en favor de las Naciones Unidas. Thomas Franck, profesor de derecho y director del Centro de Estudios Internacionales en la Universidad Nueva York, es partidario de que los Estados Unidos permanezcan en la ONU. Explica por qué deben hacerlo y recomienda la manera como habrían de comportarse dentro de la organización: con esmero y resolución. Sin embargo, Andrew Young —embajador estadounidense ante la ONU durante la Administración Carter—no encarna, en opinión de Franck, el mejor agente para realizar tales designios. Franck ha dicho: "Young fue el embajador más popular de cuantos nos han representado en Nueva York. . . pero ¿de qué le sirvió eso a los Estados Unidos?" A quienes verdaderamente tiene por héroes—aun reconociendo sus defectos—son a Daniel Patrick Moynihan, embajador durante el régimen de Gerald Ford, y Jeane Kirkpatrick, embajadora durante el primer periodo presidencial de Ronald Reagan: campeones activos y resueltos de "los Estados Unidos en la oposición".

Franck escribe con vigor y con oficio, y lo hace para apoyar constantemente su peculiar—y un tanto cuanto generosa—opinión acerca de la ONU y del denuedo con que la organización trata de realizar el fin para el que fue fundada: mantener la paz y la seguridad mundial. Sin embargo, su argumentación suscita problemas de dos tipos.

El primero se refiere a qué tanto puede este alegato abogadil, escrito a favor de la ONU, convencer a los cada vez más numerosos estadounidenses que se muestran contrarios a ella. Dudo que pueda lograr gran cosa en ese sentido, y no porque el razonamiento de Franck no siga un orden acucioso ni quede expuesto con habilidad: ambas virtudes caracterizan su texto. La verdad es que no habría coalición de partidarios de la ONU que pudiera elaborar con más talento y concisión su defensa, por ejemplo, contra la acusación de que mantiene un "criterio doble" acerca de las agresiones: que el tratamiento esclarecido y esclarecedor que Franck da al asunto. Pero quizá ni siquiera eso convenza a los estadounidenses que impugnan la ONU.

Junto con este problema se presenta otro más profundo y perturbador. Franck termina su libro aconsejando que los Estados Unidos permanezcan en la ONU, pero para "dar la pelea". Por eso sus verdaderos héroes son Moynihan y Kirkpatrick. ¿Cómo podrán disponerse los estadounidenses a favor de la ONU si persisten en verla primordialmente como un albergue de enemigos y no como un reflejo, no importa cuán distorsionado, del "mundo real" y de los problemas mundiales que pueden y deben ventilarse allí?

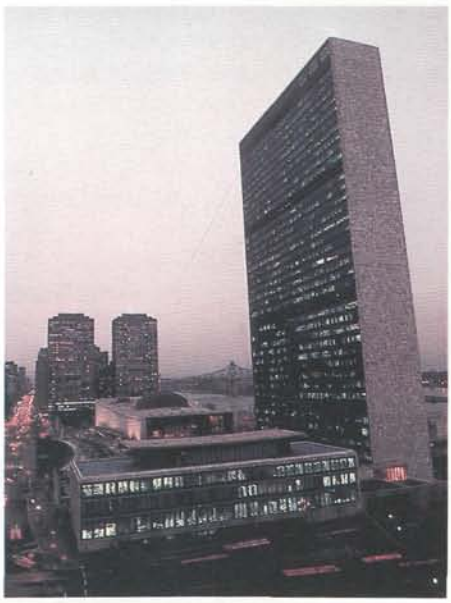
El segundo tipo de problema tiene que ver con los defensores de la ONU. Tanto si Franck ha sido capaz de convertir a los opositores de la organización a su modo de pensar o no, ¿favorece con ello a los amigos de la organización? Hay dos puntos de vista importantes desde donde yo alegaría que no los favorece. En primer lugar, en el curso de su evaluación sistemática de la labor que desarrollan las tres oficinas principales de la ONU para preservar la "paz y la seguridad", Franck dedica por entero tres capítulos a la Asamblea General. En el primero de ellos señala que los Estados Unidos, a propósito de los asuntos más importantes, pierden la votación de la mayoría de las asambleas que se han reunido últimamente, y ocupa casi todo el capítulo en considerar esas votaciones y las eventuales "victorias" de su país en cuestiones relativas a alguno de sus territorios, especialmente Puerto Rico. De vez en cuando tiene la ocurrencia o el humor de preguntarse: "¿Vale la pena todo esto?" Es una buena pregunta. Y la respesta que obtiene no lo es.

Keith S. Petersen es profesor de ciencias políticas en la Universidad Estatal de Carolina del Norte.

© 1986 por Southern Political Science Association.

Además, las reflexiones de este libro en cuanto a los antecedentes de la ONU sobre los derechos humanos, son lamentablemente limitadas, distorsionadas y confusas. Ello no quiere decir que esa actividad sea como una luz deslumbrante que ilumine al mundo. No lo es, y Franck tiene una sabia opinión que expresar a ese respecto; pero no llega más que a apuntarla porque la refiere casi exclusivamente a la Comisión de los Derechos Humanos—cuya posición no ha dejado de ser, a veces, arbitraria—a costa de desatender prácticamente por completo la labor del Comité de los Derechos Humanos, labor difícil, paciente y productiva que arranca del Pacto de los Derechos Civiles y Humanos de 1966. En ese último organismo, como el propio Franck señala, "se ha alcanzado algún progreso, aunque son pocos los que lo advierten". Desafortunadamente este libro tampoco lo advierte.

Sin embargo, muchas otras facetas de la ONU que merecen atención quedan descritas convincentemente en las demás páginas. Así pues, con todo y sus relativamente pocos defectos, se trata de un libro interesante, serio y estimulante que retrata la destreza de su autor. Bien vale la pena leerlo. ♦



Sede de las Naciones Unidas.

Hiroyuki Matsumoto, Black Star

CINE

El Hollywood Literario

Por Stanley Kauffmann
Tomado de THE NEW REPUBLIC

El director-productor de mayor éxito comercial en la historia mundial del cine ha dirigido y producido una película virtualmente negra. El significativo vínculo de Steven Spielberg y un tema negro en *The Color Purple* (El color púrpura) refleja a la sociedad estadounidense actual, pero en este caso hay una dimensión extra. Spielberg se ha convertido en una brillante personalidad no sólo por su talento, que ciertamente posee, sino también, y quizá especialmente, porque no se trata del último de los astutos, libre y autocomplaciente, nos hace sentir que, como productor o productor-director, realiza las películas que él mismo quiere ver. Actúa manifiestamente sobre el supuesto de que si él desea verlas, los cinéfilos del mundo también lo querrán, una suposición que ha sido confirmada. Así, es significativo que haya querido ver, y por tanto realizar, una película basada en la novela de Alice Walker *The Color Purple*. Si Spielberg es un símbolo innato para un enorme público, lo cual parece ser cierto, entonces este público está listo para mirar una película negra que ofrece algunos puntos de vista desagradables de la vida de los negros en los Estados Unidos.

La novela de Walker ganó el Premio Pulitzer y un Premio al Libro Norteamericano en 1983, y ha sido leída por millones. (Esto no garantiza el éxito de la película; el pasado está salpicado de adaptaciones cinematográficas fallidas.) Excepto por un episodio sobresaliente, *The Color Purple* no trata de las relaciones entre negros y blancos: su tema son los negros. Específicamente, se ocupa del maltrato, del abuso que ejercen los negros sobre las negras. La novela de Walker es frecuentemente conmovedora, pero de alguna manera se encuentra en un nivel elemental. El libro está formado por cartas, la mayoría escrita en lo que se suele llamar inglés negro, que por sí mismo es conmovedor. Celie, la heroína, le escribe cartas el Creador. (Luego hay cartas más letradas y menos conmovedoras de su hermana, quien escapa del campo en Georgia para volverse misionera en África.) "Querido Dios", comienza el libro, "tengo 14 años". Enseguida aparecen dos palabras tachadas. Continúa: "Siempre he sido una buena chica. Quizá puedas darme una señal dejándome saber qué me está sucediendo". Esta salutación, aquellas palabras suprimidas, la confusa petición inician simultáneamente el accesible estilo del libro.

Dios le otorga a Celie muchas señales de qué le sucede, la mayor parte agobiantes, pero ella resiste con ánimo melancólico. La historia sigue a esta campesina de Georgia desde 1909 hasta 1931. Después de preñarla dos veces, su padrastro le quita a los bebés. Ella no sabe dónde están. Luego la entrega en matrimonio a un viudo que había venido en busca de la hermana de Celie. Su esposo la tiraniza y la humilla con su pasión por una cantante de una banda. Celie, continuamente despreciada por su fealdad, es más bien influida por la cantante. Celie madura, logra su independencia y finalmente se reúne con su hermana misionera, quien también recupera a los hijos de aquella.

El libro podría haber sido escrito para Spielberg. Él y Walker son verdaderos y hábiles profesionales del arte popular. Parece inevitable que, en todo caso temporalmente, este libro desvíe a Spielberg de las leyendas espaciales e historias de niños.

Allen Daviau fotografió la película

Stanley Kauffmann es crítico de cine de The New Republic.

Reproducido con autorización de *The New Republic*. © 1986, The New Republic, Inc.

en colores que son el equivalente visual de la exuberante música de Quincy Jones: al parecer, Spielberg piensa que la música y el color desbordantes superan al artificio gracias a la autenticidad con la que embellecen la película.

Para representar a Celie, Spielberg, con su acostumbrado buen instinto, eligió a la comediante Whoopi Goldberg, quien suele actuar sus propios monólogos. Su presentación en Broadway el año pasado demostró que su talento histriónico es mejor que sus parlamentos. Como Celie, Goldberg es perfecta.

Danny Glover, como el viudo que desposa de mala gana a Celie, es cada vez más elocuente en sus actuaciones. Hasta ahora, había desempeñado papeles compasivos; en particular, fue notable su caracterización del peón Moses en *Places in the Heart* (Un lugar en el corazón). En esta película representa a una bestia que con el tiempo se ablanda.

Dos mujeres descollan, Oprah Winfrey como Sophie, una rolliza y orgullosa mujer que paga dolorosamente su arrogancia. Y Margaret Avery como Shug (abreviatura de Sugar), la vocalista que hechiza al esposo de Celie, pero cuyo amor resulta ser la liberación del espíritu de ésta. Avery, no obstante mundanamente sagaz, es afectuosa y encantadora.

La película se mueve de manera un poco incierta y lenta hacia el final feliz que sabemos debe haber, hayamos o no leído el libro, pues las creencias de Spielberg nos llevan a ello: su convicción de que este es el momento para una película que atraiga la atención del gran público sobre tales aspectos de la vida de los negros, y su convicción por los finales felices. Con toda claridad Spielberg cree que los desenlaces afortunados son parte esencial del cine, que ellos son la causa de una película. Estas dos certezas, de propósito y de principio, sustentan *The Color Purple*. ♦

Danny Glover y Whoopi Goldberg en *The Color Purple*.

© 1985 Warner Brothers Company

HISTORIA

El Poeta del Sentido Común

Esmond Wright, *Franklin of Philadelphia*. Harvard University Press. 404 págs.

Por Diana Schaub
Tomado de COMMENTARY

Franklin of Philadelphia (Franklin de Filadelfia) parece un extraño título para la biografía de un bostoniano que pasó cerca de 26 años en Londres y París. Pero el título de Esmond Wright es apropiado pues Benjamin Franklin en realidad perteneció a Filadelfia; si vivió en su ciudad adoptiva o no, de cualquier manera su espíritu de amor fraternal inspiró sus acciones. La vida moderna se hizo más saludable, fructífera y aceptable gracias a los productos de la filantropía animosa y activa de Franklin. El aprovechamiento de la luz del sol fue idea suya; inventó los anteojos bifocales y el regulador de tiro para la chimenea, fue el primero en introducir caricaturas en los periódicos; fundó la primera biblioteca pública, la primera compañía de seguros contra incendio, la Universidad de Pennsylvania y la Sociedad Filosófica Estadounidense; y, como lo dijo su primer biógrafo, Carl van Doren: "Encontró en la electricidad una curiosidad y la dejó como una ciencia".

Además de las comodidades, los estadounidenses le deben algo de su existencia como nación. Como decano de los diplomáticos estadounidenses, Franklin aseguró la alianza francesa durante la Guerra de Independencia, y luego negoció la paz con Inglaterra. Si bien el borrador de la Declaración de Independencia no le fue confiado (alguien ha dicho que por miedo a que dejara ir una broma por ahí), él lo corrigió, legán-

Diana Schaub es asistente administrativa del editor de The National Interest.

Reproducido con autorización de *Commentary*, junio de 1986. Todos los derechos reservados. © 1986 Diana Schaub.

donos el término "manifiesto" en la línea que dice: "Mantenemos estas verdades para hacerlas manifiestas. . ." La mayor audacia protagoreana "manifiesta" de Franklin remplazó lo "sagrado e innegable" de Jefferson.

Si consideramos el conjunto de sus habilidades, estaba ampliamente justificado el uso que Franklin hizo de "Benevolus" como uno más de sus 40 seudónimos. No obstante, mientras que sus oficios le ganaron la estima de sus compatriotas (excepto del rencoroso John Adams), subsecuentes generaciones han dicho cosas aún más duras del hombre a quien Thomas Carlyle llamó "el padre de todos los yanquis".

Esta nueva biografía primero le da la palabra a los detractores de Franklin. El motivo de la acusación en contra de él era que poseía una estrechez de espíritu, carente de sensualidad y poco poético. Probablemente fue D.H. Lawrence el artista más irritado por el utilitarismo racional de Franklin, si bien Twain, Hawthorne, Melville y Keats expresaron desdén por él. En su *Autobioghraphy* (Autobiografía), Franklin, con su acostumbrada suave ironía, relata cómo "concibió el intrépido y arduo proyecto de alcanzar la perfección moral" (un plan que nunca abandonó del todo, aunque moderó sus propósitos). Durante algún tiempo Franklin escribió en un diario sus logros respecto a sus 13 virtudes, una especie de dieta moral. En la lista se hallaba la cantidad, que definía con el siguiente precepto: "Úsese el deleite sexual, tan sólo por razones de salud o para procrear; jamás hasta el hastío, el debilitamiento en perjuicio propio o de la paz o reputación de otro". Lawrence no podía tolerar lo que él interpretó como la profanación que Franklin hizo de los impulsos primarios del hombre.

Si los poetas han condenado a este hombre universal, de igual manera lo han hecho los puritanos. Después de todo, es desde el punto de vista doctrinario sospechoso definir la castidad como una prudente complacencia sexual. Este ejemplo de la revalorización que Franklin hizo del código de conducta religioso tradicional es típico de lo que generalmente se llama cristianismo secularizado, y prueba de que tal cristianismo

Benjamin Franklin, retrato por Charles Wilson Peale

Cortesía de la Sociedad Histórica de Pennsylvania

es más secular que cristiano. Aun cuando Wright puede estar en lo correcto al subrayar la deuda de Franklin con la tradición puritana de rigurosa introspección, no obstante es significativo que tal instrospección no encubriera pecados, sino lo que, en la *Autobiography*, Franklin llama excepcionalmente *errores*. A diferencia de los pecados, los *errores* pueden ser corregidos: no es necesario arrepentirse sino tener iniciativa e ingenio. La distancia de Franklin respecto al clérigo puritano Cotton Mather parece ser a fin de cuentas tan grande como su deuda con él.

Al presentar su apología, Wright, ex director del Instituto de Estudios Estadounidenses en Londres, no trata de negar las acusaciones contra Franklin, quien no era dueño de profundas ambiciones espirituales o una firme comprensión estética. Fue primordialmente un hombre de razón, no de sensibilidad. (Sin embargo, el crítico francés Sainte-Beuve, como le corresponde a un verdadero hombre sensible, amablemente reconoció en Franklin "el poeta del sentido común".) La honesta apreciación de Wright es tan real como el carácter de Franklin—su optimismo, su cordialidad, energía, pragmatismo e ingenio—que surge de la descripción inicial de lo que no es, y está colocada en un desagravio parecido a un retrato en contra del oscuro trasfondo de objeción política y clerical.

Wright introduce una última restricción: dice que Franklin carecía de sentido de la gravedad. Ciertamente Franklin estuvo siempre interesado en romper la gravedad que pesa sobre los hombres; uno de sus proyectos frustrados requería de un globo que lo elevara del suelo, mientras un amigo o sirviente caminaba jalando a Franklin por el aire. (Al convertirse a sí mismo en cometa humano confiaba en hacer viajar con mayor consuelo a su organismo agobiado por la gota.) En parte debido a su ligereza, es probable que Franklin inspirara simpatía y admiración más que temor reverente. Se le recuerda como el más entrañable de aquella extraordinaria generación fundadora. Si Washington es el padre de los Estados Unidos, Franklin es su amable padrino.

"Un hombre está muerto y dos mundos lo lloran". Como este epitafio francés lo asevera, Franklin fue amado por el Viejo y el Nuevo Mundo. Sin embargo, poco del Viejo Mundo le perteneció. El temperamento de Franklin era de una naturaleza profundamente nacional. De hecho, Wright sugiere que Franklin fue "la respuesta viviente" a la famosa pregunta de Crèvecoeur: "¿Cuál *es* entonces el estadounidense, este hombre nuevo?". Quizá porque Wright es inglés, es particularmente generoso al describir la vida y encantos de Franklin en el extranjero. Dos terceras partes de *Franklin of Philadelphia* están consagradas a sus andanzas como representante de la Asamblea de Pennsylvania en Londres, y como embajador plenipotenciario del Congreso Continental en París. La tranquilidad con que Franklin conducía sus esfuerzos diplomáticos contrasta con los de otros representantes estadounidenses del periodo.

La reputación internacional de Franklin como un *filósofo* estadounidense contribuyó mucho a su aceptación social. En Inglaterra fue miembro de la Sociedad Real, frecuentando sobre todo el círculo de eruditos escoceses y protestantes. Se dejaba ver regularmente en diversos cafés, ya que al igual que los clubes modernos, los cafés de Londres eran centros de discusión y planificación política. Durante la monarquía de una Francia dominada por las damas, cambió los cafés por los salones. Toda

Francia estaba loca por él. Las mujeres llevaban su retrato en medallones, los caballeros hacían grabar su figura en bastones y cajas de rapé. Los humildes memorizaban sus parábolas y clisés, los ilustrados buscaban su opinión, y el mundo del salón se deleitaba con sus chistes atrevidos. Fue el sabio rústico con maneras civilizadas. Cuando dejó Francia, fue paseado en un desfile triunfal desde Passy hasta Le Havre en una litera de la reina María Antonieta.

Refiriéndose a la inmensa popularidad de James Fenimore Cooper en la Francia posnapoleónica, Henry James dice: "La gente, al juzgar a un extranjero, nunca podrá estar segura de no haber cometido un error de *proporción*". Con toda probabilidad, los honores franceses hacia Franklin, que él mismo consideró inmoderados, de alguna manera equivocaron su proporción, pero pienso que la apología de Wright no lo hace, pues él ha escrito una biografía meticulosa y desinteresada. Si bien no pretende apuntar una moraleja sobre el liberalismo contemporáneo, la vida misma de Franklin admite una. Comparemos las trayectorias de Franklin y Washington: Washington, el noble terrateniente, el comandante militar, famoso por sus renunciamientos (el adiós a sus tropas, su discurso de despedida a la nación), un singular ciudadano estadounidense; Franklin, el hombre del delantal de cuero, el comerciante que amasó su fortuna a los 42 años y luego ingresó por su voluntad al servicio público por otros 42. Su lema era: "Nunca he de solicitar, rehusar, o abandonar un cargo público". Franklin, sin ser radical o tímido, parece claramente el más imitable.

Sin embargo, para emularlo con firmeza necesitaríamos recobrar los preceptos morales de la ambición y el éxito. Franklin escribió *The Way to Wealth* (El camino a la prosperidad), pero no consideró a la abundancia como el destino final. El bienestar fue creado para buscar lo que puede ser posible no sólo en términos de comodidad sino de buenas obras. El Franklin de Filadelfia nos muestra que el muy malévolo burgués no necesita ser un alma agostada. La inflexible premisa lockeana del interés propio puede ser un manantial de sociabilidad y entusiasmo por la vida pública. ♦

ARTE

Voluntad y Materia

Por Kay Larson
Tomado de NEW YORK

El catálogo de la exposición "Richard Serra/Escultura" proclama la buena voluntad del Museo de Arte Moderno (MOMA) en Nueva York que ha apostado por este admirado y excepcional artista. Adornando la portada se ve el "Arco inclinado", su controvertida escultura de 36 metros que divide la Plaza Federal de Nueva York. No es frecuente que el MOMA rinda homenaje a un artista vivo. La exposición de Serra es una prueba de la seguridad que el museo tiene en su carrera la cual suma ya 20 años. Es también un acontecimiento cuya importancia está implícita, ya que aún se hallan en pugna los temas que, a los ojos de los artistas que lo sucedieron, hicieron de Serra un tipo irascible. Los minimalistas han enfrentado a los maximalistas, pues está en juego el cuerpo de conceptos por los cuales expresamos y pensamos en el arte.

Dejando a un lado las polémicas, Serra se conserva bien. Hay una presencia física imponente, de gran ingenuidad en las planchas de acero que amontona sobre piso y paredes. Si nos abrimos paso por la desconcertante "Cinco planchas, dos postes" —en donde tubos sobre el piso sostienen un techo de planchas de acero templado que se despliegan como la coraza de un stegosauro—quedaremos literalmente petrificados por "Curva con dos esquinas". Desde un profundo rincón, una tajada de arcos de acero laminado en frío cruza el piso, encajándose sobre un poste al otro lado de la habitación, bloqueando nuestro camino.

Una gran masa deforma el espacio gravitacional; una masa pequeña distorsiona el espacio confortable. "Curva con dos esquinas", la verdadera prueba de ingenio de Serra, nos absorbe hacia los remolinos que se crean a su alrededor. Sentiremos la necesidad de tocar su superficie: cercetas incrustadas y ennegrecidas de acero corroído; protuberancias anaranjadas por el moho; cacarañas entre siena y púrpura, producto de la corrosión; todos los matices de un atardecer toscano sobre el agua turbia de una ciénaga.

Cuando a fines de los años sesenta Serra empezó a exhibir piezas de caucho y fibra de vidrio plegadas y rasgadas y láminas de plomo arrolladas, tomó la delantera de lo que llegó a ser llamado "arte en proceso". Las ideas provienen directamente del expresionismo abstracto: según lo expresa el crítico Harold Rosenberg, la "pintura en acción" proponía que su lugar se hallaba en el nexo entre el artista y el lienzo. Los productores del arte en proceso simplemente se desembarazaron del lienzo. Serra surgió con una lista de cuatro ahora famosos verbos—rasgar, cortar, apuntalar, plegar—la cual, en su caso, representaba las operaciones fundamentales que podían efectuarse sobre las naturalezas físicas. En consecuencia, de forma metódica, las ejecutó.

En 1969, cuando arrojó plomo fundido en la base de una pared en el Museo Whitney, Serra marcó el frente de batalla para su generación. El gesto fue electrizante: el objetivo artístico desapareció en una lluvia de metal humeante. Conforme el objeto de arte se volatilizó, el artista adoptó la posición central. Los verbos de Serra tienen un sujeto tácito: el "yo" que los ejecuta, la mente pensante detrás de ellos. La euforia generada por el gesto liberador de Serra ayudó a impulsar la crítica artística en la esfera de la filosofía, particularmente hacia la filosofía europea. El problema, según lo da a entender la crítica Rosalind Krauss, fue que la lógica minimalista y la ciencia vinieron a invalidar el fundamento material del arte y la vida.

Hay ahora una suerte de mordacidad en la lógica minimalista. Se sustenta en una imagen de los seres humanos como paquetes de percepciones autónomas; la imagen empleada por filósofos tales como el finado escritor francés Maurice Mer-

Kay Larson es crítica de arte de la revista New York.

© 1986 revista *New York*. Reproducido por cortesía de News America Syndicate.

leau-Ponty para describir la vida de los sentidos con los términos deliberadamente limitados, entonces asequibles para la ciencia. El minimalismo supuso que dichos límites definían el mundo conocido. A fin de hacer consistente esta suposición, tuvo que reducir el mundo a dimensiones totalmente conocibles.

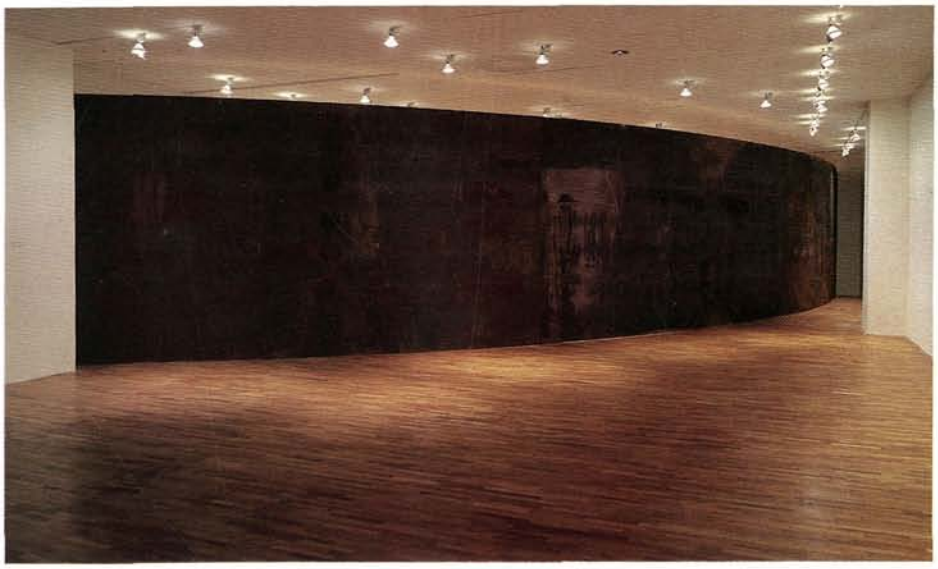
Podemos observar el esfuerzo de esta lógica por avanzar hacia la trascendencia en la retrospectiva de Serra. "Curva con dos esquinas" posee una poderosa presencia, pero su poderío sobre los sentidos requiere de la ausencia de distracciones. Entre el vacío de las paredes blancas que circundan el MOMA, el excepcional peso del acero produce una secuencia de experiencias wagnerianas. Por el otro lado, "Fundición", la pieza de plomo arrojado, de 1969, es un caso de voluntad sobre la materia. (Serra la ha recreado en el MOMA al arrojar plomo a lo largo de la base de una pared, luego desprendiéndolo conforme se fue enfriando y hacinándolo sobre el piso.) Puesto que *sólo* es pura intención, ahora parece extraña: una indicación visual importante en la historia de las ideas, pero no un objeto con algún significado intelectual *dentro* de él. "Fundición" sirve para conservar no el objeto de arte, sino el "yo" conceptual del artista.

El lenguaje minimalista no ha probado su permanencia. Los ideólogos del movimiento se introdujeron a la misma en la tendencia principal del arte y se disgustaron al encontrar que la corriente los rebasó con toda la fuerza ingobernable de la vida.

Asistí a la exposición de Serra esperando ser una de sus víctimas. Pero él sabía mejor que sus defensores (y sus seguidores) que la *materia* ejerce la *fuerza*. La fuerza es perceptible y (aunque él lo negaría) emocional. En "Diseñador II", caminamos bajo dos planchas de acero de cuatro toneladas incrustadas en el techo, conscientes de que entre su masa y nosotros existe una elocuente proporción. En las piezas de acero recargadas contra la pared, o en las planchas de plomo apoyadas unas sobre otras, sentimos un pequeño estremecimiento al pensar "qué tal si".

Dentro, Serra es un maestro. Fuera, la delicadeza del diálogo del pensamiento con la naturaleza casi es ahogado por el susurro perturbador que se escucha en el fondo. Donde las percepciones pueden ser encauzadas y ordenadas—por ejemplo en el "Arco rotatorio de San Juan", de 60 metros cerca del túnel Holland en Nueva York—el alcance conjunto de materia y voluntad es soberbio. Es difícil ver o sentir la convicción de Serra, donde el mundo tira del trabajo en distraídos empellones y empujones: en "Arco inclinado", por ejemplo.

La exhibición de Serra es una sorpresa y un placer; nada menos, pues el placer es un acto sorprendente para escapar del minimalismo de estos días. La confianza del MOMA está justificada: Serra sobrevive y sigue a la cabeza. ♦



"Curva con dos esquinas" por Richard Serra, 1986

Cortesía del Museo de Arte Moderno, Nueva York

SOCIEDAD

Ideales en Conflicto

Robert N. Bellah y otros, *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life* (Hábitos del corazón: individualismo y compromiso en la vida de los Estados Unidos). University of California Press. 355 págs.

Por Naomi Bliven
Tomado de THE NEW YORKER

Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life es una obra ambiciosa cuyos cinco autores—Robert N. Bellah, Richard Madsen, Ann Swidler y Steven M. Tipton, todos ellos sociólogos, y William M. Sullivan, filósofo—han tomado su título y su misión de Alexis de Tocqueville. Al igual que el francés del siglo XIX, estos estadounidenses del siglo XX creen que la personalidad de los ciudadanos en lo individual moldea la política de una sociedad, y su objetivo es describir el carácter norteamericano de hoy y evaluar su relación con la democracia de los Estados Unidos, como lo hiciera Tocqueville en su época. Los autores reconocen su deuda con estudiosos más recientes, en especial el sociólogo David Riesman quien, con Nathan Glazer y Reuel Denney, publicó en 1950 una investigación similar, *The Lonely Crowd* (La muchedumbre solitaria), que se ha convertido ya en una obra clásica. *Habits of the Heart* es un estudio de más de 200 miembros de la clase media blanca, y se centra en cuatro temas principales: la vida privada (el amor, el matrimonio, la familia); el trabajo; el servicio público, político o comunitario, y la religión. Después de investigar las satisfacciones e insatisfacciones de los norteamericanos de clase media, los autores concluyen que para transformar la sociedad

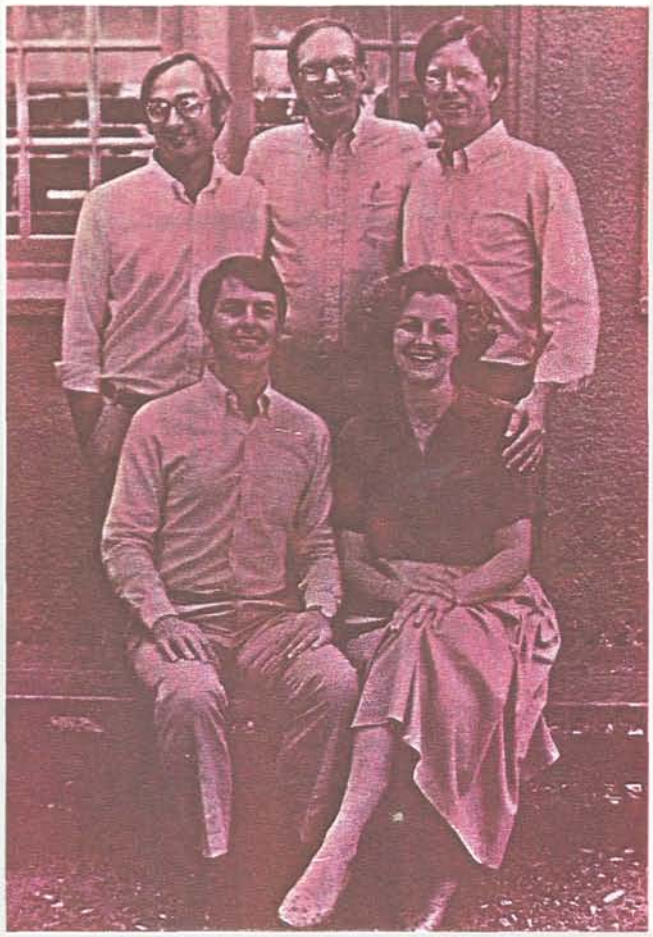
Noami Bliven, que ha reseñado libros para The New Yorker *desde 1958, es coautora de* New York: The Story of the World's Most Exciting City *(Nueva York: la historia de la ciudad más emocionante del mundo).*

Tomado de "La filosofía, guía de la vida". © 1986 por Naomi Bliven. Reproducido con autorización. Originalmente publicado en *The New Yorker*.

estadounidense se necesita un renacimiento de la filosofía política. Encuentran que muchos estadounidenses atractivos y exitosos se hallan divididos entre un deseo de ganar, de sobresalir, de triunfar por su propio esfuerzo, y el anhelo de disfrutar de un amor incondicional y vínculos perdurables. Los norteamericanos buscan principios para hacer efectivas sus virtudes: tanto sus habilidades como su sentido de la rectitud.

Los autores distinguen cuatro personalidades norteamericanas que han surgido en sucesión histórica. El dirigente puritano del siglo XVII John Winthrop ejemplifica a la primera: la bíblica. Thomas Jefferson, el republicano, viene en segundo lugar. Estas personalidades y sus conceptos de la buena vida y de la buena sociedad siguen vigentes, pero los autores sienten que han perdido terreno ante el individualismo utilitario de Benjamin Franklin y el individualismo expresivo del poeta Walt Whitman. Creen que ambos individualismos, combinados con un enfoque sicoterapéutico muy difundido que se centra en el yo, desempeñan un papel demasiado preponderante en la sique nacional. A excepción de los cristianos evangélicos, pocos individuos investigados podían explicar por qué habían permanecido casados con sus cónyuges, y la fe de los informantes en la autonomía individual es de tan gran alcance que resulta dudoso que puedan lograrla. Un ejemplo es la sicoterapeuta que niega ser responsable de su marido y sus hijos. Interpreto las declaraciones de esta mujer en forma diferente de los autores: creo que lo que rechaza es el autoritarismo familiar y no la obligación doméstica. En otro ejemplo, los autores objetan que un activista político de la Campaña de California para la Democracia Económica carece de una previsión o un programa para los pobres después que éstos han sido liberados o dotados de poder; pero siento que su falta de voluntad para producir una utopía prefabricada para otras personas demuestra respeto por ellos y su libertad.

No debo falsificar el tono de los autores. Sus críticas son moderadas y corteses, y nunca caen en la conminación o el escarnio. En su investigación de la religión—la mayoría de los estadounidenses cree que cada persona debe ser libre para explorar hasta que encuentre su propio compromiso religioso—describen sin mofa el extremo del individualismo religioso: una mujer que inventó su propia religión y la llamó "sheilaismo", en honor de su nombre. Tampoco debo falsificar sus hallazgos. Muchas personas han encontrado formas de conjugar sus necesidades privadas con compromisos públicos; una congregación en San Francisco, por ejemplo, combina la devoción litúrgica, el apoyo mutuo y el servicio a la comunidad en general. En otros casos, sin embargo, el servicio comunitario se basa en el engaño; un ejemplo es un suburbio de Massachusetts en que la gente acude diariamente a trabajar a la ciudad, y cuyos líderes aseguran que es una entidad política autónoma al estilo del siglo XVII.



Los autores de *Habits of the Heart* (en el sentido de las manecillas del reloj): Richard Madsen, Robert N. Bellah, Steven M. Tipton, Ann Swidler, William M. Sullivan

Cortesía de University of California Press

Lo que parece haber sucedido es que los conceptos que una vez fueron útiles se han vulgarizado y han perdido su significado original. Franklin no fue sólo un chico pobre y esforzado que triunfó, sino un modelo de servicio público desinteresado cuya asociación con el mundo, como la de Molière, fue la proyección estética de un hombre apasionadamente comprometido. Y Whitman, un artista de enorme estatura, representa algo más que la autocomplacencia. En la medida en que la terapia mejora a los individuos, debería beneficiar a la sociedad, pues no es fácil construir una comunidad de primer orden con gente de segundo orden. Sin embargo, para muchos de los informantes de los autores, la terapia sirve para que su relación con casi cada individuo e institución esté sujeta a una revisión periódica que les indique de qué manera los beneficia. Las libertades para separarse—que van desde el divorcio hasta la emigración—son preciosas, pero aparen-

temente hacen sentir a muchos estadounidenses que su intimidad es precaria.

Los autores también culpan al predominio de las ideas terapéuticas de un elemento de fracaso político: sus informantes han aprendido en terapia que la discusión entre personas que tienen valores diferentes es "fútil". Muchos estadounidenses investigados encuentran difícil incluso pensar en personas que no sean como ellos. No obstante, la política, "el dominio público", dicen los autores, es "una asociación duradera de elementos diferentes". Muchos estadounidenses de clase media abjuran de la política porque creen que se ha convertido en un comercio de negociaciones corruptas, pero los autores creen que es un error denigrar al gobierno o hablar de derribarlo; su objetivo es humanizarlo y restituirlo, por decirlo así, a los ciudadanos comunes. Sugieren que los norteamericanos empiecen por replantear la teoría política con base en la idea de que la finalidad de la política no es el poder sino la justicia.

Los autores no tienen un programa. Lo que tienen son muchas sugerencias atinadas. Citan a Edward Schwartz, dirigente del Instituto para el Estudio de los Valores Cívicos, de Filadelfia, que califica a la red de enormes empresas mercantiles de "sistema antipolítico", porque decide tantos aspectos de la vida de los norteamericanos y sin embargo trata de evitar el control público: aquí los autores nos recuerdan que la empresa mercantil fue un instrumento inventado para servir al bien común. Les gustaría que se reformulara la naturaleza del trabajo: hacer de éste una vocación en lugar de un ingreso involuntario en la competencia. En el sector privado encuentran "profesionalismo sin contenido", y en el público, el "despotismo administrativo" de Tocqueville: un paternalismo de maestro de escuela que genera pasividad y dependencia entre los ciudadanos. Cuando se trata de escoger entre administración por expertos y participación por el público, prefieren esta última. Creen que ayudaría a reducir las enormes desigualdades de ingreso que existen en la actualidad, de modo que las sanciones por el llamado fracaso—de las cuales la menor no es en modo alguno un sentimiento subjetivo de ineptitud—fueran menos aterradoras y deprimentes, y los estadounidenses se sentirían en libertad de trabajar en lo que les gustara y obtendrían aprobación en lugar de envidia.

Los autores arguyen que sus sugerencias no son visionarias, y señalan el movimiento ecológico: una inquietud vigente que encara las realidades que muchas de las personas estudiadas aquí rehúyen, incluida la dependencia del presente respecto al pasado y del futuro respecto al presente, las complejas interdependencias que existen en la naturaleza y entre el hombre y ésta, y el hecho de que el ambiente debe cuidarse en la escala más grande, nacional e internacional. Los autores describen sus ideales como "ni conservadores ni liberales en términos del. . . discurso político norteamericano". En cualquier caso, su convicción de que los estadounidenses deben reorganizar el aprendizaje implica un cambio en el discurso político, pues creen que el esfuerzo por volver "científico" el pensamiento social—amoral y profético, según el modelo de la física—no ha sido fructífero. Sostienen que las ciencias sociales han de estudiarse, como lo fueron originalmente, como rama de la filosofía moral. ♦

MÚSICA

Aún es Piedra que Rueda

Por Charles Kaiser
Tomado de BOSTON REVIEW

En 1965 Bob Dylan cumplió 24 años. Para esas fechas había grabado cuatro álbumes, *The New Yorker* había publicado su semblanza, *The New York Times* lo había canonizado ("el brillante y laureado poeta-cantor de los jóvenes de Norteamérica"), y quien fuera Bobby Zimmerman había abandonado el estilo solista que lo llevó a ser el cantante folklórico más celebrado de los tiempos modernos. Como se pone de manifiesto en *Biograph* (Biografía) de Discos Columbia, retrospectiva recientemente publicada, Dylan jamás se repite a sí mismo.

Desde el principio tuvo una capacidad casi mística para anticiparse a las tendencias y a los acontecimientos. "Los tiempos están cambiando", la única entre más de 300 composiciones que ha llegado a considerar como "definitivamente cargada de intención", se grabó cuatro semanas antes del asesinato de John Kennedy. "Quería escribir una canción excelente de manera sencilla", dice. Fue la segunda de las composiciones de Bob Dylan ("La respuesta está en el viento" fue la primera, "Como piedra que rueda" discutiblemente la más importante) que haría de la simpatía por Dylan uno de los más fuertes factores aglutinantes que haya tenido la generación que alcanzó la mayoría de edad en los años sesenta.

El mensaje era inseparable del medio. La montuna voz de Dylan, su guitarra sin amplificador y su armónica tocada sin ayuda de las manos lo convirtieron en el perfecto David frente al Goliat de la hipocresía social. Cuando en el verano de 1965 se decidió por adoptar la guitarra eléctrica, su abandono simultáneo del estilo sencillo y el mensaje político directo se sumaron a su misteriosa advertencia de que un decenio lleno de complicaciones estaba por explotar con intensidad insospechada. Acaso Dylan presentía ya que la armónica y la guitarra, después de 1965, carecerían de la fuerza suficiente para hacerse escuchar.

Nadie dio jamás concreción a una idea tan sutil al momento de su transformación. Más que ningún otro, fue Dylan quien enseñó a su generación a formular juicios rápidos y brutales; esa fue una de las razones de que tantos le volvieran la espalda en forma violenta y precipitada una vez que cambió de instrumento. El propio Dylan considera ahora su decisión como un acto simple y práctico. "Yo solo no hubiera podido avanzar mucho más", declara. Dylan estaba cansado de hacerle al "llanero solita-

Charles Kaiser, escritor neoyorquino, fue reportero del Wall Street Journal *y de* The New York Times.

© 1986 Charles Kaiser. Reservados todos los derechos. Reproducido de *Boston Review*.

rio" y siempre había sido "rockero" de corazón. En todo caso, nunca dudó sobre su conversión a la música de instrumentos eléctricos: "Yo sentía que era buena, de manera que así debía de ser".

Le tomó menos de dos años y no más de tres álbumes volver a cautivar a los descontentos. Después de *Blonde on Blonde*, su tercer álbum grabado totalmente con su nuevo estilo, casi todos los que le habían retirado su corazón volvieron a él para ofrendarle su alma. Ese juego de dos discos hizo por el amor lo que los primeros habían hecho por la política, pero con un empuje tan singular que Dylan rara vez ha podido igualarlo.

La fascinación que causó ese álbum no cesaría hasta 10 semanas después de haber salido a la venta, cuando se atascó la rueda trasera de la moto de Dylan en una carretera cercana a Woodstock, Nueva York, lo que ocasionó que el héroe y lider espiritual se rompiera la nuca. Haciendo eco del recelo de los padres de familia hacia los rituales de la juventud, la prensa convencional se desvivía por anunciar el retiro permanente de Dylan. Discos Columbia editó el álbum *Greatest Hits* (Los más grandes éxitos) para llenar el hueco hasta que, para el alivio de los menores de 30 años, en enero de 1968 *John Wesley Harding* vino finalmente a romper aquel silencio de 20 meses.

A partir de entonces Dylan ha grabado muchas otras canciones brillantes y varios excelentes álbumes de estudio, entre ellos *Blood on the Tracks* (Sangre en los rieles) de 1974. Discos más recientes como *Nashville Skyline* (La silueta de Nashville) de 1979 de hecho se vendieron mejor que los clásicos más viejos. Pero para muchos de sus primeros admiradores, *Blonde on Blonde* fue la última grabación de Dylan que pertenece al grupo de los álbumes de audición obligada que constituirán por siempre un vínculo para las generaciones de los años sesenta.

Biograph, álbum de cinco discos cariñosamente elaborado con 53 canciones de Dylan, entre ellas 18 piezas inéditas, ha de convertirse en la incorporación más reciente al mencionado grupo. La colección está llena de las canciones que han contribuido a vender 35 millones de ejemplares de sus 28 álbumes en todo el mundo. *Biograph* constituye hasta hoy la prueba más evidente de que Dylan es el compositor popular más importante de nuestro tiempo.

Sin embargo, más que nunca parece tener especial aversión por volver la vista al pasado. Cuando alguien le dice: "Creo que fueron tus letras las que nos mantuvieron unidos", responde, no sin un dejo de hastío: "Ya he escuchado eso". Y agrega: "Nunca he visto mis cosas ni a mí mismo como parte de una cierta época, pues no quiero serlo. Ni quiero que se me limite".

Actualmente Dylan vive en Malibu, California, sobre una ladera con vista al Pacífico. Para promover sus canciones más recientes ha hecho varias grabaciones de video-rock, medio por el que expresa cierto recelo: "Antes no tenía uno que *ver* a Elvis Presley cantando 'Perro callejero' ". Parece disgustarle la nueva generación que ha absorbido casi todo simplemente con sentarse frente al receptor de TV. "La televisión es extraordinariamente poderosa. Forma la opinión de la gente. Cuando yo era chico, e incluso en los sesentas, eso nunca era así. Uno tenía que salir y tener experiencias para formarse un criterio. Ahora ya no es necesario moverse".

Sin embargo, Dylan También está lejos de muchos de sus antiguos admiradores a quienes él llama "la generación de la radio". Cuando el hombre que había ordenado: "No sigan a ningún líder, ojo con los parquímetros", de un momento a otro —y de manera pública—eligió a Dios, muchos de ellos se sintieron traicionados. Él, que les había enseñado a poner en tela de juicio casi cualquier valor tradicional, abraza ahora el más tradicional de todos ellos. Es enorme el abismo que existe ahora entre él y aquellos seguidores tan arrolladoramente seglares. "La gente habla de Sylvester Stallone, y hablan de Al Pacino y de las inundaciones del año pasado, y de 'Miami Vice' y sobre la nueva película de Dustin Hoffman; y todo les parece muy emocionante. Pero, quién sabe por qué, Dios no les interesa".

La distancia espiritual que separa a Dylan de sus antiguos admiradores ha disuadido a muchos de éstos a escuchar sus más recientes producciones. Durante los últimos 10 años Dylan ha publicado un álbum por año en promedio, pero muchos de los fanáticos de *Blonde on Blonde* no han escuchado uno solo de ellos. Si bien es cierto que su renacimiento religioso no ha logrado hasta ahora encender la chispa de su creatividad con la misma fuerza constante que le era provista por su desafuero ante el amor y la injusticia social, Dylan sigue siendo uno de los iconoclastas más ambiciosos que haya dado jamás el mundo de la música popular.

Quienquiera que en los últimos 15 años no haya seguido escuchando a Dylan, podría tomarlo como el Orson Welles de su generación, pero todos los que *aún* lo escuchan saben que no se ha extinguido. En lo que de veras importa, Dylan sigue siendo a los 44 años el mismo artista que era a los 24: iracundo, ético, egoísta. Tampoco ha cejado en su ataque a las fatuas pretensiones de la sociedad. "Oh, el hombre no juega limpio/Lo quiere todo y a su manera", dice una de sus canciones de los ochentas. Su constante rechazo del materialismo lo coloca en igual desacuerdo con los jóvenes profesionales consumistas de la urbe actual (conocidos como "yuppies") como lo había estado con la cultura de los padres de esos jóvenes. "Se trata de cosas materiales, ¿no es cierto? Bueno, ustedes saben que Dios no se ocupa de producir cosas materiales para que la gente sea feliz. Él no les obsequia una casa de campo en espera de verlos felices y contentos. Y si lo hace, de todas maneras Él no se las daría gratis.

Por eso no es difícil creerle cuando dice: "Aún mantengo el mismo punto de vista que cuando empecé. Todavía soy el mismo si no es que más fuerte". Aunque su rostro tiene algunas arrugas, su cuerpo conserva aquel flexible aspecto adolescente. Por unos instantes busca afanosamente la palabra adecuada y luego se disculpa: "Según pasan los años, mi mente se va haciendo cada vez menos ágil; pero mi corazón late con la misma rapidez". Al decir eso tiene toda la apariencia de un hombre; pero luego, al sonreírse, parece un niño pequeño. ♦

Bob Dylan

Ken Reagan, cortesía CBS Records