

Sociedad y Valores

Estadounidenses

Volúmen 3

Periódicos Electrónicos del Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos

Junio de 1998, Número 1



Junio de 1998

NOTA DE LOS EDITORES

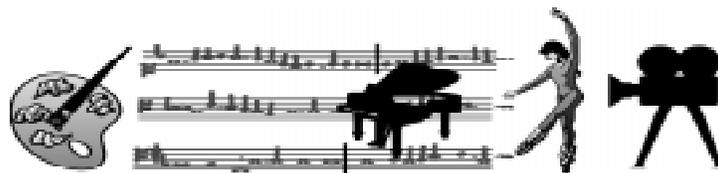
El siglo XX ha sido el siglo en el que los artistas de Estados Unidos se han liberado de los antecedentes del Viejo Mundo y han llevado diversas disciplinas culturales en nuevas direcciones, con resultados impresionantes e innovadores. La música, las películas, el teatro, la danza, la arquitectura y otras expresiones artísticas han sido realzadas y transformadas por el impulso creativo de hombres y mujeres estadounidenses, particularmente en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial.

El rejuvenecimiento de la música, las nuevas direcciones en la danza moderna, el teatro extraído del corazón de la nación, la producción independiente en todas partes del país, la mundialización de las artes visuales; todo esto ha sido parte del escenario contemporáneo en Estados Unidos.

Al aproximarse el nuevo siglo, y el nuevo milenio, las artes en Estados Unidos se encuentran con frecuencia en posición de avanzada. Se encuentran en fermento, sin interpretaciones dominantes. Los artículos de este Periódico Electrónico reflejan la diversidad de las artes y el pensamiento, en las evaluaciones de cada disciplina, el estilo de las críticas respectivas e incluso en el sentido de lo que son las artes y la cultura dentro de nuestra sociedad.

Si bien las artes y la cultura en Estados Unidos siguen atrayendo una atención, energía y recursos sustanciales de esta sociedad, esto ocurre en gran parte fuera de la dirección del gobierno. Estados Unidos no tiene un "ministerio de cultura", lo que refleja la convicción de que hay áreas importantes de la vida nacional en las que el gobierno debería tener una función pequeña o ninguna en absoluto.

Esta serie de artículos, notas adicionales sobre tendencias ejemplares y listas de recursos se ofrece como una puerta a través de la cual los lectores pueden comenzar su propio viaje de exploración. Al igual que con el tema mismo, es imposible predecir dónde terminará la travesía.



Sociedad y Valores

Estadounidenses



CONTENIDO

LAS ARTES HOY DIA

ENFOQUE

6

VALORES COMPARTIDOS Y UN ESPIRITU QUE SE ELEVA

Por Bill Clinton

El presidente Bill Clinton reflexiona sobre la importancia y alcance de las artes en los Estados Unidos de hoy y, más específicamente sobre el impacto en la vida del ciudadano común y corriente.

8

EL GOBIERNO Y LAS ARTES: UNA CONVERSACION CON JANE ALEXANDER

Desde la perspectiva de sus cuatro años recién completados en la presidencia de la Fundación Nacional para las Artes (NEA), Alexander evalúa el significado y el valor de las artes en la sociedad estadounidense contemporánea, y los retos que se enfrentan. Una tabla muestra los niveles de fondos para el sector sin fines de lucro de las artes.

COMENTARIO

13

LAS ARTES Y LA SOCIEDAD: UN ENCUENTRO EN LA ENCRUCIJADA

Conversación con Morris Dickstein

¿Qué le aportan el arte y la cultura a la sociedad? ¿Hay una forma definitiva de arte norteamericano? ¿Cuáles han sido los puntos de referencia de la cultura estadounidense? El historiador de la cultura Morris Dickstein, director del Centro de las Humanidades, Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, reflexiona, en este diálogo, sobre la escena contemporánea de las artes y sus fundamentos históricos y literarios.

18

EL PANORAMA ACTUAL DEL CELULOIDE NORTEAMERICANO

Por Scott Eyman

A pesar de los reproches de los críticos del cine estadounidense, el crítico literario Scott Eyman implica que en esa forma de arte hay varios acontecimientos significativos dignos de observación que indican que el siglo próximo promete grandes progresos. Un artículo relacionado ofrece un enfoque del director de cine independiente Víctor Núñez, cuya película reciente, "Ulee's Gold", fue ampliamente aclamada en 1997.

23

MUSICA NUEVA PARA UN SIGLO NUEVO

Por Joshua Kosman

La música clásica en Estados Unidos se encuentra en el umbral de un enorme rejuvenecimiento, y la música que se compone hoy en día ostenta una combinación de vitalidad y accesibilidad. El autor, quien es crítico del música clásica del periódico San Francisco Chronicle, identifica algunos de los individuos que están a la vanguardia de esta creatividad. Un artículo relacionado trata del Leonard Slatkin, director musical de la Orquesta Sinfónica Nacional y uno de los principales exponentes de la músicanorteamericana contemporánea.

29

MUSICA POPULAR DE E.U.

Una conversación con Gary Burton

La música popular es un mosaico multifacético que desafía una descripción simple. En esta entrevista con Michael J. Bandler, el músico, compositor de jazz y pedagogo, Gary Burton, el principal vibrafonista del mundo, analiza el panorama contemporáneo y las fuerzas en acción.

34

EL TEATRO EN ESTADOS UNIDOS EN LOS 90: PERSPECTIVA DESDE EL INTERIOR DEL PAIS

Por Dan Sullivan

Desde Minneapolis, Minnesota, un estado del centro de Estados Unidos, el crítico y educador Dan Sullivan ofrece una perspectiva, en microcosmo, de la situación del teatro en el país, con todas sus tensiones y crecimiento. Acompaña a esta evaluación un vistazo a la compañía teatral East West Players de la ciudad de Los Angeles la cual es un ejemplo del teatro multi cultural en Estados Unidos.

39

LA DANZA AL FINAL DEL SIGLO

Suzanne Carbonneau

Las semillas plantadas por los pioneros del ballet y danza moderna estadounidense han producido crecimiento y expansión vivaces, enérgicos e imaginativos a media que el milenio se aproxima. La crítica de danza Suzanne Carbonneau identifica numerosos rumbos y tendencias que han elevado el arte a niveles más altos y lo han transportado en distintas direcciones. Acompaña a este artículo una breve reseña del coreógrafo estadounidense Mark Morris.

45

LAS ARTES VISUALES: EN LA TRANSICION AL NUEVO MILENIO

Por Eleanor Heartney

Esta es una época de transformación en el mundo del arte de Estados Unidos, en la que las tendencias que contrastan y hasta se contradicen pueden coexistir y fecundarse por fertilización cruzada, dice la crítica Eleanor Heartney. En este artículo Heartney define el arte norteamericano y discute la mundialización del arte, el impacto de los medios electrónicos, la naturaleza cambiante del arte público y la función expandida de los museos. Acompaña a este artículo una breve reseña de la pintora contemporánea Elizabeth Murray.

DEPARTAMENTOS

51

BIBLIOGRAFIA Y SITIOS DE INTERNET

SOCIEDAD Y VALORES ESTADOUNIDENSES

Los periódicos electrónicos de USIS se publican y transmiten a todo el mundo cada tres semanas, tratan las cuestiones más importantes que enfrentan Estados Unidos y la comunidad internacional y le informan al público extranjero acerca de Estados Unidos. Los periódicos electrónicos: PERSPECTIVAS ECONOMICAS, CUESTIONES MUNDIALES, TEMAS DE DEMOCRACIA, AGENDA DE LA POLITICA EXTERIOR DE LOS ESTADOS UNIDOS y SOCIEDAD Y VALORES ESTADOUNIDENSES, ofrecen artículos, análisis, comentarios e información de antecedentes en sus áreas temáticas. Todos los periódicos se traducen en español y francés, y las versiones hipertexto se publican una semana después de la versión inglesa; las versiones en Adobe Acrobat aparecen poco después. Números selectos se traducen también en árabe, chino, portugués y ruso, este último se publica en versiones hipertexto y Adobe Acrobat. Las opiniones expresadas en estas publicaciones no reflejan necesariamente las opiniones políticas del gobierno de Estados Unidos. Está permitida la reproducción y traducción de los artículos, fuera de Estados Unidos, salvo que en alguna parte de los mismos se mencionen restricciones de derechos de autor.

Los números actuales o anteriores de los periódicos electrónicos pueden hallarse en la Página Principal del Servicio Informativo y Cultural de Estados Unidos (USIS) en la World Wide Web en: <http://www.usia.gov/journals/spdirect.htm#sp>. Están disponibles en varios formatos electrónicos para facilitar su lectura en línea, o para que se los transfiera, recoja o imprima.

Envíe sus comentarios a las oficinas de USIS de su localidad o a las oficinas de redacción:

Editor, U.S. Society and Values (I/TSV)
U.S. Information Agency
301 4th Street, S.W.

Directora Responsable Judith S. Siegel
Editor William Peters
Editor gerente Michael J. Bandler
Editores Asociados Charlotte Astor,
..... Guy Olson
Redactores Colaboradores Dick Custin
..... Anne Sue Hirshom
..... Chandley McDonald
..... Rosalie Targonsk
Director de Arte/
Diseñador Gráfico Thaddeus A. Miksinski, Jr.
Ayudante de artes gráficas Sylvia Scott
Editor de Internet Wayne Hall
Consulta e Investigación Mary Ann V. Gamble
..... Kathy Spiegel
Junta Editorial Howard Cincotta
..... John Davis Hamill
..... Judith S. Siegel

SOCIEDAD Y VALORES ESTADOUNIDENSES

VALORES COMPARTIDOS

Y

UN ESPIRITU QUE SE ELEVA

Por el presidente Bill Clinton

Durante más de 200 años, las artes y las humanidades — la marca cultural de esta nación — nos han distinguido como individuos y nos han unido como pueblo. Nuestra economía se mide en cifras y estadísticas. Que son muy importantes. Pero el valor perdurable de Estados Unidos lo definen verdaderamente nuestros valores compartidos y nuestro espíritu que se eleva. Las artes nos facultan para expresarnos nosotros mismos y para comprender y apreciar las expresiones de los otros. Mediante el estudio de la literatura, la historia y la filosofía, aprendemos a construir basándonos en las riquezas de nuestro pasado, para crear el cimiento firme de un futuro mejor. Juntas, las artes y las humanidades nos enseñan a celebrar la diversidad cultural que es única de Norteamérica, y nos ayudan a trascender las diferencias de raza, origen étnico, edad o religión. ¿Qué somos como individuos? ¿Qué somos como sociedad? Aprendemos de las artes y las humanidades — como de ninguna otra parte — acerca de lo vasto y lo profundo de la experiencia humana. Son nuestras grandes igualadoras. Las heredamos, y todos podemos participar en ellas.

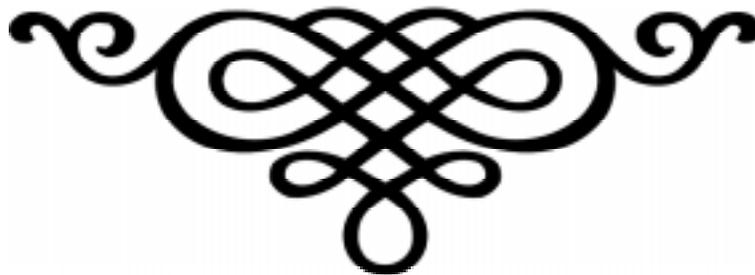
Cada día nuestro mundo evoluciona para alejarse más de nuestro concepto de lo familiar, y debemos adaptarnos a su naturaleza cambiante. En este tiempo de retos, dirigimos la vista a nuestros artistas y estudiosos para continuar dando forma a nuestras decisiones y nuestros actos. Músicos, actores, filósofos, dramaturgos, pintores, escritores, escultores, bailarines e historiadores comparten con nosotros su talento y adiestramiento. A través de sus perspectivas excepcionales, fortalecen nuestra comprensión, inspiran nuestros mejores logros y dan voz a nuestras aspiraciones más profundas.

Ya sea que uno toque un instrumento, lea poesía, aprenda a hacer una pirueta o pase horas solo en una galería de arte local, todos somos capaces de emocionarnos con una canción, un poema, un relato, una danza, una pintura. Podemos sentir que nuestro espíritu se eleva cuando vemos una película que nos intriga, o la iluminación súbita de una nueva idea, o una idea vieja que uno encara de una manera nueva.

Puesto que a través de la exploración del espíritu humano descubrimos nuestras grandes posibilidades, debemos alentar a nuestros jóvenes a que se basen en este legado cultural y busquen su máximo potencial en las artes y las humanidades, junto con otros apasionamientos. Los niños inspirados por sus propios logros creativos sobresalen en otros aspectos del aprendizaje, y desarrollan las destrezas y la confianza necesarias para crear vidas mejores y futuros más brillantes. Como ejemplo, disponemos de datos significativos que demuestran que los jóvenes que provienen de culturas diferentes, con idiomas diferentes, aceleran radicalmente su facilidad de aprender idiomas — su capacidad de aprender inglés, de leer en inglés, de pensar y de relacionarse con gente en una cultura nueva — si se los expone más a las artes.

Hoy, en el umbral de un nuevo milenio, estas empresas vitales — en nuestras vidas individuales y en la vida de nuestra democracia — son más esenciales que nunca para la perdurabilidad de nuestros valores de tolerancia, pluralismo y libertad, para nuestra comprensión de dónde estamos y a dónde necesitamos ir. Recordemos que las artes y las humanidades son una necesidad, no un lujo, y que todo norteamericano merece tener acceso a ellas. Por lo tanto, en lugar de reducir nuestros modestos esfuerzos en apoyo de las artes y las humanidades, creo que debemos apoyarlos y defenderlos a nivel nacional, regional y local, y estimular a nuestros artistas, músicos y escritores — estimular a nuestros museos, bibliotecas y teatros para que continúen logrando y creando. Y, en el sector privado, esperamos ver que continúen las asociaciones extraordinariamente exitosas que se han forjado entre las empresas y las artes, al igual que el apoyo generoso brindado por fundaciones y donantes individuales tanto en las áreas urbanas de Estados Unidos como en el interior del país.

En verdad, deberíamos estimular a todos los norteamericanos que trabajan en las artes y las humanidades para que se unan a sus conciudadanos para hacer del año 2000 una celebración nacional del espíritu norteamericano en cada comunidad, una celebración de nuestra cultura común en el siglo que se va y en el nuevo milenio, para que podamos seguir siendo un faro de luz no sólo de libertad sino también de creatividad, mucho después de que se hayan apagado los fuegos artificiales. Resolvámonos a mantener este compromiso con la vida artística e intelectual, en pro de las generaciones por venir.



EL GOBIERNO Y LAS ARTES:

UNA CONVERSACION CON JANE ALEXANDER

En octubre de 1993, la actriz del teatro y cine norteamericanos Jane Alexander puso a un lado su carrera profesional para asumir la presidencia de la Fundación Nacional para las Artes (NEA), el principal donante de fondos del gobierno de Estados Unidos para apoyar las artes visuales y escénicas en Estados Unidos. Cuando en enero de 1995 se reunió un nuevo Congreso estadounidense que representando una filosofía política diferente, uno de los asuntos planteados fue la cuestión de si se debía continuar con tal financiamiento público y, de ser así, en qué cantidad. Aun cuando Alexander viajó extensamente, vigilando la salud y el bienestar de la cultura en el país, la cuestión del presupuesto dominó en gran parte su gestión y afectó los fondos públicos a nivel gubernamental local, regional y nacional. No obstante, gracias a la pericia de Alexander en cuestiones de comunicación y administración, la NEA sigue existiendo, si bien con un presupuesto reducido de 98 millones de dólares para el año fiscal 1998. El presidente Clinton ha propuesto la suma de 126 millones de dólares para el año fiscal 1999.

Alexander renunció a la presidencia de la fundación en octubre de 1997 y reinició su carrera teatral en la primavera de 1998, en un drama titulado "Honour". En esta entrevista con Michael J. Bandler, la actriz rememora su cargo en la NEA y los retos que significa para el gobierno sostener las artes en el futuro.

P: ¿Con todo lo que usted sabía acerca del panorama de las artes, basado en su experiencia como artista, cuando llegó a la NEA, qué aprendió acerca de la cultura en

Estados Unidos que fue algo nuevo para usted? ¿Qué la sorprendió?

R: Cuando pensamos en cómo el gobierno de Estados Unidos sostiene a las artes, la mayoría de nosotros nos concentramos en las compañías de artes escénicas o en las exposiciones de museos. Lo que me sorprendió fue que la NEA sostiene tantas otras cosas, desde organizaciones de arte que se ocupan de los jóvenes después de las horas de escuela, a centros comunitarios y artesanos individuales, desde escultores que utilizan huesos de ballenas en Alaska hasta constructores de piraguas en Louisiana.

P: En otras palabras, llega al nivel popular.

R: Claro que sí, muy a nivel popular. Encontré, por ejemplo, en una pequeña compañía de baile en Jackson Hole, Wyoming, tres mujeres jóvenes que irían a Nueva York durante el verano para estudiar y adiestrarse con la Compañía de Baile Alvin Ailey. Es asombroso lo que las artes significan, y cómo penetran en todos los niveles de la sociedad.

P: ¿Dan por hecho las artes los norteamericanos?

R: Sí. Se las da por hecho y también se las entiende mal en términos de cómo son financiadas. La gente cree que la mayoría de las organizaciones de arte se sostienen por sus propios medios y no operan en déficit, y que la mayoría de los artistas ganan mucho dinero. Naturalmente lo contrario es verdad.

P: De igual manera, ¿Sabe la gente cuán minúsculos son los fondos públicos que se destinan a las artes, comparados con las contribuciones de firmas comerciales, fundaciones y privadas?

R: No, no lo creo. No creo que conozcan los porcentajes. En realidad, el apoyo de las firmas comerciales todavía no llega a lo que contribuyen los donantes individuales. Las fundaciones representan un porcentaje muy pequeño en cuanto a las donaciones en general. En Estados Unidos, son las personas como usted y como yo, las que sostienen las artes sin fines de lucro.

P: Vaya a cualquier ciudad: Cincinnati (Ohio), Atlanta (Georgia), y mire el dorso del programa impreso de cualquier presentación. Allí se puede ver una muestra representativa de los donantes locales. Ellos cuidan a los suyos.

R: Hasta cierto punto. Pero se cada vez se hace más difícil a medida que aumentan los gastos.

P: ¿Al mejorar la economía, aumentan también las contribuciones?

R: No necesariamente. Lo que traté de indicarles a los ejecutivos de empresas durante mis años en la NEA fue que ellos debían incrementar aun más sus contribuciones. Algunos lo hacen. Tómese como ejemplo la Sara Lee Corporation en Chicago. Esta es una compañía internacional en su diversificación, que emplea una gran cantidad de gente en todo el mundo. Dedicar una cierta proporción de sus donaciones empresariales a las artes. Esto fue una parte de la filosofía de sus fundadores. Todas las corporaciones en Estados Unidos deberían hacer esto: en forma general. Después de cierto margen de ganancias, se debería donar un porcentaje.

P: ¿Cree la gente que necesita las artes en su vida? ¿Están plenamente enterados del papel que el arte desempeña en sus experiencias diarias, que puede ser sutil o intangible?

R: Bueno, si se quitaran las artes, la gente por cierto se daría cuenta. Recuerdo cuando fui a Alemania Oriental durante la Guerra Fría. En esa época había en Alemania Oriental algún arte sostenido por el estado, pero ése era un país muy, muy triste. No se sentía mucha vitalidad de colores ni nada semejante. Imagínese que fuese a un país del Caribe y no viera ninguna pintura o no oyera ninguna música. Sería espantoso. Creo que eso es lo que ocurriría aquí.

P: Una artista que trabaja en vidrio llamada Kate Vogel manifiesta que uno de los problemas podría ser que tendemos a percibir las artes en Estados Unidos como si estuvieran sobre un pedestal — que la cultura es excelsa. Eso podría causar cierta inaccesibilidad o un temor de inaccesibilidad.

R: Eso es verdad. Puede ser que la gente lo perciba así. Es muy difícil para el ciudadano medio reunir el dinero para ir a la Ópera del Metropolitan. Pero si realmente desea hacerlo, lo hace, consiguiendo las entradas a precio descontado lo que siempre existe. [Nota del editor: La mayoría de las organizaciones de teatro, baile y música en Estados Unidos asignan cierto número de entradas para cada presentación a ser vendidas a precio descontado, mediante un arreglo estructurado que es bien conocido en sus comunidades]. Más que eso, lo interesante en mis

viajes fue que las comunidades más pequeñas que visité — lugares como Greenville, Carolina del Sur — estaban desarrollando sus propios y más bien costosos centros de artes escénicas y centros de artes visuales. Eso me sorprendió. Me sorprendió que el desembolso de capital para edificios nuevos provenía de asociaciones públicas y privadas. Esto me entusiasmó mucho, aunque no vi planes para mantenimiento a largo plazo.

P: Pero había entusiasmo.

R: Sí. Y todos parecen desear tener algo así en sus propias comunidades.

P: ¿En las comunidades, no existe también una fusión de los grupos artísticos — cuatro o cinco organizaciones artísticas o agrupaciones teatrales que forman coaliciones?

R: Sí, y eso ha sido de gran ayuda para la mayoría de ellas. En Canton, Ohio, hay un centro cultural en el que se encuentran el museo o galería, un gran salón para música, una sala más pequeña para presentaciones teatrales y más.

P: ¿Y usted encontró lo mismo en todos los lugares que visitó?

R: Sí. Hay mucho más que únicamente las donaciones de la NEA. En las comunidades se crean toda clase de proyectos. Muchos defensores de las artes al nivel comunitario, en todas partes del país, presionan más y más para que no se les recorte las donaciones.

P: Por favor extiéndase algo más sobre el papel que desempeñan las artes en la comunidad.

R: Sucede que la cultura se desenvuelve mejor, en muchos aspectos, cuando está localizada. De modo que cada vecindario, idealmente, tenga su propio lugarcito — donde los jóvenes puedan ir después de la escuela y los adultos puedan ir cuando tienen tiempo, de manera que haya un teatro y un lugar para el baile y las artes visuales, y un lugar para la educación artística. Esto sería lo ideal. Pero es muy difícil de lograr. En mi imaginación podía ver a todo el país de esta manera, donde la gente podría expresarse. No quiere decir que lo tengan que vender todo. No quiere decir que tengan que hacerlo profesionalmente. Simplemente se convierte en una parte de su propia psiquis. En cierta forma, creo que esto cambia el modo de pensar, porque la gente puede ocupar su mente con problemas del arte. Les enseña a resolver

problemas. Está ocurriendo. Pero hay muchas, muchas áreas de privación. Por ejemplo, la educación en las artes, puesto que la prosperidad cultural de una comunidad empieza con los niños. Cuánto más pequeños sean, y cuánto más expuestos estén a la educación en las artes, en una forma u otra, tanto mejor será — y no sólo en apreciar el arte, sino también en participar en el arte.

P: Parece que los programas de arte en las escuelas siempre son los primeros en desaparecer cuando hay limitaciones presupuestarias.

R: Eso hubiera sido inconcebible a principios de este siglo. Considere a Estados Unidos orgullosos de sí mismos por haberse convertido en una sociedad industrializada, una sociedad “civilizada”, como la de Europa. Las artes fueron parte de eso. También estuvieron los grandes filántropos — (John D.) Rockefeller y (J.P.) Morgan y otros que construyeron enormes edificios. Y eso era parte también de la educación.

P: Parece, sin embargo, que las cosas están empezando a cambiar, que se está expandiendo gradualmente la educación en las artes en las escuelas primarias y secundarias.

R: Todavía no existe ningún estudio a fondo acerca de esto. El Kennedy Center (de artes escénicas, en Washington) y la NEA estudian, con el Departamento de Educación de Estados Unidos, las escuelas norteamericanas, con el fin de descubrir exactamente cuál es la extensión de la educación artística en las escuelas. Esto se hace ahora. Pero en los años setenta y ochenta definitivamente hubo una declinación.

P: Así que ése es uno de los retos para el futuro.

R: Indudablemente.

P: Hablemos sobre el papel que las artes desempeñan en la vida personal.

R: Es tan vital como el pan de cada día. ¿Qué seríamos si fuéramos un animal sin habla? Y el habla consiste en palabras, las que luego se expresan en forma de palabras escritas, y así continúa. Se empieza allí. La música es tan vieja como el tiempo.

P: Me parece que American Canvas (el informe reciente de la NEA que describe en detalle la “discusión nacional” que la Fundación inició para considerar el legado norteamericano de las artes) surgió de la crisis presupuestaria y de la necesidad de reconsiderar planteamientos y prioridades. ¿Es ésta una presunción razonable?

R: En algunos aspectos, sí. El Congreso nos obligó a ello. Tuvimos que definir para los legisladores el valor que las artes representan para la sociedad. Al hacer esto, empezamos a examinar lo que la NEA había estado haciendo todo el tiempo, y cuál era su propósito. En pocas palabras, tuvimos que demostrarles en que consistía el valor de la NEA.

P: A qué se debe que a pesar de su belleza, vitalidad e ingenio creativo, las artes producen tantos debates?

R: Bueno, porque algunos desean definirlo todo para la sociedad, y un arte nuevo puede ser muy alarmante. Es el arte nuevo el que atemoriza a la gente, no el arte viejo. Es lo mismo que sucede cuando los jóvenes en el mercado de la música comercial hacen cosas que son un poco extravagantes. Todo el mundo se estremece y tiembla.

P: ¿En qué forma se comparan nuestras tensiones y dificultades presupuestarias con la situación en otros países?

R: Somos únicos en el mundo debido a que la proporción de las donaciones públicas y el sostén privado es 1 a 10. El noventa por ciento de las donaciones para las artes en este país proviene del sector privado. En el resto del mundo prácticamente ha sido al revés. En Gran Bretaña se ha empezado ahora a buscar donaciones del sector privado. Los estados socialdemócratas de Escandinavia y el resto de Europa, que siempre han sostenido fuertemente a las artes, se están dirigiendo ahora al sector privado.

P: Mientras hablamos sobre el panorama internacional, dígame algo acerca del efecto que las artes norteamericanas tienen sobre el panorama mundial.

R: Es enorme. Es obvio el efecto que nuestras películas, nuestra música y nuestras publicaciones tienen en el resto del mundo. Es un poco más difícil evaluar el efecto de las artes visuales.

P: ¿En su opinión, cuáles son los retos que enfrentamos como nación, en qué deberíamos concentrarnos, en términos de establecer o preservar nuestro legado artístico?

R: Uno (de los retos) es comprender que después de más de 150 años de “civilización”, con la Revolución Industrial en Estados Unidos, sí tenemos un considerable legado cultural norteamericano. Puede que haya sido influido por aquéllos que vinieron a Estados Unidos desde Europa, pero ya no está dominado por temas europeos. Por lo tanto, es tiempo de que empecemos a definir lo que eso es, las formas diferentes, la diáspora. Es decir, imagínese que se pueda trazar el legado de los polacos o la gente de Ghana en Estados Unidos — que efecto tuvo su legado cultural en cualquier comunidad a que hayan venido. Sería fascinante. También debemos empezar a definir quiénes somos como nación en términos de las artes. Como una nación de teatros, ¿somos solamente Broadway (el teatro comercial), o somos todos esos otros teatros (los que no son comerciales)? Si en cualquier parte del país, usted habla sobre teatros, la gente parece conocer solamente lo relacionado con su propia comunidad y con Broadway.

P: Muchas veces me pregunté por qué las organizaciones de arte en diferentes regiones no comparten sus recursos.

R: Empiezan a hacerlo ahora por razones económicas. Se hace en ópera y también en música, créalo o no — comunidades que comparten orquestas, compañías de ópera que comparten decoraciones y vestuarios. Y entre compañías de ballet también — se comparten ciudades. Es inteligente hacerlo, y es una tendencia saludable. Significa que los artistas se ganan la vida. Tienen cuarenta, cincuenta semanas de trabajo por año, si bien en diferentes ciudades.

P: ¿Puede decirme algo acerca de cómo la tecnología tiene un efecto, tanto en la NEA como organización como en la cultura misma?

R: En este momento, la veo simplemente como una herramienta. Creo que los artistas todavía están evaluando cómo la utilizarán de modo que se convierta en una manera de expresarse artísticamente. Es algo tan nuevo que nadie lo sabe realmente. Pero por cierto ayuda a administrar organizaciones — simplemente para salir y estudiar la demografía y comunicarse con la gente apropiada. Por ejemplo, la pieza en que trabajo ahora, “Honor”, obtuvo su público para la presentación preliminar de una lista de nombres que indicó quiénes podrían estar interesados en esta obra. Es una gran ventaja.

P: No hemos hablado acerca de la NEA. Tiene una función multifacética como donante, convocadora, catalizadora...

R: ...embajadora en el mundo.

P: ¿Cumple bien su misión?

R: Pienso que sí. Lo genial en ella es el sistema con que reúne a ciudadanos de todas partes del país para adjudicar las solicitudes de donaciones. Lo que más me agradaba hacer en la Fundación era participar en esas reuniones.

P: En otras palabras, artistas de cada disciplina de las artes deciden sobre las donaciones para cada disciplina.

R: Sí. Pero no podíamos ni empezar a satisfacer todas las necesidades en el país con el presupuesto que teníamos. Después, cuando fue recortado, tuvimos que ser muy específicos y promover asociaciones — cosa que está muy bien. Pero algunas veces, uno piensa que esta organización de artes visuales de Des Moines (Iowa) realmente podría utilizar 100.000 dólares. Y ahora solamente obtienen 10.000 dólares y tienen que conseguir una gran cantidad de dinero para realizar su trabajo. Por lo tanto, lo que se está viendo es una declinación en el tipo de arte más interesante, porque la gente no puede realizar su visión. Es una lucha tan grande tener que realizar nuestros sueños técnicos solos en una organización de artes escénicas o de artes visuales. No existe un solo museo, que yo conozca, que no tenga un déficit en su presupuesto para conservación. Y no se está educando a muchos curadores nuevos — no se tiene el dinero para hacerlo.

P: ¿Causaron las batallas presupuestarias que la gente se concentre más en cuán vitales son las artes en la vida?

R: Creo que quieren cultura, pero aún solo tenemos 24 horas en cada día. Hay tantas distracciones. La computadora realmente ha llegado a dominar la vida de las personas.

P: ¿Qué es lo que la hace sentirse más orgullosa de esos cuatro años pasados?

R: Creo que lo que me produce más orgullo, además de mantener en existencia a la Fundación, es haber reunido a las fuerzas en defensa de las artes de modo que trabajen

en concierto, y no separadamente. Solía haber más separación de la entidad, como la música contra el arte, y yo decía, “¿Sabe? Es todo una misma cosa — solamente que se la manifiesta en forma diferente”.

P: ¿Qué es lo que la hace sentirse más optimista?

R: Que los artistas siempre perseverarán. Siempre encontrarán un camino. Aunque sea minimalista, los artistas crearán. También me siento optimista de que, puesto que se invierte más en las artes cuando la economía es buena, eso continuará.

FONDOS PARA LAS ARTES SIN FINES DE LUCRO
por fuente

| | |
|-----------------------------------|--------|
| Ingresos provenientes del trabajo | 49.8 % |
| Individuos | 38.8 % |
| Fundaciones | 3.5 % |
| Apoyo corporativo | 2.5 % |
| Gobierno local | 1.5 % |
| Gobierno estatal | 1.5 % |
| Gobierno nacional | 1.0 % |

(fuente de datos: Americans for the Arts)

LAS ARTES

Y LA SOCIEDAD: UN ENCUENTRO EN LA ENCRUCIJADA

Conversación con Morris Dickstein

¿Qué le aportan el arte y la cultura a la sociedad? ¿Hay una forma definitiva de arte norteamericano? ¿Cuáles han sido los puntos de referencia de la cultura estadounidense, y cómo la cultura se define nuevamente hoy, específicamente dentro del panorama de la sociedad — nuestro mundo altamente tecnológico? El historiador de la cultura Morris Dickstein, director del Centro de las Humanidades, Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY) y profesor distinguido de Inglés y Teatro en el Queens College de la CUNY, reflexiona, en este diálogo con Michael J. Bandler, sobre la escena contemporánea de las artes y sus fundamentos históricos y literarios .

P: Para comenzar, en términos muy elementales, ¿qué significa el arte para una sociedad?

R: La cultura artística es el examen que la sociedad hace de sí misma. Es la manera en que reflexiona sobre sus propios valores, la manera en que se contempla a sí misma. También asociamos la cultura con el tiempo libre. Demuestra que una sociedad no consiste solamente en trabajo — que aprecia la belleza y contiene elementos de autocomprensión, que, presumiblemente, puede incluso cambiar su manera de actuar en el futuro. La cultura es crítica en forma de imitación. Es diversión, pero es también contemplación. Es entretenimiento, pero es también discernimiento.

P: Al concentrarnos específicamente en las artes en Estados Unidos, ¿podemos señalar con precisión lo que es el arte norteamericano y, tal vez, cómo ha sido conformado?

R: En Estados Unidos algunas de las artes se desarrollaron con lentitud. Por ejemplo, si bien había pintura en el siglo XVIII, parece pintura provincial inglesa, con unos cuantos talentos que se distinguen, como John Singleton Copley. La nueva pintura norteamericana de principios del siglo XIX tiene un aspecto muy primitivo. Parece arte popular. Las artes visuales comenzaron a evolucionar sólo a mediados del siglo XIX, con los grandes paisajistas norteamericanos como Thomas Cole y Frederick Edwin Church y la Escuela del Río Hudson — y, especialmente, con el desarrollo de la pintura realista norteamericana. Hubo aquéllos como Winslow Homer, que trabajó como ilustrador de la revista Harper's, fue enviado a cubrir la guerra civil estadounidense y, gradualmente, desarrolló su propio estilo y su propio interés en la naturaleza y la cultura, fuera de su trabajo comercial. De modo similar, Thomas Eakins fue a Europa, parecía muy indiferente a los nuevos acontecimientos del arte europeo y desarrolló gradualmente su propio estilo de retrato en Estados Unidos, una forma auténticamente nueva de realismo. En el siglo XX, con la “Escuela del Basurero” (caracterizada por su realismo crudo), comienzan los pintores realistas como Edward Hopper, a quien influyeron los acontecimientos modernistas y abstractos, y quien los integró en la representación realista.

Básicamente, las artes norteamericanas remontaron vuelo cuando empezaron a romper con los modelos europeos, aun cuando estaban influidas por ellos. Y se conectaron con elementos que, en realidad, sólo existían en Estados Unidos — por ejemplo, el crecimiento de las ciudades verdaderamente modernas, la tremenda extensión de la naturaleza, lo abierto del terreno, el movimiento hacia el oeste, y luego la corriente inmigratoria, que creó la tremenda diversidad de la población estadounidense. Este país nunca hace las distinciones absolutas entre arte superior e inferior que hay a veces en Europa. Un ilustrador como Frederic Remington, con quien asociamos una cantidad de nuestras imágenes del oeste y los vaqueros, y quien ejerció un impacto tremendo en las películas de vaqueros de este siglo, existe en ese espacio indeterminado que hay entre el ilustrador popular y el artista serio.

P: Hace un momento usted mencionó el rompimiento de los vínculos con los modelos europeos. Eso ha ocurrido en todas las formas artísticas.

R: Sí. El grande y articulado vocero de esto fue, por supuesto, Ralph Waldo Emerson, con la idea de que Estados Unidos tenía que crear una nueva cultura, con nuevos comienzos, y no depender de la cultura europea — aunque al propio Emerson le fascinaba la cultura europea. Luego, cuando llegó Walt Whitman, Emerson escribió su famosa carta en la que aplaude a Whitman como una nueva fuerza en el mundo. Podría decirse que Whitman y Henry David Thoreau fueron los primeros en tratar de poner en práctica el programa emersoniano, pero ha habido muchos, muchos artistas y escritores que luego encontraron sus propios caminos al hacerlo así.

P: Apliquemos por un momento esta misma teoría a la música.

R: Algunos de los artistas norteamericanos más interesantes — incluso si no se los reconoció en su época — son los que mezclaban los acontecimientos avanzados del arte con lo que podría llamarse elementos populares de la cultura folklórica. Un compositor como Charles Ives es un norteamericano real original y fue también un gran lector de Emerson y creyente en él. Incluso construyó en torno a Emerson y su círculo una de sus obras más conocidas, la Sonata Concord. Y hay ejemplos equivalentes en las otras artes.

P: Yo diría que Stephen Foster es otro original.

R: Con seguridad. En Estados Unidos no se puede separar la canción artística de la canción popular.

P: Además de las influencias de la naturaleza y la tierra, ¿qué otra cosa ha afectado la cultura en Estados Unidos?

R: No deberíamos subestimar la importancia de las diferencias regionales y el crecimiento de una población urbana variada. Pero la otra gran influencia en los artistas norteamericanos de todo tipo — como lo ha demostrado Alfred Kazin en su libro reciente “God and the American Writer” (Dios y el escritor norteamericano) — es la religión. Por lo general no se trata de una religión ortodoxa. Pero a menudo es de creación propia. El gran ejemplo de esto en el siglo XIX es Emily Dickson, que constantemente luchaba, de una manera muy heterodoxa, con sus antecedentes de Nueva Inglaterra, y que desarrolló un conjunto de opiniones religiosas muy originales y existenciales que eran extremadamente modernas y — al igual que muchos artistas norteamericanos — estaban más

allá de su época y que sólo se apreciaron plenamente varias generaciones después.

P: Para regresar por un momento a las artes visuales, esa concentración en lo religioso existe en las obras de Cole y de otros.

R: Correcto. Los llamados pintores luministas incluían definitivamente en su obra un tipo de elemento trascendental — si no de ortodoxia religiosa — como lo muestra el uso de la luz al igual que las reacciones a la misma naturaleza. Había también en sus pinturas un alto nivel de teatralidad. Algunas recorrieron el mundo y montaron exhibiciones por sí mismas.

P: La danza, por supuesto, es otro arte que refleja una ruptura entre Europa y el Nuevo Mundo, en los personajes de Georges Balanchine y Martha Graham. Y Graham regresó a la religión y la naturaleza — dos elementos que usted citó — con su pieza sobre los “shakers” (miembros de una secta que tiene ciertos rasgos comunes con los quáqueros y los menonitas) y su Primavera en los Apalaches.

R: Esto se hizo durante un período populista de la cultura estadounidense, en las décadas de los 30 y los 40. En Estados Unidos hubo bailarines modernos aun antes de Graham, pero sin la intensidad y determinación de ésta. Como un reflejo de entremezcla con Europa y rompimiento con las tradiciones europeas, está el gran coreógrafo emigrado, Balanchine, que se despoja de una cantidad de los elementos ornamentales y teatrales de la tradición del ballet ruso. Una de las primeras piezas que compuso aquí fue Masacre en la Décima Avenida, para una comedia musical de Broadway, “On Your Toes” (Estén Alertas) [compuesta por Richard Rodgers y Lorenz Hart]. Muchos europeos que llegaron aquí se sintieron aun más fascinados que los propios norteamericanos por los elementos de la mitología y la vida norteamericanas. Muchos norteamericanos — especialmente los de Nueva Inglaterra — miraban hacia Europa al considerarla como una cultura superior, y contemplaban con desdén la cultura estadounidense. Pero ese es un error que raramente cometían los europeos, quienes se sentían fascinados por elementos mucho más nativos. El compositor checo Antonin Dvorak, por supuesto, es un ejemplo temprano y famoso.

P: Tuvimos la escuela de artistas y músicos — Aaron Copland, George Gershwin y escritores como Ernest Hemingway — que estuvieron en Europa en la década de los 20.

R: En los años 20 la moda era ir a Europa y caer bajo la influencia del modernismo europeo. Por cierto que las primeras obras de Copland son mucho más modernistas que la música que comenzó a escribir en las décadas de los 30 y los 40, tales como *Billy the Kid*, *Rodeo*, *Fanfarra para el Hombre Común* y otras piezas que incluyen en ellas elementos mucho más populistas. Estaba también el espectáculo musical, tremendamente refinado, de las décadas de los 30 y los 40, de George y Ira Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin y Jerome Kern.

P: Usted ha hablado de cultura superior y cultura de masas — o cultura popular. ¿Siempre ha sido confusa la separación entre una y otra?

R: Fue sólo en la década de los 50 que un puñado de intelectuales trató de hacer distinciones muy marcadas entre cultura superior, cultura intermedia y cultura de masas, pero eso se desintegró rápidamente, porque no reflejaba realmente las realidades, inclusive de la literatura moderna. Los propios modernistas no reconocían la distinción entre cultura superior y cultura popular. T.S. Eliot recibió la influencia de las comedias musicales. A Franz Kafka lo fascinaba el teatro yiddish. Samuel Becket era un gran aficionado a las películas de Buster Keaton.

P: La tendencia modernista parece haber seguido una ruta escabrosa en la cultura estadounidense. ¿Es este un aserto justo?

R: Cada una de las artes incluyó elementos del modernismo que eran brillantemente experimentales, pero no lo que uno podría llamar “atractivos para el público”. En música, por ejemplo, una cantidad de elementos modernistas se proponían despejar la atmósfera de algunos de los clichés de la composición de fines del siglo XIX — Chaikovsky, Rachmaninoff, etc. Fue como limpiarse el paladar, librarse de las formas viejas de sentimentalismo y melodía y tratar de llegar a una versión más limpia de las satisfacciones que la narrativa y la música del siglo XIX le ofrecían al público. Es interesante ver cómo, en la música de hoy, ha habido mucho de un regreso — no exactamente de la misma manera — a la tonalidad de estilo antiguo. En este momento, me parece que las tendencias experimentales más drásticas han retrocedido. Puede uno considerar a un compositor como Philip Glass, quien usó en sus primeras obras elementos muy limitados que eran casi estrictamente repetitivos y rítmicos como un tren subterráneo que viaja interminablemente. Ahora son mucho más melódicos. La ópera está ahora muy en boga, no sólo entre los compositores que tratan de crear obras que se mantengan en escena, sino entre los poetas, muchos de los cuales

han escrito libretos — como es el caso de J.D. McClatchy, con “*Tobias Picker’s Emmeline*” (La Emmeline de Tobías Picker). Hay mucho interés en encontrar los puntos de intersección de las artes, y la ópera ha sido siempre el lugar donde diferentes formas artísticas — escenografía, espectáculo visual, música, drama — se han cruzado.

P: Durante siglos, probablemente desde la época de la Grecia clásica, las artes han sido un punto de inflamación político. ¿Por qué?

R: Las artes siempre han tenido una dimensión política. Se ocupan de la vida y la cultura, y la política es parte de eso. Durante el período modernista, hubo intentos de imponer un esteticismo riguroso, pero esos intentos realmente se han desintegrado. En algunas de las artes hay una tendencia a ir al otro extremo. Por ejemplo, algunas de las exposiciones anuales [recientes] de Whitney han sido en gran medida arte político. De hecho, una de ellas prácticamente no incluyó pinturas ni esculturas. Fue casi en su totalidad arte conceptual — vídeo, textos escritos —, cosas que eran realmente comentarios artísticos, primordialmente sobre cuestiones de raza y género. Eran casi ensayos visuales, que no tenían un atractivo visual fuerte, sino que eran realmente ideas que se le disparaban al espectador. No creo que esto tenga un gran futuro. El arte visual que tiene poco atractivo visual está condenado a ser transitorio.

Parte de esto es efecto del postmodernismo. El crítico Arthur Danto ha venido desarrollando la idea de que partiendo de cosas como las Cajas de Brillo (una marca de esponjillas de acero), de Andy Warhol, se veía el fin del arte, que las presuposiciones estéticas del arte ya no funcionaban, y que cualquier cosa que un museo o galería colgara en una pared se declaraba arte. Pero era realmente el arte que parodiaba al arte, o comentaba sobre la naturaleza del arte o la finalidad del arte. Gran parte de eso era muy superficial. La vieja tendencia de la vanguardia de tratar de encontrar nuevos movimientos y nuevas direcciones en cada generación, se convirtió de golpe en la aparición de novedades cada dos o tres años.

Debo señalar también que uno de los problemas de la cultura de hoy es que toda una generación creativa ha desaparecido del escenario. Esto es, por cierto, verdadero en la literatura, en la cual la generación de la Gran Depresión, y la generación de la Segunda Guerra Mundial más o menos han desaparecido. En una sola década, la de los 80, murieron casi todos los grandes maestros del cuento norteamericano — John Cheever, Donald Barthelme, Raymond Carver, Bernard Malamud —, dejando sólo a John Updike como el gran creador de

cuentos. Creo que lo mismo ha ocurrido en todas las artes. Tanto la generación de los expresionistas abstractos como la del “pop art” han desaparecido. Esa generación de la Segunda Guerra Mundial duró realmente cuarenta años. Luego desapareció con rapidez. La siguió una búsqueda de nuevas direcciones acompañada de pasos en falso y mucho absurdo, y una mala influencia de la teoría postmoderna que argumentaba que todo había sido hecho, que no había tal cosa como la identidad individual o las formas individuales de autoexpresión, que la parodia y el pastiche y la imitación eran lo único que les quedaba a los recién llegados al arte. Durante un tiempo, fue una profecía que se cumplía por sí misma.

P: Pero, ahora el cuadro parece más brillante en ciertas disciplinas — en la música, como usted lo señaló antes, y en el teatro. Incluso Arthur Miller y Edward Albee trabajan todavía con empeño.

R: Desde luego, pero a Miller y a Albee los asociamos principalmente con sus dramas de los primeros años. Con todo, es verdad que hay en escena una generación teatral joven y brillante. Se debe, probablemente, a la fuerza del teatro regional, que ya no depende de Broadway, que ha ocupado el lugar de la vieja red de teatros experimentales de fuera de Nueva York. En el cine está el equivalente de los independientes, donde se desarrolla una cantidad de talento al margen de la corriente principal.

P: Realmente no hemos hablado del cine dentro del contexto de evolución de las artes que hemos venido discutiendo.

R: Lo principal que hemos visto en el cine es el crecimiento de la cultura mundial, y la atrofia de algunos cines nacionales que fueron muy importantes en el mundo — el cine británico, el cine italiano, en menor medida el cine francés — y el tremendo dominio de estos países que ejerce el producto de Hollywood. Para seguir en esta línea, se trata, en gran medida, del entontecimiento del producto de Hollywood para hacerlo aceptable al paladar internacional — mucha menos caracterización, menos palabras, mucha más acción. Por supuesto, Hollywood ha sido siempre bueno para ciertas cosas — tecnología, efectos especiales, valores de producción. Pero esto ha conducido a un tipo más estrecho de cine mundial. Siempre he creído que cuanto más monolítica se vuelve una cultura, más elementos marginales aparecerán para desafiarla. Creo que el cine independiente ha aparecido para reemplazar al viejo cine de arte que asociamos con las películas europeas. Una cantidad de directores jóvenes de hoy se basaron en los nuevos talentos de la década de los 60 — Godard, Truffaut, Buñuel — y en jóvenes

norteamericanos como Martin Scorsese y Brian DePalma en la década de los 70. Algunas veces los cineastas jóvenes parecen imitarlos, pero muy a menudo son bastante creativos al mezclar estas técnicas más antiguas con elementos de su propio origen, ya sea que hayan crecido en Long Island (en el estado de Nueva York) o en California.

P: Desde luego que también está la influencia sin orden ni concierto de la generación de los VMT (vídeos musicales para televisión) y los anuncios comerciales de televisión en los estudios cinematográficos de Hollywood.

R: El mundo de los anuncios comerciales es casi un ejemplo extremo de la energía y la innovación técnica que hay en el cine de Hollywood. El problema es que las técnicas de los VMT a menudo no combinan muy bien con un relato continuo, o una profundidad de caracterización. Para algunos de los cineastas más jóvenes ha sido arduo volver a descubrir esos valores tradicionales. Conozco a alguien que enseña cinematografía en California. Siempre les asigna a sus estudiantes, para leer, novelas del siglo XIX, en lugar de hacer que vean demasiadas películas. Nunca aprenderán estructura narrativa viendo otras películas, sino que la aprenderán leyendo grandes novelas.

P: Los comerciales y los VMT han acertado también nuestro período de atención.

R: La velocidad es una de las cosas que han afectado la televisión. El uso de cámaras de mano en series dramáticas como *Homicidio*, o la manera en que no una sino tres líneas narrativas diferentes se entretrejen en programas como *Ley y Orden* o *Sala de Emergencia* — en muchos sentidos, la televisión está más adelantada que el cine u otras culturas populares, lo cual resulta lo contrario de lo que antes ocurría. Por otra parte, algunas de las series dramáticas de la televisión y adaptaciones de los clásicos hechas en Gran Bretaña, que tienen un público tan abundante en este país, representan realmente una reacción contra esta velocidad, y una nostalgia de la manera más vieja y pausada de relatar.

P: De modo que estamos aquí en el mundo moderno, con acceso y gratificación instantáneos, sobrecarga de comunicaciones, caída en desuso y la Internet.

R: Algo de esto es en parte responsable del ritmo accidentado, que se ha introducido en una cantidad de nuevas formas artísticas. Hemos visto también la creación de una nueva arte temática, mucho de ella en la televisión, en las películas y en el teatro, basada en cosas que fueron

titulares de prensa dos o tres años antes — algo así como “Freedomland”, la nueva novela de Richard Price, por ejemplo [que gira en torno al robo de un auto y el proceso judicial subsecuente que atrae la atención del público y se convierte en un espectáculo de circo a cargo de los medios de comunicación]. Los medios cubren los acontecimientos de modo tan completo que pronto se convierten en parte de la mitología nacional. Veremos los efectos de onda que tendrá el juicio de O.J. Simpson, por ejemplo, en muchas de las artes, en las cuales la gente creará algo que expresará sus sentimientos pero que, tal vez, tendrá poco parecido con el resultado del caso original.

Básicamente, vivimos en un ambiente saturado por los medios de comunicación. Las representaciones de los medios se han convertido en parte de la experiencia primaria de la gente que vive hoy en nuestra cultura. La Internet sólo va a hacer que eso se multiplique muchas veces, especialmente a medida que comenzamos a integrar la Internet con películas y otras formas de representación. La realidad electrónica se ha convertido en parte muy importante de la vida contemporánea, algo a lo que los artistas responden y tratan de integrar en su obra.

EL PANORAMA ACTUAL DEL CELULOIDE NORTEAMERICANO

Por Scott Eyman



Cada año — a veces parece que es cada mes — otro crítico de cine dispara sus elocuentes y sarcásticas flechas contra la actual industria del cine contemporáneo de Estados Unidos.

Los reproches, en términos generales, siguen dos vertientes.

La primera es que el cine de hace 25 años era mejor — cuando lo más probable es que la persona que redacta el comentario comenzó a ir al cine o comenzó a recibir un sueldo por ir al cine. La segunda es que la brecha que separa las películas que el público quiere ver — como “Titanic” — y las que los críticos de cine le recomienda ver — como “L.A. Confidential” o “Boogie Nights” — nunca ha sido más abismal.

Esta mezcla de hastío y futilidad puede hacer pensar que el cine va camino a la extinción como forma de expresión artística, lo que no es necesariamente cierto. Lo que sí parece seguro es que los comentarios mordaces dirigidos a Hollywood salen de la pluma de críticos que quieren sentirse nuevamente jóvenes, que quieren deleitarse en la idea del séptimo arte como fuerza viva y positiva, y no una procesión trillada de “acontecimientos fílmicos” excesivamente costosos y carentes de estilo.

Ha sido una experiencia aleccionadora el ganarse la vida viendo las películas en los años 80 y 90, después del generoso número de películas realizadas en los años 60 y 70 — cuando los antiguos maestros como John Ford, William Wyler y John Huston ya trabajaban a un ritmo menos afanado y les reemplazaba otra generación tan ambiciosa y de casi igual talento de cineastas — como Steven Spielberg y George Lucas, Martin Scorsese y Francis Ford Coppola. De hecho, la decepción con las anteriores dos décadas es tan profunda que justifica la opinión de que la cinematografía está en decadencia.

No obstante, cada año tiene seis u ocho o diez buenas películas; cosa que ha sido cierta tanto hoy como en el pasado. La diferencia entre antes y ahora es el espacio amplio que se ha abierto en el medio para las películas que no se supone ganen el Oscar, sino que sencillamente se exhiba unas cuantas semanas, ayuden a pagar los gastos generales de los estudios de cine, satisfagan el gusto del público nacional, hasta cierta medida, y sigan su camino. La realidad es que cualquier película típica de gánsters filmada en los años 30 ó 40 y protagonizada por James Cagney tenía un guión más mordaz, personajes mejor definidos y un sistema narrativo de mayor vigor y fluidez que el de sus contrapartes modernos.

El cine de la actualidad ha sido perjudicado por el concepto de películas de impresionante éxito taquillero — como la reciente épica “Godzilla” — que se puede definir como un despliegue de fuegos artificiales desechables y una larga y ruidosa forma de entretenimiento que desaparece completamente de nuestra memoria tan pronto como aparecen los títulos de crédito al final de la película. En estas películas no se desarrollan los personajes, son sólo escenas que libremente chocan con otras o contradicen a otras, siempre que la trayectoria cumulativa de explosiones y choques de automóviles vayan en aumento. De hecho, el guión nunca ha tenido menos importancia para los estudios cinematográficos que ahora. Lo que cuenta más que nada es la posibilidad de ganancias — procedentes de las ventas en el extranjero y de los mercados secundarios como la televisión por cable, el acceso a películas mediante pago y las cintas de vídeo.

Sin embargo, por cada cosa que se gana, otra se pierde.

En el caso de las películas lo que se ha perdido es la narrativa y el estilo. En tiempos tan recientes como hace 20 años, un filme de Coppola no se parecía a un filme de Sam Peckinpah, que tampoco se parecía a uno de Blake Edwards — de la misma manera que la generación anterior de espectadores podía distinguir entre el concepto visual de una película de suspenso de Hitchcock y otra del viejo oeste norteamericano de Ford.

Hoy la mayoría de las películas se ruedan con un estilo indistinguible. Si no fuera por los títulos de crédito al final de la película sería imposible identificar al director. Predominan las tomas de primer plano porque conjugan muy bien con la televisión, ya que es en la pantalla pequeña donde la mayoría de las películas tiene su público

más numeroso. Las tomas realizadas con detenimiento y contemplación a un paso suave y metódico casi han desaparecido, ya que los realizadores se preocupan de que los espectadores se pongan inquietos. La acción se ha confundido con el movimiento.

Quizá la consecuencia más lamentable del efecto de limpiador abrasivo del cine contemporáneo de Estados Unidos sea la decadencia del cine nacional en otros tiempos próspero en países como Francia, Alemania, Inglaterra e Italia. Los jóvenes directores europeos solían enorgullecerse de hacer declaraciones vigorosas en su propio idioma y de alcanzar gradualmente su madurez como artistas.

Las películas estadounidenses de los años 50 y 60 tendían hacia una impasibilidad narrativa, pero los filmes líricos franceses de Francois Truffaut y los ensayos de sobria elegancia de Ingmar Bergman impulsaron un estilo que contagió para bien el cine estadounidense. Esta conversación estética en el ámbito internacional entre los cineastas y su público daba a las películas de todos una textura más interesante.

Hoy, se da frecuentemente el caso de que los realizadores extranjeros más prometedores quieren convertirse en directores de Hollywood. Lo lamentable es que, tal como han demostrado películas como “The Fifth Element” y “Starship Troopers”, a menudo logran serlo. Como dijo un personaje de la película “Kings of the Road” de Wim Wenders, “los yanquis han colonizado nuestro subconsciente”.

Esta aparente decadencia puede ser una calma provisional o un síntoma del desasosiego, la inquietud, la intranquilidad y la leve marginación en el que ha quedado suspendido el mundo después de la Guerra Fría. Se puede ver como una reorganización mental motivada por el hecho real de que la industria cinematográfica, como empresa comercial, ha cambiado más en las dos décadas pasadas que en los 80 años anteriores.

Los teatros con una sala de exhibición han dado paso a las salas multiplex de 14 pantallas. Como consecuencia de ello, la práctica de espaciar los estrenos se ha visto reemplazada por estrenos simultáneos en 3.000 salas de exhibición. El sólido sistema de control de los productores se ha transformado en un sistema de control al azar en manos de directores, actores y hasta agentes de talentos. La continuidad del sistema de contrato con un estudio ha sido reemplazada por un sistema independiente en el que

se constituye un equipo creativo antes del rodaje de cada película. Y la televisión, particularmente la realización de películas para televisión por cable, se está quedando con el talento artístico y con los espectadores.



¿Qué significa todo esto? Posiblemente que nos encontramos en medio de una transición en la que muy pocas películas tendrán la misma trascendencia cultural del pasado. Hoy, la sensibilidad ligera, rápida y arraigada en la televisión toma la definición de cultural de alcance y presupuesto medianos que antes era el dominio de actores como Cagney, Humphrey Bogart y John Wayne. No debe sorprender entonces que la nueva generación de ejecutivos de los estudios, que se amamantaron de la televisión de los años 50, 60 y 70, haya dado el visto bueno a la producción de adaptaciones para la pantalla grande de series televisivas como “Sergeant Bilko”, “The Addams Family”, “The Flintstones”, “The Brady Bunch” y “Lost In Space”.

Si las películas sólo proporcionaran tedio, muchas otras personas y yo iríamos al cine con menos frecuencia. El hecho es que si hemos perdido destreza y viveza en algunos componentes de la realización cinematográfica, también hemos ganado mucho en otros.

Veamos por ejemplo la actuación. Según han ido empobreciendo los guiones, así se han enriquecido las interpretaciones de forma mensurable. La actuación en el cine nunca ha sido mejor o más sutil. Hay una gran cúmulo de actores que interpretan personajes sensatos — comenzando con Robert Duvall y Gene Hackman, y siguiendo en términos demográficos con los más jóvenes como Kevin Spacey y Frances McDormand. Su trabajo en películas como “The Apostle”, “Unforgiven”, “L.A. Confidential”, “The Usual Suspects” y “Fargo” son ejemplo de ello. Hay otros actores más jóvenes como — Sean Penn, Johnny Depp, Gwyneth Paltrow — con igual talento. Todos se consideran intérpretes de personajes y no estrellas del cine. Hay otros más como Christina Ricci y Elijah Wood — que todavía no son figuras muy reconocidas de la pantalla grande.

Hasta las estrellas de la modalidad clásica como Brad Pitt y la sensación de este año, Leonardo Di Caprio (Titanic), optan por proyectos que a veces son más interesantes en su ambición que su ejecución. Pero hay que reconocer que hacen el intento, como Tom Cruise, que parece ha dejado atrás las elecciones mediocres de antes.

Otro punto luminoso son los dibujos animados. Ahora son mejores, y tienen más éxito y difusión que nunca antes. Disney sigue filmando películas como lo ha hecho por décadas. “Mulan”, su última realización, trata sobre una leyenda china desde el punto de vista femenino. Pero Disney no es ya el único en la escena. El estudio Twentieth-Century Fox es un fuerte contrincante después del lanzamiento de “Anastasia”, película de 1997 basada en la historia zarista. Fox inauguró hace poco nuevas instalaciones para dibujos animados en Arizona, lo que demuestra la seriedad con la que el estudio toma este género. Hay otros estudios que expanden también sus horizontes en los dibujos animados.



Lo que más impresiona es que es muy probable que, en la actualidad, haya más variedad en el cine contemporáneo norteamericano que en ningún otro período anterior. Ahora es más nutrido el número de cineastas afronorteamericanos y ni decir cabe que con más talento que nunca. El hecho de que Spike Lee, los hermanos Hughes y John Singleton, entre otros, coexisten cómodamente y no dependen del éxito de cada una de sus películas — aunque tienen derecho a fracasar como cualquier otro cineasta — es prueba significativa de que la situación ha evolucionado. Los directores afronorteamericanos también tienen suficiente credibilidad como para no tener que limitarse a contextos localistas. Por ejemplo, Forrest Whittaker, que anteriormente filmó la película dirigida a un público de raza negra titulada “Waiting to Exhale” acaba de filmar “Hope Floats”, una obra dramática para el público general que toma la historia de una joven blanca, separada de su marido, que debe reintegrarse a su familia en Texas.

Con la creciente población hispana de Estados Unidos, no cabe duda de que habrá más películas y más talento en las pantallas nacionales como “Selena” (Jennifer López), “The Mask of Zorro” (Antonio Banderas) y la próxima “Dance with Me”, una mirada al mundo de los jóvenes hispanos coprotagonizada por Chayanne, un cantante puertorriqueño que debuta en la pantalla grande. De hecho, como parte de la interacción amplia que tiene lugar en el ámbito mundial, Hollywood ha dado la acogida a una amplia gama de talentosos actores extranjeros: Brenda Blethyn y Katrin Cartlidge (Inglaterra), Asia Argento (Italia), Stellan Skarsgard (Suecia), Bai Ling (China), Djimoun Hounsou (Benin), Michelle Yeoh (Malasia) y Salma Hayek (México). Todos están dejando su huella como actores.

La mujer ha dejado sentir cada vez más su presencia en la realización y producción de películas en los últimos años destacándose entre ellas Jodie Foster, Barbara Streisand y Randa Haines. Lo que es más, la mujer hoy día acomete proyectos fílmicos en géneros poco comunes. Mimi Leder, que se distinguió como directora del programa de televisión “E.R.”, ha rodado dos películas de acción sin tregua — “The Peacemaker” y “Deep Impact” para inaugurarse como realizadora. Y Betty Thomas, una actriz cuya vivaz presencia fue bien acogida en la serie dramática de televisión titulada “Hill Street Blues”, se ha convertido en directora de comedias que gozan del favor público como “The Brady Bunch Movie”, “Private Parts” y del próximo estreno titulado “Doctor Doolittle”.

Uno de los sectores más vigorosos del actual panorama cinematográfico es el de películas independientes. Este es el terreno fértil del cual surgirán los directores y actores del futuro. En los últimos tres o cuatro años, nombres antes desconocidos como Quentin Tarantino, Parker Posey, Ben Stiller, Hope Davis, Stanley Tucci y Campbell Scott se han colocado en primer plano. Los filmes de bajo presupuesto que realizan y en los que tienen papeles protagónicos se exhiben inicialmente, como suele suceder, en el festival “Sundance” u otros festivales de cine, donde acuden sin falta los buscadores de talento artístico de los principales estudios de Hollywood. Como resultado de ello, la flor y nata de los filmes independientes suele encontrar conducto al público masivo.

La industria cinematográfica ha sido también flexible para dar acceso a personas como el director canadiense Atom Egoyan y David Cronenberg, y a los nativos Ethan and Joel Coen — dotados de una sensibilidad tenebrosa y mordaz, si bien poco consecuente — quienes han aportado a la pantalla grande una locura particularmente bien apreciada.

Lo que todo esto indica es que las antiguas verdades ya no se aplican y nadie sabe con certeza de dónde vendrá la próxima ola de éxitos. La industria debe acoger todo tipo de posibilidades, no importa cuán remotas sean.

Un ejemplo:

Hace 20 años, Terence Malick filmó una bella y poco conocida obra de arte titulada “Days of Heaven”. Malick pasó los años siguientes contemplando las posibilidades y escribiendo varios guiones que nunca vieron la luz del día. Sin embargo, este año presentará en la pantalla una adaptación, realizada a un costo de 50 millones de dólares,

de la novela de combate de la Segunda Guerra Mundial, "The Thin Red Line".

Este retorno costoso de un director con sólo dos películas realizadas — ambas fracasos comerciales — hubiera sido imposible en la industria monolítica de hace 25 años o más, en la que se veía con recelo y sospecha a un director tan legendario como Orson Welles, quien tuvo que financiar sus películas pagando los gastos según iban surgiendo.

De modo que las buenas noticias son que debido a que el dominio de Hollywood del mercado mundial ha creado tanta demanda, ha tenido por necesidad que aceptar riesgos, y estar listo y dispuesto a tomarlos. Con los ingresos adicionales provenientes de las cintas de vídeo y

los múltiples canales por cable, hay una demanda constante de más productos. El resultado es que a casi todo el mundo le llega su oportunidad.

Si el primer siglo del cine tuvo más energía e innovación en su madurez que en su chochez, pues así es la vida. Pero también es cierto que el próximo siglo promete grandes progresos.

Si hay cabida para Terence Malick, todo es posible.

Scott Eyman es autor de "The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution"; "Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise"; y de "Mary Pickford: América's Sweetheart". En la actualidad escribe la biografía autorizada del cineasta norteamericano John Ford.

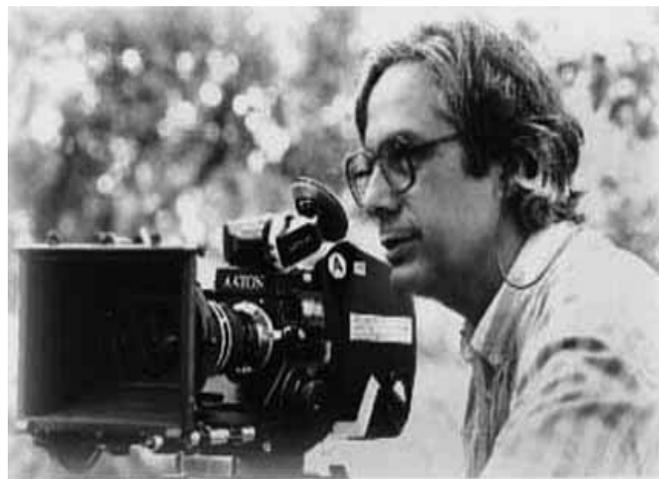
VICTOR NUÑEZ:

CINEASTA VERDADERAMENTE INDEPENDIENTE



Los rodajes independientes están de boga estos días en el cine de Estados Unidos, pero para la mayoría de los directores de talento más prometedor, son sólo el medio para alcanzar un fin lucrativo — un contrato con un estudio.

Ed Burns gastó una módica suma de dinero en la película "The Brothers McMullen", filmada en la cocina de sus padres y en las calles de su vecindario, con interpretaciones de un reparto compuesto por sus hermanos y amigos. El resultado: críticas muy favorables y un contrato multimillonario para filmar dos películas. Por otra parte, el rodaje de "El Mariachi" le costó a Robert Rodríguez 7.000 dólares y su recompensa ha sido la atención enorme de varios importantes estudios de Hollywood.



A Víctor Nuñez no le interesa nada de esto. Como realizador está decidido a seguir por el camino de las películas de bajo presupuesto de las que tiene más control y más libertad en sus manos.

Sus proyectos fílmicos — el más reciente de los cuales es "Ulee's Gold" — película muy bien acogida después de su estreno en 1997 — no son, definitivamente, películas a lo Hollywood. No responden a un programa de producción o un presupuesto. Son por lo general relatos sencillos, de disposición de ánimo, estudios de un personaje, historias con el trasfondo del paisaje del norte de la Florida. Reflejan el

entusiasmo que el director siente más por el reconocido proceso maravilloso de hacer una película que por el contenido en sí.

“Es un proceso sorprendente del cual se es parte”, dice el director de ascendencia peruana y 52 años de edad, sobre su inclinación por seleccionar temas que le conmueven, para luego escribir un guión en el que desarrolla ese tema para una película. “Lo que más quiere uno es salir y rodarla”. Y Núñez rueda sus películas en la Florida que le vio crecer. De hecho, filmó “Ulee’s Gold” en varios pueblos no muy lejos de la ciudad capital de Tallahassee, donde ha vivido desde sus años preadolescentes.

“Me encanta esta zona. Descubrí la cinematografía y la literatura sureña a la vez. Decidí convertirme en un cineasta sureño”.

“Ulee’s Gold” es protagonizada por Peter Fonda en una interpretación, que le valió una nominación de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, de un personaje solitario y amargado, tercera generación de apicultores de una zona rural y veterano de la guerra de Vietnam que se ve envuelto en circunstancias familiares sórdidas que le impulsan a pasar revista a las decisiones que ha tomado en su vida. “Ulee’s Gold” es la cuarta “peliculita” de Núñez y ha sido tan bien acogida como las anteriores — “Gal Young`Un”, “A Flash of Green” y “Ruby in Paradise” — una producción que él mismo reconoce es poco numerosa después de 18 años como director de cine.

“No hay nada siniestro o espectacular, pero las selecciones dramáticas de Núñez son extraordinarias solo porque los temas emocionales son tan comunes”, escribió Steve Persall en el periódico St. Petersburg Times (de la Florida) a mediados de 1997. “Importa más la dignidad que deslumbrar”.

En “Gal Young`Un” (1979), película basada en un cuento de Marjorie Kinnan Rawlings, la cámara de Núñez muestra una viuda solitaria que vive en la época de la Prohibición

(en los años 20) en una zona rural de la Florida y quien es víctima de un joven embaucador. “A Flash of Green” (1985), es una adaptación de la novela de misterio del autor John D. MacDonald que trata sobre intrigas políticas y daños ambientales frente al rápido aumento del valor de las propiedades inmuebles. “Ruby In Paradise” (1993), guión original de Núñez, es una pieza de disposición de ánimo que trata de una mujer que, de paso por una comunidad de las playas de la Florida, huye de un pasado triste y desea que se hagan realidad los sueños que la han evadido.

Aun con la ganancia considerable de “Ulee’s Gold” sobre su costo de 2.4 millones de dólares, y la creciente demanda por este director, es probable que Núñez siga su propio camino en el futuro. No es que no se haya planteado si debe tomar el camino que muchos de sus colegas independientes han seguido.

“No se puede ser cineasta en Estados Unidos sin haber considerado nunca la opción de hacer películas de enormes presupuestos”, dice. “Lo malo de no tener mucho dinero es que hay cosas que uno no puede hacer. Lo bueno es que el reparto y el equipo dice presente porque tiene fe en la película. Es evidente que este trabajo no es una mina de oro, pero hay muchas recompensas”.

En cuanto a que los proyectos fílmicos independientes se han convertido ya en una tendencia, el director descarta la idea diciendo sencillamente que es algo que los críticos se inventan cada cierto número de años. “La verdad es que siempre habrá gente que quiera hacer películas independientes y lograr el éxito. No es una tendencia. Es algo que pasa una película a la vez”.

Michael J. Bandler

MUSICA NUEVA

PARA UN SIGLO NUEVO

Por Joshua Kosman

En 1989, los estadounidenses y la gente de todas partes del mundo vieron con asombro el derrumbarse del Muro de Berlín, que derribó consigo un enorme complejo de doctrinas petrificadas. Bien haya sido por coincidencia o simplemente por el engañoso pero irresistible impulso humano de encontrar una relación, el observador del amplio pentagrama de la música clásica de Estados Unidos pudo haber detectado que algo similar sucedía también en el mundo de esa música. En la forma en que trabajaban los compositores y la clase de música que producían, en los tipos de instituciones que presentaban al público esa música y la música del pasado, los modelos y formas de pensar anticuados que habían comenzado a mostrarse decisivamente impracticables se rompían en pedazos.

Ahora, cerca de una década más tarde, la música clásica en Estados Unidos se encuentra en el umbral de un enorme rejuvenecimiento. Falta mucho para que el proceso esté completo y, de hecho, en algunos aspectos escasamente ha comenzado, pero, sin lugar a equivocarse, las semillas sembradas durante los últimos años empiezan a dar fruto. La música que se compone hoy en día ostenta una combinación de vitalidad y accesibilidad que ha estado ausente de la música estadounidense por demasiado tiempo. Entre los solistas y las organizaciones musicales de este país puede encontrarse, con creciente frecuencia, un espíritu similar de aventura e innovación.

La liberación artística, desde luego, es un proceso más lento y difuso que la liberación política. Cuando no existe un solo personaje de dimensiones prometéicas, como un Beethoven o un Picasso, es más probable que las viejas tradiciones se erosionen, no que exploten. Es así como

gran parte de la vida musical estadounidense todavía se aferra a las viejas maneras. Algunos compositores prominentes siguen produciendo en el lenguaje absurdamente impenetrable forjado durante el período modernista y persisten en ello a pesar de décadas de

hostilidad e indiferencia por parte de la audiencia. Algunas compañías de ópera y orquestas sinfónicas funcionan como si Estados Unidos fuese todavía un puesto de avanzada cultural de Europa, inciertos del valor de todo lo que no se derive del Viejo Mundo.

Con todo, hay indicios de cambio, entre los compositores más jóvenes que luchan por encontrar su propia voz, desafiando modelos antiguos; entre ejecutantes ansiosos de hacer oír esas voces y entre organizaciones lo suficientemente audaces como para imprimir, por fin, un perfil característicamente estadounidense en la vida musical del país.

Nada tiene mayor importancia para este proceso que la producción de música nueva y es aquí donde la perspectiva es a la vez más alentadora y variada. Desde finales de la Segunda Guerra Mundial hasta bien entrada la década de 1970, la veta principal en la música

estadounidense era el estilo árido e intrincado que había surgido a principios del modernismo y que continuó floreciendo en la atmósfera sustentadora pero aislada del ámbito universitario. Gran parte de esta música se basaba en el serialismo, sistema derivado de la obra de Schoenberg, Webern y Berg, en el cual las estructuras de núcleo tónico de la música tonal se reemplazan por un tratamiento sistemáticamente imparcial de todas las doce semitonos de la escala cromática. Incluso compositores cuyas obras no eran estrictamente serialistas, como Elliott Carter y Roger Sessions, tomaron parte en la preferencia



general por el rigor intelectual y las superficies densas y ásperas. El hecho de que la audiencia quedara perpleja ante esta música, para decir lo menos, se interpretaba simplemente como prueba de que los compositores estaban adelante de su época.

Durante los últimos 20 años, sin embargo, dos acontecimientos importantes han desafiado ese estado de cosas. Uno de ellos es la llegada del minimalismo, estilo de música que en su forma más pura se basa en armonía sencilla y tonal, esquema rítmico claro y repetición frecuente. El otro es un movimiento que ha tratado de continuar la evolución de la música tonal de donde la dejaron Mahler, Strauss y Sibelius; tendencia que ha sido denominada “neorromanticismo” (al igual que muchas de estas etiquetas, ésta es potencialmente engañosa e inevitablemente útil). Entre estos dos estilos, el uno con su búsqueda de la belleza y la sencillez y el otro con su énfasis en la comunicación expresiva, constituyeron un potente reproche a las encumbradas abstracciones de la alta escuela modernista.

Aunque sus raíces vienen de más atrás, la primera gran sensación causada por el minimalismo tuvo lugar a mediados de los setenta, gracias a dos compositores importantes, Steve Reich y Philip Glass. La música que ejecutaron estos dos artistas con sus propios conjuntos de cámara, piezas de larga duración, resueltamente estáticas, cuyas escalas repetidas, ritmos pulsantes y armonías sencillas parecían, al principio, imposibles de tomar en serio, terminó ejerciendo una enorme influencia en una generación de compositores.

Curiosamente, sin embargo, el minimalismo ha resultado ser más una ruta que una parada intermedia en la historia de la música. Tanto Reich como Glass, ambos sexagenarios, continúan componiendo música de gran inventiva y belleza; Glass más prolíficamente, Reich (en mi opinión) más cautivadoramente. Especialmente “Trenes diferentes”, de Reich, una contemplación del Holocausto orquestada para voces grabadas y una mezcla electrónica con cuarteto de cuerdas, sigue siendo una de las grandes partituras estadounidenses de la última década. Aunque las formas

rítmicas entrelazadas y la armonía tonal del minimalismo han llegado a ser moneda común, no hay una segunda generación de compositores minimalistas; los seguidores de Reich y Glass, en lugar de adherirse firmemente al lenguaje del que fueron precursores, han aprovechado esos recursos musicales para sus propios fines.

El neorromanticismo, por otra parte, quizá porque refleja una actitud hacia la historia de la música más que un conjunto concreto de expresiones musicales, ha demostrado ser un fenómeno de alcance mucho más amplio. El nombre mismo fue acuñado en conexión con un festival de música nueva de 1983, patrocinado por la Filarmónica de Nueva York y organizado por el compositor Jacob Druckman, ya fallecido, quien quería demostrar la presencia y viabilidad en la música contemporánea de este estilo retrospectivo .



Quizá el neorromántico más prominente (aunque recientemente su música no se ha vuelto a oír) sea George Rochberg, quien pasó de ser un serialista empedernido a componer música salpicada de citas de Beethoven, Mahler y otros. Entre otros representantes de este estilo están las partituras de brillante colorido de Druckman y Joseph Schwantner, las complicadas extravaganzas a la Strauss que David Del Tredici compuso basándose en los libros de “Alicia” de Lewis Carroll y las obras maduramente sensuales de John Corigliano; una generación más joven de neorrománticos incluye compositores tan importantes como Christopher Rouse, George Tsontakis y Richard Danielpour. Aunque ésta es música escrita con arte y emoción, hay algo en su nostalgia deliberada que es inherentemente limitante. ¿Después de todo, por qué reescribir a Strauss, cuando el mismo Strauss lo hizo tan bien

la primera vez? Por otra parte, alguna de la música clásica más interesante que se compone actualmente en Estados Unidos puede considerarse como una fusión de estos dos estilos, el minimalismo y el neorromanticismo.

Probablemente el compositor más popular y más ampliamente respetado, actualmente activo en Estados Unidos, sea John Adams, cuya música fusiona los dos

enfoques hermosamente. Adams, de 51 años de edad, quizá sea mejor conocido por las dos óperas que escribió en colaboración con la libretista Alice Goodman y el director Peter Sellars: "Nixon en China", relato divertido y conmovedor de la reunión en 1972 entre este presidente, ya fallecido, y el jefe de gobierno Mao Tse-Tung y "La muerte de Klinghoffer", sobre el secuestro palestino en 1985 del crucero Achille Lauro. Comenzó su carrera como minimalista sincero pero pronto encontró que no podía romper totalmente con el pasado. Comenzando con su extraordinaria pieza orquestral "Harmonielehre", compuesta para la Sinfónica de San Francisco, Adams ha logrado injertar los elementos superficiales del minimalismo en un impulso artístico que es tan abiertamente expresivo como el de cualquier compositor del siglo XIX.

El compositor estadounidense más importante de la generación siguiente es Aaron Jay Kernis, de 38 años, que ganó este año el Premio Pulitzer de Música por su Cuarteto de Cuerdas No. 2. El lenguaje musical de Kernis tiene una deuda menos explícita con el minimalismo que Adams, pero en su música puede percibirse el efecto del minimalismo, así como de una variedad de estilos musicales populares, junto con los de Mahler, Strauss y Berg. Este asombroso y prolífico compositor es capaz de pronunciamientos morales profundamente sentidos, como en su potente Sinfonía No. 2, y pura diversión popular, como los "100 Greatest Dance Hits" para guitarra y cuarteto de cuerdas.

La combinación de influencias también dan forma a algunas de las otras tendencias musicales importantes del momento. Para muchos compositores actualmente en sus treinta o cuarenta años, por ejemplo, las impresiones de la música rock siguen siendo formativas; se revelan en el uso de la guitarra eléctrica (como en la obra de Steve Mackey y Nick Didkovsky) y en una fuerza rítmica tosca prácticamente nunca oída en la música clásica.

Los mejores ejemplares de esta tendencia son los compositores relacionados con el "Bang on a Can", festival anual y germinativo de música nueva fundado en Manhattan en 1986. Los tres directores artísticos del

festival, los compositores Michael Gordon, Julia Wolfe y David Lang, escriben música que es tan instintivamente vigorosa como cuidadosamente trabajada; Gordon, en particular, se ahonda en complejidades rítmicas que siempre permanecen dentro de los límites de la comprensibilidad.

Otro acontecimiento más reciente y gratificante, ha sido el surgimiento de una generación de compositores chinos inmigrantes que combinan música folclórica china con estilos occidentales. Los primeros entre estos compositores son Tan Dun (a quien se le comisionó una sinfonía con ocasión del retorno de Hong Kong al control chino), Chen Yi y Bright Sheng.

La mayoría de estos compositores depende todavía de organizaciones intérpretes, sobre todo orquestas sinfónicas, para que conviertan las notas en el papel en sonidos vivos. A lo largo de gran parte del siglo XX, el panorama orquestral estadounidense ofreció una vista tan inmutable como cualquier otro aspecto de la vida cultural del país. La jerarquía estaba claramente establecida; en la cumbre se encontraban las llamadas "Cinco Grandes", o sea las orquestas sinfónicas de Boston, Nueva York, Filadelfia, Cleveland y Chicago, y por debajo de ellas estaba el resto. Hasta bien entrado el siglo estas organizaciones consideraban que su función consistía primordialmente en importar la cultura musical del otro lado del Atlántico. Fuera del embriagante período de Leonard Bernstein en la Filarmónica de Nueva York, en la década de 1960, los directores de música, así como el grueso del repertorio, han sido europeos.

Ha habido estallidos esporádicos de innovación vigorosa, como en el caso de Serge Koussevitzky, quien fuera paladín apasionado de la música nueva durante la época en que dirigió la Sinfónica de Boston, y aún el asombroso programa para comisionar obras llevado a cabo por la Orquesta de Louisville durante los años cincuenta, que tuvo como resultado importantes composiciones orquestrales de Aaron Copland, Elliott Carter, Virgil Thomson, Roy Harris y muchos otros. En su mayor parte, sin embargo, las principales orquestas estadounidenses han funcionado casi exclusivamente como conservadoras de la tradición europea.



Con todo, durante la última década, más o menos, el cuadro ha cambiado considerablemente, de abajo hacia arriba, podría decirse. La posición de las Cinco Grandes no se ha modificado sustancialmente. Aún hoy, ninguna de ellas tiene un director nacido en Estados Unidos (en Nueva York está Kurt Masur; en Filadelfia, Wolfgang Sawallisch y en Cleveland, Christoph von Dohnanyi, todos ellos alemanes; Seiji Ozawa, en Boston, es japonés, y en Chicago está Daniel Barenboim, israelí nacido en Argentina).

Sin embargo, esas orquestas ya no dominan la escena en forma total como lo hacían antes. Hoy día, una lista de las principales orquestas de Estados Unidos tendría que incluir las de San Francisco, Los Angeles, Houston, San Luis, Baltimore, Pittsburgh y Washington. Actualmente el mejor de estos conjuntos puede ejecutar obras a un nivel técnico tal como para alterar la jerarquía secular; aunque ninguno de ellos tenga necesariamente la solidez suficiente para abrirse paso y colocarse entre los cinco principales, varios son suficientemente buenos para hacer que la lista parezca arbitrariamente limitante.

Igualmente importante es el cambio en la forma en que estas orquestas enfocan la tarea de llevar la música ante el público. Bajo el mando de una generación de directores jóvenes y dinámicos, la mayoría estadounidenses, estas orquestas han logrado inyectar en sus programas un elemento de interés y aventura que dista mucho de la idea, demasiado común, de que la cultura musical es simplemente algo bueno para uno.

El ejemplo más prominente es Michael Tilson Thomas, nombrado en 1995 director de música de la Sinfónica de San Francisco. Este director de orquesta y pianista, de 54 años de edad, comenzó como protegido de Leonard Bernstein, y en la década de 1970, siendo joven director de la Sinfónica de Boston y luego director de música de la Filarmónica de Buffalo, emprendió una enérgica exploración de la música de compositores experimentalistas como Ives, Ruggles, Cowell y Varese. En San Francisco, Tilson Thomas ha seguido promoviendo la música estadounidense (durante su primera temporada incluyó una obra estadounidense en

cada concierto de abono dirigido por él), así como otros repertorios contemporáneos y poco comunes y ha dado a la escena musical local la energía que tanto necesitaba.

Según se informa, en la Filarmónica de Los Angeles, el joven y garboso director finlandés Esa-Pekka Salonen, ha logrado algo similar, aunque su preferencias en cuanto a la música nueva se inclinan más hacia las escuelas europeas. Leonard Slatkin, quien recientemente tomó la batuta de la Sinfónica Nacional en Washington, ha sido fiel propugnador de la música contemporánea estadounidense, como lo ha sido David Zinman en Baltimore. Gerard Schwarz, con sus grabaciones y conciertos con la Sinfónica de Seattle ha participado activamente en la tarea de resucitar la música de una escuela de sinfonistas estadounidenses, de mediados siglo, como Howard Hanson, Walter Piston y David Diamond.



Ejecutantes individuales también han desempeñado un papel en la promoción de la música de nuestro tiempo. El violoncelista Yo-Yo Ma, por ejemplo, ha comisionado y ejecutado música de una gran variedad de compositores vivos; el pianista Alan Feinberg es un elocuente promotor de la música estadounidense de los dos últimos siglos y, el barítono Thomas Hampson y la soprano Dawn Upshaw, entre una y otra representación operística, han interpretado toda una rica gama de canciones estadounidenses de concierto, tanto del pasado como del presente.

En lo que se refiere a la ópera, los indicios de progreso aparecen lentamente pero son claramente discernibles, lo que es comprensible, puesto que la ópera es la forma de música clásica más cargada de tradición.

Es además la más internacional, el mismo grupo de cantantes, directores y directores de música la interpretan un día en Nueva York, al día siguiente en Viena y una semana más tarde en Buenos Aires.

No obstante, no hay duda de que el estado de la ópera estadounidense comienza a cambiar. Para empezar, hay un interés naciente. Continúa creciendo el número de compañías de ópera en el país; muchas ciudades que antes dependían exclusivamente de giras de la Opera

Metropolitana y de otras instituciones operísticas importantes, ahora se vanaglorian de sus propias compañías, aunque el número y calidad de las presentaciones sea menor. Además, la audiencia crece a un ritmo sorprendente y es cada vez más joven también, según estudios realizados por las compañías. En 1996, cuando la Opera de San Francisco presentó una producción estilo “Broadway” de la ópera de Puccini, “La Bohème”, con boletos baratos y ocho funciones por semana con cuatro elencos que se alternaban, la compañía atrajo un buen número de gente que asistía a la ópera por primera vez. En otras ciudades las compañías han visto un aumento repentino de neófitos de la ópera en sus audiencias.

Igualmente alentador es el fuerte aumento en el número de óperas nuevas que se presentan anualmente. Es verdad que muchas de ellas tienen un carácter definitivamente tradicional, incluso “The Ghosts of Versailles”, de Corigliano; “The Dangerous Liaisons”, de Conrad Susa y “Emmeline”, de Tobias Pickerto, para mencionar sólo unas pocas de estas empresas de alto relieve. Algunos observadores también desaprueban lo que se ha denominado “óperas CNN”, cuya trama se deriva de titulares de prensa actuales o recientes, obras como “Harvey Milk”, de Stewart Wallace y Michael Korie (que trata del asesinato de un político en San Francisco); “Marilyn”, de Ezra Laderman (sobre Marilyn Monroe) y “Nixon in China”, de Adams. Con todo, han surgido nuevas obras memorables por músicos de gran inventiva como Glass, Bright Sheng y el brillante idiosincrásico Meredith Monk, cuya “Atlas”, estrenada por la Gran Opera de Houston en 1991, sigue siendo la ópera más espléndida y obsesionante de la década.

Sería un error pintar un cuadro demasiado rosa de la música clásica estadounidense en esta coyuntura incierta de nuestra historia. Hay todavía demasiados peligros, demasiadas incógnitas. La amenaza más intimidante para el futuro musical del país, sin lugar a duda, es la virtual desaparición de la educación musical de los programas de estudios de las escuelas primarias y secundarias de algunos estados de Estados Unidos, principalmente en los años ochenta. La Conferencia Nacional de Educadores de Música de Estados Unidos ve algunas mejoras en años recientes, aun cuando expresa ciertas preocupaciones. Si la tendencia de la década pasada no se invierte, sólo podría hacer más difícil garantizar nuevas generaciones de músicos y amantes de la música. Así también, el deterioro social y económico de nuestras ciudades tiene consecuencias para las orquestas, las salas de concierto y los teatros de la ópera, todo lo cual presupone centros culturales urbanos prósperos. Otras formas y medios de diversión, desde la televisión por cable hasta las computadoras personales y cualquier otro aparato que esté a punto de inventarse, sustraen audiencia de la música clásica seria.

Sin embargo, por primera vez en una o dos décadas, el pronóstico es bastante bueno. Desde esta perspectiva parece que Estados Unidos se encamina hacia una nueva cultura musical vibrante. Justo a tiempo para el nuevo siglo.

Joshua Kosman es crítico de música clásica del periódico San Francisco Chronicle.

LEONARD SLATKIN: ESTIMULADOR DE LA MUSICA

Dirigir una orquesta es algo más que blandir una batuta frente a 100 músicos y uno que otro solista o grupo coral.

El director de música de una orquesta es responsable de la programación — decide lo que se presenta y cuándo se presenta — al crear una mezcla armoniosa para la temporada de conciertos. Si la orquesta es una organización establecida y afortunada poseedora de buenos recursos económicos, el director hace un aporte clave a la tarea de comisionar obras nuevas para el repertorio de la orquesta y, ciertamente, a la música del siglo XX en general.

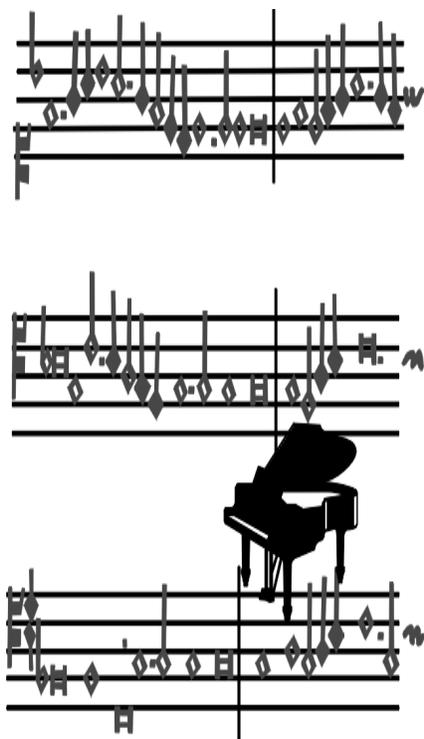
Lo cual nos lleva a Leonard Slatkin, maestro de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), en Washington. Su filosofía es bastante sencilla: “Todo el que se encargue de una orquesta tiene que hacerlo con una visión precisa”, ha dicho. “Ya no se puede simplemente llegar y dirigir”.

Slatkin, quien dirigió con éxito por largo tiempo la Sinfónica de San Louis, estableciéndola como joya en la corona de esa ciudad de Missouri, es una rareza entre directores. En una época en que pocas orquestas estadounidenses de primera línea tienen ciudadanos estadounidenses a la cabeza, Slatkin lleva a su conjunto en la capital de la nación a nuevas alturas en la promoción de la música de Estados Unidos, cuando ese aspecto particular de la música del mundo va en ascenso. Tiene, según sus propias palabras, “una dedicación enorme a la música de este país”.

Con una lista atiborrada de actividades que incluye la dirección de otras orquestas importantes, así como de compañías de ópera, Slatkin llega a lo que le apasiona de manera bastante natural. Su padre fue primer violinista en la orquesta de un importante estudio de Hollywood, durante el apogeo de la música para películas antes

durante la Segunda Guerra Mundial. Su madre, violoncelista reconocida, fundó, junto con su marido, el Cuarteto de Cuerdas de Hollywood. Leonard comenzó como pianista, pero durante sus años formativos fue violista.

Su período de más de un cuarto de siglo en San Louis se caracterizó por la dedicación a la gama completa de la música estadounidense, desde Charles Ives hasta John Adams, y por su celebración de la música nueva de compositores como Joseph Schwantner, John Corigliano y William Bolcom, entre otros. Esa dedicación a los compositores estadounidenses lo ha acompañado en su cargo en Washington e incluso en la reciente gira de la Sinfónica Nacional por Europa.



Todos los conciertos dirigidos por Slatkin, del programa de la OSN de 1998-99, incluyen obras de compositores estadounidenses, desde Virgil Thomson y Samuel Barber hasta Ellen Zwilich y Elliott Carter. En marzo de 1999, la OSN — cuya grabación de la Primera Sinfonía de Corigliano ganó los principales premios nacionales para discos de música clásica — presentará el estreno mundial de la Segunda Sinfonía de este mismo compositor, obra para solistas y coros basada en textos de Dylan Thomas.

La Sala de Conciertos del Centro Kennedy, sede de la OSN, acaba de reconfigurar su acústica. Con esa acústica muy superior y con Slatkin en la dirección, el panorama musical de Washington es más brillante que nunca. Como observara el crítico Tim Page en el periódico *The Washington Post*, este director y su conjunto “pueden muy bien llegar a ser el grupo que debe seguirse de cerca y, lo que es más importante, escucharse, en estos momentos cuando nos preparamos para salir al encuentro del nuevo milenio”. Michael J. Bandler

MUSICA POPULAR DE E.U.:

CONVERSACION CON GARY BURTON

Hoy día la música popular en Estados Unidos es un mosaico multifacético que desafía una descripción simple. En esta entrevista con Michael J. Bandler, el músico, compositor de jazz y pedagogo, Gary Burton, el principal vibrafonista del mundo, analiza el panorama contemporáneo y las fuerzas en acción. Burton, que ha llevado su arte a todas partes del mundo y ha hecho numerosas grabaciones, es vicepresidente ejecutivo del Conservatorio de Música Berklee en Boston, institución dedicada a toda clase de música contemporánea.

P.: Usted surgió aproximadamente hace una generación. ¿Cómo compara a los músicos jóvenes de esa época y los talentos que ve hoy en Berklee y otras instituciones?

R.: La diferencia más grande radica en la educación, en que los compositores y ejecutantes de música de jazz y música popular de los años sesenta, cuando yo empezaba mi carrera, fueron los primeros que tuvieron la oportunidad de asistir a un conservatorio y aprender más sobre música. La mayoría de los ejecutantes eran todavía autodidactas o intuitivos y aprendían con la práctica, en su trabajo, más que en ambientes académicos formales. Esto comenzó a cambiar en los años setenta y ochenta. Hoy día es más común que un joven músico prometedor asista a un conservatorio en alguna parte y aprenda mucho más sobre todo tipo de música e historia de la música y los aspectos esenciales de la música; lo que los capacita para una mayor versatilidad y complejidad en su profesión.

P.: Paula Cole [importante artista popular estadounidense] es un ejemplo.

R.: Ciertamente ella fue estudiante nuestra de producción musical e ingeniería. De manera que se siente muy cómoda en el estudio desde el punto de vista técnico, produciendo sus propios discos.

P.: ¿En qué forma ha respondido Berklee a la evolución o revolución en la música popular?

R.: El concepto original del conservatorio, cuando se fundó a finales de la década de 1940, era ofrecer experiencia y capacitación prácticas, como en la vida real, para músicos que tuvieran la posibilidad de trabajar en el sector comercial de la música, que en ese entonces quería decir mayormente la música basada en el jazz que se empleaba en la televisión y en los anuncios comerciales cantados, así como en conciertos. Con el paso de los años este concepto se amplió a medida que otros tipos de música popular ganaban aceptación. Desde finales de los sesenta y hasta bien entrados los setenta, comenzamos a agregar cursos de estilos de música “rock” y, con el tiempo, aumentamos los programas y ofrecimos un curso importante de grabación y sintetizadores, porque eso también se hacía más popular. En nuestra institución se multiplicaron como hongos las inscripciones de vocalistas, pues se hacía más hincapié en los cantantes. De manera que esencialmente hemos seguido la corriente y hemos tratado de ofrecer lo mejor que podemos en cada uno de estos campos cuando adquieren prominencia a medida que la actividad musical evoluciona.

P.: En el pasado la música de jazz, “blues” y “country” surgía de las raíces de la sociedad negra y de la región apalache.

R.: Pero además, hay influencias de más lejos. Hemos llegado a tener un conocimiento más universal de otros tipos de música. Incluso tenemos todo un género llamado “música mundial”, que es una especie de mezcla de música étnica adaptada a nuestros estilos modernos occidentales.

P.: La música mundial incluye mucho. No creo que incluya la música latina.

R.: No, ésa tiene su propia categoría. Sin embargo incluye la africana, india, asiática y griega, cualquier música étnica que no sea suficientemente grande para tener su propia categoría. Klezmer, por ejemplo, está a punto de tener su propia categoría. La música latina empezó a penetrar el jazz ya en los cuarenta y en cincuenta. Tito Puente y Dizzy Gillespie y George Shearing comenzaron a incluir ejecutantes latinos y gradualmente aumentó la presencia de la música latina. También aumentó la población latina en Estados Unidos, lo que le dio apoyo. Había una audiencia para esa música. De manera que ahora, dado el nivel más alto de comunicación entre las culturas y un número mayor de ciudadanos latinos en este país, hay una base ampliada de apoyo popular para varios tipos de música latina. Incluso tiene sus propios géneros.

P.: Puede arguirse que el jazz ha sido la forma más popular de música estadounidense en el exterior.

R.: Es cierto.

P.: ¿Tiene hoy rivales en cuanto a la atención de esa audiencia?

R.: La música popular estadounidense gana adeptos constantemente en el exterior.

P.: ¿En qué forma define esa música?

R.: La música creada por artistas estadounidenses en el campo popular. No importa si es “hip-hop” o “rap”, o lo que sea, rap menos porque depende mucho de las palabras. En parte tiene que ver con la fama. Los adolescentes en otros países oyen las noticias y leen sobre Michael Jackson o Madonna y los otros personajes que se presentan habitualmente en MTV [canal de televisión por cable dedicado a la música popular] y tienen una cantidad grande de admiradores en todas partes del mundo. Es tanto un interés cultural estadounidense como un estilo específico de música. Creo que eso explica en parte porqué el jazz ha tenido interés para todo el mundo. Se le percibe como una cosa muy estadounidense. La gente que siente curiosidad por Estados Unidos cree que el jazz de alguna manera le dice algo sobre nosotros.

P.: ¿Está disminuyendo el interés en el jazz?

R.: No.

P.: ¿Y las estaciones de radio de jazz?

R.: Esas están disminuyendo. Los clubes de jazz pasaron por su período de reducción hace aproximadamente una década y ahora más o menos se han estabilizado desde entonces. Sin embargo, como las estaciones de radio han llegado a tener valor comercial, cada vez mayor, ninguna estación puede darse el lujo de transmitir otras clases de música como la clásica o el jazz. De tal manera que también hay muy pocas estaciones de música clásica.

La radio, desafortunadamente, ha llegado a ser toda la misma; transmite varios tipos de rock y música popular que no ofrecen el alcance o variedad que antes ofrecía la radio. No obstante todavía se encuentran grabaciones de jazz y las ventas han sido firmes y parece que constantemente se descubren nuevos artistas jóvenes. A menudo la queja en el campo del jazz, ciertamente, es que a los nuevos artistas jóvenes se les presta más atención que

a los artistas más establecidos, a los que, según puede verse, no se les concede toda la atención y todo el tiempo que podrían merecer en eventos importantes. Toda compañía de discos espera descubrir la gran estrella del futuro, el próximo Miles Davis, el próximo artista de jazz que va a generar más que una módica venta de discos. Ciertamente existe una audiencia importante para el jazz. Irónicamente, el porcentaje de todas las ventas de discos de jazz y música clásica es aproximadamente el mismo, alrededor de cuatro por ciento, aunque, en lo que se refiere al jazz, su distribución es más pareja entre un número más amplio de artistas.

P.: ¿Qué pasa con el estilo blues, forma legendaria de música?

R.: Es la raíz de una gran cantidad de estilos de música (jazz); ciertamente se puede seguirle la pista a la influencia en diferentes tipos de música popular hasta el blues más tradicional, desde la época en que el blues comenzó a ser accesible para, digamos, Bob Dylan, durante su juventud en Minneapolis [Minnesota]. Podía oírlo en discos y tuvo influencia en su propia música. Creo que los músicos de rock de los años sesenta, fuera de Elvis Presley, fueron los primeros realmente influenciados por el blues. Los años sesenta fueron, en cierto sentido, la primera década dorada de aceptación del rock. Siempre había sido primordialmente una música de adolescentes. La población adulta no le había prestado atención alguna hasta la década de 1960 y entonces, de repente, surgieron artistas como los Beatles y Bob Dylan y Greatful Dead que le daban una nueva definición a la audiencia de la música rock.

P.: ¿Si en los años cincuenta el rock era acogido principalmente por los adolescentes, qué puede decirme del tipo de música que actualmente les interesa?

R.: Tengo dos adolescentes. Por curiosidad presto atención a la música que escuchan. Debo decir que no la entiendo. Quizá sea porque me estoy poniendo viejo. Creo que el tipo de música rock vagamente denominado “alternativo” es un fenómeno de candente actualidad. No estoy seguro qué lo define. Mi hijo ha mencionado “ska”, me hizo oír un disco con una banda ska. Es una mezcla interesante de rock y, de todas las cosas, algunas influencias de jazz.

P.: ¿Y qué del “grunge”, “punk” y demás?

R.: El punk existía incluso en los años setenta. Fue la primera entrega del rock alternativo. Era más rebelde. La letra era más dura y definida. Nadie sabía que la letra de la

música rap iba a alcanzar otro nivel. El grunge viene de Seattle. Allí los músicos necesitaban un nombre para el grupo de ejecutantes que había surgido en la ciudad. De alguna manera grunge llegó a ser el término escogido.

P.: Austin [Texas] tiene un papel en la música hoy en día.

R.: ¡Ah!, sí, un poco en rock, un poco en jazz y principalmente en blues. Eso fue desde luego el resultado de los festivales musicales realizados en Austin por la radio y televisión públicas y transmitidos desde allá.

P.: Háblenos brevemente del desarrollo de la música urbana, que puede incluir rap y hip-hop y “Motown” y también Austin y Seattle.

R.: Creo que usted nombró los estilos que yo identificaría como urbanos. Ciertamente Motown fue la primera música urbana. El blues lo fue antes, pero no fue considerada urbana, era rural. Motown tenía la complejidad de esa ciudad, su estilo, que dentro del marco general del R&B [“Rhythm and Blues”] eventualmente se convirtió en lo que es ahora hip-hop y rap. Creo que mucho de la llamada música urbana se identifica con una influencia y estilo negros.

P.: ¿Hablando de música urbana, la letra ha tenido siempre la trascendencia, la prominencia, la pugnacidad que actualmente tiene en la música popular?

R.: No. Siempre hubo alguien que era el “malvado” en la escena rock, Elvis Presley en su época, agitando las caderas y usando letra sugestiva, en contraposición a la música de la llamada generación del chicle de bomba, cuya letra hablaba de historias típicas de amor. Eso persistió hasta los años sesenta. En los setenta siempre hubo algunos artistas que cantaban canciones muy bonitas, muy dulces y luego había siempre algunos otros de línea dura, con un fuerte toque de violencia o sexualidad. La cuestión siempre ha sido, ¿qué tan obvio se quiere ser con todo esto? La esencia misma del “rock `n` roll”, desde luego, es que desde el principio hubo un trasfondo sexual fuerte en él y desde luego en el jazz también. Hubo algo equivalente en generaciones anteriores. La canción de Cole Porter “Love for Sale” (Amor para la venta) fue prohibida durante años. En los veinte estaba Josephine Baker, que se le consideró demasiado subida de color para las audiencias de su época y tuvo que irse a París para poder tener una carrera. Hoy día, sin embargo, como pasa con todo, siempre parece que se lleva a otro nivel. De alguna manera cada generación necesita aumentar el impacto de la conmoción para poder expresarse y

sobresalir de la multitud. Así que miramos lo que pasa hoy y nos consterna el lenguaje, pero en realidad es una tendencia que ha existido a lo largo del siglo. Es un fenómeno evolucionario.

P.: El rap, que a veces se oye por la ventana abierta de un automóvil o retumbando desde una “boom box” (radio tocacintas o toca CD portátil con mucho volumen), parece tener valor no por la música, sino por la letra y el fondo de percusión.

R.: Uno tiene que suponer que esas personas en el automóvil o en la calle no lo hacen por placer propio. Están actuando un papel. Quieren transmitir un mensaje, proyectar una imagen. Quieren que se les note. Es más importante que los oigamos que están escuchando. Creo que una de las razones por las cuales hay tan poca música rap es que no se trata de la música. Es casi como si mientras más molesta sea, mientras más llame la atención, mejor. Supongo que por largo tiempo todo este fenómeno será objeto de análisis y escritos desde el punto de vista sociológico. Una de las ironías verdaderas es que la principal audiencia del rap son adolescentes blancos de los barrios residenciales en las afueras de las ciudades.

P.: Dos componentes de la música popular que, a mi manera de pensar, prácticamente no existían hace una o dos décadas son la música de “nueva era” la “cristiana contemporánea”, que es música popular hábilmente concebida con temas no seculares. Los discos han llegado a ser éxitos en las carteleras de música cristiana, country y popular. El número de discos de música cristiana vendidos en 1997 fue de 44 millones, comparado con 33 millones al año anterior. ¿Qué provocó este surgimiento?

R.: Ambas formas tienen que ver con estilo, psicología y espiritualidad. En el caso de la música cristiana contemporánea sucedió porque la religión cristiana se asoció con los medios de información durante esta década pasada o en las dos últimas décadas. Pasó de ser algo que tenía lugar en las iglesias el domingo a presentaciones por televisión los siete días de la semana. Algunos de los líderes religiosos más poderosos que han surgido, son, cada vez más, personajes de televisión. Gradualmente se agregaron más ejecutantes a la mezcla destinada a audiencias acostumbradas más a oír música popular y rock que música coral europea. Ello le abrió la puerta a muchos artistas que decidieron que era la combinación perfecta para ellos, en términos de música y de mensaje.

P.: ¿Y la nueva era?

R.: En épocas anteriores, se habría llamado música de ambiente. La mayoría de los músicos la desdennan porque hay muy poco en ella. No es lo mismo que el minimalismo, como el de Steve Reich o John Adams. La música de nueva era tiende a ser mucho menos en términos de contenido inteligente. De hecho, su propósito es no captar demasiado la atención del que la escucha. Es para relajarse sin necesariamente pensar, algo bastante inocuo. Los músicos nos sentimos ofendidos con esto porque creemos que la música debe cautivar la atención del que escucha. Hay muchas cosas en la línea ambigua que separa la música mundial y la música de nueva era, dependiendo de lo rítmica y compleja que sea. Si es sencilla, tiende a considerarse nueva era, si es un poco más recargada y fuerte y étnica, entonces se la considera música mundial. Pero la línea es indefinida.

P.: ¿Estas categorías llegan al extranjero?

R.: Lo dudo. Puede ser que la de nueva era, un poquito. No se olvide que muchos países tienen sus propias versiones de música popular local inocua que quizá se transmita por las estaciones nacionales de radio y los oyentes más serios escucharán música clásica o jazz o importantes artistas populares como Sting y Paul Simon.

P.: No hemos hablado de artistas como estos.

R.: Es divertido. Por primera vez hay una categoría de rock de ciudadanos mayores. Bruce Springsteen, Billy Joel, Paul Simon, James Taylor, Arlo Guthrie. Todavía se considera que producen música joven. Allí tenemos a James Taylor. Los que consideramos ídolos han corrido el mundo ya por 30 años. Todos ellos han alcanzado un gran avance en su arte y su experiencia y tienen una lista de grabaciones de toda una vida que define su música. Ejercen una enorme influencia en el extranjero, en realidad más que los nuevos artistas que han publicado solamente un disco. Aunque ese disco único haya sido un gran éxito, son las estrellas más establecidas quienes probablemente ejerzan una influencia más amplia.

P.: Es cierto en la música country, también — gente como George Strait y Reba McEntire.

R.: Es verdad.

P.: Y con justicia se podría incluir a Barbra Streisand en el grupo. Ha venido cantando por espacio de 35 años y tiene una enorme cantidad de seguidores y continúa avanzando.

R.: Cierto. Hay aquello de llegar a ser un nombre muy conocido. En el campo del jazz, si se le pregunta a una persona que no sea aficionada al jazz si conoce algo sobre éste, probablemente mencione a Louis Armstrong y a Duke Ellington. En la música country el nombre que sería fácilmente identificable por la mayoría es el de Hank Williams, que murió hace años, pero escribió tantas canciones que perduran.

P.: ¿En la música popular dónde tiene un papel la tecnología?

R.: En alguna música, en gran medida. Por ejemplo, los sonidos que salen del automóvil de al lado. Personas que no son ni siquiera músicos, que no tienen idea de la forma en que funciona la música, ni de lo que se trata, están haciendo lo que equivale a producir una comida poniendo en el horno de microondas platos congelados comprados en el mercado. El resultado no es tanto la forma en que se creó, sino el efecto que tiene sobre el que la escucha. Si funciona, entonces es difícil encontrar falla en la forma en que la persona la produjo, aún si no parece ser muy tradicional o seguir el enfoque que tendemos a enseñar a nuestros estudiantes de música. De manera que la tecnología ha tenido una gran influencia a ese respecto. Ha tenido una influencia más sutil y general en el campo de la grabación, es más fácil de lo que era antes, es más accesible económicamente, eficaz y avanzada.

P.: ¿Qué nos puede decir del fenómeno de cruzamiento que existe en toda la música contemporánea?

R.: Yo señalaría que nuestras influencias culturales están mucho más a la mano y se tropiezan mucho unas con otras. No avanzamos hacia un enorme estilo homogéneo. Lo que estamos viendo son encuentros interesantes de diversas influencias en proyectos aquí y allá. Las motivaciones son diferentes, dependiendo del artista. Yo he hecho muchos proyectos que no son de jazz. Acabo de sacar un disco de tangos. No es porque haya pensado que existe un enorme mercado para la música de tango, sucede que tengo un gran interés en él. De manera que la gente emprende estos proyectos por razones diversas, por orientación política o comercial o simplemente artística.

P.: Háblenos sobre la extensa obra suya con el vibráfono. ¿Cómo llegó a escocerlo? ¿Cuál es el gran atractivo de su sonido?

R.: El vibráfono fue inventado en 1929 y yo comencé a tocarlo a los seis años de edad, en 1949. No tenía idea de su historia o papel. Lo encontré por casualidad porque una mujer que vivía cerca lo tocaba y me dio lecciones. Mi

hermana mayor ya tocaba el piano, así que cuando mis padres decidieron buscar lecciones de música para mí, tenían que encontrar otra cosa y encontraron esta maestra. Sólo hasta cuando llegué a la adolescencia me di cuenta de que existía todo un mundo de música. Empecé a descubrir los discos sólo cuando era adolescente. Para entonces había desarrollado una facilidad bastante buena para el instrumento y había pasado tanto tiempo con él que su sonido y la forma de tocarlo eran prácticamente como una segunda naturaleza para mí. De manera que a ese punto, aunque había experimentado con otros instrumentos durante unos pocos meses cada vez, siempre regresada al vibráfono. Fue una gran oportunidad, porque era un instrumento nuevo y había muchas técnicas y usos potenciales que no habían sido explorados todavía. Debido a que fui el primero, pude establecer mi propia identidad e imprimir mi estilo propio en el instrumento. Fue una de esas oportunidades raras y únicas.

P.: ¿Cómo definiría la técnica que emplea?

R.: Traté el instrumento como si fuera un teclado. Parece un piano. Sin embargo, hasta ese momento la gente lo tocaba con dos martillos y en una única línea melódica, como trompeta o una voz. Yo tocaba solo, en mi pueblo en Indiana, necesitaba armonía. Sonaba vacío. De manera que seguí tocando con cuatro martillos y agregando notas y poniendo acordes y demás, y llegué a tocar con fluidez de esa manera. Así que pienso como pianista y toco como músico del teclado. Ello permite al instrumento una gama más amplia de cosas. Puede acompañar otros instrumentos; puede tocar sin acompañamiento y no obstante sonar completo. Por lo tanto hay muchas más oportunidades de lograr textura y color.

P.: En términos de los elementos que caracterizan la letra y el sonido de la música popular, los hay sociales, psicológicos, emocionales, sensuales, intelectuales. Probablemente son todos ellos.

R.: Sí. La música es una de las experiencias más básicas del ser humano. Somos el único animal que reacciona a la música, que yo sepa. Uno puede poner un disco con un ritmo dinámico y estar sentado en la sala y el cuerpo

comienza a moverse al compás, pero si se observa al perro de la casa, acostado en el sofá a su lado, está totalmente inmune al ritmo que lo rodea. No siente el ritmo. No tiene el deseo de moverse con él. No hay la sensación de querer sincronizarse con él. Es una cosa exclusivamente humana, un lenguaje fantástico, intuitivo. Para mí no importa si es clásica o popular o japonesa. Siempre tiene esa habilidad y nos toca no sólo en el plano del subconsciente sino que también se comunica culturalmente.

P.: ¿Tiene la música estadounidense un estilo característico que la hace reconocible?

R.: Sí. No es sólo una cosa, de la misma manera que no hay un solo estilo característico en la música europea, hay música clásica francesa, ópera y cuartetos de cuerda alemanes e italianos. Sin embargo hay ciertos elementos que se encuentran allí frecuentemente y cierto tipo de sensibilidad en ella que uno puede identificar como música popular estadounidense; hay un estilo, aunque es muy difícil de describirlo en palabras. Hay diversidad, frescura y esa influencia única que se encuentra en la raíz de la música popular y el jazz estadounidenses, que es el blues. Aunque ha evolucionado grandemente en otras expresiones musicales, esa presencia todavía distingue la música popular estadounidense de la música de otros países.

P.: ¿Ve usted algunas tendencias en el horizonte en la música popular?

R.: No. La gente me pregunta lo mismo sobre el jazz constantemente, hacia dónde se dirige. Ahora que el jazz y la música popular encierran tanta diversidad, no hay manera de saberlo. Antes había un “desfile de éxitos” una sola lista de los “diez discos de mayor éxito”. Ahora hay tantas categorías diferentes y subcategorías que de lo que se trata es diversidad. Es una selección increíblemente amplia, algo que se acomoda a todos los ánimos en todas las ocasiones y toda clase de influencias que se quieran incluir. Es estupendo para la música y estupendo para el que la escucha.

EL TEATRO

EN ESTADOS UNIDOS EN LOS 90: PERSPECTIVA DESDE EL INTERIOR DEL PAIS

Por Dan Sullivan

Minneapolis, Minnesota — Hace casi medio siglo, en septiembre de 1951, la revista Theater Arts indicaba que “el teatro estadounidense” era, desde luego, el teatro de Nueva York. El artículo observaba que “es un hecho desafortunado que muy poco de genuino valor o de interés nacional se origina fuera de la isla de Manhattan”.

No era completamente cierto, aun entonces. Margo Jones, una intrépida empresaria había venido estrenando obras en su pequeño teatro de Dallas, Texas, desde 1947, notablemente “Summer and Smoke” de Tennessee Williams. El dramaturgo Eugene O’Neill había estrenado “Lazarus Laughed” en el teatro Playhouse de Pasadena en el sur de California en 1928.

Pero había algo de verdad en la opinión de la revista. En efecto, lo que existía era Broadway y fuera de Broadway. Todo lo demás —Boston, Cleveland, Denver, Los Angeles— era “fuera de la ciudad”. Y “fuera de la ciudad” coincidía con esta perspectiva. Cuando una producción en gira de una obra teatral o musical lanzada en Broadway llegaba al Teatro Orpheum de Minneapolis en la era de posguerra, había que asegurarles a los posibles espectadores que venía “directamente de Nueva York”. En otras palabras, que era genuina.

Aun así el público podría ser escaso. El Orpheum se había deteriorado, el nivel artístico de las compañías declinaba, y la televisión mantenía a la gente en sus casas. Realmente, alguien podría haberse preguntado entonces si 50 o 60 años más tarde habría teatro profesional en Minneapolis.

Ahora estamos en abril de 1998. Al ir en automóvil por la avenida Hennepin, en el corazón de Minneapolis, paso

frente al Teatro Orpheum, restaurado a su antigua gloria. “The Lion King”, una adaptación de la película de dibujos animados de Walt Disney, que es ahora el tema de conversación de Broadway, tuvo aquí su estreno antes que en Nueva York a mediados de 1997. “Bring In ‘Da Noise, Bring In ‘Da Funk”, una historia de afronorteamericanos narrada mediante música de percusión y danza, estuvo durante las fiestas de fin de año invierno en Minneapolis. Uno de los reestrenos más aclamados de Broadway, “Chicago”, estuvo aquí de gira en la primavera. La compañía nacional en gira de la nueva obra musical “Ragtime”, una pintoresca evocación de los comienzos del siglo XX en Estados Unidos, se encuentran camino hacia esta ciudad. No hay escasez. “La ruta”, el circuito de giras teatrales ha regresado.

Pero otra ruta —en realidad, toda una red de caminos, de acontecimientos— existe ahora muy visible a través de los lentes del interior del país, del centro de Estados Unidos. Otros aspectos se reflejan también aquí. La descentralización del teatro estadounidense —un proceso que ha tomado una generación— es un hecho ahora, evidente en Minneapolis y en ciudades de toda la nación, desde Seattle, Washington, hasta Hartford, Connecticut.

A pocas cuadras del Orpheum, por ejemplo, puede verse otro tipo de teatro. La sala Tyrone Guthrie se inauguró hace 35 años, con la puesta en escena de “Hamlet” por el legendario director Guthrie. El Guthrie no fue el primer teatro regional o profesional residente construido en el país, ni sería el último. Durante la pasada generación, el péndulo del mundo del teatro ha oscilado principalmente desde Broadway a las regiones, teniéndose con frecuencia al teatro de Nueva York como una fuente de infusión de

actividad para el resto del país. En estos días, si no hay compañías que surgen por todas partes, las que se establecieron entre 1950 y 1975 están construyendo nuevas salas, y segundos escenarios, para ampliar sus actividades.

En la década de 1940, Margo Jones soñaba con viajar en automóvil por todo el país y encontrar teatros profesionales residentes que ofrecieran “obras buenas, bien hechas”, en cada parada. En la década de 1990 eso es una realidad. Como lo prueba una mirada a la lista de obras en más de 200 teatros residentes desde Hawaii hasta Maine impresa en el número actual de la revista *American Theatre*, sucesora de *Theatre Arts*.

Viajando hacia el este desde California en abril, se podía ver “Bretch” en Los Angeles, “All in the Timing” del dramaturgo cómico David Ives en San Diego; “Having Our Say” de Emily Mann y Jitney de August Wilson —dos obras sobre la experiencia afronorteamericana— en Phoenix y Denver, respectivamente; un reestreno de Oscar Wilde en Chicago; nuevas obras de los dramaturgos contemporáneos A.R. Gurney y Richard Greenberg en Cleveland y Princeton (Nueva Jersey), y una antología de Edward Albee en Boston.

Toda esta actividad tiene lugar en lo que se conoce familiarmente como el “sector sin fines de lucro”. En la actualidad el teatro sin fines de lucro carece más de lucro que nunca. El apoyo todavía proviene de las fundaciones, los consejos estatales de arte, las empresas comerciales y los patrocinadores individuales, pero menos que antes de la Fundación Nacional para las Artes, cuyo presupuesto ha sido reducido drásticamente.

De manera que hubo que cambiar el vocabulario. En la actualidad rara vez se oye la expresión “teatros de repertorio”. Cambiar la cartelera cada noche resultaba mucho más caro que producir una obra por vez durante la temporada, como solían hacer las compañías teatrales antiguas, dejando quizás varias semanas vacantes al final de latemporada en caso de que la última obra, por lo general una comedia, fuera un gran éxito. Dados los problemas financieros de hoy, los teatros necesitan éxitos.

Todavía se oye el término “compañía de actuación”, pero generalmente significa compañía de actuación de esta noche en vez de su significado original: una compañía destinada a ofrecer una variedad de papeles durante toda una temporada. Tyrone Guthrie frunciría el ceño; el nuevo director artístico del teatro Guthrie, Joe Dowling, es filósofo. Dowling, quien es veterano del Teatro Abbey de Irlanda, sabe que una compañía de actuación puede

volverse demasiado permanente. Además, los actores de hoy día son reticentes a comprometerse por una temporada entera. Y con mayor frecuencia, los teatros no pueden darse el lujo de mantener un grupo grande de actores en su personal.

Las dos primeras temporadas de Dowling han sido más atentas hacia el público que las de su predecesor, Garland Wright, y está aumentando la cantidad de suscripciones. “Alguien me dijo el otro día que trato de complacer a la gente”, dice Dowling. “Supongo que es así. Tengo que llenar 1.300 butacas cada noche. Me gusta la gente; quiero complacerla”.

¿Pero cuanto hay que inclinarse? Ese es el dilema que enfrentan la mayoría de los teatros sin fines de lucro. Con frecuencia quieren ser experimentales, osados: descubrir la nueva obra brillante o trabajar artísticamente con los clásicos tradicionales y las eras en que fueron creados, o desarrollar escenarios imaginativos. Pero exigir demasiado del público es exponerse a cartas airadas, cancelación de suscripciones y menor apoyo de las empresas comerciales. Si se inventaron estas compañías para sacudir el orden social, ciertamente no lo están haciendo en este momento.

Otro desafío es la regularidad misma del programa del teatro residente. Los espectáculos de Broadway son una alianza temporal de fanáticos obsesionados con hacer de su obra actual la producción más estupenda en la historia del teatro. La presión es implacable, el costo emocional enorme, y los resultados, ocasionalmente, sensacionales.

En contraste, tomemos el reciente estreno de “Sylvia” de A.R. Gurney en la Sala de Teatro de Cleveland, una obra culta y divertida sobre un hombre que se enamora figurativamente de su perro. Tuvo un guión encantador, estuvo bien actuada y el público la disfrutó enormemente. Pero ciertamente no había una sensación de peligro, de experimentación.

No obstante, dado todo eso, nuestros teatros residentes todavía retienen su compromiso a lo que Peter Hackett, el director artístico de la Sala de Teatro de Cleveland, aún llama el “arte teatral”, una frase tan antigua (reminiscente de O’Neill y de la Sala de Teatro de Provincetown) que vuelve a ser nueva. Aunque difícil de describir, el “arte teatral” ciertamente no significa los candelabros colgantes que caen en el “Fantasma de la Opera” o los helicópteros de “Miss Saigon” que vuelan sobre el escenario. Se supone que los teatros residentes ofrezcan entretenimiento significativo, y en general lo hacen.

Como resultado, los aficionados serios al teatro, en cualquier parte de Estados Unidos, ya no se sienten defraudados si una obra bien recibida baja la cortina en la ciudad de Nueva York antes de que ellos hayan podido verla. Muy probablemente volverá a aparecer una o dos temporadas después en el repertorio del teatro residente local, en una producción que con frecuencia será igual y algunas veces superior a la original. Todavía lamento haber gastado 60 dólares para ver fuera de Broadway a una joven actriz de películas —escogida por el valor de su nombre— debatirse en la obra “How I Learned To Drive” de Paula Vogel y ganadora del Premio Pulitzer, cuando yo sabía que una astuta directora de Minneapolis, Casey Stangl, iba a representarla en su teatro de aficionados, Eye of the Storm. La actriz principal de Stangl no podría jactarse de ser famosa en Hollywood, pero yo tenía la certeza de que sabría cómo darle forma a un monólogo. Sin duda lo mismo se podría decir de las actrices que interpretarán el papel esta temporada en Providence, Rhode Island, o en Baltimore, Maryland, y la temporada siguiente en la ciudad de Washington y en otras partes.

Y ellas podrían ser las estrellas en eso, en sus teatros locales. Uno de los acontecimientos más afortunados del teatro de hoy es que un buen actor puede hacer una carrera en uno o más teatros regionales sin tener que mudarse a Nueva York o a Los Angeles. Es posible que la fama y fortuna no lleguen, pero podrían ser reconocidos cálidamente en el supermercado por alguien que vio su actuación la noche anterior en las ciudades gemelas de Minneapolis y San Pablo en el Guthrie o en el Teatro de la Jeune Lune.

Por cierto que la fama y la fortuna no están excluidas. John Mahoney, quien comenzó su carrera como actor cuando ya estaba cerca de los 40, es producto del escenario teatral de Chicago. Hoy puede permitirse comprar una cómoda mansión en Hollywood tras su éxito en numerosas películas y, más recientemente, en la exitosa comedia de televisión “Frasier”. Pero él prefiere vivir en Chicago, y actuar allí con toda la frecuencia posible; por ejemplo, en la primavera de 1998 en el reestreno de la comedia de los años 30 de Kaufman y Hart, “The Man Who Came to Dinner”, obra que luego llevará a Londres.

De la misma manera, Robert Prosky, producto del teatro Arena Stage de Washington, ha seguido su larga residencia allí con un papel en la serie de televisión “Hill Street Blues”, así como actuaciones en muchas películas.

El actor Jeff Daniels, quien actuó junto con Jim Carrey en “Dumb and Dumber”, está tan dedicado al teatro que abrió su propia sala, “The Purple Rose”, en su ciudad natal de

Chelsea, Michigan. La compañía anunció para mediados de 1998 un estreno mundial, “Book of Days”, de Lanford Wilson, uno de los dramaturgos estadounidenses más honrados del escenario contemporáneo.

Kevin Kling actúa solo en obras como “21A” y “The Education of Walter Kaufman” por todo el mundo, pero sigue siendo un artista de Minnesota, ya sea interpretando en “Diary of a Scoundrel” en el Teatro “Jungle” o adaptando “Venetian Twins” de Goldoni para el Guthrie o grabando anuncios comerciales para pagar la renta.

Comparemos eso con la experiencia de un dramaturgo del oeste medio en una época anterior. William Inge fue descubierto por Margo Jones en la década de 1940. Determinado a llegar a la ciudad de Nueva York, finalmente lo hizo con “Come Back, Little Sheba”, en 1950. Sin embargo, al cabo de cuatro éxitos sucesivos (incluso “Bus Stop” y “Picnic”), Broadway declaró su talento obsoleto. Sintiendo demasiado desconectado para regresar a Kansas, se refugió en Hollywood, donde languideció hasta que se suicidó en 1973.

No obstante, esta historia triste tiene un final feliz. Una resuelta maestra de escuela secundaria llamada Margaret Goheen estableció el Festival William Inge hace 17 años en su memoria. Se efectúa cada primavera en la ciudad natal de Inge, Independence, Kansas, una típica ciudad pequeña de Estados Unidos. Los personajes más inesperados se presentan a recibir honores durante este festival en la pradera: Arthur Miller, Edward Albee, August Wilson, Neil Simon, Wendy Wasserstein, y este año, Stephen Sondheim.

En parte, vienen a rendirle homenaje a Inge, cuya carrera sigue siendo el símbolo del artista estadounidense desplazado. Y en parte vienen a recibir un homenaje: el tributo a Sondheim, el compositor y autor de Broadway que incluyó canciones cantadas por Bernadette Peters —su actriz principal en su obra ganadora del Premio Pulitzer, “Sunday in the Park with George”, así como en “Into the Woods”— atrajo 1.000 personas a la sala Memorial Hall. Y también en parte vienen a hablar de teatro con los estudiantes del colegio universitario comunitario de la ciudad de Independence.

“Usted es conocido como un artista intransigente, pero hizo cambios en “Passion” cuando la estaban probando, ¿no es eso transigir?”, le preguntó una joven estudiante.

“No”, respondió Sondheim. “Es hacer cambios. No lo hago para complacer al público. Lo hago para aclarar más

mi intención al público. Una vez que ellos lo saben, pueden aceptarlo o rechazarlo. En `Passion` lo rechazaron”.

En Independence, también oímos un nuevo guión de David Ives, quien ha llegado a ser un dramaturgo de éxito. Su comedia, “All in the Timing”, fue la obra más representada en los teatros residentes en la temporada 1995-1996. ¿Cómo llegó a ser dramaturgo?

“El teatro tiene tantas casualidades. Le envié una obra a alguien en Minneapolis, quien me habló de un teatro en Los Angeles...”.

Dejando a un lado las casualidades, hay canales establecidos en estos días para el desarrollo de obras nuevas, incluso para obras musicales. Hay tantas, en efecto, que los críticos han condenado a algunos teatros regionales por “desarrollar guiones hasta el cansancio”, dándoles tantas lecturas de prueba y discusiones de público que al final ni siquiera el autor puede decir de qué se trata la obra. Pero también se oye la queja opuesta: que un teatro retiene un guión durante un año y lo devuelve sin comentarios.

Por lo general, empero, un dramaturgo estadounidense joven encuentra más fácil que le escuchen la obra hoy que nunca antes. Y con frecuencia, seguirá un estreno, algunas veces un estreno doble.

“Black Elk Speaks” de Christopher Sergel fue de su estreno en la Compañía del Teatro Central de Denver al Foro Mark Taper en Los Angeles en 1995, a cambio de la producción del Taper de “Nine Armenians” de Leslie Ayvazian. “Black No More” de Syl Jones fue comisionada conjuntamente por el Teatro Guthrie y por el Teatro Arena de Washington. El Festival Humana, que efectúa anualmente el Teatro de Actores de Louisville, ha presentado más de una docena de nuevos dramaturgos de nota en el escenario estadounidense. El Teatro Central de Denver auspicia dos festivales para obras nuevas, uno de ellos dedicado a las obras de las escritoras mujeres.

Aunque las dramaturgas todavía tienen que lograr la paridad con sus colegas varones de Estados Unidos, hay signos alentadores. Tina Howe, Marsha Norman, Wendy Wasserstein y Emily Mann siguen dejando su marca; Mann es también la directora artística del Teatro McCarter en Princeton, Nueva Jersey. Y en efecto, algunas de las obras más aclamadas que se estrenaron en Nueva York esta temporada fueron de Howe (“Pride’s Crossing”), Jane Anderson (“Defying Gravity”) y Amy Freed (“Freedomland”).

Las dramaturgas afronorteamericanas son especialmente visibles estos días. Además de Naomi Wallace, Suzan-Lori Parks y Cheryl West, Pearl Cleage vio el estreno de su obra “Blues for an Alabama Sky” en las Olimpiadas de 1996 en Atlanta, Georgia, y representaciones posteriores en diversas partes de Estados Unidos. Y Kia Corthron es una prolífica recién llegada cuyas obras se han puesto en escena en ciudades desde Baltimore, Maryland, hasta Seattle, en el estado de Washington.

Para cerrar el círculo de estos comentarios sobre el teatro de Estados Unidos, tengo que llevar mis ojos lejos de Minneapolis, a la costa este, y a un escenario de suburbio en Connecticut. Allí, en Waterford, en una antigua granja, se encuentra el Centro Teatral Eugene O’Neill, así nombrado en homenaje al gran dramaturgo estadounidense de la primera mitad de este siglo. Alberga una conferencia de dramaturgos, un taller teatral musical, y un seminario de críticos. La conferencia de dramaturgos presenta la lectura de una docena de obras nuevas cada verano. Entre sus alumnos se cuentan John Guare, Israel Horowitz y Augusto Wilson, el escritor de teatro afronorteamericano contemporáneo más celebrado de Estados Unidos.

Wilson ha sido objeto de algunas críticas recientemente por tomar lo que algunos consideran una posición separatista sobre el teatro afronorteamericano. Sostiene que los escritores y artistas negros tienen que resistir al teatro de la mayoría blanca, fundar sus propias salas y actuar en ellas. La ironía consiste en que el propio Wilson sigue estrenando sus propias obras en los teatros convencionales en todo Estados Unidos.

Esto no oscurece su argumento básico de que Estados Unidos podría tener más teatros negros, más teatros de descendientes de asiáticos, más teatros hispanos, para satisfacer el entusiasmo de las audiencias multiculturales que son cada vez mayores. Esto podría llevar a la vez a la presencia de más críticos multiculturales en la escena, para unirse a dos afronorteamericanos prominentes: Sandra Brooks-Dillar de The Denver Post, y Rohan Preston, del Minneapolis Star-Tribune.

De manera que el teatro de Estados Unidos tiene su tarea marcada. Pero por lo menos, ahora es ya un genuino teatro estadounidense.

Dan Sullivan ha sido crítico teatral en los periódicos Minneapolis Star-Tribune, The New York Times, y Los Angeles Times. Actualmente enseña en la Universidad de Minnesota.

EAST WEST PLAYERS:

POLINIZACION CRUZADA DEL PUBLICO

Cuando se levantó el telón hace varios meses en una producción de “Pacific Overtures” de Stephen Sondheim en la nueva sala de la compañía teatral East West Players en el centro de Los Angeles, el acontecimiento marcó otro capítulo en los anales de esta compañía y, en un sentido más amplio, en la historia del teatro multi cultural en Estados Unidos.

East West Players es la más antigua y una de las más influyentes compañías de teatro asiático norteamericanas de la nación, y tiene un historial de más de tres décadas de brindar a los actores de la Cuenca del Pacífico un lugar donde practicar su arte, pulir su pericia y adquirir perspectiva en la actividad de la interpretación teatral.

El éxito de la compañía “lo precede el de sus alumnos”, señaló Jan Breslauer recientemente en el periódico Los Angeles Times al escribir sobre este “invalorable tierra de cultivo”. Los actores Pat Morita, John Lone y Sab Shimono — todos bien conocidos en la industria fílmica y de la televisión de Estados Unidos — se cuentan entre quienes han pasado por las puertas de la compañía, junto con los dramaturgos David Henry Hwang (cuatro de cuyas obras fueron puestas en escena por el grupo) y Philip Kan Gotanda.

East West Players tiene residencia ahora en el Teatro David Henry Hwang de 220 butacas, en una antigua iglesia conocida como el Centro de las Artes Unión, que también alberga una exposición de arte y una organización fílmica independiente. Entre los principales donantes se cuentan Henry y Dorothy Hwang, padres del dramaturgo cuyo nombre lleva la sala. Hwang, autor de obras de Broadway como “M. Butterfly” y “Golden Child”, es el dramaturgo asiático norteamericano de más éxito en la escena contemporánea.

El primer director artístico de la compañía fue Mako, un rostro familiar como actor de reparto en una variedad de películas de Hollywood quien posteriormente actuó en la producción original de Pacific Overtures en Broadway, la obra musical de Sondheim de 1976 sobre la apertura del Japón por Occidente en la década de 1850. Mako recuerda que él y sus colegas no trabajaban conscientemente para establecer un modelo cuando comenzaron a actuar. “Lo

que tratábamos de hacer, conscientemente, era ser honestos con nosotros mismos y aprender a tratar con elementos que nos rodeaban, como el racismo y la discriminación”.

Beulah Quo, otra talentosa actriz asiático norteamericana y miembro original de East West Players, recuerda que al comienzo “éramos realmente el primer grupo de estadounidenses de origen asiático que trabajaban juntos en Los Angeles. Eso es común ahora. Pero en esos días la gente nunca había pensado en eso”.

Al cabo de tres décadas, East West Players refleja los temas de la sociedad estadounidense desde las identidades políticas de las décadas de 1960 y 1970 hasta las cuestiones más corrientes de la vida y el amor. La compañía, que inspiró con su éxito la creación de otros grupos teatrales asiático norteamericanos en la década de 1970, también tipifica el escenario teatral multi cultural de Estados Unidos. Representa a su comunidad de la misma manera que el teatro hispánico norteamericano en Los Angeles, Nueva York y otras partes, así como el teatro afronorteamericanos en todas partes del país. Y como con estas otras formas, el teatro asiático norteamericano está floreciendo.

“El público es cada vez más numeroso”, dijo recientemente Hwang en el periódico The Washington Post. “Es más accesible. Es más visible de lo que habríamos pensado hace 20 años. Es emocionante, en la manera en que uno se entusiasma al ver crecer a cualquier niño”.

Tim Dang, el director artístico actual de la compañía, dijo a The Daily Bruin, el periódico de la Universidad de California en Los Angeles, que espera que la nueva sala evolucionará en un centro artístico, más que simplemente un teatro. “Creo que ésa es una de nuestras metas: tener una polinización cruzada del público, en la que esperamos que el público que venga a ver la obra teatral también vendrá a ver las exposiciones de arte, y si tenemos la exhibición de alguna película, invitaremos (al público) a venir al teatro”.

Charlotte Astor

LA DANZA

AL FINAL DEL SIGLO

Suzanne Carbonneau

La envidiable reputación de la danza en Estados Unidos en el siglo XX descansa sobre la labor de titanes en varias disciplinas.

George Balanchine, Agnes de Mille, Antony Tudor y Jerome Robbins fueron los precursores del ballet norteamericano. Martha Graham, Doris Humphrey, Katherine Dunham, Merce Cunningham y Alvin Ailey abrieron sendas insospechadas en el terreno de la danza moderna. Los coreógrafos del “zapateado”, peculiar del Nuevo Mundo, tuvieron como maestros a Bill “Bojangles” Robinson, John Bubbles, los hermanos Nicholas, Jimmy Slyde y Gregory Hines. En el terreno de la revista musical y la coreografía vocal, tenemos una deuda de gratitud con Fred Astaire, Gene Kelly, Michael Kidd, Bob Fosse y Cholly Atkins. Otros artistas, como Twyla Tharp, han trabajado en una variedad de géneros de danza.

Luego están los artistas, por lo general anónimos, que dieron al mundo bailes tales como el charlestón, “Lindy Hop” y “break dance”, que hicieron furor en todo el mundo.

La primera generación de maestros de danza ya ha desaparecido y la segunda está envejeciendo. Sin embargo, con la aparición en escena de una nueva generación, en un momento en que están mermando considerablemente los vitales subsidios estatales, la danza en Estados Unidos sigue siendo innovadora y produce obras de gran calidad. Y, significativamente, surgen



nuevas formas y la danza mantiene su presencia en la mundialización general de la cultura.

Lo moderno pasa a ser clásico

La danza moderna en Estados Unidos, forma establecida durante la mayor parte de este siglo, se ha convertido en un estilo clásico. No obstante, sigue echando nuevas raíces. A compañías que llevan el nombre y el emblema

coreográfico de artistas tales como Merce Cunningham, Martha Graham y Alvin Ailey se han unido estilistas tan innovadores como Mark Morris y Bill T. Jones. Aun después de haber muerto la generación de fundadores, los grupos de hoy siguen rindiendo homenaje a los artistas anteriores con una devoción a la danza que se considera como una expresión del cuerpo y el alma individuales; que insinúa ideales sociales y políticos y emplea el vocabulario técnico de sus mayores. Sobre todo, rinden homenaje a los precursores al hacer lo que ellos hicieron — rebelarse contra las inquietudes y métodos de quienes los precedieron.

Como siempre, la danza moderna es un reflejo de su tiempo. Los coreógrafos más jóvenes de hoy suelen preferir la estética posmodernista a la modernista. Esto significa que los coreógrafos contemporáneos han asimilado el ballet, las artes marciales, los bailes de sociedad, la gimnasia, las danzas populares y otras técnicas al léxico de la danza moderna, de manera que ya no existe un estilo definible de movimiento de danza moderna. Significa que las formas y fórmulas para la

construcción de la danza han cambiado en respuesta al concepto posterior a Einstein del mundo físico, la influencia de nuevos modos de percepción que nos ha traído la tecnología, y la idea postmoderna de la realidad como estructura social relativa (por ejemplo, el coreógrafo Doug Elkins es un auténtico posmodernista, para el que toda la historia y cultura del mundo es un paquete sorpresa del que escoge, hace y deshace a capricho). Significa que los coreógrafos están cuestionando las ideas sobre quiénes pueden bailar y qué aspecto deben tener, así como qué voces se deben escuchar. También significa que el contenido ha vuelto a ocupar el primer plano de la danza moderna en detrimento de la forma. Esto representa una seria ruptura filosófica y estética con el estilo de la danza moderna que ha predominado desde que Cunningham empezó a coreografiar en los años cuarenta y desde que el Judson Dance Theatre de los años sesenta llevó la danza moderna al redil formalista.



enfermos. En Seattle, Washington, Pat Graney lleva la danza a las cárceles de mujeres. En su coreografía para “Urban Bush Women” (Mujeres Montaraces Urbanas), Jawole Willa Jo Zollar, de Tallahassee, Florida, aborda cuestiones relacionadas con la identidad de la mujer afronorteamericana. Y Ralph Lemon, cuya obra más reciente explora cómo la raza y la cultura crean la identidad, es uno de los numerosos coreógrafos de la ciudad de Nueva York que trabajan en este terreno.

El público en general y el mundo de las artes tuvieron conocimiento de esta ruptura estética, en 1995, en la famosa (e ignominiosa) ocasión de la publicación en la revista *The New Yorker* de la diatriba de la crítica de danza Arlene Croce contra Bill T. Jones como representante de lo que Croce calificó de “arte víctima”. Al hablar en nombre de un sector del mundo del arte, Croce expresó su desprecio por la labor de Jones y otros, lo que demostró que la verdadera preocupación de Croce era que la estética modernista — la única que reconocía como legítima — ya no guiaba a muchos jóvenes coreógrafos. No obstante, las tendencias contra las que Croce y otros protestaban ya hacía al menos diez años que eran una verdadera fuerza en la danza.

Contexto político y social

Una tendencia cíclica que volvió a surgir en la danza moderna hace más de diez años y continúa viva es la que ha llevado a los coreógrafos a interesarse por dar al arte un contenido político y social. Esta tendencia se ocupa de los “ismos” del odio (incluidos racismo, sexismo y homofobia), de las políticas de identidad y de cuestiones relativas a la crisis del SIDA. Además de Jones (que, de manera irónica, en su obra más reciente se ha atenido a conceptos formalistas), los coreógrafos de todo el país están expresando inquietudes similares. David Rousseve, en Los Angeles, crea danzas que sondean la experiencia personal para llegar a cuestiones sociales más profundas. Stuart Pimsler de Columbus, Ohio, en la creación de sus danzas, trabaja con personas encargadas de cuidar a

Incluso en compañías de danza moderna cuya labor se orienta más a cuestiones más puramente estéticas, es evidente un cambio radical de actitud en lo que se refiere al cuerpo y a los papeles del hombre y la mujer. Ahora se reconoce cada vez más que la danza se ha visto maniatada por ideas de perfección y “belleza” física y se está tratando de abrir las compañías profesionales de danza a aquéllos que no hubieran tenido acceso a ellas incluso hace unos pocos años. Dado que las aptitudes físicas de los bailarines parecen aumentar exponencialmente (como la de los atletas) año tras año, se está empezando a dejar cada vez más espacio en los escenarios norteamericanos para una gama más heterogénea de condiciones físicas. Ya es raro encontrar obras de jóvenes coreógrafos que repliquen los papeles tradicionales del hombre y la mujer como se idealizaron y promulgaron en el ballet y en la danza moderna temprana. Hoy, la mujer acompaña y levanta en brazos al hombre y el hombre puede demostrar delicadeza y vulnerabilidad.

Además, existe también una nueva tendencia en la danza que es aun más audaz en los desafíos que lanza a la estética corporal — las llamadas compañías de sillas de rueda. Estas compañías pueden presentar bailarines que son todos minusválidos o que actúan junto con bailarines “de pie”. La coreógrafa norteamericana Victoria Marks, que actualmente trabaja en Los Angeles, consiguió por primera vez dirigir poderosamente la atención hacia esa forma de danza con su película de 1994 “Outside In” (realizada en colaboración con la directora Margaret Williams), en la que actúan los miembros de la compañía británica CanDoCo. En 1997, Boston Dance Umbrella sorprendió a su público con un Festival Internacional de Danza en Silla de Ruedas, que presentó a cuatro compañías de esta especialidad, así como a grupos de Europa.

Otros artistas también impugnan los conceptos que dictan quién puede bailar, al abrir sus escenarios a voces y experiencias anteriormente no escuchadas. Liz Lerman, directora artística de Dance Exchange de Washington,

D.C., ha desafiado el concepto de la edad como factor de la danza al incluir en su compañía a miembros de más de sesenta años, a los que ha calificado de “bailarines de la tercera edad”. De manera análoga, el coreógrafo neoyorquino David Dorfman ha creado una serie de proyectos en los que recluta bailarines sin ninguna formación artística en una variedad de lugares del país para ejecutar versiones especialmente adaptadas de danza relacionadas con sus experiencias personales. El Everett Dance Theater de Providence, Rhode Island, también ha borrado las líneas que separan la divulgación y la producción artística al concentrarse en crear obras de contenido social que se desarrollan de manera improvisada y se van forjando con ayuda de la reacción de la comunidad acerca de la cual se ejecuta la danza. Y a la coreógrafa radicada en Nueva York, Ann Carlson, se la conoce por su serie “Real People” (Gente auténtica), en la que ha creado danzas para ser ejecutadas por personas a las que une una profesión o actividad común. Hasta ahora, el proyecto ha incluido abogados, agentes de seguridad, jugadores de baloncesto, pescadores, violinistas, ejecutivos, un agricultor y su vaca lechera, maestros, monjas y vaqueros.



Danza con jazz

Uno de los beneficios de la expansión de la danza moderna ha sido el renovado interés por la música genuinamente norteamericana. Si bien el jazz nunca llegó a interesarse por la danza moderna en su momento de apogeo, eso ya ha cambiado. Actualmente existen suficientes colaboraciones en las obras de coreógrafos de danza moderna y compositores de jazz como para considerarlas una auténtica tendencia. Garth Fagan, coreógrafo del éxito musical de Broadway “The Lion King” (El Rey León), colaboró por primera vez con el compositor galardonado con el Premio Pulitzer, Wynton Marsalis, en Griot New York, en 1991. Fagan y Marsalis trabajan una vez más en una danza, todavía sin título, que Fagan describe como un “camino de ladrillo amarillo al milenio”. Los coreógrafos Dianne McIntyre, Bebe Miller, Bill T. Jones, Danny Buraczeski y Donald Byrd han encargado partituras a muchos compositores de jazz que llevan la música a una nueva generación de artistas de la danza. Otros que trabajan en colaboración son el Festival de Danza Norteamericana y el Centro Kennedy para las Artes Representativas. Tratan de conjuntar coreógrafos con compositores de jazz, incluso Billy Taylor, que escribe una nueva partitura para la coreógrafa Trisha Brown. Aun el mundo del ballet se une a esta tendencia: Peter Martins, director artístico del Ballet de la Ciudad de Nueva York, ha

encargado a Marsalis su primera obra completa para orquesta sinfónica, que se estrenará en la temporada 1999-2000 del ballet y la dirigirá el mismo compositor. Será la primera composición de Marsalis para una orquesta sinfónica completa.

Pese a los que temían lo peor para el futuro del ballet norteamericano después de la muerte del director coreógrafo del Ballet de la Ciudad de Nueva York George Balanchine en 1983, el ballet norteamericano en conjunto disfruta de una salud envidiable bajo la dirección de Peter Martins, quien ha encargado una serie de nuevos ballet a otros coreógrafos, siguiendo la tradición iniciada por Balanchine, Jerome Robbins y otros. La American Ballet Theater, primera compañía de repertorio de ballet de Estados Unidos, ha asumido la misión de propagar el ballet por todo el país con el establecimiento de raíces comunitarias en lugares tan distantes como Newark, (Nueva Jersey), Detroit (Michigan), Washington, Costa Mesa (California) y Los Angeles. Por su parte, el Dance Theater de Harlem, fundado por el artista Arthur Mitchell en 1968 a raíz de la muerte de Martin Luther King, Jr., hace largo tiempo que es reconocido como una de las compañías internacionales más importantes, como demostró con su visita a Sudáfrica que en 1992 sentó precedentes cuando la compañía se presentó en Johannesburg ante un público compuesto por personas de razas distintas.

Otro hecho importante de fechas recientes ha sido la considerable madurez alcanzada por las compañías regionales de ballet de ciudades de todas partes de Estados Unidos. De hecho, varias compañías que no pertenecen al centro de la danza que es la Ciudad de Nueva York han superado su etiqueta regional y han dejado su marca en las escenas nacional y mundial.

Una de estas es el Ballet de la Ciudad de Miami, fundado a finales de los años ochenta en esa ciudad étnica de Florida de rápida expansión. La compañía está dirigida por Edward Villella, cuya prestancia viril como solista del Ballet de la Ciudad de Nueva York, de 1950 a 1970, contribuyó enormemente a la erosión de los estereotipos sobre el hombre bailarín. Como director artístico, Villella ha creado desde el principio una compañía de categoría mundial. Como reflejo de sus raíces regionales, la compañía está imbuida de un estilo latino que se manifiesta en el talento y espíritu de su danza y en el gran número de bailarines hispanos de su elenco, así como en las contribuciones de su coreógrafo residente, el peruano Jimmy Gamonet De Los Heros.

Otra compañía que recientemente ha alcanzado gran renombre bajo la dirección de un alumno de Balanchine es el Ballet de San Francisco. Aunque es la compañía de ballet más antigua de Estados Unidos (su fundación data de 1933), en 1985 cobró nueva vida con su nuevo director, el islandés Helgi Tomasson. La compañía presenta obras maestras del repertorio del siglo XX así como las de los clásicos del siglo XIX en versiones actualizadas por Tomasson.



El ecosistema creativo del ballet de Estados Unidos se mantiene en equilibrio gracias a la labor de compañías independientes más pequeñas que existen para presentar las ideas de un solo coreógrafo, modelo que es más familiar en la danza moderna. Probablemente, el ejemplo más notable de esta modalidad nos lo ofrece Eliot Feld, que continúa desafiándose a sí mismo y a su público en busca de la pertinencia del ballet clásico en este tiempo y lugar. Feld, que saltó por primera vez a la escena en 1967 con sus piezas coreografiadas "Harbinger" (Heraldo) y "At Midnight" (A medianoche), ha dirigido una serie de compañías dedicadas a presentar sus propios valores estéticos. Establecida hace sólo un año, la última compañía de Feld, Ballet Tech, está integrada exclusivamente por jóvenes bailarines formados en su escuela gratuita del mismo nombre. Ballet Tech, que recluta a todos sus alumnos en las escuelas públicas de Nueva York, democratiza y diversifica un arte que tuvo su origen en las cortes europeas. Con la presentación de danzas como "Yo Shakespeare", la compañía refleja la cultura, el aspecto, la textura, el espíritu y sabor, y el arco iris de etnicidades de la sociedad norteamericana urbana contemporánea.

Cada vez son más las compañías de ballet que reconocen su responsabilidad con las comunidades en las que residen, y organizan importantes programas educativos y de divulgación dedicados a servir a quienes tradicionalmente nunca habrían tenido la posibilidad de estudiar ballet o ir al teatro. Sobre la base del modelo establecido por Eliot Feld en Nueva York, el Ballet de Boston, el Pacific Northwest Ballet de Seattle (Washington), el Ballet de Hartford (Connecticut) y otros han empezado a invertir importantes recursos en el establecimiento de escuelas y programas gratuitos. Otras compañías rinden homenaje a sus comunidades con el encargo de obras relativas a aspectos de las localidades en las que residen. Por ejemplo, el Ballet de Arizona, con sede en Fénix, está preparando una nueva obra sobre

temas indígenas americanos e historias que se desarrollan a través de diálogos con miembros de las tribus indígenas de la zona, en un esfuerzo por unir los mundos indio y anglosajón.

El cuerpo como instrumento de percusión

La tendencia más extendida en la danza contemporánea parece ser la enorme popularidad de varias formas de danza de percusión: la danza irlandesa, el zapateado, el

flamenco y otras formas híbridas en las que el cuerpo sirve de instrumento de percusión. La danza nunca había sido tan popular en el teatro comercial de Estados Unidos desde comienzos del siglo, cuando el baile de sociedad dominaba en los escenarios de Broadway y los teatros de variedades. En la actualidad se han dado a conocer varias formas de danza percusiva en los teatros de Nueva York y de otros lugares, en versiones para giras artísticas. "Riverdance" y "Lord of the Dance", "Tap Dogs" y "Stomp", algunas extranjeras y otras nativas, todas dan testimonio de la súbita e insaciable pasión por estas formas de danza auditiva fáciles y eminentemente teatrales. Esta pasión puede haber surgido como resultado de la reaparición del zapateado en los años setenta, lo que introdujo una nueva generación de danza que lleva consigo su propio ritmo. Si bien la estética oscila entre el comercialismo sin tapujos de Riverdance y Stomp, que depende de los efectos especiales producidos por una iluminación extravagante, máquinas fumígenas y un clamor ensordecedor, al empleo más complejo y sutil del zapateado para incorporar la historia de la experiencia afronorteamericana en "Noise/Funk", el atractivo de todos estos espectáculos radica en su nueva definición de lo que el público contemporáneo estaba acostumbrado a considerar como danza.

"Noise/Funk" ha hecho que se vuelque sobre Savion Glover, talento de 24 años, la atención que se merece. Casi por sí solo, Glover ha conseguido hacer el zapateado pertinente a la generación más joven al actualizar sus ritmos de jazz y asimilar los de la sensibilidad "hip-hop".

La asombrosa técnica de Glover ha inducido a otros maestros anteriores del zapateado, con los que hizo su aprendizaje, a declararle posiblemente el más grande bailarín de zapateado de todos los tiempos.

La pasión por la danza percusiva es un fenómeno mundial que dirige la atención a formas de baile que tienen sus raíces en otras culturas. Si bien la danza siempre ha

existido en Estados Unidos como forma popular, como medio de celebrar el origen étnico dentro de esta nación de inmigrantes, recientemente se ha observado una tendencia a la profesionalización de los bailes tradicionales en compañías que siguen modelos de danza y ballet modernos. Este movimiento refleja el cambio de la metáfora del inmigrante de Estados Unidos, que se aparta del concepto del crisol a favor de un sabroso guisado en el que todos los ingredientes conservan sus propiedades y se complementan en vez de mezclarse.



Council de Sam Ang, en Washington, D.C., han mantenido vivo este tipo de danza y han formado a una nueva generación en este arte. Una labor similar se lleva a cabo con las tradiciones artísticas de la antigua Yugoslavia. El Zivili Kolo Ensemble, de Granville, Ohio, especializado en las danzas de los Balcanes, está concentrado su energía en danzas de zonas que están cambiando de fronteras y poblaciones, sobre todo las regiones de Eslavonia, Vojvodina, el corredor de Posavina y Lika.

La Preservación de las Tradiciones Culturales

Uno de los ejemplos sobresalientes de compañías de arte popular es DanceBrazil, de Nueva York, cuyo director es Jelón Viera. Como exponente principal en este país de la capoeira, modalidad de arte marcial que surgió en Brasil en tiempos de la esclavitud, DanceBrazil se propone aunar lo tradicional y lo moderno. Recientemente, DanceBrazil completó un largo período de residencia en San Antonio (Texas), donde trabajó con pandilleros de los barrios más pobres de la ciudad. La Caribbean Dance Company, de Santa Cruz, en las Islas Vírgenes, también tiene por objeto el mantenimiento del patrimonio de la región, al mismo tiempo que aprovecha la disciplina propia de la danza para ofrecer oficios y esperanza a la juventud de la empobrecida isla.

Un fuerte movimiento en pro del patrimonio africano que ha ido cobrando impulso durante los últimos 30 años, también se ha beneficiado del establecimiento de Dance Africa, festival anual de representaciones y seminarios que se viene celebrando desde hace veinte años en ocho lugares de Estados Unidos y reúne a compañías cuya obra celebra las raíces africanas en la cultura.

Otra forma de enriquecimiento cultural llega a Estados Unidos con las nuevas poblaciones de inmigrantes que vienen en busca de refugio y ha hecho posible mantener vivas modalidades de danza amenazadas por acontecimientos políticos contemporáneos. Un ejemplo importante de este fenómeno es la danza clásica de Camboya, tradición de mil años de antigüedad que, como poderoso símbolo de identidad nacional, estuvo en el punto de mira del Jmer Rojo para su erradicación. Una serie de supervivientes de los “campos de la muerte” consiguieron llegar a Estados Unidos donde realizaron un esfuerzo sistemático para establecer una danza camboyana en el exilio. Grupos tales como el Cambodian Network

Otra tendencia en la profesionalización de diversas formas de danza se observa en la transferencia a la escena de estilos propios de la calle, la sociedad y el club. Aunque el “break dance” como fenómeno de la calle existe desde hace más de veinte años, sólo recientemente ha empezado a aparecer en centros de concierto. También es inevitable, en esta era de muestrarios culturales, la incorporación del “break dance” en el vocabulario de otras formas de danza. “Hip-hop” ha ejercido una influencia importante en la forma actual adoptada por bhangra, ejemplo de danza típicamente norteamericana que es, al mismo tiempo, auténticamente mundial en sus raíces. Originalmente danza de los campesinos del Punjab, bhangra se ha convertido en una apasionante fuerza en las universidades norteamericanas. Un reciente concurso nacional de bhangra entre universidades del país atrajo a 3.700 personas, que llenaron un estadio de Washington.

Aunque aquí sólo podemos presentar un breve esbozo de la asombrosa variedad y fecundidad de la danza norteamericana, es evidente que, pese a la escasez de fondos aportados por los sectores tanto público como privado, esta manifestación artística continúa reflejando la cultura norteamericana de una forma activa, vital y socialmente consciente. Se puede esperar que hasta bien entrado el próximo siglo, la danza siga siendo un espejo de nuestras inquietudes más hondas, nuestras esperanzas más entrañables, nuestros sueños más crasos, nuestro idealismo más elevado y, por último, nuestra verdadera personalidad.

Como dijo Martha Graham recordaba al repetir las palabras de su padre, “el movimiento nunca descansa”.

Suzanne Carbonneau ha publicado numerosos artículos sobre danza en The Washington Post y otros diarios y revistas.

MARK MORRIS:

ARTISTA DEL MILENIO

Una rápida ojeada al repertorio actual de proyectos del coreógrafo norteamericano Mark Morris es todo lo que hace falta para percatarnos de la necesidad de estudiarlo con más detenimiento.

En efecto, la extraordinaria riqueza de su producción en una enorme variedad de manifestaciones artísticas que incluyen ballet, danza moderna, comedia musical, vídeos y películas, es difícil de imaginar. ¿Cómo es posible que se den en una sola persona las cualidades de amplitud de visión, dinamismo y creatividad ilimitada necesarias para mantener esta clase de imperio cultural personal?

A los 35 años, Morris ya había producido una obra de tal amplitud y calidad que mereció ser recogida en una biografía de gran éxito de crítica (“Mark Morris”, de Joan Acocella, Farrar, Straus y Giroux, 1993). Ahora, a los 41 años, sigue añadiendo lustre a su nombre y poniendo en nuevas obras su marca distintiva como director y coreógrafo.

Más que cualquier otro coreógrafo actual, Morris despliega a sus bailarines en insólitas combinaciones y configuraciones espaciales, en diseños geométricos que son los equivalentes coreográficos del concepto renacentista de la música de las esferas — teoría según la cual, la prueba de la existencia de Dios se encuentra en la belleza de la armonía de los cuerpos celestes.

Conocido por la musicalidad transcendente de su obra, cimentada en su profundo e innovador entendimiento de la estructura musical, Morris ha coreografiado, prácticamente, todo género de música y ha usado los movimientos de sus bailarines para presentar un cuadro visual de la partitura. Probablemente su faceta más reconocible es su íntima afinidad con la música vocal del barroco, que se manifiesta en obras tales como 1988 L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato, de 1988, sobre una partitura de Handel. Obra para 24 bailarines, un coro de 30 voces, cinco solistas y una orquesta completa, L’Allegro obtuvo varios premios cuando se estrenó en Londres y se representará por primera vez en Washington en 1998.

Morris está considerado como coreógrafo de músicos, y mantiene una fructífera colaboración con el compositor Loy Harrison y el violoncelista Yo-Yo Ma. Con motivo de la celebración del 80 cumpleaños de Harrison, Morris le

encargó la partitura para “Rhymes with Silver”, su quinta obra en colaboración con el compositor. Yo-Yo Ma y la compañía de Morris van a emprender juntos una gira en la que ejecutarán, entre otras, la nueva pieza de Harrison así como también “Falling Down Stairs”, adaptación coreográfica de la Tercera Suite de Bach para violoncelo sin acompañamiento.

“Falling Down Stairs” se estrenó en la televisión pública de Estados Unidos en abril de 1998 como parte de una serie de documentales videográficos sobre las colaboraciones de Yo-Yo Ma con representantes de diversas modalidades artísticas. La versión filmada de Dido y Eneas de Morris, que también se estrenó en televisión por cable en Estados Unidos en abril, se transmitirá a todo el mundo a lo largo de 1998.

La compañía Mark Morris Dance Group tiene uno de los programas de giras nacionales e internacionales más apretados del mundo. Además de las más de 90 obras que ha coreografiado para su compañía, también acepta encargos de otras compañías. En la actualidad está trabajando en una obra para el ballet de San Francisco, la cuarta que hace para el repertorio de esta compañía.

Morris ha dedicado recientemente gran parte de su labor al teatro musical, tanto popular como clásico. Ha coreografiado y dirigido una nueva obra de este género, “The Capeman”, a la que ha puesto música Paul Simon, que estuvo en cartel en Broadway por poco tiempo a principios de 1998. Morris también ha dirigido y coreografiado óperas en los últimos diez años.

Pese a su asombrosa y variada actividad, hasta hace poco, Morris y su Compañía no tenían una base permanente, un lujo, no obstante, tan vital para el crecimiento y la estabilización. Esta dificultad se ha resuelto: Morris espera trasladar pronto su compañía a un lugar situado en el centro del barrio neoyorquino de Brooklyn, que albergará al personal artístico y administrativo, y tendrá espacio suficiente para dos estudios, donde podrá dedicarse ininterrumpidamente a la coreografía. En cierto sentido, este nuevo hogar de la compañía de Morris será también un nuevo hogar para la danza de Estados Unidos.

Suzanne Carbonneau

LAS ARTES VISUALES:

EN LA TRANSICION AL NUEVO MILENIO

Por Eleanor Heartney

Historia de dos exposiciones

El invierno pasado el Museo Whitney de Arte Norteamericano de Nueva York presentó dos exposiciones, las que en conjunto sugieren el estado pluralista del actual panorama artístico en Estados Unidos. Una consistió en una serie de grandes y dramáticas instalaciones de video, obra del artista Bill Viola. El observador pudo ver, pasmado, cómo figuras proyectadas sobre grandes pantallas eran consumidas por fuego y agua, o pudo escudriñar por una mirilla el interior de una celda monástica periódicamente abrumada por fogonazos dramáticos de rayos, por olas y tormentas violentas. La exposición reflejó el interés de Viola en las tradiciones espirituales, desde zen, al sufismo y al cristianismo.

La otra exposición fue una retrospectiva dedicada a la obra de Arthur Dove, pintor norteamericano de arte abstracto poco conocido, de los años treinta y cuarenta. Las composiciones abstractas pequeñas y subestimadas de Dove representan el esfuerzo del artista en sintetizar la música, el movimiento y la experiencia visual de la naturaleza. La obra de Dove está incluida en las colecciones de los principales museos de Estados Unidos. Sin embargo, hasta hace poco tiempo, frecuentemente se lo descartaba como una figura provinciana cuya exploración del arte abstracto era eclipsada por los logros más celebrados de Picasso, Matisse y otros miembros del movimiento "avant garde" francés. En años recientes, sin embargo, los historiadores de las artes han comenzado a redactar de nuevo la historia reconocida del arte moderno. Según esta nueva versión, el arte norteamericano se volvió interesante únicamente después de la llegada de los artistas emigrados a la Ciudad de Nueva York, al terminar la Segunda Guerra Mundial. El resurgimiento de Dove

señala una nueva disposición de parte de los expertos y críticos de evaluar los logros legítimos de una generación anterior de artistas precursores norteamericanos.

Vistas una al lado de la otra, las dos exposiciones constituyeron un estudio de contrastes. Una fue muy teatral, al valerse de la última tecnología digital y del video y al absorber a quienes la veían en una relación física con las pulsantes imágenes del video. La otra fue una exposición de naturaleza sosegada y contemplativa, que exploró una historia subestimada y celebró esa forma del arte más aceptada: la pintura. Pero más de un visitante observó cuán extraordinariamente compatibles eran las dos exposiciones en su habilidad de fusionar diferentes tipos de experiencias sensorias.

La presentación simultánea de estas exposiciones revela una realidad importante acerca del panorama artístico actual en Estados Unidos. Esta es una era de cambio continuo en la que acontecimientos contrastantes y hasta contradictorios pueden coexistir y fertilizarse mutuamente. La vieja y cómoda idea de una historia del arte que se desarrolla de manera evolutiva, con un movimiento que lógica e inexorablemente lleva a otro, ya no parece tener pertinencia alguna en la llamada era postmoderna en que nos encontramos. En cambio, los artistas buscan inspiración en todos los períodos del pasado distante y reciente, se expresan sobre temas tan diversos como la política poscolonial, la inteligencia artificial y el psicoanálisis, y dirigen sus obras a públicos que abarcan desde los empedernidos aficionados a las artes, los intrépidos exploradores de Internet, hasta los viajeros abrumados en una estación de ferrocarril o un aeropuerto.

La mundialización del arte

La confusión que existe en el mundo de las artes contemporáneas refleja en realidad los trastornos más grandes que experimenta la sociedad en general. El fin de la Guerra Fría, el surgimiento de los mercados mundiales y la aparición de formas radicalmente nuevas de comunicación electrónica han transformado la vida contemporánea en Estados Unidos en formas que hace solamente diez años eran inimaginables. No es de sorprenderse que el mundo de las artes refleje este estado de transición radical.

De hecho, una de las tendencias más extraordinarias en el arte contemporáneo puede vincularse directamente a estas fuertes corrientes sociales, políticas y económicas. Así como la conclusión de la Guerra Fría ha enfocado la atención en aquéllas partes del mundo dominadas por la monumental batalla entre las superpotencias, también el mundo de las artes ha empezado a ampliar su enfoque geográfico. Los profesionales de las artes ya no pueden limitar su atención a las tendencias que existen en Estados Unidos y Europa. Ahora cualquier estudio serio del arte contemporáneo debe abarcar a artistas de todas partes del mundo. Artistas, conservadores de museos, críticos y coleccionistas empiezan a parecerse a nómadas culturales, constantemente en búsqueda de nuevas tendencias.

Una consecuencia del campo de visión ampliado es que hoy los museos tienen que echar una red geográfica mucho más amplia que en el pasado. En el momento en que escribo este ensayo en Nueva York, el Museo Guggenheim tiene una exposición de arte histórico y contemporáneo chino. El Nuevo Museo acaba de terminar una exposición de las obras de un artista palestino radicado en Inglaterra e inauguró una exposición de las obras de un artista de España. El Museo de Arte Moderno tiene una exposición de dibujos de América Latina. Mientras tanto, en San Antonio, Texas, una nueva fundación para las artes llamada ArtPace provee vivienda a artistas jóvenes procedentes de todas partes del mundo.

¿Qué es un artista norteamericano?

En este entorno, las cuestiones de identidad nacional se vuelven más y más nebulosas. Una pregunta que surge cada vez con mayor frecuencia es: ¿Exactamente, qué es un artista norteamericano (o de hecho, un artista



italiano o nigeriano o filipino)? ¿Es un artista norteamericano alguien que ha nacido en Estados Unidos? ¿Alguien que tiene la ciudadanía estadounidense? ¿O alguien que reside actualmente en Estados Unidos? ¿Y los norteamericanos expatriados? ¿Califican todavía?

Preguntas similares surgen acerca de las definiciones del arte norteamericano. ¿Es un estilo? ¿O es una actitud, una forma de adiestramiento o una selección de temas? Estas preguntas siguen siendo importantes porque muchas veces el origen nacional determina el

financiamiento de esas exposiciones. Las agencias gubernamentales proveen dinero para que se incluya a sus artistas en esas exposiciones internacionales. Si bien hay quienes todavía profesan una opinión estricta, otros adoptan una postura más liberal. Por ejemplo, el Servicio Cultural e Informativo de Estados Unidos, que financia muchas exposiciones bienales internacionales, simplemente requiere que los artistas estén radicados en Estados Unidos.

El efecto de los medios electrónicos

El surgimiento de los nuevos medios electrónicos refuerza estos cambios. Este artículo, que usted está leyendo en Internet, demuestra cómo la carretera electrónica nulifica a las fronteras nacionales y conecta a gentes de partes opuestas del mundo. En forma similar, los artistas han empezado a explorar las maneras en que la nueva tecnología puede alterar radicalmente el concepto que tenemos de nosotros mismos y del arte. Las páginas de artistas en la Web de Internet ayudan a los artistas a pasar por alto a las instituciones del mundo de las artes con el fin de presentar sus obras a un nuevo público virtual. Muchos colocan sus obras en CD-Roms para explorar un nuevo orden de interactividad. Con la nueva tecnología, pueden diseñar trabajos de arte que permiten que quién los vea siga sus propios caminos y cree sus propias conexiones y narrativas. Mientras tanto, los museos y las galerías descubren que los sitios personalizados en la Web les permiten poner sus exposiciones de arte al alcance de aquéllos que no pueden venir a verlas.

Como puede esperarse, estas nuevas tendencias han inspirado un debate vivaz en el mundo de las artes en cuanto al valor y la función de la nueva tecnología y el nuevo medio para las artes. Hay quienes arguyen que la presentación virtual del arte desvaloriza el contacto

directo de la persona con el objeto, lo que en otro tiempo constituía el aspecto esencial de una experiencia artística. Otros afirman que es un error pensar en estas nuevas técnicas digitales como nuevas formas de arte; que éstas simplemente expanden nuestros medios para impartir los tipos de ideas que el arte siempre había impartido. Y hay otros que dudan de la promesa de públicos nuevos. Estos preguntan, ¿cuán profunda es la experiencia artística en la Web? ¿Alienta el arte en la Web a un mayor sentido de democracia y participación, o crea meramente una nueva división de clases, al separar a los que tienen acceso a la tecnología de aquéllos que no lo tienen de manera mucho más decisiva que los viejos museos de arte, llamados elitistas? ¿Requiere el arte en la Web una comprensión totalmente nueva de la estética?



Como puede anticiparse, estos trastornos radicales en la definición y distribución del arte tienen un efecto en las instituciones que lo presentan al público. Una tendencia reciente llamativa es el surgimiento de exposiciones bienales internacionales como mecanismo primario mediante el cual los artistas llegan a conocerse a nivel internacional. Las exposiciones bienales internacionales se organizan cada dos años en capitales de las artes en todo el mundo para presentar algún tema local. Para aquéllos en el mundo de las artes, estas exposiciones son lugares importantes de reunión donde

se intercambian ideas, se descubren trabajos nuevos y se consolidan reputaciones.

Hasta hace poco tiempo las exposiciones bienales se limitaban mayormente a lugares en Europa o Estados Unidos. En la década pasada, sin embargo, eso ha empezado a cambiar. Los organizadores de las artes en centros artísticos lejanos organizan sus propias exposiciones, atraen a conservadores de museos y críticos de renombre a sus ciudades y con ello hacen que se las conozca. Con frecuencia hacen hincapié especial en artistas de la región donde tiene lugar la exposición bienal.

Los temas que se adoptan en esas exposiciones sugieren un nuevo programa. Con títulos como “Allende las fronteras”, “Transcultura” y “Esperanto”, tienden a reforzar la idea de que el arte trasciende hoy el nacionalismo y las fronteras nacionales. Y los lugares donde se presentan sugieren cuán mundializado se está volviendo el mundo de las artes. En 1997 solamente, se realizaron exposiciones bienales en Kassel y en Muenster, Alemania; en Venecia, Italia; Lyon, Francia; Kwangju, Corea del Sur; Johannesburgo, Sudáfrica; Estambul, Turquía; Liubliana, Eslovenia; La Habana, Cuba; Sofía, Bulgaria; y Montenegro y Sao Paulo, Brasil.

El papel expandido del museo

La nueva importancia del mundialismo tiene también un efecto en la organización de los museos. El modelo mundial lo está expresando de manera muy impresionante el Museo Guggenheim, el que ha expandido sus actividades más allá de su sede en Nueva York, con sucursales en Venecia, Berlín y Bilbao, España. El director del Museo Guggenheim, Thomas Krens, al conceptuar el museo menos como una biblioteca o archivo y más como una red, traslada las obras de arte y las exposiciones entre estas sucursales internacionales. Krens arguye que son

La naturaleza cambiante del arte público

Las cuestiones referentes al público también están detrás de otra tendencia del arte contemporáneo, a saber, el creciente interés en el arte público. Si bien la Web promete crear un nuevo y vasto público virtual para las artes, a los artistas les interesa llevar el arte a comunidades reales, localizadas. Ha habido un cambio definitivo en cómo se piensa acerca del arte público desde los días cuando se lo percibía principalmente como una decoración o un monumento instalado en un lugar público. Los artistas de artes públicas contemporáneos trabajan en formas variadas. Algunos crean proyectos como parte de programas de “porcentaje para las artes”, en los que se asigna para el arte un porcentaje del presupuesto para la construcción de un edificio público o privado. Otros se dedican más a proyectos temporales tan diversos como carteles de anuncios, secciones de revistas diseñadas por artistas y proyectos comunitarios en los que los artistas trabajan con miembros de las comunidades particulares. Estos proyectos vecinales pueden abarcar desde la creación de un jardín en la comunidad, programas de educación en arte que proveen a niños en situación desventajosa acceso a equipo de arte y de fotografía, para explorar en forma conjunta la historia local.

También en esto hay preguntas y controversias. ¿Cuál es la naturaleza de la responsabilidad que el artista público tiene para con la comunidad en la cual se exhibe su trabajo? ¿Son un jardín o una serie de carteles realmente obras de arte? ¿Empieza el arte a convergir de manera demasiado estrecha con el servicio social?

demasiados los museos que conservan el grueso de sus colecciones en depósitos, fuera de la vista tanto de interesados casuales como de especialistas. El sistema de sucursales le permite ofrecer al público un porcentaje muy superior de las vastas colecciones del museo.

La nueva concepción de Krens del museo global es en respuesta a las expectativas aumentadas que se tienen de los museos al final del siglo XX. Cada vez es mayor la presión sobre los museos para que respondan a su público. Las presiones financieras de parte de donadores y la competencia de otras fuentes de entretenimiento han obligado a los museos a estar más atentos al cultivo de los visitantes. Un resultado de esto ha sido la elevación del terreno de la educación de museos. Considerada una vez una actividad periférica dedicada a organizar giras de escolares a las exposiciones de los museos, la educación de museos se ha convertido en uno de los propósitos principales de la institución.

Dos proyectos de museos muy celebrados, recientemente inaugurados, revelan las formas en que los museos están expandiendo sus funciones tradicionales. El nuevo Centro J. Paul Getty es un complejo de las artes de mil millones de dólares, inaugurado a fines de 1997 en una colina con vista majestuosa de la ciudad de Los Angeles. Si bien su tema central es el de un museo dedicado a reliquias del arte antiguo griego y romano, artes decorativas y pinturas de los antiguos maestros, el complejo de seis edificios incluye institutos para la investigación histórica, la conservación, información sobre las artes y humanidades, financiamiento para la educación y las artes. Con un presupuesto de operación anual de 189 millones de dólares, se espera que mejorará radicalmente la semblanza de Los Angeles en el mundo del arte internacional.

Igualmente espectacular es la nueva sucursal del Museo Guggenheim en Bilbao, España. El espectacular edificio, diseñado por el arquitecto norteamericano Frank Gehry, es aclamado como obra de arte por mérito propio. Por lo pronto el museo es considerado una bendición y se anticipa que atraerá turistas a la región. El costo de construcción y el presupuesto de operación anual de 100 millones de dólares fueron provistos por el gobierno vasco. El Museo Guggenheim, a su vez, provee su extensa colección y experiencia en crear programas educativos y de investigación.



El arte contemporáneo norteamericano

¿Qué tipo de arte se presta bien para estos tiempos volátiles? Los artistas que fueron escogidos para representar a Estados Unidos en las tres últimas exposiciones bienales de Venecia nos indican la diversidad del arte contemporáneo en Estados Unidos. En 1993, la selección recayó en Louise Bourgeois, escultora octogenaria nacida en Francia, cuyas esculturas sensuales, surrealistas, evocan el cuerpo humano sin representarlo específicamente. En 1995, la elección fue Viola, el artista de video. Y en 1997, fue el

pintor Robert Colescott, quien hace uso de su experiencia de hombre negro en Estados Unidos para satirizar el estado de las relaciones raciales y el prejuicio de los blancos inherente en la historia convencional norteamericana.

Estos tres artistas meramente empiezan a sugerir el alcance de los medios e intereses que exploran los artistas norteamericanos contemporáneos. La pintura hoy abarca desde el hiperrealismo de Chuck Close, cuyos retratos gigantescos se basan en fotografías divididas en cuadrículas y recreadas con un tipo de pintura a dedo; a Elizabeth Murray, cuyas abstracciones domésticas rompen la superficie del lienzo para retorcerse y girar de una manera casi escultural; hasta Robert Ryman, cuya carrera profesional es una meditación progresiva acerca de las variaciones infinitas del lienzo blanco.

Los artistas instaladores tornan la galería en un espacio teatral. El equipo de artistas de Kristen Jones y Andrew Ginzel explora la infinidad del cosmos y la naturaleza cíclica del tiempo con entornos compuestos de materiales de tecnología tan rudimentaria como títeres fantasmas, hielo seco y luz estroboscopia. Ann Hamilton se dedica al tema del trabajo manual en instalaciones donde ella misma es un elemento, al sentarse quietamente en la galería, ocupada en alguna tarea simple y repetida.

Al lado de esto están los trabajos de artistas que exploran medios nuevos. Estos incluyen a Nam June Paik, el artista nacido en Corea a quien se conoce como “el padre del arte de video” y quien ensambla televisores en forma de autómatas cómicos; Kenneth Snelson, quien ha traducido sus esculturas semejantes a átomos a fantasías cósmicas, utilizando los programas de computadoras digitales más avanzados; y Paul Garrin, quien ha creado una instalación

interactiva en la que un perro guardián virtual sumamente amenazador sigue por toda la habitación a la persona que ve su obra.

Para aumentar la confusión está la presencia creciente en el arte norteamericano de los artistas emigrados cuyos trabajos exploran la complejidad de la cultura e identidad híbridas. Por ejemplo, los artistas expatriados rusos Vitaly Komar y Alexander Melamid vinieron a Estados Unidos en 1978, luego de ganar fama clandestina en la entonces Unión Soviética por sus parodias graciosas y afectuosas sobre el realismo socialista penado por los soviéticos. Ahora su trabajo probablemente contiene representaciones cómicamente heroicas de figuras como George Washington, Abraham Lincoln y el robusto y honesto trabajador norteamericano, reconociendo con ello que la idealización de la historia no conoce fronteras geográficas o ideológicas.

El artista chino Xu Bing se crió en Pekín pero ahora vive en Nueva York. Creció durante la Revolución Cultural, un período en el que se destrozaba los libros considerados contrarrevolucionarios y se “reeducaba” a sus autores.

Su trabajo aborda el poder subversivo del idioma escrito mediante la creación de libros cuyo texto es un híbrido disparatado del inglés y chino. Y el artista japonés Yukinori Yanagi, residente en Nueva York, expresa la inestabilidad de las fronteras e identidades nacionales con granjas de hormigas gigantes cuyos habitantes gradualmente rompen las formaciones de arenas coloreadas dispuestas en formas tales que representan las banderas de muchos países.

Ahora que se apresta a entrar en el siglo XXI el arte norteamericano, cada vez es más evidente cuanto diferirá el mundo del futuro del mundo del pasado. Para los artistas, igual que para todos nosotros, estos son tiempos inciertos. Pero la incertidumbre ofrece sus propios retos creativos. En el siglo XXI, los artistas pudieran ayudarnos a comprender cómo debemos pensar y funcionar en un mundo que ahora apenas podemos imaginar.

Eleanor Heartney, redactora y crítica de Art and América y otras publicaciones, es autora de “Critical Condition: American Culture at the Crossroads” (Condición crítica: La cultura norteamericana en la encrucijada)

LA ARTISTA ELIZABETH MURRAY: NOS HABLA DESDE EL PASADO AL PRESENTE

Elizabeth Murray, conocida por sus pinturas sobre lienzos grandes, recargados y de forma irregular, hoy es una de las pintoras más importantes de Estados Unidos.

Se ha descrito su trabajo como fusión del expresionismo abstracto con lo que un crítico llamó una “figuración altamente sofisticada del amilanzamiento” de las raíces de Chicago de la pintura. Murray nació en Chicago, Illinois, y se crió allí y en Michigan. Estudió en el Instituto de Arte de Chicago, donde obtuvo en 1962 su diploma en bellas artes. Más tarde obtuvo su licenciatura en el Mills College, en Oakland, California.

Cuando llegó a Nueva York, a fines de los años sesenta, el minimalismo era una de las principales formas del arte. Murray empezó a desarrollar su propia manera de pintar. Al principio su trabajo derivó del minimalismo, estética reductora basada en geometría, pero con el tiempo ganó energía y narrativa. Para fines de los años setenta, Murray simbolizó el nuevo vigor de la pintura en los Estados Unidos y, aproximadamente una década más tarde, fue generalmente aclamada como una figura prominente de su generación.

Sus obras son inteligentes, alegres y fáciles de reconocer. Con frecuencia introduce secretamente en sus imágenes abstractas objetos ordinarios. Sus lienzos grandes y

brillantes están repletos de colores vívidos y formas aparentemente abstractas ricas en referencias a objetos caseros como tazas de café, mesas y figuras humanas, llenas de energía y desorden vibrante.

En un artículo de 1991 en el periódico *The New York Times*, la autora Deborah Solomon observó que la obra de Murray “recapitula los grandes momentos en el arte del siglo XX. Los planos astillados del cubismo, los colores vivaces del Fauvismo, las lánguidas formas biomórficas del surrealismo, la escala heroica del expresionismo abstracto — todos están presentes en las pinturas de Murray. Esto no quiere decir que la artista se “apropie” de la manera, común en los años ochenta, de mofarse del pasado. Más bien, demuestra cómo las imágenes del pasado le pueden hablar al presente”.

Una de las obras más recientes de Murray es también la más grande y ambiciosa de su carrera profesional: una pintura mural en mosaicos, de 36,6 metros de longitud, que adorna el entrepiso de una estación del subterráneo en el centro de Nueva York. La obra, llamada “Bloomington” (floración) es una de más de 60 obras de arte en el sistema del tránsito subterráneo de Nueva York. La pintura mural representa una fantasía colorida de resplandores del sol, tazas de café y ramas retorcidas de árboles.

Murray, de 58 años de edad, quien ha viajado en el subterráneo durante más de 30 años, le dijo al redactor de *The New York Times* David W. Dunlap, en un artículo publicado en mayo de 1998, que la pintura mural había sido inspirada por “los trabajadores”.

“Tuve la visión de gente que se levanta muy temprano, personas somnolientas, que se levantan, beben una taza de café y toman el subterráneo para ir al trabajo”.

Por último, su arte emana de la vida. “Cuando se sale del estudio... se camina en la calle, es allí donde se encuentra el arte... O se lo encuentra en el hogar, mismo delante de uno”.

Murray no se considera a sí misma pintora de obras abstractas. “Las imágenes en mis pinturas, todas representan algo. No son puras en la manera de la abstracción; no tratan de ser hermosas o eternas o más grandes que la vida misma. La abstracción dejó mucho afuera”.

Una parte del atractivo de Murray, escribió Marlena Doktorczyk-Donohue, en *ArtScene*, en febrero de 1997, es el hecho de que no se puede “encasillar” su obra.

“El trabajo es rigurosamente abstracto, sin embargo siempre se asoman la figuración y la narrativa. Los elementos formales poseen una vida calurosa que permite a la noción abstracta penetrar en nuestra conciencia colectiva. ...Aunque el mundo de las artes puede embriagarse, Murray, como niña despreocupada que no ve a nadie más en el patio de recreo, crea belleza sacándola de algún lugar de su indomado y excéntrico corazón”.

“Pinto sobre las cosas que me rodean”, explica Murray, “cosas que veo y toco todos los días. Esto es arte. El arte es una manifestación en una taza de café”.

Charlotte Astor

BIBLIOGRAFIA Y SITIOS EN INTERNET

(en inglés)

(Please note that USIS assumes no responsibility for the content and availability of the selected sources listed below.)

GENERAL RESOURCES

The American Arts Alliance
(<http://www.artswire.org/~aaa/>)

This consortium of arts institutions is recognized as a principal advocacy organization for the professional arts community. Arts Wire, a national computer-based communications network for the arts community, includes fact sheets on national support of the arts and its economic impact.

American Canvas: An Arts Legacy for Our Communities
(<http://arts.endow.gov/Community/AmCan/Opening.html>)
A 1997 report from the National Endowment for the Arts, "American Canvas" analyzes and examines the current state of the nonprofit arts in América.

Americans for the Arts
(<http://www.artsusa.org>)

Formerly known as the American Council for the Arts, Americans for the Arts "is dedicated to advancing the arts and culture in communities across the United States by working with cultural organizations, arts and business leaders and patrons to provide leadership advocacy, visibility, professional development and research, and information."

ARGUS Clearinghouse: Arts & Humanities
(<http://www.clearinghouse.net/arhum.html>)
One of a series of guides that provides a central access point for value-added topical guides that identify, describe, and evaluate Internet-based information.

art.community
(<http://arts.endow.gov/Contents.html>)
From the National Endowment for the Arts, this hyperlinked periodical features articles by working artists,

news on communities and the arts, links, and endowment happenings. Includes an archive of past issues.

Arts & Business Council, Inc./Business Volunteers for the Arts
(<http://www.artswire.org/arts%26business/mainhome.htm>)
"Since 1965, the Arts & Business Council, Inc., a national organization based in New York City, has been the leader in helping not-for-profit arts groups form beneficial partnerships with businesses."

ArtsEdge
(<http://artsedge.kennedy-center.org/>)
ArtsEdge helps artists, teachers, and students gain access to and/or share information, resources, and ideas that support the arts as a core subject area in the K-12 curriculum.

Belgrad, Daniel. *THE CULTURE OF SPONTANEITY: IMPROVISATION AND THE ARTS IN POSTWAR AMÉRICA*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Dance Theater Workshop
(<http://www.dtw.org>)
"Dance Theater Workshop is a not-for-profit, community-based organization that provides artist sponsorship programs and production facilities as well as a broad spectrum of administrative, promotional and technical services. . . . " The organization supports the work of dance, theater, music, visual and video artists, and is active in the international arts community as well.

Dickstein, Morris. *GATES OF EDEN: AMERICAN CULTURE IN THE SIXTIES*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Dickstein, Morris, ed. *THE REVIVAL OF PRAGMATISM: NEW ESSAYS ON SOCIAL THOUGHT, LAW, AND CULTURE*. Durham, NC: Duke University Press, 1998. (Forthcoming)

Emerson, Ken. *DOO-DAH! STEPHEN FOSTER AND THE RISE OF AMERICAN POPULAR CULTURE*. New York: Simon and Schuster, 1997.

Kazin, Alfred. *GOD AND THE AMERICAN WRITER*. New York: Knopf, 1997.

The National Assembly of State Arts Agencies (<http://www.nasaa-arts.org/>)
The National Assembly of State Arts Agencies (NASAA) is the membership organization of the nation's 50 state and six jurisdictional arts agencies. Emphasis is given to developing programs that reach rural and underserved populations, providing alternatives for at-risk youth, acting as catalysts for economic development, and offering innovative approaches to arts education.

National Endowment for the Arts (<http://arts.endow.gov>)
The NEA's mission is to "foster the excellence, diversity and vitality of the arts in the United States, and to broaden public access to the arts." In addition to detailed information on grants and regulations, the site provides information about international activities, showcases U.S. arts abroad, and provides contact information and links to arts service organizations, state arts agencies, and regional arts organizations.

Smithsonian Institution (<http://www.si.edu/newstart.htm>)
The Smithsonian is composed of "sixteen museums and galleries and the National Zoo and numerous research facilities in the United States and abroad." Links to the National Museum of American Art, the Renwick Gallery, the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, the National Portrait Gallery, the National Museum of the American Indian, and the Cooper-Hewitt, National Design Museum are contained on this site, as well as links to research centers such as the Archives of American Art and the Center for Folklife Programs and Cultural Studies.

World Wide Arts Resources (<http://wwar.com/>)
A large, comprehensive gateway to the arts on the Internet with detailed sections on the visual arts, including

indexes to artists, galleries, museums, publications, arts agencies and schools. Film, literature, theater, and dance links are provided as well.

World Arts: A Guide to International Exchange (<http://arts.endow.gov/Resource/WorldArts/Contents.html>)
Produced by the National Endowment for the Arts, this guide describes NEA's International Program and how it complements the work of other federal, state and local government agencies to promote arts exchange. It also provides comprehensive information about international arts exchange programs.

FILM

AFI Online (<http://www.afionline.org/>)
The American Film Institute's comprehensive site provides information on news, screenings (both real and virtual), festivals, preservation, education, awards and other resources. See especially CineMedia (<http://www.afionline.org/CineMedia/>), an Internet film and media directory that features over 18,000 links.

Giannetti, Louis and Eyman, Scott. *FLASHBACK: A BRIEF HISTORY OF FILM*. 3d ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1996.

Halliwell, Leslie. *HALLIWELL'S FILM GUIDE AND VIDEO GUIDE*, 1998. Rev. ed. New York: HarperPerennial, 1998.
Revised edition edited by John Walker.

Independent Feature Project (<http://www.ifp.org>)
A nonprofit membership organization of independent filmmakers, "IFP educates and assists independent filmmakers in the development, production, marketing and distribution of their projects." The site provides information on the Gotham Awards, the film market, upcoming events, and Web sites of interest to independent film fans.

Independent Film and Web Producers Site (<http://www.pbs.org/independents/>)
"On June 1, 1998, PBS Online launches an exhaustive Web resource devoted to independent filmmakers, producers and Web site producers. Seeking to highlight the work of independent artists, PBS will showcase at least one independent film

production on the site each month . . . Finally, there will be a host of other electronic resources, including numerous links to other independent film organizations and festivals.”

The Internet Movie Database

(<http://www.imdb.com/>)

The largest searchable database of movie titles on the Web, currently covering over 140,000 movies with over 2 million filmography entries, aiming “to capture any and all information associated with movies from across the world. . . .”

Katz, Ephraim et al. *THE FILM ENCYCLOPEDIA*. 3d rev. ed. New York: HarperPerennial Library, 1998.

Sarris, Andrew. *YOU AIN'T HEARD NOTHIN' YET: THE AMERICAN TALKING FILM, HISTORY AND MEMORY, 1927-1949*. New York: Oxford University Press, 1998.

The Sundance Institute

(<http://www.sundance.org/>)

“The Sundance Institute was created in 1981 by Robert Redford in order to support independent filmmaking. It is dedicated to the support and development of emerging screenwriters and directors of vision, and to the national and international exhibition of new, independent dramatic and documentary films.” An archive of Sundance Festival films (<http://www.sundance.org/festival.html>) is also available.

MUSIC

“Aaron Jay Kernis Wins 1998 Pulitzer Prize for Music,” News Release, April 27, 1998.

G. Schirmer, Inc. and Associated Music Publishers, Inc. (<http://www.schirmer.com/news/kernis/pulitzer.html>)

ASCAP's Guide to Resources in the Music Business

(<http://www.ascap.com/resource/resource-guide-toc.html>)

The American Society of Composers, Authors and Publishers is a membership association of composers, songwriters, lyricists and music publishers, which protects “the rights of its members by licensing and paying royalties. . . .” The Resource Guide includes links to reference books, newsletters and organizations related to music business issues. A searchable database with information on all compositions in the ASCAP repertory called ACE on the Web (<http://www.ascap.com/ace/ACE.html>) is also available.

Berklee College of Music

(<http://www.berklee.edu/>)

Founded in 1945, the Berklee College of Music is a large independent music college, which specializes in the study of contemporary music. A brief biography of Gary Burton, Berklee's Executive Vice President (http://www.berklee.edu/html/ab_exec.html#burton) is included.

bmi.com songwriter's toolbox

(<http://www.bmi.com/toolbox/>)

Broadcast Music Inc., a not-for-profit organization representing composers and music publishers, collects and distributes royalties. The toolbox provides information for songwriters about performing rights, music publishing, copyright and the business of songwriting. The site also includes a searchable database of song titles licensed by BMI.

The Classical Hotsheet

(<http://www.sirius.com/~arts/links.html>)

These selected links from classical music resources on the Web cover composers, musicians, vocalists, conductors, orchestras and other groups, instruments, opera, academic programs and masterworks of all periods. Audio files in MIDI formats are also available.

Duckworth, William. *TALKING MUSIC: CONVERSATIONS WITH JOHN CAGE, PHILIP GLASS, LAURIE ANDERSON, AND FIVE GENERATIONS OF AMERICAN EXPERIMENTAL COMPOSERS*. New York: Schirmer Books, 1995.

Feather, Leonard. *THE BIOGRAPHICAL ENCYCLOPEDIA OF JAZZ*. Rev. and enl. New York: Oxford University Press, 1999. (Forthcoming)

Festival Finder

(<http://www.festivalfinder.com/>)

Provides details on more than 1,300 music festivals in North America, including the annual “Bang on a Can” (<http://www.festivalfinder.com/cgi-bin/viewer?555>) music festival in New York.

Gary Burton Discography

(<http://www.mediapolis.com/ecm/artists/440.html>)

Gann, Kyle. *AMERICAN MUSIC IN THE TWENTIETH CENTURY*. New York: Schirmer Books, 1997.

Hitchcock, H. Wiley and Sadie, Stanley, eds. *THE NEW GROVE DICTIONARY OF AMERICAN MUSIC*. 4 vols. New York: Grove's Dictionaries of Music, 1986. (Reprinted 1992)

Jackson, John A. *AMERICAN BANDSTAND: DICK CLARK AND THE MAKING OF A ROCK 'N' ROLL EMPIRE*. New York: Oxford University Press, 1997.

JCS: The History of Jazz

(<http://www.jazzcentralstation.com/jcs/station/newsstan/history/index.html>)

Author Dan Morgenstern, a professor and former editor-in-chief of *DOWNBEAT* and *METRONOME* magazines, wrote this electronic text. It begins with "The Jazz Story, An Outline History of Jazz," which provides an overview, followed by "The Roots," "Birth of the Blues," "Brass Bands and Ragtime," "The Coming of Swing" and so forth. Recommended recordings and books.

"John Adams: American of Our Time."

(<http://www.azstarnet.com/public/packages/reelbook/153-3982.htm>)

Profile of John Adams from *THE TIMID SOUL'S GUIDE TO CLASSICAL MUSIC*.

Kernfeld, Barry, ed. *THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ*. New York: St. Martin's Press, 1988. (Reprinted 1994)

MUSICAL AMÉRICA: INTERNATIONAL DIRECTORY OF THE PERFORMING ARTS, 1998. New York: K-III Directory, 1998.

National Symphony Orchestra

(<http://www.kennedy-center.org/nso/>)

Based at the Kennedy Center in Washington, DC, the orchestra features standard and 20th-century orchestral and operatic repertoires with generous representation of American music. A biographical sketch of conductor Leonard Slatkin is included. (<http://www.kennedy-center.org/nso/slatkin.html>)

OPERA América

(<http://www.operaam.org/>)

"OPERA América serves and strengthens the field of opera by providing a variety of informational, technical, and administrative resources to the greater opera community."

Rich, Alan. *AMERICAN PIONEERS: IVES TO CAGE AND BEYOND*. London: Phaidon, 1995.

San Francisco Symphony

(<http://www.sfsymphony.org/>)

This site highlights the artistic, community and organizational goals of the San Francisco Symphony. Music

Director Michael Tilson Thomas is profiled. (<http://www.sfsymphony.org/hframestaff.htm>).

Schwarz, K. Robert. *MINIMALISTS*. London: Phaidon, 1996.

Slonimsky, Nicolas. *MUSIC SINCE 1900*. 5th ed. New York: Macmillan, 1994.

Thomas, Michael Tilson. *VIVA VOCE: CONVERSATIONS WITH EDWARD SECKERSON*. London: Faber and Faber, 1994.

Tommasini, Anthony. *VIRGIL THOMSON: COMPOSER ON THE AISLE*. New York: Norton, 1997.

Williams, Martin. *THE JAZZ TRADITION*. 2d rev. ed. New York: Oxford University Press, 1993.

"A Winning Composer."

The NewsHour with Jim Lehrer

(http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june98/kernis_4-22.html)

A conversation with composer Aaron Jay Kernis. Transcript, April 22, 1998.

MUSIC/AUDIO SITES

(All of the sites below contain audio files. Most also provide access to software necessary to listen to the files on a computer.)

Biograph

(<http://www.biograph.com/>)

A renowned label for classic American jazz, ragtime, blues and period recordings.

Blue Note Jukebox

(<http://www.bluenote.com/jukebox.html>)

The Blue Note Jukebox uses RealAudio Streaming Technology and Xing Technologies' StreamWorks Server. It provides "REAL-TIME audio of some of the world's greatest jazz music."

CDnow

(<http://www.cdnw.com/>)

A major commercial site that sells an extraordinary variety of music via the Internet. The site features a variety of special collections. For instance, June readers can

examine a special feature offering both music and film (on video) of Frank Sinatra. Also provides audio clips from a number of albums.

Decca-Nashville

(<http://www.decca-nashville.com/>)

Decca-Nashville is a good source for country and western music.

Polygram

(<http://www.polygram.com/>)

A rich and varied site featuring a variety of U.S. and international labels with jazz, classical and various alternative sounds.

Telarc International

(<http://www.telarc.com/>)

"Telarc International is a Grammy award-winning independent record label based in Cleveland, Ohio. Our catalog includes classical, crossover, jazz and blues releases, which you can sample on this site. We offer over 6,000 Real Audio clips, each of which you can listen to in a continuous stream."

THEATER

Bordman, Gerald M. *THE OXFORD COMPANION TO AMERICAN THEATRE*. 2d ed. New York: Oxford University Press, 1992.

East West Players

(<http://www.eastwestplayers.com/>)

The East West Players, which recently opened a new theater in Los Angeles, is the nation's first and foremost Asia Pacific American Theater.

Mamet, David. *3 USES OF THE KNIFE: ON THE NATURE AND PURPOSE OF DRAMA*. New York: Columbia University Press, 1998.

Secrest, Maryle. *STEPHEN SONDHEIM: A LIFE*. New York: Knopf, 1998.

theatre-link.com

(<http://www.theatre-link.com/>)

Formerly called "Scott's Theatre Links," this site is organized around the following topics: Academic Programs, Broadway and West End, Casting and Contract Services, Goods and Services, News and Information, Shakespeare, Shows and Performances, Theaters and

Venues, Groups and Organizations, and other theater-related resources.

Theatre Communications Group (TCG)

(<http://www.tcg.org>)

Since 1961 TCG, the national organization for American theater, has provided a national forum and communications network for all the companies and individual artists that comprise our national theater. TCG's chief programs include grants, fellowships and awards to theater artists and institutions; conferences, workshops and roundtables; government affairs; surveys and research; a national arts employment bulletin; and publications, such as the annual "Theatre Directory."

Wilmeth, Don B. and Bigsby, Christopher, eds. *CAMBRIDGE HISTORY OF THE AMERICAN THEATRE: BEGINNINGS TO 1870*. New York: Cambridge University Press, 1998.

This is the first volume of a planned three-volume set.

Wilmeth, Don B. and Miller, Tice L., eds. *CAMBRIDGE GUIDE TO AMERICAN THEATRE*. New York: Cambridge University Press, 1993. (Reprinted in 1996.)

DANCE

Acocella, Joan Ross. *MARK MORRIS*. New York: Farrar Straus Giroux, 1993.

Anderson, Jack. *ART WITHOUT BOUNDARIES: THE WORLD OF MODERN DANCE*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.

Carr, C. *ON EDGE: PERFORMANCE AT THE END OF THE TWENTIETH CENTURY*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1993.

Dance Resources at World Wide Arts Resources

(<http://wwar.com/dance/index.html>)

From academic resources to therapy resources, this comprehensive site includes thousands of dance related resources.

Dance/USA

(<http://www.danceusa.org/>)

This national service organization for not-for-profit professional dance "seeks to advance the art form of dance by addressing the needs, concerns, and interests of

professional dance.”

DeMille, Agnes. *MARTHA: THE LIFE AND WORK OF MARTHA GRAHAM*. New York: Random House, 1991.

Dunning, Jennifer. *ALVIN AILEY: A LIFE IN DANCE*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1996.

Easton, Carol. *NO INTERMISSIONS: THE LIFE OF AGNES DEMILLE*. Boston: Little, Brown, 1996.

Graham, Martha. *BLOOD MEMORY*. New York: Doubleday, 1991.

Jones, Bill T. *LAST NIGHT ON EARTH*. New York: Pantheon Books, 1995.

Mark Morris Dance Group
(<http://www.mmdg.org/>)

The latest touring schedule, news and booking information about the Mark Morris Dance Group are highlighted here.

Vaughan, David. *MERCE CUNNINGHAM: FIFTY YEARS*. New York: Aperture, 1996.

VISUAL ARTS

Alternating Currents: American Art in the Age of Technology

(<http://www.sjmusart.org/AlternatingCurrents/>)

A joint production of the San Jose Museum of Art and the Whitney Museum of American Art, this site examines the interplay of technological advances and American art over the past 30 years.

AMERICAN ART DIRECTORY, 1997-98. New York: Bowker, 1997.

Art in Context: Elizabeth Murray
(<http://www.artincontext.com/listings/pages/artist/0/2kkq5x00/men u.htm>)

Provides information on galleries, dealers, museums and recent exhibits. A biographical sketch on this artist and an exhibition schedule are available on the PaceWildenstein gallery site. (<http://www.pacewildenstein.com/murray>).

Art Museum Network Index

(<http://www.excalendar.net/amn/amn.home.asp>)

Includes exCalendar.net (<http://www.excalendar.net/>), the official exhibition calendar of some of the world's leading museums; AMICO.net (<http://www.amico.net/>), the Web site of the Art Museum Image Consortium; and the Association of Art Museum Directors (<http://www.aamd.net/>) site.

Danto, Arthur Coleman. *EMBODIED MEANINGS: CRITICAL ESSAYS AND AESTHETIC MEDITATIONS*. New York: Noonday Press, 1995.

Felshin, Nina, ed. *BUT IS IT ART? THE SPIRIT OF ART AS ACTIVISM*. Seattle: Bay Press, 1995.

Fineberg, Jonathan D. *ART SINCE 1940: STRATEGIES OF BEING*. New York: Abrams, 1995.

Gaze, Delia, ed. *DICTIONARY OF WOMEN ARTISTS*. 2 vols. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997.

Guggenheim Museum

(<http://www.guggenheim.org/>)

This site encompasses “the activities of the four affiliated museums that make the Guggenheim a truly international institution,” including the new Guggenheim Museum Bilbao (<http://www.guggenheim.org/bilbao.html>).

Heartney, Eleanor. *CRITICAL CONDITION: AMERICAN CULTURE AT THE CROSSROADS*. New York: Cambridge University Press, 1997.

Hughes, Robert. *AMERICAN VISIONS: THE EPIC HISTORY OF ART IN AMÉRICA*. New York: Knopf, 1997.

Los Angeles Times Special Report: The Getty Center
(<http://www.latimes.com/HOME/ENT/ART/GETTY/contents.htm>)

A series of over 30 articles tracing the evolution, development and completion of the new Getty Center.

Museums Index — USA

(<http://wwar.com/museums/index.html>)

Part of the World Wide Arts Resources site, the USA Museums Index contains links to numerous online museums. It is searchable by region, type of collection, and keyword.

Sandler, Irving. ART OF THE POSTMODERN ERA:
FROM THE LATE 1960S TO THE EARLY 1990S. New
York: Harpercollins, 1996

Whitney Museum of American Art
(<http://www.echonyc.com/~whitney/>)
See especially the “art on the web” (<http://www.echonyc.com/~whitney/weblinks/main.html>) page,
which offers “a link to other museum sites, where some of
the most interesting online delivery of museum content is
occurring. . . .”



USIS

Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos