

Las artes en Estados Unidos de América

Índice

[La evolución de las artes](#)

[Las artes visuales](#)

[La arquitectura](#)

[La música](#)

[La danza moderna](#)

[El cine](#)

- [La decadencia del sistema de estudio](#)
 - [El poder de las estrellas](#)
 - [No hay fórmula para el éxito](#)
 - [Fuentes de renovación](#)

Las bellas artes en Estados Unidos se desarrollaron bajo condiciones muy diferentes a aquellas que se presentaron en muchas otras naciones. Estados Unidos se formó a partir de un grupo de colonias; sus fundadores provenían de diversos lugares con diferentes costumbres y tradiciones. Estas, idóneas para las necesidades de la sociedad en sus países de origen, tuvieron que adaptarse a la vida en un ambiente extraño y adverso. Una cultura propiamente *estadounidense*, fundada en estas tradiciones modificadas desde lejanas regiones, aunque diferente de ellas, creció y se desarrolló sólo después de convertirse Estados Unidos en una nación independiente.

Los primeros dirigentes concibieron el desarrollo de las artes como un símbolo, esperando que se manifestara con el paso del tiempo a medida que la prosperidad y madurez de la nueva nación evolucionaran. "Debo prestar atención a la política y la guerra para que mis hijos puedan tener libertad de estudiar matemáticas y filosofía", escribió en 1780 John Adams, el segundo presidente de la nación. "Mis hijos deberán estudiar matemáticas y filosofía, geografía, historia natural y construcción naval, navegación, comercio y agricultura, a fin de proporcionar a sus hijos el privilegio de aprender pintura, poesía, música, arquitectura, escultura, tapicería y porcelana".

[Volver al índice](#)

La evolución de las artes

Si bien el ideal de evolución artística de Adams pudo realizarse sólo de manera

aproximada, de hecho en Estados Unidos se ha desarrollado una robusta tradición de creatividad en el arte y la música. Su crecimiento a lo largo de los años se ha caracterizado por la pugna entre dos grandes fuerzas de inspiración: la creatividad local, en ocasiones primitiva, y el refinamiento europeo. En general, los mejores artistas han sido aquellos que han sabido combinar ambas fuerzas para crear sus propias formas originales.

Sin embargo, así como no hay un solo grupo característico étnico o cultural, tampoco se puede reconocer un estilo peculiar *estadounidense* en las artes. Existe, más bien, una mezcla de muchos estilos que reflejan la realidad de la sociedad. Incluso algunas generalizaciones que intentan definir lo *estadounidense* en el arte han sido reveladoras. Convencionalmente, el arte ha sido producido y disfrutado con un mínimo de apoyo o control directo del gobierno. En realidad, una de las cualidades que ha distinguido a la cultura ha sido su incapacidad para esperar apoyo financiero por parte del gobierno. Para sobrevivir y crecer, museos, galerías de arte, orquestas sinfónicas, sociedades de música de cámara y teatros, han tenido que depender de benefactores particulares, donaciones universitarias y venta de boletas, como sus medios principales para obtener recursos. Sin la seguridad de los subsidios gubernamentales, que por costumbre el arte de otros países goza, en Estados Unidos las artes siempre han estado vinculadas al comercio.

Sin embargo, es esta misma unión la que ha contribuido a despertar el ingenio y la experimentación cultural. Tal vez estos rasgos puedan verse mejor en el desarrollo y la creatividad de la industria del cine y en la influencia mundial de la música popular. También se reflejan en el incremento de teatros regionales y compañías de ballet, galerías que exhiben el trabajo de artistas locales, y el firme crecimiento de orquestas sinfónicas menos famosas a través de todo el país. La cultura en Estados Unidos parece haber florecido precisamente debido a su independencia respecto al control gubernamental y sus subsidios.

Las artes en Estados Unidos han crecido velozmente, especialmente durante los

últimos 30 años. Una tendencia importante ha sido el crecimiento de las universidades en su papel de centros para la creación y la representación artísticas. Con objeto de satisfacer la creciente demanda de adiestramiento que requieren los estudiantes, éstas han incluido en su personal compositores, músicos, pintores y otros artistas. Además, las universidades han desplegado actividades culturales fuera de sus centros acostumbrados, como Nueva York y Chicago hacia otras ciudades y regiones por todo el país.

Una mayor preparación en las artes ha aumentado el número de artistas aficionados serios. Alrededor de 53 millones de ciudadanos tocan algún instrumento musical. Otros 50 millones pintan o dibujan en su tiempo de descanso. Y las cifras de escritores, poetas, fotógrafos y bailarines aficionados son similares.

Otro desarrollo significativo, en contraste con las prácticas anteriores, ha sido una cautelosa pero creciente participación de los gobiernos federal y estatal en el apoyo a las artes, particularmente al disponer subvenciones para las instituciones culturales. El gasto de la Fundación Nacional para las Artes, una agencia gubernamental creada en 1965, superó en 1993 los US\$159 millones. A esto se suman las aportaciones de las agencias de gobierno estatales para las artes. No obstante, toda esta subvención oficial sigue siendo pequeña si se la compara con las aportaciones privadas para las artes. Pero también debe recordarse que un porcentaje de tales aportaciones son deducibles de impuestos a las personas físicas. De esta forma, el gobierno proporciona gran ayuda a las artes sin comprometer la tradicional independencia de éstas respecto al control gubernamental y el respaldo directo de fuentes privadas.

La subvención pública para las artes nunca ha sido mayor. En una reciente encuesta de opinión pública se encontró que alrededor del 90% de los ciudadanos creen que las artes "hacen de la comunidad un mejor lugar", mejoran la calidad de la vida, y son un recurso importante para los "negocios y la economía" de sus comunidades. Estos números demuestran que las artes no

pertenecen a una élite, sino que se hallan sólidamente en el espíritu de la vida en Estados Unidos.

[Volver al índice](#)

Las artes visuales

En los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, un grupo de jóvenes artistas neoyorquinos surgió impetuosamente para rehacer los objetivos y medios del arte. Conocido como Expresionismo Abstracto, su movimiento se convirtió en el primer movimiento artístico que ejerció una notable influencia sobre artistas extranjeros. A principios de los años 50, la ciudad de Nueva York era un centro en el mundo del arte. Los expresionistas abstractos fueron más allá que los artistas europeos que los precedieron en su rebelión contra los estilos de la gráfica tradicional. Entre los líderes del movimiento se encontraban Jackson Pollock (1912-1956) y Willem de Kooning (1904-1997). Estos jóvenes artistas abandonaron la composición formal. En cambio, pusieron énfasis en el espacio y el movimiento, y confiaron en sus instintos y en la acción física de pintar.

"Creo que nuevas necesidades requieren de una técnica novedosa, y el artista moderno ha encontrado nuevos caminos e instrumentos originales para manifestar su testimonio", dijo Pollock en 1950. "Me parece que el pintor moderno no puede expresar su época, el avión, la bomba atómica, la radio, mediante las viejas formas del renacimiento o de cualquier otra cultura del pasado. Cada generación descubre su propia técnica".

En cada era, los artistas han procurado expresar la época. La historia del arte nacional presenta un cuadro variable de las imágenes cambiantes que los estadounidenses tienen de sí mismos. Sin embargo, hasta el siglo XX, el arte se desarrolló principalmente a través de sus temas y habilidades. La innovación más auténtica y la mayor parte de las grandes obras maestras del arte occidental fueron producidas por europeos.

La creatividad artística del período colonial y durante las primeras décadas de la nueva nación encontraron su expresión generalmente en la producción de utensilios de uso diario, como muebles sencillos, elegantes, o colchas de retazos multicolores. Para los laboriosos de mente práctica, los retratos eran la única clase de bellas artes que parecían necesarios. La mayoría de los artistas de la época eran autodidactas. Su obra poseía el encanto primitivo del arte folclórico: observación de primera mano, un sentido de carácter, e instinto para el color, la línea y la figura. Hoy, los cientos de antiguos retratos que aún existen son altamente valorados por los coleccionistas.

En los años precedentes a la guerra de independencia de Estados Unidos, ciertos connotados artistas viajaron a Europa. Algunos prosperaron allí. Benjamin West (1738-1820) llegó a ser pintor de la corte del Rey Jorge III de Inglaterra y fungió como presidente de la Real Academia por 28 años. Pero la obra de otros, como John Singleton Copley (1738-1815), quizá el retratista más importante de la colonia, pareció perder su fuerza lejos de las costas de Norteamérica.

La primera escuela de pintura paisajista famosa en Estados Unidos, la Escuela del Río Hudson, apareció en la década de 1820. La expansión hacia el oeste había traído consigo una comprensión de la enorme proporción y belleza virginal del continente. Con Thomas Cole (1801-1848) a la cabeza, los pintores del río Hudson combinaron su gran destreza técnica con el paisaje romántico. Sus pinturas eran exploraciones visuales de la luz y de las maravillas de la naturaleza.

A fines del siglo XIX, esta tradición de candor, simplicidad imaginativa y claridad devino en algo nuevo: una representación naturalista de los anchos límites de la vida en Estados Unidos. El lado rural de la nación, los mares, las montañas y los hombres y mujeres que allí vivían, fueron el tema de Winslow Homer (1836-1910).

La vida citadina de la clase media de este período encontró a su poeta en Thomas Eakins (1844-1916), un realista intransigente cuyos retratos desolados, sin artificios, enmendaron el camino lejos del sentimentalismo romántico que la gente "educada" de su tiempo había favorecido. La controversia llegó a ser una forma de vida tanto para los artistas como para los europeos del siglo XX. De hecho, al igual que Europa después de los futuristas italianos, gran parte de la escultura y la pintura en Estados Unidos desde 1900 ha sido una serie de rebeliones contra la tradición. "Al infierno con los valores artísticos", proclamó Robert Henri (1865-1929). Henri encabezó lo que los críticos apodaron la escuela "del basurero" porque los retratos realistas del grupo mostraban los aspectos escuálidos de la vida en la ciudad, temas usuales de John Ruskin, Thomas Carlyle, y otros. Apenas unos años más tarde, los artistas "del basurero" fueron desplazados por el arribo desde Europa de movimientos modernistas, como el cubismo y el abstraccionismo, promovidos por el gran fotógrafo Alfred Stieglitz en su "Galería 291" en New York. Pero alrededor de los años 20 un renovado sentimiento nacionalista animó a los artistas a redescubrir y explorar lo que se denomina *Americana* (la colección de documentos y objetos que relatan la historia, cultura y arte de Estados Unidos). Regionalistas como Thomas Hart Benton (1889-1975) y Grant Wood (1891-1942) exaltaron el artístico medio oeste. Al mismo tiempo, artistas como Edward Hopper (1882-1967) retrataron las ciudades y los pueblos con original realismo.

La Depresión de los años 30 y el aumento de las tensiones por todo el mundo, multiplicaron el arte romántico de protesta social, estilísticamente similar al que promovieron algunos artistas en la Unión Soviética y los muralistas en Mexico. En todas partes, los artistas montaron extraordinarios ataques pictóricos a los sistemas sociales en multitud de pinturas y murales públicos. No obstante, en ninguna otra parte tantos artistas declararon tan franca e idealista lo que estaba mal en su país, a menudo a expensas del gasto oficial, como cuando cientos de artistas fueron agregados a la nómina de Estados Unidos como parte del esfuerzo del gobierno federal por proporcionar empleos.

Las innovaciones radicales de los expresionistas abstractos en los años 40 y 50 fueron igualadas por los escultores. Los legendarios modelos del pasado fueron abandonados en favor de formas abiertas y fluidas. Se adoptaron nuevos materiales y se empleó el color. Alexander Calder (1898-1976) desarrolló el móvil. David Smith (1906-1965), el primer escultor que trabajó con metales soldados, creó un estilo abstracto monumental que fue de gran influencia en otros artistas.

Entre los últimos años de la década del 50 y los primeros de la del 60, los jóvenes artistas reaccionaron en contra del expresionismo abstracto para producir obras de medios "mixtos". Tales artistas, entre ellos Robert Rauschenberg (nacido en 1925) y Jasper Johns (nacido en 1930), emplearon fotos, recortes de periódicos y objetos de desecho en sus pinturas. A principios de los años 60 nació el arte *pop*. Creadores como Andy Warhol (1930-1987), Larry Rivers (nacido en 1923) y Roy Lichtenstein (nacido en 1923) reprodujeron, con un cuidado satírico, las imágenes y objetos cotidianos de la cultura popular: botellas de Coca-cola, latas de sopa, paquetes de cigarrillos, y tiras cómicas. El *pop* fue seguido por el arte *op*, que se basaba en los principios de la ilusión óptica y la percepción. Los años 70 y 80 vieron una explosión de formas, estilos y técnicas. Los artistas ya no están reclusos en sus estudios, o incluso restringidos a la creación de objetos. La obra de un artista podría ser una galería vacía, o un descomunal dibujo grabado en el desierto del oeste, o un suceso videograbado, o un manifiesto escrito; estas diferentes clases de arte llevan distintos nombres: arte terrenal, arte conceptual, arte en escena.

Sin embargo, el crecimiento vertiginoso en los años 80 de un grupo de jóvenes artistas comprobó que la pintura figurativa sobre lienzo sigue siendo popular entre el público espectador.

[Volver al índice](#)

La arquitectura

Pocas formas simbolizan el espíritu de las ciudades de Estados Unidos mejor que el rascacielos. Hecho realidad gracias a originales técnicas de construcción y a la invención del ascensor, el primer rascacielos fue levantado en Chicago en 1884. Su proyectista fue William Le Baron Jenney (1832-1907). Jenney ideó la estructura de acero que proporcionaba el soporte interior, indicando que los muros exteriores no llevarían más peso que tal cantidad de pisos. Al ir aumentando el valor de la tierra en cada ciudad así aumentó la construcción de edificios cada vez más altos.

Muchas de las primeras y más hermosas torres fueron proyectadas por Louis Sullivan (1856-1924), el primer gran arquitecto moderno de Estados Unidos. "La forma siempre está sujeta a la función", predicaba Sullivan, con lo cual quería decir que el propósito de un edificio debe determinar su proyecto. Esta idea ha sido uno de los fundamentos que han guiado la arquitectura moderna.

El pupilo más talentoso de Sullivan fue Frank Lloyd Wright (1869-1959). Considerado en la actualidad como el arquitecto moderno más original e influyente, pero ignorado por las comisiones importantes durante gran parte de su vida, Wright pasó casi toda su carrera proyectando casas particulares en las cuales daba gran importancia a los espacios abiertos y al uso creativo de los materiales. Uno de sus más conocidos edificios es el cilíndrico del Museo Guggenheim (1959) en New York.

Las ideas de Sullivan y Wright, si bien muy distintas entre sí, llegaron a dominar la arquitectura de Estados Unidos. Algunas fueron adaptadas por un grupo de europeos que emigraron a Estados Unidos antes de la Segunda Guerra Mundial, y quienes más tarde conformaron otro movimiento sobresaliente en la arquitectura. Entre ellos estaban Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) y Walter Gropius (1883-1969), ambos ex directores de la famosa escuela alemana de diseño *Bauhaus*. Su obra, conocida como el Estilo Internacional, daba énfasis

a la tecnología de la máquina, a la forma geométrica, y a los materiales. Algunos críticos han bautizado a los edificios basados en sus ideas como "cajas de cristal", pero otros los juzgan como monumentos a la vida corporativa.

Una aproximación radicalmente distinta a la proyección fue concebida por R. Buckminster Fuller (1895-1984). Fuller empleó principios matemáticos para crear una forma que él llamó domo geodésico, en la cual la estructura del techo soporta su propio peso.

Entre los principales arquitectos actuales se destacan Philip Johnson (nacido en 1906), comúnmente considerado un "posmodernista", e I. M. Pei (nacido en 1917). Muchos arquitectos jóvenes han rechazado las cajas de cristal. Uno de los líderes de este movimiento es Michael Graves (nacido en 1934), cuya obra es rica en detalles y decoración.

[Volver al índice](#)

La música

Cualquier gran ciudad de Estados Unidos puede proporcionar alternativas musicales para satisfacer todos los gustos. Audiciones de bandas de jazz, pop y rock, orquestas sinfónicas, ópera, música de cámara, *blues*, música folclórica, música *country*, música *bluegrass*, y comedias musicales se han convertido en parte del repertorio cotidiano que ofrecen las salas de concierto en todo el país.

Al igual que en el arte gráfico, esta rica herencia musical es también producto de numerosas influencias. La más importante ha sido la interacción, con frecuencia conflictiva, entre las tradiciones clásicas europeas y la vitalidad de las expresiones regionales y étnicas. De hecho, muchos de los más talentosos compositores han trabajado sobre formas populares.

Edward MacDowell, el mejor compositor de música seria del país a finales del siglo XIX, escribió que antes de Estados Unidos encontrar "un escritor de música para responder a su espíritu", necesitaba "sobre todo, tanto de parte del público

como del compositor, absoluta libertad respecto a las restricciones que nos han sido impuestas por una casi ilimitada condescendencia al pensamiento y prejuicios europeos".

Los pioneros fundadores de Estados Unidos trajeron consigo su música: canciones y bailes, cánticos, himnos, y cierta musica formal. Entre estas, fue la música religiosa la que predominó sobre las demás. Las melodías para los cantos de alabanza fueron trasmitidas principalmente por tradición oral, y sirvieron de base para gran parte de la música colonial.

Los historiadores otorgan el honor de ser el primer compositor nacido en Estados Unidos a Francis Hopkinson de Filadelfia (1737-1791), un caudillo de la revolución y amigo cercano de George Washington, el primer presidente. Sin embargo, los expertos en música reconocen a William Billings (1746-1800) como una fuerza revolucionaria en la antigua canción. Compositor autodidacta, que nunca dejó de lamentarse por las reglas musicales, Billings escribió lo que el llamaba tonadas "amnésicas". Estas han sido juzgadas torpes y crudas, pero estaban llenas de alegría, tenían un ritmo contagioso y eran fáciles de aprender.

De todas las formas de canción y teatro populares que surgieron a principios del siglo XIX en Estados Unidos, ninguna fue tan influyente, o tan típica, como el espectáculo teatral cómico llamado *minstrel show*. En estas representaciones, que surgieron en la década de 1820 y desaparecieron bien entrado el siglo XX, actores blancos disfrazados se tiznaban la cara y cantaban, bailaban y contaban historias.

Estos cómicos juglarescos se apropiaron libremente de la música folclórica hasta la ópera. Pero crearon un sonido que comunicaba los atributos de la vida estadounidense: lacónica, tenaz, llena de jerigonza y disparatada comicidad. En estos espectáculos se encontraban las semillas del moderno baile *tap*, las comedias musicales y las canciones comerciales.

Del *minstrel show* surgió Stephen Foster (1826-1864), considerado el primer

gran escritor de canciones de Estados Unidos. Aunque su preparación musical era mínima, Foster tenía el don de escribir sencillas e irresistibles melodías que cristalizaban los sentimientos de sus conciudadanos. Incluso hoy, casi todos se saben de memoria algunas de las canciones de Foster, por ejemplo, "Oh, Susana", cantada por cientos de mineros durante la fiebre del oro de 1849.

Muy populares a fines de la década de 1800 fueron también las bandas que interpretaban marchas. El más destacado compositor y director de banda fue John Philip Sousa (1854-1932), quien se había hecho famoso como director de la banda del Cuerpo de Infantería de Marina de Estados Unidos. La música alegre y patriótica de Sousa, como su marcha "Barras y Estrellas", se conserva como una de las favoritas del público que concurre a desfiles, festivales cívicos y actos similares.

No obstante, a lo largo del siglo XIX la mayoría de los compositores y ejecutantes de música seria se ciñeron al dominio de las tradiciones y músicos europeos. Edward MacDowell (1861-1908) se destacó entre los compositores de Estados Unidos en ese período. Con la mejor preparación que Europa le pudo ofrecer, MacDowell afirmó su reputación en ambos lados del Atlántico como un brillante pianista y compositor de obras románticas. Líder de la educación musical, en 1896 dirigió el primer departamento de música en una de las más importantes escuelas superiores de Estados Unidos, la Universidad de Columbia.

La combinación que hizo MacDowell del romanticismo tradicional con nuevas formas musicales influyó significativamente en ciertos compositores que lo siguieron, incluyendo al distinguido neorromántico Samuel Barber (1910-1981). Al tiempo que MacDowell luchaba por divulgar la música seria entre el público común, el *ragtime*, un ritmo derivado del *dixieland* y de la música sureña de taberna, levantaba los ánimos en salas y teatros de toda la nación. La primera música negra en obtener gran popularidad, el *ragtime* fue creado principalmente para piano destacando una síncopa casi continua. El más notable de los

compositores de *ragtime* fue Scott Joplin (1868-1917), quien escribió dos óperas en ese ritmo y confiaba en que su música resistiría la comparación con la música clásica europea. Sin embargo, desde el punto de vista histórico el *ragtime* es quizá más importante por su asociación con el *blues*. Y del *blues* provino el *jazz*, la gran contribución de Estados Unidos al mundo de la música.

El *blues*, cuyo origen se remonta a las canciones folclóricas de África y a la música religiosa cristiana, es un lamento con un dejo de resignación y frecuente humor. Entre las primeras grandes voces que se grabaron sobresalieron las de muchas mujeres, incluyendo a Gertrude "Ma" Rainey (1886-1939) y a Bessie Smith (1900-1937). Por lo común, el *blues* moderno es interpretado por pequeñas bandas que destacan en primer plano la guitarra eléctrica y otros instrumentos, al igual que la voz del cantante. Entre los más populares músicos de esta vertiente se encontraban Muddy Waters (1915-1984) y B. B. King (nacido en 1925).

Cuando los músicos de *blues* y de *dixieland* depuraron sus técnicas instrumentales, nació el *jazz*, que tiene como una de sus características vitales la improvisación. Por lo general, los músicos escriben una estructura armónica básica y las otras partes se crean espontáneamente basadas en la música que interpreta el resto del grupo.

Alrededor de 1920, el *jazz* se extendió desde el sur conforme los músicos negros se mudaron a Chicago y New York. El más influyente de los primeros músicos de *jazz* fue el trompetista Louis Armstrong (1900-1971). Nacido en New Orleans, una de las cunas del *jazz*, Armstrong fue asimismo el primer cantante famoso de este género y creador del *scat*, un recurso que consiste en utilizar la voz como instrumento, cantando sílabas sin sentido. Otro de los más destacados jazzistas de esa generación fue Duke Ellington (1899-1974). Pianista, director de orquesta, compositor y arreglista, Ellington tuvo un enorme impacto en la composición y ejecución de la música de *jazz*.

Cada nueva generación del *jazz* ha explorado nuevas direcciones. A principios de los años 40 surgió un estilo complicado llamado *bebop*, apoyado por el trompetista "Dizzy" Gillespie (1917-1993) y el saxofonista Charlie Parker (1920-1955), el improvisador más grande del jazz.

En los años 60, músicos de *jazz* como el trompetista Miles Davis (1926-1991) y el saxofonista John Coltrane (1926-1967) experimentaron con las más variadas influencias musicales. Los más jóvenes empezaron a introducir ritmo de *rock and roll*. Luego, en los años 70, muchos músicos de jazz experimentaron con instrumentos electrónicos y crearon una mezcla de rock y *jazz* llamada fusión. En los años 50, el *jazz* había empezado a gozar de amplia popularidad como uno de los bienes culturales más importantes, aumentando su auditorio entre los intelectuales y los estudiantes de nivel superior. Hoy es parte de la corriente principal del espectáculo en Estados Unidos, y los conciertos de jazz atraen a muchos miles de oyentes cada año.

El *jazz* ha tenido una influencia enorme sobre toda la gama de música de Estados Unidos. En ninguna obra puede observarse más claramente tal influencia que en la de George Gershwin (1898-1937), uno de los más prestigiosos compositores de este siglo. Compositor de canciones populares, Gershwin también creó una serie de comedias musicales para los escenarios de Broadway. Sus más notables trabajos se han convertido en clásicos modernos, los primeros en incorporar con éxito el *jazz* a formas tomadas de la tradición europea. Entre ellas están el concierto "Rapsodia en Azul" (1924), y la ópera "Porgy and Bess" (1935).

Pocos compositores han identificado tanto su obra con los temas y ritmos estadounidenses como Aaron Copland (1900-1990). Su trabajo ejemplifica la tendencia de muchos compositores modernos a escribir música para una amplia gama de propósitos: orquesta, películas, radio, sesiones de grabación, para la enseñanza elemental y la escuela superior. Algunas de sus piezas de concierto más frecuentemente interpretadas fueron escritas para ballet, como la suite "Billy

the Kid" (1938) y "Primavera en los Apalaches" (1945).

Desde los años 40 los compositores han tendido a desplazarse en muy diversas direcciones. Algunos recurriendo directamente a influencias tradicionales y a la cultura popular, han conseguido fama a través de sus partituras para comedias musicales. Heredera de los antiguos *minstrel shows* y la ópera ligera, la comedia musical se ha convertido en una forma original de entretenimiento, en la cual se combinan la canción, el baile, la comedia, y el drama. Entre los duetos compositor-letrista de mayor éxito se encuentran Richard Rogers y Oscar Hammerstein, autores de "Oklahoma!" (1943) y "Carrusel" (1945).

Otros compositores han experimentado radicalmente con música antitradicional, la cual ha no ha sido fácilmente aceptada por la mayoría del público que gusta de las orquestas. Aunque mientras vivió fue prácticamente desconocido, Charles Ives (1874-1954) es ahora reconocido como un innovador importante. Muchos críticos consideran a Elliot Carter (nacido en 1908) como el más destacado compositor estadounidense de su generación. John Cage (1912-1992) es notable porque deja algunos elementos de sus obras al azar, y también porque mezcla músicos vivos con aparatos electrónicos. A fines de los años 70 y en los 80, Philip Glass (nacido en 1937) alcanzó reconocimiento entre los más jóvenes compositores "minimalistas"; característica de su obra es la excéntrica ópera "Einstein en la Playa".

Sin embargo, para la mayor parte del mundo el sonido de la música de Estados Unidos es el sonido del *rock and roll*. Popularizada en sus inicios por músicos blancos, quienes durante los años 50 interpretaban una miscelánea de *gospel* sureño, música *country*, y el *rhythm and blues* negro, el *rock and roll* se convirtió muy rápidamente en una segunda lengua de la juventud. Elvis Presley (1935-1977) fue el primer "rey del rock 'n roll", con ventas que sobrepasan los 500 millones de discos, y el primer músico de rock al que sus jóvenes admiradores en todo el mundo le otorgaron un nivel casi mitológico.

Bob Dylan (nacido en 1941) surgió como uno de los principales compositores e intérpretes durante la explosión de música folclórica que experimentó Estados Unidos a principios de los años 60. Sus canciones de protesta llegaron a ser himnos del cambio social, y ejerció extraordinaria influencia sobre otros músicos y escritores. Los años 60 también fueron testigos del nacimiento del sonido *motown*, el irresistible *rhythm and blues* de Detroit. Entre sus estrellas rutilantes sobresale Diana Ross (nacida en 1944). No obstante, otro estilo del sur que empezó a obtener amplia popularidad fue la música *country*, dominada sobre todo por los músicos establecidos en Nashville, como Willie Nelson (nacido en 1933), y también la música *bluegrass*, una mezcla de folclor, *blues* y música *country*, aumentó su auditorio gracias a las canciones de Bill Monroe (1911-1996) entre otros.

El *rock and roll* pareció perder su impulso casi revolucionario en los años 70 y 80. Aún así, algunos artistas sobresalieron, entre ellos el compositor y guitarrista Bruce Springsteen (nacido en 1949), el cantante y compositor Stevie Wonder (nacido en 1950), y el vocalista Michael Jackson (nacido en 1958). En 1985, millones participaron de los conciertos en pro de la vida, un esfuerzo de las estrellas pop y de rock por recaudar dinero y víveres para combatir la hambruna en África.

[Volver al índice](#)

La danza moderna

Intimamente ligada al desarrollo de la música moderna estaba una nueva forma de arte, la danza moderna, que surgió en los primeros años de este siglo. Al rechazar las técnicas del ballet clásico, sus innovadoras buscaban expresar los más elementales e inmediatos sentimientos humanos en prácticas adecuadas a la época moderna. Entre las primeras defensoras de tal actitud estaba Isadora Duncan (1878-1927), quien acentuaba el movimiento puro, no estructurado, y anhelaba crear una danza "que pudiera ser la expresión divina del espíritu

humano mediante el movimiento del cuerpo".

No obstante, la tendencia principal de la danza moderna nació del trabajo de otra de las primeras bailarinas y coreógrafas, Ruth St. Denis (1877-1968), quien con su esposo y socio, Ted Shawn, encontró inspiración en el pensamiento y la filosofía orientales. La compañía de St. Denis produjo los bailarines que crearían las dos perspectivas dominantes de la danza moderna. Doris Humphrey (1895-1958) para su inspiración atisbó al exterior, hacia la sociedad y los conflictos humanos. Martha Graham (1894-1991), cuya compañía establecida en New York, ha llegado a ser tal vez la más conocida en danza moderna, enfatizó los principios que conducen a la pasión interior, fundados en el acto de la respiración. Muchas de sus más conocidas obras, como "Primavera en los Apalaches" (1945), fueron producidas en colaboración con distinguidos compositores y artistas de Estados Unidos.

Los coreógrafos más jóvenes se mantuvieron en busca de nuevos movimientos y métodos novedosos. Entre ellos se destacó Merce Cunningham (nacida en 1915), quien introdujo la improvisación y las formas aleatorias en su trabajo. Alvin Ailey (nacido en 1931) marcó nuevos caminos en su exploración de elementos de bailes africanos y música negra. Y, en los años 70 y 80, una nueva generación de bailarines-coreógrafos continuó en la búsqueda de nuevas ideas. Quizá la más ecléctica ha sido Twyla Tharp (nacida en 1941), quien ha creado una danza a partir de las más variadas formas, como el video experimental, el ballet, el cine y el teatro de Broadway, para su propia compañía y para otros.

[Volver al índice](#)

El cine

En Estados Unidos el cine se presentó por primera vez en público el 23 de abril de 1896, en el Music Hall de Koster y Bial, en New York. La fecha fue significativa, llegó casi al final de la larga cadena entrelazada de inventos e

industrialización, que cambió la cultura comercial de la nación en un lapso de medio siglo. Tan sólo en el ámbito de las comunicaciones, el telégrafo, el teléfono, el fonógrafo, la máquina de escribir, la linotipia, la prensa rotativa, y aun cosas tan comunes como la lámpara incandescente, el estilógrafo, el reparto gratuito del correo rural, y la película fotográfica de George Eastman, hecha a base de celuloide flexible (la cual fue vital para el desarrollo del cine), fueron fruto de ese período y tuvieron algo en común: le dieron un gran impulso a la difusión de la información y a la velocidad con la que se propaga. Asimismo, cada uno de ellos sirvió para grandes empresas corporativas, que con su manufactura y sus ventas los pusieron al alcance del público.

Los primeros empresarios del cine se sintieron en una situación similar. Les pareció que tenían en sus manos no sólo el inicio de un pequeño negocio, sino de algo más espectacular y romántico. Porque en esa época los héroes más grandes del país, los hombres a quienes más queríamos emular, eran los industriales y financieros creadores de las grandes cosechadoras que hicieron de Estados Unidos una potencia mundial y, de un modo incidental, transformaron la calidad misma de la vida dentro de nuestras fronteras. Parecía que esos hombres tenían un poder mágico, además de la fortuna que habían hecho por sí mismos; a causa de eso, los sueños de grandeza de todo el país giraban en torno de ellos.

Uno de los personajes más admirados y heroicos de aquel paisaje de ensueño, Thomas Alva Edison, quien creó la luz eléctrica y el fonógrafo, fue también un pionero del cine. Su intervención fue escasa en la creación de esa tecnología esencial, pues sus empleados hicieron todo el trabajo arduo y él tuvo que compartir el crédito con media docena de inventores que resolvieron en otros países, en forma más o menos simultánea, los problemas que por tanto tiempo habían malogrado el sueño de proyectar imágenes en movimiento. La compañía de Edison controló las patentes de las primeras cámaras y proyectores, y él mismo llegó a imaginar que sobre esa base podría amasar una nueva fortuna, vender licencias para el uso de su equipo, cobrar regalías por cada metro de

película que se rodara, y demandar con gran rigor a quien osara violar sus patentes.

En su plan había graves errores en cuanto al mercado del cine: las películas no son ni lingotes de acero ni lámparas incandescentes. El éxito en ese rubro no proviene de la capacidad de duplicar en forma interminable un producto digno de confianza y exento de valores estéticos y morales. Por un tiempo, los cortos que Edison, sus amigos y rivales presentaban (sobre todo paisajes y escenas de eventos públicos) sirvieron para mostrar frente a un público curioso la eficacia de su nuevo milagro y pare obtener ganancias. Sin embargo si bien lograron cierta estabilidad ilusoria en el mercado, pasaron por alto el otro aspecto más significativo: el imperativo industrial que exige un crecimiento rápido, impresionante, continuo. De hecho la indiferencia del grupo de Edison por el contenido del cine no tardó en amenazar su preciada estabilidad, pues cuando la novedad de ver imágenes en movimiento se desvaneció, su público se empezó a reducir. Este no quería una dieta regular de realidad, sino todo lo contrario: escapar de ella. El gran sueño romántico de la industrialización se vio amenazado a causa de la incapacidad del cine para proveer un tipo más convencional de sueños románticos.

Con *The Great Train Robbery* (*El gran robo del tren*) en 1903, el cine empezó a responder a esa demanda al ofrecer historias cortas y sencillas. Las compañías independientes, fuera de la órbita del consorcio de Edison, en su empeño por adquirir cualquier ventaja competitiva posible, tuvieron una tendencia a la narración. Sin embargo, salvo por los *westerns*, en la mayoría de esos cortos de 10 minutos se reseñaba gente ordinaria, en situaciones de todos los días y en un tono informal y anecdótico, con un mínimo de gastos.

En 1908, cuando el fallido actor y dramaturgo de teatro D.W. Griffith se inició como director en el estudio Biograph de New York, se empezó a apreciar todo el gran potencial del cine. El amaba las grandes gestas románticas, expuestas en forma melodramática y escenificadas con espectacularidad, y aceptaba por

completo sus convenciones: una trama con múltiples niveles, muchos personajes, un ambiente grandioso y exótico, y el bien y el mal absolutos en una confrontación directa y llena de suspenso. Ese era, desde luego, el romanticismo de carne y hueso que el cine requería. Y sólo él fue capaz de ver que el cine era más adecuado que el teatro para presentar ese tipo de material. Entonces el cine no tenía voz pero el *close up* o acercamiento, el elemento más importante del nuevo lenguaje técnico que Griffith perfeccionó en el curso de los seis años y 400 películas que hizo en Biograph, puso al alcance del público una intimidad psicológica con el intérprete, que el teatro nunca le pudo brindar. Como Griffith solía decir, él era capaz de "retratar el pensamiento". Lo que él inició tuvo consecuencias no intencionales para el cine, tan importantes como las que se propuso lograr en forma deliberada. Cuando salió de Biograph para realizar cine tan vigoroso y ejemplar como *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, 1915) e *Intolerance* (*Intolerancia*, 1916), había forjado un eslabón imposible de romper entre sus técnicas favoritas y el contenido de tono romántico.

La ficción y el teatro de tipo popular seguirían siendo las mayores fuentes de material narrativo para el cine de nuestro país. En general, no hemos creado tantas obras específicamente para la pantalla como otras naciones, tal vez en parte porque la mayoría de nuestros cineastas inician su carrera en otras artes, si bien esto cambió en fecha reciente, cuando se empezó a sentir la influencia de los egresados de facultades de cine (George Lucas, Steven Spielberg, Martin Scorsese). En verdad es asombroso ver que la fórmula de Griffith, la ambientación realista, la sensación de intimidad naturalista que logran los actores por medio del *close up*, la trama improbable pero llena de acción que se desenvuelve hacia un final edificante y generalmente feliz, a través de secuencias de gran espectacularidad, ha seguido siendo una constante en nuestro modo de hacer cine, no importa cuál sea el género de la obra. En el cine de Estados Unidos el realismo es la base del romance: el romance es la cualidad que nos permite aceptar el gesto realista, en una mezcla de sentido y

sin sentido, capaz de confundir a la sobriedad misma.

La obra de esos años formativos tuvo también otras consecuencias prácticas. Para 1919 casi todas las películas tenían más de un rollo de extensión. El único problema era de tipo financiero. No era posible vender esas películas al precio de unos cuantos dólares cada una, como se había hecho con las de un solo rollo. El viejo sueño del destino industrial del cine se hizo accesible al fin.

Llegar al centenario es el signo de un logro; los fracasos no duran. En 1992 la ciudad de Hollywood, California, sinónimo de la industria cinematográfica de Estados Unidos, celebró el centenario de su incorporación. Todo ha cambiado en el último siglo, salvo la naturaleza humana. Un actor popular sigue siendo la mayor atracción; la acción, la comedia, el romance se sostienen como los temas favoritos.

La empresa nació con modestia y se expandió a una velocidad vertiginosa. A menos de 20 años de las primeras funciones públicas, algunas estrellas como Charlie Chaplin, Mary Pickford y Douglas Fairbanks, ya eran celebridades internacionales y reunían a su paso a las multitudes. Desde entonces, el cine ha superado las barreras del comercio, sobrevivió a la competencia de la televisión y ha prevalecido sobre los censores y los moralistas.

El cine nació en las grandes ciudades de New York, Chicago y Philadelphia en el este de Estados Unidos. En su fase preindustrial, a principios del siglo, era fácil hacer películas de cinco o diez minutos en una buhardilla y en la calle, se editaban de la noche a la mañana y se exhibían en miles de teatros de trastienda. A medida que el público se tornó más exigente, los cineastas decidieron ir en busca del sol en invierno, para tener mejor luz y nuevos exteriores, y los productores empezaron a abrir estudios para todas las épocas del año en el sur de California, donde la tierra y la mano de obra eran baratas y abundantes.

El primer estudio de Hollywood, una ciudad agrícola cerca de Los Angeles, fue

inaugurado en 1911, en un casino que los puritanos del lugar habían clausurado. En menos de cinco años una veintena de nuevas compañías ya había construido foros al aire libre en ese lugar, y aunque la mayoría no tardó en emigrar a otros lugares, Hollywood le dio su nombre a esa industria. Laboratorios y palacios del cine, diligencias de alquiler y los estudios de Paramount Pictures, se conservan como recuerdo de los breves días de gloria de la ciudad.

En la década de 1920, las caricaturas de Max y Dave Fleischer *Out of the Inkwell* (*Salido del tintero*) y la serie *Alice* de Walt Disney combinaban de ordinario actores reales con dibujos animados. La acción en vivo se rodaba primero, se hacían ampliaciones de los fotogramas, y estos se volvían a fotografiar, superpuestos con los acetatos donde estaban los dibujos. Casi 20 años después, Disney usó técnicas ópticas para mezclar a sus estrellas de las caricaturas con personajes reales, en películas realizadas en Technicolor, al tiempo que Tom (el gato) y Jerry (el ratón), de Hanna-Barbera, bailaban con Gene Kelly y nadaban con Esther Williams en las producciones musicales de la MGM.

Esos momentos de ensueño siguieron siendo la vanguardia hasta 1988, cuando se presentó *Who Framed Roger Rabbit* (*Quién engañó a Roger Rabbit*). Se rodaron cientos de escenas donde las estrellas de los dibujos animados alternan con las estrellas del cine. La cámara se movía con libertad y los personajes ficticios, dotados de sombras realistas y efectos atmosféricos se fusionaron a la perfección en la escena.

Con la llegada del sonido, a fines de los años 20, hubo una gran demanda de actores con buen dominio de la voz, dramaturgos y periodistas capaces de escribir diálogos, y una nueva variedad de directores formados en el teatro. Los europeos empezaron a arribar a principios de los años 20, y el ascenso de Hitler hizo que ese goteo se convirtiera en un diluvio.

Las grandes compañías ampliaron sus estudios y organizaron líneas de producción en las cuales cada empleado tenía un papel especializado. Esas "fábricas de sueños", como se les llamó, comisionaban a los autores de historias, desplegaban a sus estrellas, asignaban el equipo de producción de cada una de sus 50 películas anuales, exhibían éstas en sus propias cadenas de teatros y los distribuían por todo el mundo.

Durante tres décadas, el poder se concentró en las manos de una docena de jefes de estudio y grandes productores como Samuel Goldwyn y David O. Selznick. En toda la Depresión y en la Segunda Guerra Mundial, el asombrado público llenó los grandes palacios del cine y las salas de barrio. Aquella fue una época en que "el cine de veras era importante": definía la moda, los usos y la forma de percibir al mundo. Sobre todo, el cine creó una cultura compartida. Elevó el estado de ánimo en tiempos difíciles e inciertos y exaltó la fuerza y la unidad de un pueblo. Los logros de esa era fueron tan duraderos, que el mito de Hollywood sobrevivió cuando esa realidad ya había cambiado.

[Volver al índice](#)

LA DECADENCIA DEL SISTEMA DE ESTUDIO

En la década del 50 la televisión absorbió a gran parte del público que iba a cine; estrellas y cineastas afirmaron su independencia, y el sistema de estudio se desmoronó. A partir de los años 60 los más grandes talentos salieron de Los Angeles para ir a New York y San Francisco, y formaron alianzas creativas informales a fin de tener cierto grado de independencia con respecto a los administradores del poder y los financieros de Hollywood. Tenían en alta estima su libertad de elegir argumentos, rodearse de amigos y colaboradores artísticos, y hacer el rodaje en exteriores o escenarios cerca de su casa.

George Lucas invirtió sus ganancias de la primera parte de la trilogía *Star Wars* (*Guerra de galaxias*, 1977-83) en la fundación de instalaciones de producción y un complejo para efectos especiales Industrial Light & Magic cerca de la casa de

su infancia en el norte de California. Algunos de sus vecinos son Francis Ford Coppola, productor y director de la trilogía *The Godfather* (*El padrino*, 1972-90) y *Apocalypse Now* (*Apocalipsis*, 1979); y Philip Kaufman, quien realizó *The Right Stuff* (1983) y *The Unbearable Lightness of Being* (*La insoportable levedad del ser*, 1988).

Entre los escritores-directores que tienen su casa en New York y prefieren trabajar en esa ciudad figuran: Spike Lee, Sidney Lumet, Paul Mazursky, Mike Nichols y Martin Scorsese. Woody Allen ha expresado el deseo de que todo, hasta las montañas, se pueda ubicar a menos de una calle de la Quinta Avenida de New York, de modo que él nunca tenga que salir de la ciudad.

Martin Scorsese capta en su obra la prisa y la energía pura de New York, y su sustrato de peligro. En *Mean Streets* (*Calles perversas*, 1973), recordó la turbulencia de su juventud en la "Pequeña Italia" de Manhattan. En *Taxi Driver* (1976), esas calles son el catalizador del tormento interior de un veterano de guerra frustrado (Robert De Niro) que se convierte en un ángel vengador, decidido a erradicar el mal. *After Hours* (*A deshoras*, 1985) y *GoodFellas* (*Buenos muchachos*, 1990) matizan la crueldad con el humor, sin suavizar la visión de una ciudad que vive a marchas forzadas.

Scorsese, en una nueva versión del éxito de 1962 *Cape Fear* (*Cabo de miedo*, 1991), presenta un asalto total contra las emociones del público. En parte drama moral (un expresidiario, Robert De Niro, se trata de vengar del abogado que lo traicionó, Nick Nolte) y parte pesadilla, donde la violencia parece incontenible, crea una poderosa obra de arte con un material deslucido. Además refleja nuestro temor a lo irracional, a un mundo que parece girar fuera de control. Es necesario tener nervios de acero para ver *Taxi Driver* o *Cape Fear*. allí se lanza un reto visceral que muy pocas veces se intentó siquiera en la época del cine de estudio.

Igual que Alfred Hitchcock en esa era, Scorsese es uno de los pocos directores

cuyo nombre goza de suficiente reconocimiento como para vender una película. Las estrellas siempre han tenido ese potencial y justifican su enorme salario porque logran congregarse multitudes. A los primeros exhibidores les bastaba poner el nombre de "Charlie Chaplin" en la marquesina del teatro, para que el público se agolpara. La fórmula aún puede ser eficaz, pero ha perdido su infalibilidad de antaño. Los estudios solían asignar papeles a sus actores según el tipo: John Wayne hacía los personajes recios, Cary Grant los seductores elegantes, y Clark Gable los galanes de irresistible virilidad. Ahora Sylvester Stallone, quien se hizo famoso en la pantalla como un personaje aguerrido, puede decidir que hará el papel de un comediante, un enamorado o un cantante, pero el resultado puede ser un desastre, pues el público es fiel a una imagen, no a un ego. Stallone, como Clint Eastwood, Arnold Schwarzenegger y otros hombres musculosos, actúa mejor cuando dice pocas palabras y participa en mucha acción sangrienta. A menudo sucede que las estrellas son eclipsadas por los efectos especiales, como en las emocionantes cintas futuristas de Schwarzenegger, *Total Recall (Recuerdo total, 1990)* y *Terminator 2: Judgment Day (El día del juicio, 1991)*, pero es su nombre el que aparece en la marquesina.

[Volver al índice](#)

EL PODER DE LAS ESTRELLAS

Un puñado de estrellas (la lista cambia sin cesar) siguen siendo el mejor seguro para un productor en el mercado. En 1990, Kevin Costner revivió por su cuenta el *western* (que se veía en general, como un género ya extinto) en *Dances with Wolves (Danza con lobos)*, un relato revisionista de la colonización del Oeste, desde la perspectiva de americanos nativos idealizados y un soldado blanco renegado. Su siguiente película, *Robin Hood, Prince of Thieves (Robin Hood, príncipe de los ladrones, 1991)* un costoso drama de época, tal vez no se habría podido realizar sin su entusiasta participación personal. La mayoría de los críticos juzgaron la cinta como algo lenta y confusa, y dijeron que Costner carecía de fuego. Sin embargo, para su legión de admiradores en todo el

mundo, la combinación del papel de proscrito y el actor valeroso fue irresistible.

En *JFK* (1991) de Oliver Stone, la estrella le da credibilidad al papel del fiscal Jim Garrison, quien en la vida real fue ridiculizado cuando trató de probar que el asesinato del Presidente John F. Kennedy, en 1963, había sido producto de una conspiración, y no la obra de un pistolero solitario. El carisma personal de Costner y su apasionada actuación convencieron a millones de cinéfilos de que los cargos eran creíbles, y dieron lugar a la petición de que se investigara de nuevo el crimen.

Costner remplazaba a Robert Redford, otro luchador romántico cuyo atractivo se consideraba debilitado por la edad hasta que actuó en *Indecent Proposal* (*Propuesta indecente*, 1993) y *Up Close and Personal* (*Intimo y muy personal*, 1996). El productor y director Sydney Pollack proyectó a Redford como la figura romántica en una serie de películas durante 20 años. "Es en esencia el mismo papel. Redford es uno de los últimos exponentes de una variedad de actor en extinción, a quien se puede confiar el papel de un héroe idealizado". Como lo hacían las estrellas bajo contrato de la era del estudio, Redford reconoce sus límites y trabaja dentro de ellos, en forma notable como el periodista investigador de *All the President's Men* (*Todos los hombres del presidente*, 1976), como el vigoroso buscador de caza mayor de *Out of Africa* (*Africa mía*, 1976), y como el jugador hastiado del mundo de *Havana* (*Habana*, 1990). Sin embargo muy pocos de sus predecesores usaron su fama y su fortuna para defender otras causas. En *Quiz Show* (1994) Redford dirigió una historia verdadera del escándalo de los concursos televisados en los años 50. En la actualidad, Redford dedica más tiempo a la lucha en favor del ambiente y a sostener su taller para nuevos cineastas, el Sundance Institute, que a actuar en el cine.

Siempre ha habido una división entre las estrellas que encarnan una sola cualidad muy bien definida (Greta Garbo y Marilyn Monroe, Fred Astaire y Clint Eastwood) y los que han estado dispuestos a parecer antiheróicos o poco

atractivos, y a desafiar las expectativas del público, para ir en pos de la verdad dramática. Es esta última variedad la de Bette Davis, Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Marlon Brando, entre otros, la que inspira a las estrellas más talentosas de hoy.

Dustin Hoffman es un actor antiheroico y de baja estatura, que ha sabido aprovechar sus grandes dotes para crear una serie de personajes memorables, fuera de lo convencional. Ratso Rizzo, el mísero estafador de *Midnight Cowboy* (*Vaquero de medianoche*, 1969), el comediante iconoclasta de *Lenny* (1974), el actor de *Tootsie* (1982), y el genio autista de la película ganadora del Oscar en 1988, *Rain Man*, recibieron el aplauso del público y la crítica.

Un compañero neoyorquino de Hoffman, Robert De Niro, es otro perfeccionista de pasmosa versatilidad, pero se templó en un molde más rudo. Su larga y productiva asociación con Scorsese desde *Mean Streets* (*Calles perversas*, 1973), y *Raging Bull* (*Toro salvaje*, 1980) hasta *Cape Fear* (*Cabo de miedo*, 1991) ha sido una de las alianzas creativas estables que se han forjado de un modo espontáneo en New York, después del colapso de los estudios de Hollywood. De Niro fue igualmente impresionante en *The Deerhunter* (*El francotirador*, 1978), donde apareció como un muchacho campesino transformado por la guerra, y como el cacique de la mafia de *The Godfather II* (1974) o como el enfermo catatónico de *Awakenings* (*El despertar*, 1990).

Otros actores de primera línea que han logrado escapar del estereotipo son Jack Nicholson, Gene Hackman, William Hurt, y Harrison Ford. En *Born on the Fourth of July* (*Nacido el 4 de julio*, 1989) de Oliver Stone, el galán Tom Cruise nos reveló una inesperada profundidad de sentimientos en el papel de un parapléjico veterano de la Guerra de Vietnam, y estuvo a punto de ganar el Oscar como el mejor actor del año. Robin Williams, quien salió de la comedia de televisión, les ha infundido un humor anárquico a sus papeles en el cine, aunado a una honda compasión que conmueve por igual al espectador y al crítico. Ese fue el espíritu que animó las actuaciones de Williams en *Good Morning, Vietnam!* (*Buenos*

días, Vietnam, 1987) de Barry Levinson, *Dead Poets Society* (*La sociedad de los poetas muertos*, 1989) de Bruce Beresford, y *Fisher King* (*Pescador de ilusiones*, 1991) de Terry Gilliam.

Las mujeres han sufrido más que los hombres a causa de los papeles estereotipados, pero Meryl Streep ha logrado escapar de la trampa. Ella es como un camaleón, pues pasa sin esfuerzo visible de la sobreviviente del holocausto en *Sophie's Choice* (*La decisión de Sophie*, 1982) a la heroína de la clase obrera en *Silkwood* (1983) y a la aristócrata danesa de *Out of Africa* (*Africa mía*, 1976). Ella puede cambiar su acento y representar la comedia o la tragedia con pasmosa habilidad. Sus competidoras forman la generación más impactante de actrices que ha visto Hollywood desde fines de los años 30: Jodie Foster, Debra Winger, Glenn Close, Angelica Huston, Susan Sarandon, Geena Davis, Annette Bening, y Demi Moore. Su irrupción ha tenido un paralelo en los progresos de la mujer en funciones de las que antes había sido excluida: ahora hay directoras, productoras y hasta jefas de producción en el estudio.

Muchas de las grandes estrellas de hoy hacen papeles tan importantes detrás de las cámaras (como productores, directores e incluso escritores) como frente a ellas. En 1941, Orson Welles convenció a los Estudios RKO de darle el control artístico total, desde el guión hasta la edición final y el papel estelar, de *Citizen Kane* (*El ciudadano Kane*). Sin embargo esa película, que hoy se admira como un clásico, zozobró a causa de la hostilidad del dueño del periódico de la vida real a quien satirizó, y por la indiferencia del público. Su fracaso comercial puso fin a la carrera de Welles en Hollywood y convenció a los jefes del estudio de acortarle la rienda a los demás rebeldes. Entre los muchos actores que han tratado de realizar distintas funciones, dos de los que tienen éxito más a menudo son Warren Beatty y Woody Allen. Son polos opuestos en todo lo demás, salvo en su obstinada devoción a la autonomía artística.

Warren Beatty produjo *Bonnie and Clyde* (1967), uno de los primeros éxitos del cine después de la era del estudio. En la década siguiente, él dejó hizo

Shampoo (1975) y *Heaven Can Wait* (*El cielo puede esperar*, 1978), pero su proyecto más ambicioso fue *Reds* (*Rojo*, 1982), basado en el relato de la revolución bolchevique y sus secuelas, escrito por el testigo presencial John Reed. Esta película tuvo la amplitud épica de un espectáculo de estudio a la antigua usanza, aunada a la pasión por la autenticidad histórica y el detalle elocuente. En *Dick Tracy* (1990), optó por retratar a un ficticio perseguidor del crimen en los años 30, en el estilo visual de la tira cómica de la cual fue extraído. Su más reciente recreación de época fue *Bugsy* (1991), un relato verídico sobre el gangster Bugsy Siegel, quien creó el paraíso del juego en Las Vegas.

Aunque parezca sorprendente, Beatty, con su apostura de galán y su larga reputación de playboy, es tan personal y obsesivo como Woody Allen, ese neurótico con anteojos y aspecto de ratón, que se ha interpretado a sí mismo en una serie de producciones independientes desde *Sleeper* (*El dormilón*, 1973) e incluyendo a *Annie Hall* (1975), *Manhattan* (1979), *Hannah and her Sisters* (*Hannah y sus hermanas*, 1985), y *Crimes and Misdemeanors* (*Crímenes y pecados*, 1989). Allen plasmó su talento para el diálogo irónico y la comedia aguda, en un mundo de fantasía cinematográfica que abarca desde las solemnes meditaciones sobre el sentido de la vida hasta la sátira hilarante en tomo a la necesidad humana.

Como cualquier otra industria competitiva, Hollywood trata de ofrecer una gama completa de productos a fin de atraer a todos los segmentos del mercado. Los géneros, igual que las estrellas, les brindan a los publicistas y al público una forma rápida de identificación. La comedia, la aventura de acción y el género romántico son el trio esencial, siempre versátil y popular.

El género musical, nacido con la llegada del sonido a finales de los años 20, floreció hasta los años 50 y luego entró en decadencia. Los dramas contemporáneos de crimen y violencia en la ciudad se toman de las noticias de prensa, tal como ocurría con las películas de gangsters a principios de los años 30. En esa época era la guerra de las pandillas y la corrupción; el catalizador de

hoy son las drogas. Si bien esas películas pueden exorcizar nuestras pesadillas, la justificación de la violencia en la pantalla es visceral. El rodaje en calles oscuras, la amenaza de las sombras y el conflicto entre el bien y el mal son la sustancia dramática básica. Con cada subgénero que se marchita surge uno nuevo. Las obras de época y los relatos de la mafia como *The Untouchables* (*Los intocables*, 1987), *GoodFellas* (*Buenos muchachos*, 1990), *Prizzi's Honor* (*El honor de Prizzi*, 1985), *Married to the Mob* (*Casada con la mafia*, 1988), *Casino* (1995), *Dick Tracy* (1990), y *Bugsy* (1991) son muy populares hoy, en una tendencia que denota cierta nostalgia por otros tiempos más simples, cuando lo malo era malo y lo bueno era bueno.

[Volver al índice](#)

NO HAY UNA FORMULA PARA EL EXITO

La antigua división entre las aventuras de acción, para los hombres de todas las edades, y los dramas románticos para las mujeres, ha sobrevivido en una serie de conflictos viriles de pelo en pecho y cuentos sentimentales sobre la maternidad y la enfermedad terminal. Por fortuna, los buenos escritores y directores pueden subvertir lo convencional y les infunden nueva vida aun a los géneros más trillados. *Thelma & Louise* (1991) es una película de compañerismo, un tema de Hollywood, pero ahora se presenta entre dos mujeres (Susan Sarandon y Geena Davis) que son tan agresivas, independientes y, a fin de cuentas, tan destructivas como cualquier par de forajidos varones.

La mayoría de las películas de hoy son híbridos, pues incluyen el mayor número posible de elementos para atraer a un público inconstante y fragmentario. El mayor éxito de taquilla de todos los tiempos ha sido *Titanic*, la cual superó en 1998 a la trilogía de *Star Wars*, y además barrió con 11 óscars, igualando el récord de *Ben Hur*. Sin embargo, toda la sapiencia de los investigadores de mercado y los graduados de la escuela de administración de empresas de Harvard, y todos los conocimientos de los productores y agentes que estudian

las audiencias y consultan su bola de cristal, puede ser burlada por unos caprichosos gustos de los cinéfilos. Los tres mayores éxitos de 1989 fueron, tal como se esperaba, *Batman*, una fastuosa y caprichosa extravagancia, llena de efectos especiales y basada en una tira cómica; *Indiana Jones and the Last Crusade* (*Indiana Jones y la última cruzada*), la tercera de una vigorosa serie inspirada en episodios para niños; y *Lethal Weapon II* (*Arma letal II*), otra secuela de acción, que fue continuada en 1992 con *Lethal Weapon III*. Las tres ganadoras de popularidad en 1990 (*Ghost*, *Pretty Woman* y *Home Alone*) fueron películas de mediano presupuesto, relativamente no violentas y sin grandes estrellas. Todas ellas pudieron haber sido rodadas en el curso de los últimos 70 años, y ese es tal vez el verdadero secreto de su atractivo.

Ghost (*El fantasma*) es una comedia caprichosa, tan ligera como el aire. Es posible rastrear esa historia y la forma como fue presentada, a través de todas las décadas de Hollywood, y más allá, hasta los trucos filmicos del pionero francés Georges Melies hacia 1900.

En *Pretty Woman* (*Mujer bonita*), Julia Roberts encarna a una vivaz prostituta de muy buen corazón y con el aspecto dulce e inocente de la vecina de al lado, que se gana el afecto de un millonario egoísta. Si bien las escenas de amor son más explícitas, Julia Roberts tiene la misma sexualidad inocente de Marilyn Monroe en *The Seven Year Itch* (*Comezón del séptimo año*, 1955) y Richard Gere hace la elegante caricatura de un insensible capitalista.

Home Alone (*Mi pobre angelito*), que habría de ocupar el tercer lugar entre las películas más premiadas de todos los tiempos, es otro cuento de hadas. La popularidad se apoyó en los pequeños hombros de Macaulay Culkin, al complacer al niño que todos llevamos dentro. Su credibilidad complementa la violencia caricaturesca con que los malhechores se queman, caen por escalones helados, pero se siguen acercando, mientras el niño se mantiene ileso. Esta continuó con *Home Alone 2: Lost in New York* (1992) y *Home Alone 3*

(1997) .

Otras seis películas recaudaron más de US\$100 millones sólo en Estados Unidos en 1990, entre ellas: *Teenage Mutant Ninja Turtles (Las adolescentes tortugas Ninja)*, una caricatura con acción en vivo que es incomprensible para quien tenga más de 15 años; una de aventuras sobre la Guerra Fría, *The Hunt for Red October (A la caza del Octubre Rojo)*, cuyo héroe es el capitán de un submarino ruso; y *Driving Miss Daisy (Conduciendo a Miss Daisy, 1989)*, un agrisulce drama de época sobre una anciana judía y su chofer negro, que ganó el Oscar como la mejor película y muchos otros premios. Cualquier generalización acerca de Hollywood zozobra frente a tales contradicciones.

[Volver al índice](#)

LAS FUENTES DE RENOVACION

Otra sorpresa ha sido la irrupción de una nueva generación de cineastas afroamericanos. Hace 30 años, Sidney Poitier alcanzó el estrellato en una industria dominada por los blancos y les abrió la puerta a otros actores negros. En los años 70 hubo una corta racha de turbulentos dramas de crímenes contra los negros, que fueron justamente criticados por su modo sensacional de plantear los problemas sociales. Desde entonces los afroamericanos han tenido una mayor participación en la pantalla y una gama más amplia de papeles.

Spike Lee, el joven y franco productor-director, ha tomado el tema por su cuenta y ha creado una serie de furibundas comedias donde se refleja la crueldad de la vida en las calles de New York. El proyecto más serio de Lee, *Malcolm X* (1992), es un controvertido relato sobre el indómito líder negro que fue asesinado por una facción rival en los años 60.

Lo que mantiene a Hollywood a la vanguardia es esta constante renovación, que a menudo llega de fuentes inesperadas. Las facultades universitarias de cine fueron una fuente primordial en los años 70; sin embargo, algunos de sus egresados más aclamados no han podido igualar el éxito de sus primeras obras.

La decepcionante *The Godfather III* (1990) de Francis Ford Coppola y otros fracasos recientes de recaudación y de crítica, sugieren que este cineasta de enorme talento no es capaz de producir obras comparables a sus primeros clásicos de la serie. George Lucas, el niño prodigio de *American Graffiti* (*Locura americana*, 1973) y *Star Wars*, dejó de dirigir para dedicarse a la producción.

La carrera de Steven Spielberg, otro joven maravilla que ascendió como la espuma a fines de los años 70, ha tenido enormes fluctuaciones desde el éxito de *ET, the Extra-Terrestrial* (*E.T., el extraterrestre*, 1982). Aunque algunos de sus proyectos, entre ellos la trilogía de aventuras de Indiana Jones (1981-89), realizada en colaboración con Lucas, han tenido éxito comercial, pocos han merecido la aprobación de la crítica, y *Hook* (*El Capitán Hook* (1991) zozobró bajo el peso de sus costosos escenarios y efectos especiales, a pesar de la actuación de Dustin Hoffman y Robin Williams. En 1993 ganó el Oscar como mejor director por *Schindler's List* (*La lista de Schindler*, 1993), y ésta a su vez ganó el Oscar como mejor película del año.

En 1977, la tendencia del *cinema verité* que exaltaba una cinematografía crudamente realista, relegó el arte de los efectos visuales especiales a un papel muy secundario en el cine. Pero cuando se presentó *Star Wars*, ese maravilloso homenaje de George Lucas a las tiras cómicas de Flash Gordon y Buck Rogers, y a las series de episodios de los años 30, el equipo que se formó para crear las aventuras de esa maravilla fotográfica fue el núcleo de uno de los más grandes estudios de efectos visuales de la actualidad: Industrial Light & Magic. *Star Wars* tuvo un enorme éxito, lo mismo que *Close Encounters of the Third Kind*, estrenada el mismo año. A causa de esto los efectos especiales se convirtieron en la gran taquilla.

La siguiente película de *Star Wars*, *The Empire Strikes Back* (*El imperio contraataca*, 1980) fue aún más grande y mejor. Uno de sus muchos atractivos fue el monstruo de gran tamaño Jabba the Hutt que tenía el aspecto de una babosa. Los caminantes gigantescos, máquinas de guerra hechas de metal a

semejanza de imponentes monstruos prehistóricos de 15 metros de alto, eran modelos articulados de sólo unos 60 cm. Muchos escenarios que parecían enormes eran en realidad pinturas llenas de minuciosos detalles, donde la acción en vivo se proyectaba sobre pequeñas áreas. En febrero de 1997, cuando el ciclo de las tres películas de *Star Wars* fue emitido nuevamente, con nuevos efectos y personajes, *La guerra de las galaxias* se convirtió en la película más taquillera de la historia, recaudando más de US\$400 millones .

Hasta hace unos 30 años, casi todos los efectos especiales se creaban en una sección del mismo estudio. Ahora la mayoría de ellos están a cargo de estudios especializados independientes o de grupos organizados para proyectos específicos. Un avance importante y decisivo fue *2001, a Space Odyssey* (*2001, odisea del espacio*, 1968) para la cual se formó un equipo de artistas británicos y estadounidenses en efectos especiales. Además de sus asombrosas vistas del espacio, popularizó el uso de dos tecnologías que casi no se habían usado hasta entonces: la proyección frontal, en la cual se capta a los actores frente a una pantalla de alta reflectividad, donde se proyecta una imagen de fondo desde la parte frontal por medio de un espejo de dos lados; y el control del movimiento, es decir, la sincronización de cámaras y modelos para repetir con precisión sus movimientos durante la fotografía de exposición múltiple.

Otro hito fue *Close Encounters of the Third Kind* (*Encuentros cercanos del tercer tipo*, 1977), en la cual la Tierra es visitada por una gigantesca nave del espacio exterior (una maqueta hecha con exquisito detalle). Los actores y la base de la nave se fotografiaron en un hangar; el fondo se proyectó en una pantalla de 30 metros, y más tarde se superpuso la maqueta con su compleja iluminación. En 1996 se presentó *Independence Day* (*Día de independencia*), otra película de ciencia ficción en la cual un 4 de julio la tierra es visitada por naves del espacio que destruyen la Casa Blanca, entre otros sitios.

Los efectos visuales por medio de gráficos de computadora fueron introducidos en plan de prueba para presentar películas en la producción de *Disney Tron*

(1982) en la que cobra vida un juego de video. Se presentaron 15 minutos de acción generada íntegramente con computadora, y muchas otras escenas se reforzaron con el mismo medio. Para eso se requirió un pequeño ejército de animadores, expertos en computación y técnicos. En los años transcurridos desde *Tron*, la tecnología de la computadora se ha desarrollado y ya es uno de los instrumentos más importantes de la industria de los efectos visuales. Esas innovaciones ya forman parte del lenguaje internacional del cine. En 1995 apareció *Toy Story*, la primera película de largo metraje completamente animada por computador. ¿Quién sabe qué nuevos milagros nos esperan en la continua evolución del arte de los efectos especiales?

Los nuevos directores han recibido más elogios de la crítica. *Married to the Mob* es una mirada hilarante a la mundana vida privada de las familias vinculadas con el crimen organizado. Es de escalofriante autoridad la ganadora de muchos premios de la Academia, *The Silence of the Lambs* (*El silencio de los inocentes*, 1991) un drama "de gato y el ratón" donde una joven agente del FBI (Jodie Foster) trata de obtener la ayuda de un brillante y malévolo criminal (Anthony Hopkins) para atrapar al autor de una serie de homicidios.

El director David Lynch es un joven de amabilidad desarmante, pero que tiene una visión de pesadilla acerca de la vida cotidiana. Sus primeras películas llegaron a ser clásicos y objetos de culto, y se exhibían a altas horas de la noche para un público joven. *The Elephant Man* (*El hombre elefante*, 1980), *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*, 1986) que presentó un vislumbre surrealista del terror que acecha bajo la superficie de las cosas más comunes, y *Wild at Heart* (*Salvaje de corazón*, 1990) es una sátira demencial.

Tim Burton es otro rebelde que dio el salto a partir de un par de películas de bajo presupuesto y fuera de lo común, hasta *Batman*; después de esa presentó una amable fantasía sobre Frankenstein, *Edward Scissorhands* (1990), y luego dirigió *Batman Returns* (1992), y produjo *Batman Forever* (1995). En 1996 dirigió la comedia de ciencia ficción *Mars Attacks*. Hollywood produjo ese tipo de

historias a principios de los años 30: Burton ha renovado el género con visión artística y un gran dominio de la técnica.

En 1992 Clint Eastwood fue el gran ganador cuando la película de vaqueros que dirigió, produjo y en la cual actuó, *Unforgiven* recibió cuatro óscaros. Al año siguiente las grandes ganadoras fueron *Philadelphia*, la cual enfrentaba la epidemia de SIDA, *The Age of Innocence* (*La edad de la inocencia*, 1993) de Martin Scorsese, y *The Fugitive* (*El fugitivo*, 1993), nueva versión de la serie de televisión, con Harrison Ford y Tommy Lee Jones.

En 1994 Tom Hanks fue *Forrest Gump*, en un repaso nostálgico de todos los eventos importantes de 1950 a 1990, donde se utilizaron efectos especiales para hacerlo aparecer hablando con varios personajes, entre ellos los presidentes Kennedy y Nixon. 1995 fue un año de grandes películas, y muchísima variedad: *Apollo 13*, *Braveheart* (*Corazón valiente*), dirigida y protagonizada por Mel Gibson, *Dead Man Walking*, *The American President*, *Babe*, y *Sense and Sensibility*. *Babe* fue una coproducción con Australia, y *Sense and Sensibility* con la Gran Bretaña. En 1996 Ron Howard dirigió al mejor director de 1995, Mel Gibson, en *Ransom* (*El rescate*). Otra película de mucha acción y suspenso en 1996 fue *The Rock* (*La roca*).

¿Tiene Hollywood algún futuro? Los agoreros del desastre han llevado la voz cantante y han dicho que el cine se ha vuelto demasiado caro, pues el salario de las estrellas y los presupuestos de efectos especiales se han inflado a un grado inverosímil. Los aficionados al cine se quedan en casa para ver las películas de reciente estreno, ya sea en la televisión por cable o en videocasete, por una fracción del precio de la entrada al cine. Este es un estribillo muy conocido, que se ha oído a través de varias décadas, desde que se fundó el primer estudio de cine y las primeras estrellas entraron a escena. El millón de dólares que exigió Mary Pickford en 1917 valía por lo menos tanto como los US\$15 millones que se le pagan a Schwarzenegger en la devaluada moneda de hoy. Las grandes películas siempre han sido una rareza y muchas veces pasan inadvertidas

cuando se exhiben por primera vez. Lo importante es que Hollywood, aunque a menudo es burdo, dispendioso y miope, sigue produciendo el cine que el mundo tiene deseos de ver.

Proyectos populares, programas y eventos en Estados Unidos frecuentemente combinan artes en acción, música, artes visuales, y literatura. Algunos de estos experimentos no sólo involucran todas las disciplinas artísticas, sino que también se sirven en gran medida de la ciencia y la tecnología. Lázers, holografía, imágenes de láser tridimensionales, arte gráfico por computador, sonido sintetizado y fibras ópticas son consideradas herramientas y materiales potenciales para un nuevo florecimiento de las artes en Estados Unidos.

[Volver al índice](#)