

VILLEGAS LOPEZ

con su sentimentalismo y su eterna esperanza, que durante tantos años ha sido el motor vital de aquel país. De ahí, una cierta facilidad, esa atenuación de cuestiones, problemas y crítica que hoy pesan tanto sobre la obra de aquellos realizadores citados. Por eso, muchos de sus películas han tenido, en los Estados Unidos, un éxito y una comprensión de que no han gozado en el resto del mundo: el localismo, un nacionalismo estético—postulado esencial del artista americano—limitan tantas veces su alcance mundial y lo vinculan a la fama y al éxito del país. Kazan es un realizador teatral que hace cine, aunque sin caer en la facilidad del teatro fotografiado. Pero es un hombre de teatro, porque su obra cinematográfica se centra siempre en el actor. Sus películas se circunscriben a la órbita de los actores, y no los actores a los más amplios límites de la obra cinematográfica. Los límites y los horizontes de sus películas son siempre los de sus intérpretes. Después de ello, Kazan hace cine. Porque lo fundamental en Kazan es la labor en la interpretación, como el más reciente continuador de lo que Griffith inició, sobre todo, en «Pinopolis rotos». Lee Strasberg, el otro gran maestro del «Actor's Studio», ha resumido así su tesis: «El actor siempre debe hacer, y nunca mostrar». Hay que acoblar para siempre con el gesto convencional de expresión, para hacerse comprender por el público, por sutil y personal que aquél sea.

KAZAN

Y así, la norma de Kazan, en el teatro y en el cine, la del «Actor's Studio» es dejar libre al comediante, desarrollar su espontaneidad, y llevar su medios expresivos al terreno de la total concentración en sí mismo y en el papel que ha de vivir, último avatar del método de Stanislavsky. Hacer y no mostrar es postulado general del cine, arte de hechos y de acción. Por eso, esta teoría y técnica de Kazan, partida del «Actor's Studio», se ha ido imponiendo en el cine actual como uno de los hechos fundamentales de su renovación. Quizá ésta sea, al fin, la máxima aportación de la obra de Elia Kazan al arte cinematográfico.

Principales películas:

Como actor: «The Pie in the Sky» (documental), 1934; «Ciudad de conquistas» (City for Conquest), 1940; «Tristeza en la noche» (Blues in the Night), 1941; «It's Your Turn» (documental), 1943. Como director: «Lazos humanos» o «Un árbol crece en Brooklyn» (A tree Grows in Brooklyn), 1945; «El justiciero» (Boomerang), «Mar de hierbas» (Sea of Grass), «La harrera invisible» (Gentleman's Agreement), 1947; «Pinky», 1949; «Pánico en las calles» (Panic in the Streets), 1950; «Un travieso llamado Desee» (A Streetcar Named Desire), «Viva Zapata».

VILLEGAS LOPEZ



«Viva Zapata!», con Marlon Brando

Kazan, se inician contra Hollywood y sus gentes los procesos de la Comisión de Actividades Antinorteamericanas, entonces presidida por el representante republicano John Parnell-Thomson. Es el amercianismo, que va a atacar todas las instituciones del país, y será una de las causas de la decadencia de Hollywood. (Véase Dassin, Jules, y Huston, John). Kazan decide someterse a las exigencias—verdaderamente injustificables—de la Comisión, y continuará su brillante carrera en Estados Unidos. Esta actitud le valdrá las apreciaciones más extremadas, sobre su persona y su obra, por un lado y por otro. Pero una de las muestras más evidentes de la arbitrariedad y la injusticia de la Comisión de Actividades Antinorteamericanas, y del macartismo en general, es esa acusación de antinorteamericano dirigida contra Kazan. Es sabido que este calificativo quería decir comunista, y comunista significaba, para aquel movimiento, todo lo que fuese cualquier discrepancia u oposición contra las ideas reaccionarias del sector de opinión norteamericana que representaba. El equívoco muestra aquí toda su doblez y capricho, porque Kazan es exactamente uno de los realizadores de mayor carácter nacional, y su obra está dedicada e inspirada en el espíritu norteamericano. Y seguirá siendo semejante a sí misma, antes y después de aquel lamentable momento. Hace una concesión a la campaña antirroja con «Fugitivos del terror rojo» («Man in a Tighropes», 1952),



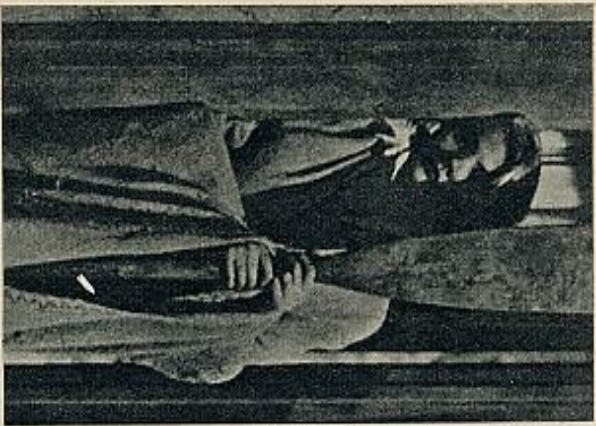
«América, América», con Stathis Giallelis

y continúa su trayectoria. «Pánico en las calles», en 1950, es una buena película policíaca, dentro de la línea de «La ciudad destruida» («The Naked City», 1948), de Dassin. El montaje, atacado de una enfermedad altamente contagiosa, que huye de la policía y amenaza con extender la epidemia, sirve para presentar un cuadro vivo y realista de la ciudad y de las costumbres americanas. Muy bien hecha, es una obra menor.

En 1951, dos de sus máximas películas. «Un travieso llamado Desee» lleva a la pantalla la obra de Tennessee Williams, que ha sido su gran éxito escénico, donde Marlon Brando hace uno de los máximos papeles de su carrera, y Vivian Leigh una prodigiosa interpretación en la cumbre de sus éxitos. Es una verdadera recreación de la obra teatral, teatro en sí, pero donde las imágenes están tan extraordinariamente utilizadas que todo adquiere una dimensión nueva, un clima abucinante, una sugestión que supera a las posibilidades escénicas. Está aquí, quizá más claro que en ningún otro de sus films, esa transición que Kazan sabe hacer de lo teatral en cinematográfico, como lo ha hecho sobre sí mismo. Este film extraordinario es, quizá por eso, su obra más representativa. La película recibe varios «Oscars» de la Academia de Hollywood, Kazan otra vez el premio de la Crítica de Nueva York, uno de los más altos galardones en el Festival de Venecia..., y es un gran éxito mun-

VILLEGAS LOPEZ

KAZAN



"Baby Doll", con Carroll Baker.

dial. A continuación «Viva Zapata», sobre la vida y muerte de este caudillo mejicano, que luchará siempre por la consecución de las tierras para los campesinos desheredados de su país. Gran película, con una magnífica realización, plena de sobriedad y apasionamiento, y una delimitante interpretación de Brando. «La ley del silencio» («On the Water Front», 1954) le vuelve a su línea de la crítica social, realista, amarga, pero siempre con ese sentido de un mesianismo individualista y esa esperanza final, cuando no soluciones ideales, características del cine norteamericano. Siempre muy bien realizada, con grandes escenas y, sobre todo, magnífica interpretación. Es la lucha contra el gangsterismo que se infltra, desde abajo, en los sindicatos norteamericanos, como inesperada consecuencia de su apolitismo; aquí, en el ambiente, tan cinematográfico, de los puertos y sus gentes. En la misma dirección está «Un rostro en la multitud» («A Face in the Crowd», 1957), fuerte alegato contra el arbitrio en el mundo del espectáculo, concretamente de la televisión, donde todos los medios son buenos para lograr la popularidad y la fortuna. Pero también para destruir al ídolo de unos días, que será barrido sin piedad de una sociedad donde

el triunfo es la ley. Quizá sea uno de los films más duros de Kazan.

Alternativamente va siguiendo otra línea, cerada más que a hechos y episodios, por representativos que sean, al espíritu profundo de la nación y sus gentes. Bajo el aspecto de películas costumbristas, trata de tocar unos problemas permanentes, que puedan esquematizar al menos un sentido total de la vida norteamericana. Está, así, en las directrices de sus dramaturgos más admirados, como Tennessee Williams y Arthur Miller. «Al Este del Edén», en 1954, recoge el sentido de «Mar de hierbas», pero llevado al terreno de los problemas de la juventud, de la lucha de generaciones y de las manifestaciones estéticas del puritanismo norteamericano. Sobre un fragmento de la novela de John Steinbeck, la película es a veces larga y pesosa, pero con un magnífico clima, su alto apasionamiento, y su magnífica realización. Por primera vez utiliza el color y el cinematógrafo, y logra con ellos un lenguaje y una expresión dramáticos, como quizá hasta entonces no se habían alcanzado. Tiene escenas extraordinarias, como la famosa del colapso, y momentos dramáticos de tensión y verismo. Es una de las mejores realizaciones de James Dean, actor de su formación, y el breve ídolo de las juventudes del mundo, muerto en un accidente de automóvil. El film alcanza un gran éxito, porque expresa las preocupaciones de las nuevas generaciones, que ya han sido gloriosas en otras manifestaciones del arte.

Cuando Kazan constituye su propia producción, en 1955, se dirige abiertamente a ese subfondo de lo norteamericano, encarga un argumento a Tennessee Williams —su autor preferido— y realiza «Baby Doll». Va a buscar esas fuerzas destructoras de la vida norteamericana, en un ambiente y unas gentes del delta del Mississippi, filmando sobre los lugares amistosos y en una vida casi sencidestruida, anterior a la guerra de Secesión. A pesar de ser un guión original, la película es totalmente teatral, se basa en una de esas situaciones sumamente forzadas, que Williams gusta plantear para poder exponer fácilmente sus ideas y tratar sus personajes. Pero aquí la situación es tan arbitraria, que todo se diluye en el absurdo. Kazan ha dado un aire farsesco, de drama bufo, para salvar esa arbitrariedad inicial, pero resulta una de sus más débiles películas. En aquellos años, bajo la presión del nuevo cine europeo, el norteamericano está forzando las murallas que durante tanto tiempo le encerró el seco puritanismo de la época de Will Hay, el zar del cine, y su Código de la Decencia. Centrada en un problema sexual, la película levanta un gran escándalo, no sólo en los medios puritanos del país y sus Ligas de Decencia —que consiguieron su prohibición en muchos Estados— sino en sectores inesperados por su ideología y su concepción moral. Es uno de los films que abre un camino más libre para el cine de los Estados Unidos. «Rio salvaje» («Wild River», 1960), un tema rural, local, en torno al encaramiento del río Tennessee y un final feliz. Mientras «Esplendor en la

VILLEGAS LOPEZ

KAZAN

hierba», al año siguiente, vuelve a los ambientes, al clima y los personajes de «Al Este del Edén», siempre con una realización magistral, y un tanto desintegrada. Y por último, Elia Kazan hace sus memorias, mejor dicho, las de sus antepasados, que son el impulso que le lleva a América y a constituirse en grande y genuino artista norteamericano: «América, América», (1964). Un film con acento de epopeya individual, que abarca proyecciones colectivas e históricas. Originalmente es una novela del propio Kazan, que hace saber al espectador que aquella narración son los relatos de su abuelo y de su padre, una familia griega, bajo la opresión turca, en Armenia. La primera parte es extraordinaria, con un sabor y clima de cuento oriental. Ese muchacho dispuesto a llegar a América, a toda costa, desde aquel remoto rincón de la tierra, con tal de alcanzar una libertad y unos derechos ciudadanos. Ello era así, efectivamente, en gran parte del mundo, desde que la derrota de Napoleón, y la reacción producida por el triunfo de la Triple Alianza intentaba volver la historia hacia atrás: los Estados Unidos eran la meta, ideológica y vital, de los hombres libres del mundo. En el centro, Kazan hace una estupenda pintura de costumbres, con ese proyectado casamiento del joven padre y la hija del comerciante rico, en Constantinopla, frustrado por la idea, ciega y tanz, del muchacho

cho por llegar a su patrio soñado. Desde aquí, la película es más débil, reiterativa y convencional. Pero toda ella viene a ser una honrada y auténtica explicación del propio Elia Kazan, como hombre y como artista, con sus anécdotas reales. La película vuelve a obtener un Oscar más, de la Academia de Hollywood, y el máximo galardón, la Cocha de Oro, en el Festival de San Sebastián en 1964. Efectivamente, es un gran film.

La motivación esencial de Kazan, en la escena y en la pantalla, es —como he dicho— la creación de un arte norteamericano, integrando los valores tradicionales de Europa en los elementos utilizables de América. Kazan se lanza a ello tratando de evitar los clásicos convencionalismos, con los que se ha pretendido alcanzarlo habitualmente. Por ello, se dirige hacia ese objetivo esencial por el camino de una crítica social, como los grandes dramaturgos, novelistas o poetas de los Estados Unidos, en los que la aclaración llega a extremos y sectores en los que Kazan no se atreve. Porque es, también, un realizador de éxito, que al fin respeta los postulados convencionales de lo norteamericano, incluso ciertas convenciones que pueden facilitar aquí. Bajo su crítica, su violencia, su concentración, su poesía, su extraordinaria realización, se encuentran, a veces claramente, el estilo y los conceptos de King Vidor o de Frank Capra,



"Un rostro en la multitud".