

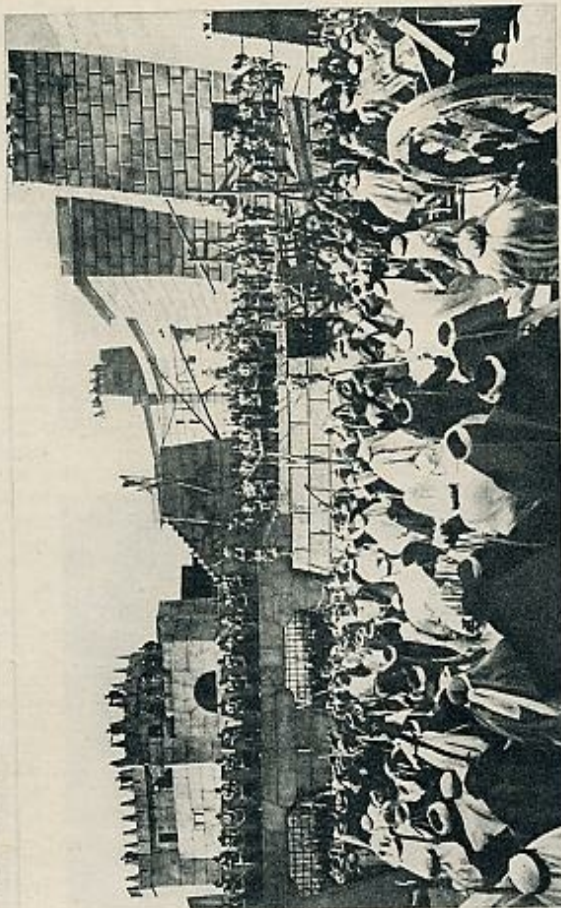


«Un tranvía llamado deseo», con Vivian Leigh y Marlon Brando

Brooklyn, 1945), es una comedia dramática de costumbres, muy en la línea de este género norteamericano, con sus dosis de emoción, sentimentalismo, realismo, optimismo... muy bien graduados. Hay también una tenue crítica social a esa eterna y desmesurada ilusión, tantas veces sin posibilidades, que guarda siempre el corazón de todo americano, en lucha por la vida. Tiene un buen éxito y asegura la futura carrera cinematográfica de Kazan. Es el año en que muere Roosevelt y termina la segunda guerra mundial. La etapa del New-Deal ha terminado, y las fuerzas más reaccionarias del país van a tomarse represalias contra aquellos ideales y los hombres que los siguieron, proclamaron y mantuvieron. El año 1947 es un momento crucial para los Estados Unidos, para su cine y para los hombres que lo hacen: el año en que queda marcada la generación perdida del cine de los Estados Unidos. En ella Kazan se encontró en principio incluído. Es, también, su año cumbre. Kazan se lanza al cine social americano, que era uno de los más importantes del mundo, para exponer unas ideas y ejercer unas críticas que llevaba muy dentro de sí, desde sus antepasados griegos, optimistas como minoría racial en aquella Armenia turca, de fines del siglo pasado. Apoyado por Louis de Rochemont, como productor, dirige «El juritiorio» («Boomerang»), donde se relata la ocultación y «fobricación» de un culpable, para responder de un crimen, por las más bajas fuerzas políticas de una ciudad. Al fin, el juez, tras dura lucha heroica, consigue liberar al inculpaado; final optimista, aunque no siempre sea así, ni mucho menos. En seguida el testimonio de su profundo americanismo, rehatando la epopeya y el drama básico de la formación de los Estados Unidos, en una de sus eta-

pas definitivas: la lucha entre los ganaderos y los agricultores, en las grandes llanuras del Oeste. «Mar de hierbas», con Katherine Hepburn y Spencer Tracy. Es una película-16, como tanto gustan hacer los norteamericanos con su corta historia, donde se enfrentan las opiniones del marido y de la mujer, primero, y de los hijos después. Siempre sobre aquel problema económico, que surge amenazador del inmenso y querido amar de hierbas». Un buen film, un poco premioso y macizo, quizá demasiado localista para tener una repercusión mundial. A continuación, dos películas antirracistas: «La barrera invisible» («Gentleman's Agreement», 1947), contra la soterrada animadversión hacia los judíos, y «Pinky», ya en 1949, contra la manifiesta persecución de los negros, que el productor Zanuck le propuso. Películas resistentes, duras, pero siempre con el final feliz o ilusionado, tan diletto del alma norteamericana. Son grandes éxitos: la Academia de Hollywood le otorga su «Oscar» y la Asociación de Críticos de Cine de Nueva York sus dos máximos galardones. Es su consagración definitiva como cinematografista. En el mismo año obtiene su quizá máximo éxito teatral con la puesta en escena de «Un tranvía llamado deseo», de Tennessee Williams. Labor teatral que tiene su alto suplemento en la constitución de la que será la más célebre escuela de arte dramático del país, el «Actors' Studio», que tanta influencia ha de tener en la escena y en la pantalla de Estados Unidos. Así va a continuar la labor de creación del teatro norteamericano contemporáneo, en el cual se ha formado y desde el que ha llegado al cine.

Peró en octubre de ese mismo 1947, extraordinaria cúspide en la vida y en la obra de



«Ray de Reyes», de Nicholas Ray, uno de los mejores artifices del color

normal de los que existen en cualquier cine. Hay ya numerosos aparatos de cinta magneto-visual —vídeo tape— y su industrialización y difusión mundial es sólo cuestión de tiempo, y de vencer los enormes y complejos obstáculos de los intereses creados. No es lo mismo distribuir y exhibir las películas, como se hace actualmente, que poder proyectarlas en una cámara de cine, desde una cabina de proyección única, por medio de un circuito de televisión, o en vez de ir al cine poder disponer cada uno de las películas, en una cinta magnética, como hoy se guarda el sonido.

La evolución del color cinematográfico ha sido muy lenta, a diferencia del sonido, que se impuso con rapidez. Industrialmente ha tenido que alcanzar una perfección técnica para que el color obedezca a la voluntad del hombre con un mínimo de exactitud. Y paralelamente ha debido demostrar su comercialidad, sus posibilidades de atraer al público, para pensar los enormes gastos de experimentación e industrialización que tales sistemas requieren. En este orden, el color se ha impuesto por completo, y las nuevas generaciones de jóvenes apenas conciben un cine que no sea en color. Artísticamente, su progreso ha sido y sigue siendo más complicado y difícil. Primero se trataba de copiar la realidad con la mayor fi-

delidad posible —según la perfección técnica de los sistemas—, que todas las cosas tuvieran en la pantalla su color propio más fiel, el color local de los pintores; todavía, tantas veces no se logra. Después, escatificar el color, lograr la armonía cromática en cada escena y en el paso de una escena a otra a lo largo del film. También destacar en la pantalla lo que debía atraer la atención del público: el centro del color debía ser también el centro de interés. De ahí aquella época en que las estrellas vestían con preferencia monótona rojos y carmesíes, colores chillidos y llamativos, en contraste con los fríos o apagados de los demás personajes. Más tarde intentó el cuadro, la imitación del mundo del pintor, sobre todo cuando se trataba de un caso concreto; Toulouse-Lautrec en «Moulin Rouge», de John Huston. Y sucesivamente independizar el color cinematográfico, tanto de la realidad natural, como de las imitaciones pictóricas. El color cinematográfico debe servir al tema y a las imágenes cinematográficas. Es el color ambiental, el color dramático, el color expresivo. Lo que se trata, al fin, es de integrar por completo el color en la obra cinematográfica, formada ya por imágenes vivientes y por un mundo sonoro, musical, de ruidos, de palabras, de silencios. Esto es, el color como medio de expresión ci-

VILLEGAS LOPEZ

nematográfica, con valores propios y diferentes de los que hasta ahora ha contenido. Una serie de películas han marcado los pasos de este progreso artístico del cinema en color.

Así, artísticamente, se ha logrado mucho y muy poco, en el cine en color. Porque los pintores siempre tuvieron ante sí el ensueño imposible de pintar con luz, en vez de con sus pobres pigmentos coloreados. La máquina del cine ha hecho el milagro de que el color se haga luz, real, auténtica, casi solar. Pero, en cambio, los colores del cine son, por hoy, limitados, fijos en la película, sin poder competir con las pátetas prodigiosas, de mil matices inagotables, de los grandes pintores. El cinema pretende pintar con luz, tiene la luz, pero apenas dispone del manoseo, la flexibilidad, la sutileza del color. La cuestión será saber hasta qué punto el color es luz.

KAZAN, Elia

DIRECTOR. Verdadero nombre, Elia Kazan, en Constantinopla, nació el 7 de septiembre de 1909, en Constantinopla, Turquía. Pertenece a una familia griega, oriunda de Armenia bajo el dominio turco, es decir, a una de las minorías recibidas más duramente oprimidas. En 1911, esta familia de comerciantes se trasladó a Berlín, en busca de mejor fortuna y de una libertad que les estaba tradicionalmente respaldada en la Turquía del sultanato. Pero el viaje fue un fracaso, y todos debieron volver a Constantinopla, en mala situación económica. Su sueño es los Estados Unidos, y el padre parte para Nueva York, donde abrió una tienda de alfombras y tejidos orientales. Cuando pudo, hizo traer a toda su familia, y así fue como Elia Kazan llegó a los Estados Unidos, en 1913, apenas a los cuatro años de edad. Es un norteamericano de adopción, de formación, ya que no de nacimiento. Lo que quiere decir, en éste como en otros muchos casos semejantes, que es un norteamericano con algunos caracteres de tal, a la vez que con una visión crítica, en cierto modo universalista, de la vida del país. Conciencia que va a influir profundamente en su obra. La familia se instaló en su suburbio de New Rochelle, donde el padre logra imponer su negocio, pero donde el muchacho conocerá directamente la vida difícil de los emigrantes, de los judíos, de los negros, de las gentes pobres, que en Norteamérica son las gentes verdaderas, aunque siempre con la ilusión, tenaz e impercible, del éxito y la fortuna. Ese mundo, que Michael Gold ha contado magistralmente en la novela «Judíos sin dinero». Pero la vida de la familia Kazan no debió llegar nunca a tanto, y el muchacho cursó en la Escuela Maryflower, en el Instituto New Rochelle y los estudios universitarios en el College Wi-

KALMUS - KAZAN



liam. Durante unas vacaciones estuvo empleado en una agencia teatral de Nueva York; allí se interesó, como simple curiosidad y diversión, por las actividades teatrales. Y como una ampliación de su cultura universitaria, decidió entrar en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale. Había comenzado, sin auténtica profesión, y una de las más brillantes carreras de honore de teatro y de cinema.

Kazan es fundamentalmente un hombre de teatro, que hace cine, verdadero cine... cuando no prefiere seguir haciendo teatro en la pantalla. Pero, en todo caso, la raíz y la trayectoria de Elia Kazan, como hombre de cine, hay que buscarla en el teatro norteamericano, un teatro independiente y renovador, de actores aficionados y semiprofesionales, que se inicia, hacia 1915, con los «Washington Square Players» y, sobre todo, con el «Theatre Guild», que —hacia 1920— era ya una de las fuerzas renovadoras más importantes del teatro norteamericano. En esta fecha hay que señalar la aparición del «American Laboratory Theatre» y de la «School of Dramatic Arts», creados por

VILLEGAS LOPEZ

Richard Boleslawsky y Marie Ouspenskaya, rusos instalados en Estados Unidos, que importan el método escénico de Stanislavsky. Con la llegada, en 1923, del Teatro de Arte de Moscú, del propio Stanislavsky, se completa la influencia decisiva del gran realizador teatral ruso sobre el teatro de los Estados Unidos. Y del «Theatre Guild» surge, en 1929, el «Group Theatre», que representa en su mayor grado de asimilación los métodos de Stanislavsky, y comienza imponerse profesionalmente en Broadway. Entre los actores del «Group Theatre» estaba Elia Kazan, donde había ingresado por recomendación de Phil Barber, uno de sus maestros de la Universidad de Yale. Se ha reconocido y señalado, muy acertadamente, que esta innovación, verdaderamente revolucionaria, en la realización y representación del teatro norteamericano, ha permitido la aparición de la gran dramaturgia actual del país; los autores pudieron escribir con la posibilidad de ser representados y, también, de que esas representaciones fueran fielmente interpretadas por unos actores de características actuales. No sólo en su labor teatral, sino en la cinematográfica, Kazan estará ligado a estos autores y a su obra. Salvo alguna excepción, Kazan no ha intervenido nunca en los argumentos de sus films, sino simplemente los ha realizados. Todo este proceso renovador tenía un objetivo central: crear el teatro nacional norteamericano, partiendo de las escuelas y experiencias europeas, que es el anhelo y la meta general de todo el arte americano, el del Norte y el del Sur del continente. Kazan estará siem-

KAZAN

pre en esta línea, tanto en el teatro como en el cinema. Kazan, realizador norteamericano, ante todo.

En 1931 tuvo la oportunidad de dirigir su primera representación teatral, en una compañía de aficionados, pero comprendió su falta de madurez, e ingresó en el «Group Theatre», como actor y como ayudante de dirección. En 1935 se consagra como actor, en una obra del dramaturgo Clifford Odets, y en 1940 era uno de los intérpretes más destacados, trabajando con Ingrid Bergman en la reposición de «Liliana», de Malraux, con un sueldo considerable y un renombre importante. Esta plataforma teatral le proporcionó la ocasión de intervenir, esporádicamente, en algunos films, un documental en 1934, y en dos de largo metraje, dirigidos por Annate Lively: «Ciudad de conquista» (City for Conquest, 1940) y «Tristeza en la noche» (Blues in the Night, 1941), ambas para la Warner y como actor. Pero, entre tanto, había obtenido resonantes éxitos como director teatral en Broadway, principalmente con «La piel de nuestros dioses», de Thornton Wilder; uno de los grandes acontecimientos del teatro norteamericano: la obra obtiene el premio Pulitzer. También Judith Bashford es designada como la mejor actriz, y Elia Kazan como el mejor director escénico por la Asociación de la Crítica Dramática. Por eso, en 1944, la productora 20th Century Fox le contrata como director cinematográfico, es decir, por sus méritos teatrales. Su primera película, «Lazos humanos» o «Un árbol crece en Brooklyn» (A Tree Grows in

*Pánico en las calles

