

CINE

USA ya no es  
"América,  
América":  
El compromiso

«He tratado de hacer una película en que las personas que salen en la pantalla resuman a las que miran. Aceptando el riesgo de la banalidad, quise rodar algo tan típico y familiar como fuese posible. Pero, ante todo, deseaba que el público se sobresaltara, se desconcertase y mirara hacia sí mismo preguntando: ¿Esto sería verdad referido a mí? ¿Estos criterios son los míos? ¿Y estos valores? ¿Esta situación me corresponde? ¿También yo vivo y reacciono así? En el espacio de un momento, quizá los espectadores se plantean las verdaderas preguntas».

(Elia Kazan)

La crítica de cine suele ser perezosa. Aplica dos o tres ideas sobre cada autor —o

se la niega sin remedio— y las repite a lo largo de toda su obra. No importa que esas ideas hayan sido extraídas de sus primeros films ni que el cineasta evolucione, lógicamente, a lo largo de su carrera. La cuestión es encasillarle en cinco temas, cuatro hechos biográficos y unas declaraciones; aplicar férreamente el esquema elaborado «a priori» para que nada nos sorprenda, nos desoriente o, sobre todo, nos supere. Ya se sabe que con este realizador hay que aplicar «fascinación» veinte veces a lo largo de la crítica; con aquél, serán «apólogo moral» las palabras adecuadas; mientras que ese otro narra eternamente «historias de amor» o mantiene «una postura de reflexión hacia sí mismo y la propia obra». Si se hiciera un análisis lingüístico de la crítica cinematográfica española y, más concretamente, del sector que escribe en revistas especializadas o proviene de él, creo que —entre las importantes conclusiones a que se llegaría— una de las más significativas habría de contemplar la degeneración a la que se ha llevado la «política de autores», reducida entre nosotros a clichés acomodaticios y viejos rescoldos de un «cahierismo» ya autosuperado.

Viene este preámbulo a propósito de «El compromiso» de Elia Kazan, porque me

temo que estamos ante uno de los casos más evidentes de esquematismo. Ya se sabe que toda crítica de Elia Kazan que se precie tiene que partir de la actuación, en 1952, del autor greco-turco ante el Comité de Actividades Antiamericanas del senador McCarthy, de su mala conciencia y sus continuos deseos de autojustificación, así como —para no olvidar los aspectos «técnicos» o «formales»— de los principios teóricos del Actor's Studio o de su formación teatral. Yo no niego, en principio, que todo ello esté presente en la obra de Kazan, pero sí que únicamente cuenten estos factores, aunque sólo sea porque la complejidad y la riqueza de un verdadero creador revelan necesariamente un conjunto de ideas, de posturas, de vivencias cuya adquisición por parte del crítico debería significar un esfuerzo comprensivo muy cercano a la creación. Sin llegar a la utopía justificatoria de que —a distinto nivel que el artista— el crítico también crea, asumiendo la realidad de una labor impostora, propia de complejo de superioridad, bien cabe intentar un trabajo honesto en que la seriedad, la información y un máximo respeto hacia la obra enjuiciada se nos presentan como cualidades importantes.

Lo contrario nos llevaba, hace unos años, a llamar reaccionario a quien se atreviese a decir que le había gustado una película de Kazan. Hoy escribimos que «El compromiso» es un film estructuralista porque analiza las estructuras norteamericanas. En cuanto a superficialidad, no hay mucha distancia.

«The arrangement» (1968) bien podría ser la tercera parte de un itinerario comenzado en «América, América» (1964). Entre ambas existe un amplio lapso temporal que Kazan salva ahora parcialmente por medio de «flash-back». Los problemas nacidos de la inmigración parecen haber cesado. Eddie (Kirk Douglas, tras el abandono de rodaje de Marlon Brando) es un hombre perfectamente integrado en la sociedad que le rodea, a cuya organización contribuye dentro de un sector tan tipificado y condicionante como es la publicidad. En la antológica primera secuencia del film, se nos presenta un mundo estabilizado que olvida sin esfuerzo todo el sustrato alienante sobre el que se asienta. Todo va a la perfección en este típico «American way of life» de que disfruta la familia Arness. Las situaciones difíciles se solucionan mediante compromisos o arreglos más o menos evidentes, cuya acep-

tación es parte esencial del juego. Cuando el protagonista —típico héroe kazaniano en su violento encuentro con su medio— decida romper con ellos tras una crisis erótica, será tomado por loco o irresponsable. En su metamorfosis no ha respetado el reglamento de convenciones y tabúes, los intereses que —en diversos planos— una estructura capitalista le impone cotidianamente. Y provoca una defensa brutal de este mundo, que Kazan analiza críticamente con violenta ironía (visible sobre todo en la dirección de actores), con crispación expresiva notable en cada imagen. La utilización de arquetipos y no de seres individuales psicológicamente diferenciables y la visión de una sociedad a través principalmente de las relaciones sexuales (bastante aligeradas, por cierto, en la versión española), abandonando todo planteamiento político directo, pueden ser discutibles, pero testimonian una madurez cuyo rigor sólo se quiebra en algunos momentos de las muy largas relaciones de Eddie con su padre y en el poco convincente desdoblamiento físico del primero entre lo que habría querido ser y su realidad, digno de los peores momentos del expresionismo alemán. ■

FERNANDO LARA.

MALCOLM  
HANGOCK

