

## La culpa y la traición

El 14 de enero de 1952, durante una de las sesiones del Comité de Actividades Antinorteamericanas presidido por Joseph McCarthy, el director teatral y cinematográfico Elia Kazan admitió haber militado en el partido comunista de su país durante diecinueve meses, entre 1934 y 1936. El 10 de abril, tras múltiples presiones, delató a ocho de sus compañeros. Kazan, junto con Lee Strasberg y John Howard Lawson, había fundado, en 1934, el Theatre of Action, que procedía directamente del Worker's Laboratory Theatre, a su vez una filial del Group Theatre creado por Cheryl Crawford, Harold Clurman y el propio Strasberg en 1930, todos ellos grupos de agitación izquierdista. Y en 1947 contribuyó a la gestación del famoso Actor's Studio junto con Bobby Lewis y, de nuevo, Crawford, aunque a partir del año siguiente fue Strasberg quien asumió la dirección. Kazan nunca se arrepintió de su comportamiento ante los inquisidores, alegando que el estalinismo amenazaba con envenenar el mundo del espectáculo americano, tanto en Broadway como en Hollywood. Sea como fuere, su decisión le persiguió como una pesadilla durante toda su vida profesional y personal. En 1999, cuando la Academia le concedió un Oscar honorífico por el conjunto de su carrera, más de la mitad del auditorio del Dorothy Chandler Pavillion no se levantó para aplaudir, algo inusual en este tipo de actos. La herida seguía abierta.

Su condición de «delator» influyó notablemente en la recepción crítica de su filmografía por parte de muchos profesionales. Sin embargo, a menudo los prejuicios ideológicos se vieron teñidos de reproches estéticos. Kazan, por ejemplo, jamás formó parte del panteón de «Cahiers du cinéma», por lo menos hasta *Río salvaje* (1960). Tampoco los británicos mostraron demasiado entusiasmo por su cine: bien conocidos son los comentarios despectivos de santones como Lindsay Anderson o Robin Wood. Sólo Michel Ciment, desde las páginas de «*Positif*» y a través del libro que le dedicó, se atreve a reivindicar su figura, aunque su defensa no aporta muchos elementos para el debate. Roger Tailleur intentó un acercamiento serio en otro volumen, pero quizá sean Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, en «*50 años de cine americano*», quienes ponen el dedo en la llaga. Más allá de las acusaciones de histrionismo visual, de simpleza discursiva, incluso de falso intelectualismo, se niegan, por supuesto, a exculpar al chivato, pero igualmente intentan comprender sus razones: un emigrado ansioso por integrarse en su cultura de adopción y carcomido por el sentimiento de culpa que le provocó su militancia comunista. No hay duda de que habría que preguntarse, como hacen ellos, por qué Kazan y no otros. Por qué no Edward Dmytryk o Clifford Odets, por ejemplo, que también facilitaron nombres a la comisión. O por qué no, más allá del ámbito macarthista, un cineasta como Roberto Rossellini, que filmó un par de películas para el régimen mussoliniano...

El crítico norteamericano Jonathan Rosenbaum, por otra parte uno de los más conspicuos de la escena actual, asegura que nunca perdonará a Elia Kazan su actuación ante el comité. Posturas de este tipo han propiciado que películas como *Fugitivos del terror rojo* (1953) o *La ley del silencio* (1954) sean sistemáticamente anatimizadas como justificaciones de un comportamiento inaceptable. Pero ¿hasta qué punto el azar y la casualidad jugaron en contra de Kazan? Nicholas Ray, pongamos por caso, nunca fue citado por los secuaces de McCarthy, a pesar de haber militado en los mismos medios teatrales que Kazan. De hecho, Ray, dos años menor, admiraba a Kazan, y lo consideraba a la vez su mentor y su protector, tal como cuenta Bernard Eisenschitz en su biografía del primero. Cuando Kazan se trasladó a Hollywood en 1945, contratado por la Twentieth Century Fox para rodar *Lazos humanos*, Ray le siguió y colaboró estrechamente con él en la película como segundo ayudante de dirección. Luego sus caminos divergieron, pero no sus afinidades. Ambos rodaron guiones de Budd Schulberg, otro colaboracionista. Ambos admiraban a fotógrafos como Harry Stradling, el responsable de las imágenes de *Johnny Guitar* (1954), pero también de tres películas de Kazan. Ambos utilizaron a los mismos actores en lo que parecen papeles divididos en dos partes, como por ejemplo el rebelde James Dean de Al

este del Edén y Rebelde sin causa (1955), la vulnerable Natalie Wood de esta última y de Esplendor en la hierba (1961) o el repugnante mafioso Lee J. Cobb de La ley del silencio y Chicago, año 30 (1958). Y Kazan nunca se olvidó de su amigo, ni siquiera en los peores momentos: lo visitó con asiduidad durante sus frecuentes hospitalizaciones, incluso en la fase final de la enfermedad cancerosa que terminó con su vida, y no dudó en mostrar abiertamente su repulsa ante lo que él creía la intolerable e inmoral manipulación de que estaba siendo objeto por parte de Wim Wenders, que filmó su agonía en Relámpago sobre el agua (1978).

Como en el cuento de Borges, no obstante, la historia oficial ha convertido a Kazan en el traidor y a Ray en el héroe. Para la cinefilia más ortodoxa, Kazan no deja de ser un director convencional con injustificadas ínfulas ideológicas y estéticas, que sólo encuentran una cierta redención a partir de los años sesenta. En cambio, Ray es el apóstol del inconformismo, un modelo para cineastas como Jim Jarmusch o el propio Wenders, el mártir que sacrificó su carrera y puede que hasta su vida en aras de una integridad artística que, en la última etapa, lo condujo a la ruptura con Hollywood y al encuentro con el cine independiente. Sin embargo, antes de *We Can't Go Home Again* (1976), Kazan ya había rodado *Los visitantes* (1972), en 16 mm y con un equipo reducido, incluyendo un guión de su hijo Chris. Y su vuelta al cine de gran presupuesto con *El último magnate* (1976), de la mano de Sam Spiegel, el productor de *La ley del silencio*, no supuso tanto una claudicación como un orgulloso lamento a modo de despedida. Cada uno reaccionó a su manera ante los acontecimientos. En el libro de Eisenschitz se dice que Ray era un maníaco-depresivo, mientras que Kazan podría definirse, en términos contemporáneos, como un hiperactivo. Ambos exhibicionistas compulsivos, no obstante, puede que Kazan no encontrara mejor manera de exteriorizar esa condición que fomentando eso que él llamaba su «anarquismo disidente», que en un momento dado le obligó a atravesar los límites de la infamia en una situación que, por otro lado, él no propició. Ray prefirió ofrendar a Wenders su cuerpo enfermo. Sea como fuere, la moral de Kazan está fuera de toda duda: sin él, como sin Ray, el cine americano no sería lo que es.



## **EL ESTILO: SALIR DE LA PANTALLA**

Ray y Kazan representan los extremos opuestos de la nueva estética adoptada por el cine norteamericano de la posguerra. Ray es el pintor que juega con las manchas de colores y las estructuras dislocadas, mientras que Kazan es el escultor fascinado por las luces y las sombras. En su primera etapa, de *Lazos humanos* a *Pinky* (1949), esa ruptura estilística se coloca bajo la admonición de un Hollywood alterado por las influencias expresionistas, a su vez asimiladas por las normas no escritas del clasicismo institucional. En la segunda, de *Pánico en las calles* (1950) a *¡Viva Zapata!* (1952), se afianzan texturas graníticas y grandes contrastes, de manera que las figuras y los objetos parecen emerger de la oscuridad como las tallas de madera de un tronco. De *Fugitivos del terror rojo* a *A Face in the Crowd* (1957), la fase que coincide con el episodio maccarthista, ese tenebrismo abstracto deja paso a una crispación no exenta de lirismo, donde los actores se encargan de traspasar el umbral que los separa del público a través de decorados hostiles y claustrofóbicos. Y, en fin, de *Río salvaje* a *Los visitantes*, tiene lugar un proceso de interiorización progresiva que culmina en *El último magnate*, en la que una casa construida sólo a medias actúa como metáfora tanto de la inmadurez del protagonista como del fracaso de la obra entera de Kazan, obligado a reencontrarse consigo mismo a través de una figura interpuesta.

En el Hollywood de los años cincuenta y sesenta, la utilización masiva del color y del scope produce películas concebidas a lo largo y ancho de la pantalla, es decir, en sentido horizontal. O, como mucho, lanzadas hacia el fondo del encuadre en una profundidad de campo convertida en figura retórica desde que Orson Welles la sacralizó en los inicios de su carrera. Pero en el cine de Welles, y no digamos ya en el de William Wyler, los objetos y los personajes que quedan en primer plano pertenecen también al territorio del cineasta, jamás intentan salir del cuadro. Tomemos, por el contrario, *Un tranvía llamado Deseo* y *¡Viva Zapata!*. En la primera, la famosa camiseta de Brando es como una segunda piel, por un lado indisolublemente unida a su cuerpo, por otro proyectándose hacia el espectador a modo de interpelación erótica. En la segunda, el uso del blanco y negro propicia sugerentes claroscuros, pero también oposiciones simbólicas que se abren hacia afuera como una flor, como Zapata y su esposa en su noche de bodas, en la ventana, o como el personaje siempre vestido de negro, que no cesa de asomar su rostro huesudo a modo de tétrica advertencia.

Tras su primera experiencia con el color y la pantalla ancha en *Al este del Edén* (1955), Kazan se propuso, con dos películas tan extrañas y desconcertantes como *Baby Doll* (1956) y *A Face in the Crowd*, llegar al límite de la cuarta pared a través de personajes cada vez más monstruosos, tanto física como moralmente. Ya en *La ley del silencio*, la dialéctica de los espacios, la relación entre la lejanía y la cercanía, entre el primer y el último término del encuadre, es la base de una película cuyo tema principal es, precisamente, la distancia que separa nuestros deseos de nuestras realidades, nuestras percepciones de las cosas de su verdadera esencia, nuestra normalidad aparente de nuestra monstruosidad. Cuando Brando se une a los mafiosos, tras haber delatado al hermano de Eva Marie Saint, el plano lo mantiene al fondo, el último de tres rostros dispuestos en una hilera decreciente. De repente, cuando se entera de que el chico ha sido asesinado, su figura emerge de la oscuridad para tomar simbólicamente el primer plano de la acción. Y lo mismo sucede con los movimientos de cámara. Rod Steiger deja escapar a su hermano, el propio Brando, y luego ordena a su chófer, invisible hasta ese momento para el espectador, que lo lleve a una dirección determinada. Entonces el plano se amplía y deja ver el rostro del conductor, cuyo propósito es muy distinto al que le ha dictado Steiger. En *Baby Doll*, los dos depredadores interpretados por Karl Malden y Eli Wallach se reparten equitativamente el exterior y el interior de la mansión hasta que, al final, coinciden en ella, en permanente lucha por el cuerpo de Carroll Baker, en medio de un duelo de rostros desencajados siempre a punto de desbordar la superficie de la pantalla. En *A Face in the Crowd*, el montaje, ya lejos de la influencia soviética de *¡Viva Zapata!*, efectúa continuos movimientos centrífugos en lo que poco a poco se perfila como una agresión en toda regla al espectador, cada vez más amedrentado por las carcajadas espectrales de Andy Griffith, convenientemente recogidas en primerísimos planos.

A partir de *Río salvaje*, el cine de Kazan empieza a expresar de otro modo esa tendencia a la extraversión. Como ningún otro de sus compañeros de generación, Kazan se vuelve hacia sí mismo para convertir su cine en un modo privilegiado de confesión personal, casi un diario de sus angustias y sus dudas ante el rumbo que toman los nuevos tiempos, quizá una consecuencia directa del fracaso crítico y de taquilla de *Baby Doll* y *A Face in the Crowd*. Pero ese cuaderno de bitácora es, en el fondo, una nueva forma de striptease emocional e intelectual, pues hace público lo que debería reducirse al ámbito de la intimidad. La diferencia respecto a su filmografía anterior estriba en que, si en ésta el lugar privilegiado para la exteriorización era el plano, en los años sesenta y setenta su campo de batalla se desplaza a la estructura general de la película y su confrontación con los nuevos caminos del cine de la época. Con *Río salvaje* y *Esplendor en la hierba* (1961), frescos a la vez épicos e intimistas sobre la historia reciente de Estados Unidos, verdaderos estandartes del revisionismo kennediano, intenta resituarse moralmente respecto a su país de adopción, y por ello su estilo es simultáneamente el del cronista y el del poeta, entre Erskine Caldwell y

Walt Whitman. Todo ello experimenta una cierta convulsión con el estreno de *América, América* (1963), en la que contempla su itinerario desde el exterior en el seno de un complicado juego de espejos entre realidad y ficción, y, de nuevo, con *El compromiso* (1969), cuya construcción sinuosa y esquizoide le obliga a realizar continuos saltos hacia dentro y hacia fuera de sí mismo y de su cine, aquí enfrentado a las distorsiones propias de la modernidad europea. En fin, el hecho de que sus dos últimas películas, *Los visitantes* y *El último magnate*, sean tan distintas, respectivamente una diminuta pieza de cámara y un lujoso ejercicio retro repleto de grandes estrellas, no obedece a rendición alguna a los vaivenes de la moda y de la industria, sino a un deseo de desaparecer como cineasta en las fronteras de una escritura, por un motivo o por otro, cada vez más neutra. Pero ni siquiera en esa tesitura pudo resistirse Kazan a «salir de la pantalla»: ahora era él mismo quien pretendía emerger de las sombras, llevando a su extremo esa consigna del cine moderno según la cual toda película debe ser también un documental sobre sí misma.

En los años cincuenta y sesenta, mientras Kazan da a luz las películas más significativas de su carrera, la fotografía norteamericana también experimenta una pequeña revolución. Los maestros de la Depresión y el New Deal, como Walker Evans, se habían especializado en un documental naturalista de perfiles tan romos y difusos como las películas de la época, una óptica que influyó no poco en cineastas como King Vidor, por ejemplo. A partir de la posguerra, sin embargo, fotógrafos de generaciones distintas pero objetivos comunes coincidieron en dotar a ese enfoque realista de un aura más orientada hacia un formalismo casual, en apariencia azaroso pero en el fondo firmemente estructurado. Lee Friedlander, Garry Winogrand, William Klein o Harry Callahan, cada uno a su manera, impusieron un estilo en el cual la impresión de realismo procedía de composiciones cuidadosamente estudiadas, ya fuera a través de la angulación o el claroscuro, la disposición de los volúmenes o la distribución de las masas. Del mismo modo en que la estética de Nicholas Ray podría asimilarse al famoso *The Americans*, de Robert Frank, la de Kazan encuentra su paralelismo en colecciones como *Life is Good for You in New York*, de Klein, cuyas instantáneas tienen mucho que ver con algunos de los planos más típicos del cineasta: aquellos que muestran a la gente común, habitualmente en pequeños o grandes grupos, como testigos involuntarios de la acción principal de la película. Se trata de encuadres, concebidos como fotografías en movimiento, en los que cierto tipismo de la América profunda, o de determinada marginalidad urbana, componen retratos que actúan como una especie de coro silencioso.



El equívoco en torno al presunto «realismo» del cine de Kazan procede precisamente de ahí: ¿cómo es posible que composiciones tan artificiales sean consideradas el fiel reflejo de un país y de una época? De hecho, a Kazan no le interesa el realismo entendido como descripción de las apariencias, sino como una reformulación del universo visible destinada a ofrecer una impresión de realidad sometida a diferentes tipos de estilización. El «realismo» de sus primeras películas, por ejemplo, no puede transgredir las normas hollywoodienses al respecto, de manera que temas como el antisemitismo en *La barrera invisible* o los prejuicios contra la población negra en *Pinky*, película que heredó de John Ford, deben albergarse necesariamente bajo los auspicios de los géneros tradicionales, lo cual también ocurre, aunque en menor medida, con el «realismo social» de *Pánico en las calles* o el «realismo histórico» de *¡Viva Zapata!*. En cambio, desde *La ley del silencio* hasta *A Face in the Crowd*, ese «realismo» recurre al trazo grueso, incluso a lo grotesco o lo esperpéntico, con la intención de componer un aguafuerte sobre la cultura americana de la época a medio camino entre la crítica social y la caricatura satírica. De ahí la incompreensión que han generado por doquier películas como *Baby Doll* o la misma *A Face in the Crowd*, por no hablar de las innumerables interferencias ideológicas y estéticas que todavía obstaculizan una visión imparcial y sin prejuicios de *La ley del silencio*. Y de ahí que la última etapa de la filmografía de Kazan goce de un prestigio, por otro lado bien merecido, que suele negarse a sus trabajos anteriores: tanto el «realismo» lírico de *Río salvaje* o *Esplendor en la hierba* como el «realismo» autobiográfico de sus cuatro películas postreras resultan mucho más reconocibles, y por lo tanto susceptibles de una valoración positiva por parte de la cinefilia tradicional, que las diversas estridencias que pueblan su cine de los cincuenta.

Y, a pesar de todo, Kazan siempre sostuvo que su director de fotografía favorito fue Harry Stradling, con el que colaboró en *Mar de hierba*, *Un tranvía llamado deseo* y *A Face in the Crowd*, ninguna de ellas demasiado apreciada por los conversos que suscitó *Río salvaje*. La presencia reiterada en su obra de otros profesionales como Boris Kaufman o Joseph McDonald, provistos de una imaginería visual similar, confirma su predilección por un realismo teatralizado, por unas imágenes que subrayan los aspectos más evidentes de la realidad, no necesariamente basados en el exceso o la exageración. También películas en apariencia más reposadas, más próximas a un impresionismo de raíces líricas o naturalistas, como *Esplendor en la hierba* o *Los visitantes*, respectivamente, conservan esa tendencia a poetizar las situaciones mostradas a partir de una cierta manipulación de los ingredientes. Para Jean-Pierre Coursodon, *Río salvaje* es el mejor trabajo de Kazan porque, entre otras cosas, es el menos «teatral», aquel en el que las conclusiones se desprenden espontáneamente de las imágenes. Poco importa, pues, incluso en esta película admirable, los elementos naturales responden a una utilización premeditada y artificiosa del espacio y de su relación con los personajes. La función del calor, el viento y la lluvia está concebida como una ilustración dramática del estado de ánimo de los protagonistas, no como su inductora. Kazan, como siempre, está más cerca de Eisenstein que de Dovjenko, de Ford que de Renoir.

### **Los actores**

Otro equívoco firmemente asociado a la figura de Kazan es el papel que suele otorgarse al Actor's Studio en la evolución del cine americano a partir de la posguerra. Por ejemplo, se acostumbra a decir que el famoso «método» supuso la irrupción del realismo en los modos interpretativos hollywoodienses. Por un lado es cierto. El recurso a la improvisación, la flexibilización del cuerpo, el reciclaje de la subjetividad en la construcción del personaje, son procedimientos nunca antes utilizados por los actores americanos, cuyo objetivo, hasta entonces, era una estilización a tal punto codificada que ni siquiera Orson Welles y el

Mercury Theatre fueron capaces de quebrar. Pero también es verdad que ese exceso de realismo acabó convirtiéndose en su propio opuesto, pues las figuras se relajaron tanto que acabaron traspasando el umbral de la verosimilitud instaurada por el cine de los años treinta. Al expresar una tensión y un malestar inusitados, al multiplicar las expresiones faciales y las muecas, al relajar el cuerpo para luego ponerlo otra vez en estado de alerta y viceversa, los actores del «método» violaron el equilibrio clásico del plano, ampliaron sus dimensiones y crearon nuevas formas de movimiento en su interior, desde entonces agitado por múltiples líneas de fuga. Ellos también querían salir de la pantalla e invadir el espacio del espectador.

Tomemos la famosa escena de La ley del silencio en la que Marlon Brando y Rod Steiger conversan en el interior de un coche. Steiger debe convencer a su hermano de que no testifique en contra de la mafia portuaria de la que forma parte y, para ello, utiliza todos los procedimientos a su alcance: intenta explicarle con tranquilidad la situación, luego lo amenaza verbalmente, le grita e incluso llega a apuntarle con una pistola. Las respuestas de Brando, en cambio, resultan mucho más violentas en su aparente placidez. Cuando Steiger le hinca el revólver en el costado, lo mira moviendo la cabeza de un lado a otro y retira el arma suavemente, como si se tratara de una escena de amor con Eva Marie Saint. Y los reproches que lanza a su contrincante son también los de un amante despechado, los de un hermano desilusionado. «Yo hubiera podido ser alguien, Charley, y no el don nadie que soy ahora, afrontémoslo», le dice mientras Steiger intenta exculparse. Y cuando pronuncia la palabra «someone», Brando entorna los ojos y reclina la cabeza levemente hacia atrás, un gesto verdaderamente conmovedor. El verismo de esa interpretación se recubre entonces de un artificio cuidadosamente estudiado, quizá fruto de un impulso momentáneo, pero de cualquier modo surgido de ciertos arquetipos emocionales: el cuerpo doliente, el rostro compungido por el dolor moral. En un documental que puede verse en la edición española de la película en DVD, se revela que la escena no sólo se rodó en un coche falso, mientras los focos del plató simulaban las luces de la ciudad, sino que Brando, además, abandonó la filmación cuando hubo terminado su trabajo y dejó a Steiger litigando con el chico de los recados, improvisado doble de su interlocutor. El realismo había desaparecido sin dejar rastro. O mejor, dejando el rastro de una indeleble impresión de realidad.

Resulta impresionante repasar la nómina de actores que trabajaron con Kazan a lo largo de su carrera, una esmerada selección de lo mejor que ha dado el Actor's Studio. Del Brando de Un tranvía llamado Deseo y ¡Viva Zapata! al Robert De Niro de El último magnate, varias generaciones del «método» se dan la mano en una cadena apenas interrumpida. Ahí están el James Dean de Al este del Edén, el Montgomery Clift de Río salvaje, el Warren Beatty de Esplendor en la hierba, la Faye Dunaway de El compromiso, incluso el joven James Woods de Los visitantes. Pero también actores más modestos, como por ejemplo Karl Malden, secundario en Un tranvía llamado Deseo y La ley del silencio y protagonista en Baby Doll, donde estaba acompañado por Carroll Baker y Eli Wallach. O, de nuevo en La ley del silencio, Lee J. Cobb y Rod Steiger... La lista sería interminable, pero el resultado es una especie de mosaico completo de las virtudes y los vicios del «método». Si muchas de las películas de Kazan pueden calificarse de «histéricas», y no todas en un sentido negativo, ello se debe en gran parte a las interpretaciones desmesuradas de sus actores y actrices, «desmesura» que, por otra parte, provoca en ocasiones una genuina emoción precisamente por la economía de medios que conduce a ella: ¿puede haber una composición a la vez más histriónica y conmovedora que la de Malden al final de Baby Doll, cuando el pobre diablo clama una y otra vez por su amada, en el exterior sombrío de una mansión en ruinas?

En una escena memorable de Río salvaje, Montgomery Clift y Lee Remick conversan en la puerta de la casa de ella, mientras en el exterior cae una lluvia intensa. Él es incapaz de expresar sus sentimientos, aunque la muchacha está deseosa de que lo haga. Él le dice: «Es bonito esto cuando llueve». Y ella responde: «Sí, lástima que termine el verano. Ya

estamos en octubre...» Esta conversación intrascendente, unida a la rígida inmovilidad de Clift y la inquietud que advertimos en Remick, al dramatismo aportado por la lluvia y el ángulo algo enfático desde el que filma Kazan, provoca una impresión contradictoria, como si ese encuentro casual entre dos personajes fuera capaz de desnudar emocionalmente a los actores a través de la disección de sus gestos. Kazan afirmó que el trabajo con Clift no resultó fácil, que la operación sufrida tras el grave accidente que casi le costó la vida limitaba enormemente la flexibilidad de su rostro, que los efectos devastadores de las drogas y el alcohol le impedían dar lo mejor de sí mismo. No importa, pues este momento privilegiado, lejos de la «revelación» que tanto persiguieron Rossellini y sus herederos, consigue, sin embargo, efectos parecidos: una fugaz poesía de la banalidad, el vertiginoso roce de los cuerpos laboriosamente transfigurado en una epifanía del instante.

### **La literatura y el teatro**

El nombre de Elia Kazan está íntimamente relacionado con los de Tennessee Williams y Arthur Miller, Thornton Wilder y William Saroyan, algunos de los dramaturgos más importantes de la posguerra estadounidense. De hecho, su carrera en la escena es un completo catálogo de las mejores obras teatrales norteamericanas del siglo XX. Kazan también mantuvo una intensa amistad con Williams, plasmada en una larga y apasionada correspondencia, así como en dos adaptaciones cinematográficas, *Un tranvía llamado Deseo* y *Baby Doll*. Colaboró en dos ocasiones con Paul Osborn, autor del guión original para *Río salvaje* y de la adaptación de *Al este del Edén*. Igualmente, un autor como William Inge, responsable de clásicos como «*Vuelve, pequeña Sheeba*» o «*Picnic*», le regaló el libreto de *Esplendor en la hierba*, escrito directamente para el cine. Y su relación con Arthur Miller resultó compleja y conflictiva, tanto en el terreno ideológico como en el personal, si es que pueden separarse en este caso. Miller, al contrario que Kazan, se mantuvo firme en sus convicciones al enfrentarse al comité de McCarthy, y esas diferencias envenenaron sus relaciones. Marilyn Monroe, que se convertiría en la esposa de Miller, también fue amante de Kazan. Y, paradójicamente, la génesis de *La ley del silencio*, la autojustificación de Kazan como delator, se remonta a un argumento ideado por Miller, *The Hook*.

Pero el teatro es también un arte literario, y por ello gran parte del valor de la obra de Kazan reside en esa peculiar mezcla entre observación y emoción que a menudo exhibe la narrativa americana. Si *Al este del Edén* procede de una novela de John Steinbeck, que a su vez le proporcionó el guión de *¡Viva Zapata!*, la testamentaria *El último magnate* está basada en la obra inacabada del mismo título de Scott Fitzgerald. La citada colaboración entre Kazan y Budd Schulberg, en *La ley del silencio* y *Baby Doll*, se nutre del sustrato popular de esas obras mayores, el relato periodístico y la narración corta, a su vez la inspiración principal de los mejores guionistas de oficio hollywoodienses de los años treinta y cuarenta, como Dudley Nichols o Richard Murphy, ambos también colaboradores de Kazan en su etapa inicial, el segundo en películas como *El justiciero* o *Pánico en las calles*. Tampoco es de extrañar que el material de partida de *América*, *América* y *El compromiso* provenga del propio Kazan, poco a poco reconvertido en novelista a medida que el mundo del cine experimentaba cambios fatales para su concepción del medio. Si Nicholas Ray culminó su carrera con una serie de ensayos cinematográficos que debieron limitarse a una yuxtaposición de fragmentos, Kazan se vio obligado a recurrir progresivamente a la literatura como sustituto del cine. Novelas como «*El compromiso*», «*Los asesinos*» o «*Actos de amor*» testimonian su derrota pero también su capacidad de resistencia. Como Rossellini, que prefirió la televisión al cine a modo de arma didáctica, Kazan acabó apostando por la preeminencia de la expresión personal más allá del soporte empleado.

Pero ¿qué diferencia hay entre lo teatral y lo cinematográfico en las películas de Kazan? Suele reprochársele su tendencia al efectismo, según muchos de sus críticos el resultado de la mera transposición al plató de determinados mecanismos teatrales. No obstante, cuando

el cineasta filma *Un tranvía llamado Deseo*, el impulso narrativo propio del cine americano aniquila cualquier posible tentación de recurrir al estatismo. Y cuando adapta *Al este del Edén* no puede evitar la reformulación del material novelístico en términos pictóricos y teatrales, lo cual crea una tensión que se desplaza continuamente desde el estilo hasta los temas tratados y viceversa. Sea como fuere, el cine de Kazan no es tanto un cine «teatral» como un cine «literario», en el más amplio sentido de la palabra. Es un cine que no deja que las imágenes hablen por sí mismas, sino que las obliga a hablar mediante ciertos artificios y convenciones. Es un cine en el que nunca se filma la lluvia, en el que siempre oímos «Está lloviendo», más allá de las imágenes del agua que cae, como en las acotaciones teatrales o las descripciones novelísticas. El cine de Kazan es también un reflejo del mundo, pero su ojo se centra más en el «reflejo» que en el «mundo».

Y bien, ¿es eso pernicioso? La cinefilia clásica acostumbra a contemplar el cine como un arte privilegiado, independiente, sin ataduras, un lenguaje en sí mismo. Sin embargo, ello no es más que una perversión del realismo preconizado por André Bazin, el padre de la crítica moderna, que consideraba el cine un «arte impuro» paradójicamente destinado a reproducir el universo visible. Puede que el cine de Kazan no despierte el tipo de emoción que provocan el de Jean Vigo, el de Yasujiro Ozu o el del propio Nicholas Ray, pues en él los sentimientos que se desea transmitir están mediatizados por innumerables filtros. Pero, en cambio, conmueve profundamente su compromiso con la lenta construcción de lo real, el esfuerzo que supone la búsqueda de la verdad tras las balizas del lenguaje. Jacques Rivette decía que tanto *Río salvaje* como *Esplendor en la hierba* eran películas sobre el tiempo y sus erosiones. Sin embargo, en palabras de Hegel, el conjunto de la obra de Kazan podría definirse como «el triunfo del arte sobre lo efímero». En el fondo, nunca había abandonado del todo la dialéctica marxista.





### **La primera persona**

No por azar el aprecio crítico hacia la obra de Kazan, a partir de *Río salvaje*, coincidió con la eclosión de los «nuevos cines». Para François Truffaut, la redención del cineasta empezó un poco antes, con *Al este del Edén*, pero da lo mismo: los llamados «jóvenes turcos» valoraban la supuesta espontaneidad, la frescura, la falta de afectación de su nueva etapa. Por lo tanto, el cine de Kazan sólo puede ser «moderno», según ellos, a partir de sus películas de los años sesenta. No obstante, hay otro tipo de «modernidad» cinematográfica, aquella que se desprende de la expresión personal, más allá de los procedimientos empleados, pero también más allá de la propia ficción: la «modernidad» de la primera persona. Según Roger Tailleur, en la obra de Kazan hay películas «él» (hasta *Pinky*), películas «tú» (hasta *La ley del silencio*) y películas «yo» (las siguientes). Eso significa que al principio de su carrera el cineasta habla en tercera persona, de labios de la industria, para luego dirigirse al espectador y, finalmente, a sí mismo. Sin embargo, este repliegue progresivo no es tan claro como parece: a partir de *La ley del silencio*, el «tú» y el «yo» se confunden. Las películas de Kazan se desbordan, salen de la pantalla, pero también obligan a entrar en ella al espectador. La primera persona no evita el diálogo.

Ello no obsta para que, de 1960 en adelante, los temas de las películas de Kazan se hagan a la vez, y cada vez, más amplios y más reducidos, en cualquier caso más personales. Hablan abiertamente de América, de lo que significa para el cineasta, pero también del papel que éste desempeña en ese contexto geográfico e histórico. *Río salvaje* y *Esplendor en la hierba* se remontan al período de entreguerras para entender las razones de lo que sucederá después. América, América es una fábula autobiográfica cuyo motivo principal es la tierra, la de origen y la de adopción, el dilema del emigrado. *El compromiso* ilustra el colapso de esa comunión espiritual, el choque entre la tradición y los nuevos tiempos. *Los visitantes* replantea las complejas relaciones entre el viejo liberal del izquierdas y las exigencias de las nuevas generaciones, todo ello en una especie de psicoanálisis familiar. Y *El último magnate* vuelve al pasado para encontrar el origen de todo.

Sea como fuere, el cine de Kazan no es simplista ni grosero en sus consideraciones

ideológicas. De hecho, su tema principal es la ambigüedad, en su caso no de las imágenes, sino de los comportamientos. Kazan cree ciegamente en el poder del arte para construir proposiciones, pero duda de la autenticidad de éstas. La barrera invisible no es una película sobre el racismo, sino sobre nuestra percepción del racismo. En Un tranvía llamado Deseo, Brando resulta a la vez irresistiblemente atractivo y enormemente repulsivo, lo mismo que su personaje de La ley del silencio no alcanza la redención cuando se convierte en delator, sino cuando sufre una descomunal paliza a manos de los mafiosos. James Dean, en Al este del Edén, puede verse como un niño consentido o como un héroe existencial. Y en El último magnate, la mencionada casa en construcción de Robert De Niro es un retrato veraz de su personalidad: por un lado, un ser humano incompleto, aquejado de una herida incurable; por otro, un privilegiado del sistema que no tiene cabida entre los hombres corrientes. Kazan, de nuevo, estaba hablando de sí mismo.

*artículo de **Carlos Losillas** en la revista **Dirigido por...***