

AMERICA AMERICA

FILM DE ELIA KAZAN

por

Hernán Valdés

Después de la época de los grandes pioneros —Chaplin, Griffith, Stroheim, Flaherty, etc.—, en el cine norteamericano comenzó a desaparecer la película “de autor”. Las características que tomaba la nueva industria, su organización masiva y su concentración monopólica, fueron haciendo paulatinamente imposible la creación cinematográfica individual o de responsabilidad individual. El autor del asunto, el guionista, el director de fotografía, el director, los actores, pasaron a constituir elementos de la cadena productora, reunidos sin especial coincidencia de ideas para trabajar en obras impuestas por el mercado. El autor desaparecía detrás de la empresa. Quienes se marginaban de ella no podían tener seguridad de llegar hasta el público; quienes se sometían a ella corrían el riesgo de equivocarse o deformar su personalidad. De este modo, ha sido necesario desde entonces habituarse a la ausencia del cine de autor en los Estados Unidos, salvo cuando aisladamente, desde adentro, y no sin algunos tributos previos, lo han impuesto talentos excepcionales, tales como Ford, Capra y, en los últimos años, tal vez Welles.

Al hablar de obra personal no nos referimos simplemente a la *manera* personal de concebir el desarrollo y dirección de un drama cualquiera, sino, además de esto, a aquella obra que compromete la aventura y experiencia individual de un artista, a la obra que las revela, las comenta, las recrea, en fin, que las expresa.

La forma más o menos azarosa de la producción europea permitió, en cambio, la existencia más o menos continua del cine de autor. Es común que en muchos de los países europeos sea el director quien concibe casi íntegramente la idea de una película y quien busca los medios —productor y distribuidor— que financien su realización y aseguren su salida al mundo. De este modo, cuando ello ocurre, él se convierte en el único responsable de la obra que ha concebido por su iniciativa, de la manera de hacerla y de los medios para hacerla.

(En los Estados Unidos el director ha llegado a ser una especie de invitado o contratado para dirigir films cuyos elementos —asunto, guión, cameraman, actores— por lo común están elegidos de antemano). El éxito del cine de creación personal ha originado la libertad necesaria para que la cinematografía alcanzara plenamente una calidad de lenguaje artístico y para que algunos hombres, tales como Resnais, Losey, Fellini, etc., se expresen plenamente en ese lenguaje.

Sólo un extraordinario prestigio, respaldado por la empresa y por el gran público, puede permitir en Norteamérica realizar alguna vez una obra de esas características. Es claro que la adquisición de ese prestigio demanda tiempo e involucra, muchas veces, el compromiso de algunos valores morales, y que el respaldo empresario está condicionado a la demostración de una cierta conducta que, en ocasiones, puede significar la frustración, la equivocación, la traición a ciertos ideales, etc., cuando no un acto consciente de arriesgar pasajeramente todo eso hasta alcanzar la autonomía suficiente para hacer lo propio. Hay algo de todo esto en la carrera de Elia Kazan.

Kazán había dirigido de manera excepcional algunas de las obras más notables del drama cinematográfico contemporáneo: *Un tranvía llamado deseo*, *Al este del paraíso*, *Muñeca de carne*, *Sobre los muelles (Nido de ratas)*, etc. Al tratarse de Tennessee Williams, la segura dirección de actores, la limpieza, profundidad y sobrio lirismo de la fotografía, la justa ambientación, eran un resultado sensiblemente personal de concebir las obras de fácil lirismo psicologista de dudoso gusto de este autor. *Sobre los muelles* situaba su asunto en la corrupción sindicalista de los estibadores, pero se desviaba de plantearlo como un problema social vinculado a la realidad de una nación, para convertirlo en un problema de personas aisladas en un paisaje —villanos y justos— que decidían el fracaso o triunfo de la justicia individualmente, a patadas y bofetones. ¿Era eso lo que había querido hacer Kazan o era eso solamente lo que había podido hacer? Inútil preguntarlo. Sin embargo, se lograba mostrar un trasfondo inquietante; y la maestría de la fotografía y de la dirección de actores convertían este drama confuso en una obra de gran calidad.

Cuando se termina de ver *América-América* toda la obra de Kazan aparece como un tributo o una gran demostración de capacidad para poder algún día decir lo propio. Este film se nos presenta como la primera parte de una trilogía, basada sobre el libro del mismo autor aparecido previamente. Una declaración preliminar fija el tono de la película: "Mi nombre es Elia Kazan. Soy griego de sangre, turco de nacimiento y americano porque mi tío hizo un viaje".

Stavros Topouzoglou, héroe del libro y del film, es justamente quien emprende uno de los viajes más conmovedores de los tiempos

modernos impulsado por la avidez de llegar a un mundo donde sean posibles la libertad y la dignidad para él y los suyos. Miembro de una de las minorías raciales y religiosas bajo la dominación turca, Stavros recibe, después de que en su propio espíritu ha madurado esa idea, la misión de viajar a América con todos los medios de la familia, celosamente guardados, para así poderlos repatriar a ellos, uno por uno, una vez instalado. En su viaje, Stavros conoce todas las gamas de la naturaleza humana y sus situaciones: la traición, la violencia, la adulación, la mentira, la ternura; se adapta a todas ellas, se somete, las emplea, se prostituye, acepta todo, con tal de llegar hasta el final. Pierde todo, se transforma, crece, se descubre y se educa, sufre todo lo que necesita su espíritu, su mentalidad, su organismo, para soportar las dificultades de llegar. En su pueblo, una vez, cuando ha mirado con asco las genuflexiones de su padre ante los ocupantes turcos, que protegían su negocio a cambio de su sometimiento, aquél le había dicho para justificarse: "En el curso de mi vida me he visto obligado a hacer tales cosas... ¡qué quieres tú! Estamos enteramente a merced de los turcos. Pero en lo más profundo de mí he guardado siempre mi honor intacto, intacto. Y tú ves, vivimos aún. Al cabo de algún tiempo se pierde la vergüenza".

Para muchos resulta claro que Kazan quiere hacer una alegoría que explique una situación y una actuación tuyas semejantes, cuando él, durante la etapa de macarthismo agudo, declaró sentirse enteramente a merced del Comité de Actividades Antinorteamericanas y delató a muchos de sus compañeros o conocidos de izquierda.

Stavros logra llegar a América con su honor intacto, es decir, sin que la astucia, el rastrerismo, el hambre, el miedo, la traición y todos los recursos que ocasionalmente ha debido usar para salvarse y conseguir su fin, comprometan su naturaleza moral e intelectual más allá de esos momentos circunstanciales. Ahora Stavros puede ser él mismo y puede realizar su ambición verdadera.

Quizás fuera esa la situación de Kazan y quizás así él lo ha querido señalar: quizás él consideró una vejación circunstancial su actitud, una vejación que a la larga dejaría su honor intacto y abiertas las posibilidades de continuar su obra. Tal vez pensó que no se puede buscar una América cada cierto tiempo. Como fuere todo aquello, la obra que ha logrado realizar posteriormente es el producto de un profundo honor y orgullo intelectual.

Durante el desarrollo del film y a medida que los episodios de la aventura de Stavros se tornan más violentos, sórdidos, angustiosos, y asimismo el mundo infrahumano en que ellos se desarrollan, la imagen

de América se torna cada vez más auspiciosa y espléndida. Con ello, empieza a desarrollarse en el espectador con criterio un temor que no se pierde hasta el final: el temor de que todo el film, que hasta entonces ha sido tan veraz y acusador, vaya a frustrarse por la imposición de un encuentro con una América sinfónica y rutilante y por una exaltación de ciertos conceptos propagandísticos y demagógicos americanos, tales como libertad, democracia, prosperidad, etc. Habría bastado una pequeña nota semejante para que todo el film se hubiera deshecho y para que la odisea de Stavros hubiera carecido de sentido. Felizmente Kazan hace un film personal hasta el último momento, se mantiene fiel a su honradez y veracidad, y su imagen final de América es la de un lugar donde los hombres son iguales que en todas partes, pero donde existe, al menos, la posibilidad de ganarse la dignidad y la libertad.

La sinceridad, la escrupulosa veracidad biográfica e histórica, la honradez y pasión con que están reconstruidas y expresadas cada una de las situaciones, y sobre todo el comprometido acento personal de la narración en su conjunto, son los méritos principales de esta película. Stavros viene a ser el propio tío de Elia, justamente quien hizo posible que él se viniera a América desde Constantinopla en 1909; su odisea está contada con la intimidad y verosimilitud de un hecho personal. No hay en este film concesiones al gusto fácil ni a la espectacularidad; la experiencia personal, la emoción directa se revelan en cada detalle. Y la cámara ve las cosas de esta manera, sensiblemente. No sólo hay una perfecta captación de toda la historia, sino una absoluta compenetración y correspondencia de ella con el héroe y sus situaciones y, muchas veces, momentos de sublime creación plástica, como aquellos correspondientes a la montaña de hielo, a la descripción de la abuela de Stavros o a la minuciosa composición y descripción de la casa de la prometida de Stavros en Constantinopla.

La dirección de actores y la captación de su actuación por la cámara en las más acertadas condiciones de iluminación y desplazamiento, son méritos de Kazan ya conocidos y celebrados, y que aquí se perfeccionan y sintetizan hasta alcanzar el punto culminante de toda exigencia y disposición emotiva del espectador.

El ejemplo de Kazan difícilmente será seguido en Norteamérica, porque la libertad para hacer un cine semejante se consigue allí sólo después de haber comprometido gran parte de la vida y de las fuerzas físicas e intelectuales, cuando se tiene el arte de haber sabido conservar para entonces el vigor intelectual y moral intactos. Es difícil no extraviarse en ese complicado camino. Por ello sólo muy de tiempo en

tiempo pueden darse las condiciones para realizar un film semejante, un film de creación personal, hecho personalmente, expresado personalmente. Quizá los únicos films de esa categoría a los que podamos aspirar en los próximos años sean las dos partes aun inconclusas de la propia trilogía iniciada por Kazan.

