

Any 2009. Programa especial. Suplement del núm. 14

1 – 31 juliol 2009



Elia Kazan

Centenari d'Elia Kazan

● L'estil: sortir de la pantalla

Ray i Kazan representen els extrems oposats de la nova estètica adoptada pel cinema nord-americà de la postguerra. Ray és el pintor que juga amb les taques de colors i les estructures dislocades, mentre Kazan és l'escultor fascinat per la llum i les ombres. En la seva primera etapa, des de *A TREE GROWS IN BROOKLYN* fins a *PINKY* (1949), aquesta ruptura estilística se situa sota l'admonició d'un Hollywood alterat per les influències expressionistes, assimilades per les normes no escrites del classicisme institucional. Durant la segona, des de *PANIC IN THE STREETS* (1950) fins a *VIVA ZAPATA!* (1952), s'afermen les textures granfíctiques i els grans contrastos, de manera que les figures i els objectes sembla que emergeixin de la foscor com les talles de fusta d'un tronc. Des de *MAN ON A TIGHTROPE* fins a *A FACE IN THE CROWD* (1957), la fase que coincideix amb l'episodi macarthista, aquell tenebrisme abstracte deixa pas a una crispació no exempta de lirisme, en la qual els actors s'encarreguen de traspasar el llindar que els separa del públic a través de decorats hostils i claustrofòbics. I, per fi, des de *WILD RIVER* fins a *THE VISITORS*, té lloc un procés d'interiorització progressiva que culmina a *THE LAST TYCOON*, en què una casa a mig construir actua com a metàfora tant de la immaduresa del protagonista com del fracàs de l'obra sencera de Kazan, obligat a retrobar-se amb ell mateix a través d'una figura interposada.

Al Hollywood dels anys cinquanta i seixanta, la utilització massiva del color i del scope produeix pel·lícules concebudes per abraçar tota l'allargada de la pantalla, és a dir, en sentit horitzontal. O, com a molt, llançades cap al fons de l'enquadrament en una profunditat de camp convertida en figura retòrica des que Orson Welles la sacralitza als inicis de la seva carrera. Però al cinema de Welles, i no cal dir al de William Wyler, els objectes i els personatges que queden en primer pla pertanyen també al territori del cineasta, mai no miren de *sortir* de l'enquadrament. Fixem-nos, per contra, en *A STREETCAR NAMED DESIRE* i *VIVA ZAPATA!*. A la primera, la famosa samarreta de Brando és com una segona pell, d'una banda indissolublement unida al seu cos, de l'altra projectant-se cap a l'espectador tot actuant d'interpel·lació eròtica. A la segona, l'ús del blanc i negre propicia uns claroscurs d'allò més suggeridors, però també unes oposicions simbòliques que s'obren cap a fora com una flor, com ara Zapata i la seva muller durant la nit de nocces, a la finestra, o com el personatge sempre vestit de negre, que no para de mostrar el seu rostre ossut a tall de tètrica advertència.

Després de la seva primera experiència amb el color i la pantalla ampla a *EAST OF EDEN* (1955), Kazan es va proposar, amb dues pel·lícules tan estranyes i desconcertants com *BABY DOLL* (1956) i *A FACE IN THE CROWD*, arribar fins al límit de la quarta paret mitjançant personatges cada cop més monstruosos, tant física com moralment. Ja a *ON THE WATERFRONT*, la dialèctica dels espais, la relació entre la llunyania i la proximitat, entre el primer i l'últim terme de l'enquadrament, és la base d'una pel·lícula el tema principal de la qual és, precisament, la distància que separa els nostres desitjos de les nostres realitats, les nostres



A Streetcar Named Desire d'Elia Kazan

percepcions de les coses de la seva veritable essència, la nostra normalitat aparent de la nostra monstruositat. Quan Brando s'uneix als mafiosos, després d'haver delatat el germà d'Eva Marie Saint, el pla el manté al fons, l'últim de tres rostres disposats en una filera decreixent. De sobte, quan s'assabenta que el noi ha estat assassinat, la seva figura emergeix de la foscor per a prendre simbòlicament el primer pla de l'acció. I amb els moviments de càmera succeeix el mateix.

A partir de *WILD RIVER*, el cinema de Kazan comença a expressar d'una altra forma aquesta tendència a l'extraversió. D'una manera que no va fer cap altre company de generació, Kazan se centra en ell mateix per convertir el seu cinema en una mena de confessió personal privilegiada, gairebé un diari de les seves angoixes i dels seus dubtes davant del rumb que prenen els nous temps, potser una conseqüència directa del fracàs tant de crítica com de públic de *BABY DOLL* i *A FACE IN THE CROWD*. Però aquest quadern de bitàcola és, en el fons, una nova forma de striptease emocional i intel·lectual, ja que fa públic allò que hauria de ser exclusiu de l'àmbit de la intimitat. La diferència respecte de la seva filmografia anterior rau en el fet que, si a aquesta el·lloc privilegiat per a l'exteriorització era el pla, als anys seixanta i setanta el seu camp de batalla es desplaça a l'estructura general de la pel·lícula i a la seva confrontació amb els nous camins del cinema de l'època. Amb *WILD RIVER* i *SPLENDOR IN THE GRASS* (1961), frescos a l'hora èpics i intimistes sobre la història recent dels Estats Units, veritables estendards del revisionisme kennedià, intenta reubicar-se moralment respecte del seu país d'adopció, i és per això que el seu estil és simultàniament el del cronista i el del poeta, a mig camí entre Erskine Caldwell i



America, America d'Elia Kazan

Walt Whitman. Tot plegat experimenta una certa convulsió amb l'estrena d'*AMERICA, AMERICA* (1963), en què contempla el seu itinerari des de l'exterior al si d'un complicat joc de miralls entre realitat i ficció, i, un cop més, amb *THE ARRANGEMENT* (1969), la construcció sinuosa i esquizoide de la qual l'obliga a realitzar continus salts endins i enfora d'ell mateix i del seu cinema, aquí enfrontat a les distorsions de la modernitat europea. Finalment, el fet que les seves dues últimes pel·lícules, *THE VISITORS* i *THE LAST TYCOON*, siguin tan diferents, respectivament una diminuta peça de càmera i un luxós exercici *retro* farcit de grans estrelles, no obeeix a cap rendició als vaivens de la moda i de la indústria, sinó a un desig de desaparèixer com a cineasta a les fronteres d'una escriptura, per un motiu o un altre, cada cop més neutra. Però ni tan sols en aquestes circumstàncies Kazan es va poder resistir a «sortir de la pantalla»: ara era ell mateix qui pretenia emergir de les ombres, tot duent a l'extrem aquella consigna del cinema modern segons la qual tota pel·lícula ha d'ésser també un documental sobre ella mateixa.

El realisme

Als anys cinquanta i seixanta, mentre Kazan dóna a llum les pel·lícules més significatives de la seva carrera, la fotografia nord-americana també experimenta una petita revolució. Els mestres de la Depressió i el New Deal, com ara Walker Evans, s'havien especialitzat en un documentalisme naturalista de perfils tan obtusos i difusos com les pel·lícules de l'època, una òptica que va influir en gran mesura cineastes com ara King Vidor, per exemple. A partir de la postguerra, en canvi, fotògrafs de generacions diferents però amb objectius comuns van coincidir a l'hora de donar-li a aquest enfocament realista una aura més orientada cap a un formalisme casual, en aparença fruit de l'atzar però en el fons fermament estructurat. Lee Friedlander, Garry Winogrand, William Klein o Harry Callahan, cadascun a la seva manera, van imposar un estil en el qual la impressió de realisme procedia de composicions curosament estudiades, ja sigui mitjançant l'angulació o el clarobscur, la disposició dels volums o la distribució de les masses. De la mateixa manera que l'estètica de Nicholas Ray podria assimilar-se al famós *The Americans*, de Robert Frank, la de Kazan



A Tree Grows in Brooklyn d'Elia Kazan

troba el seu paral·lelisme a col·leccions com ara *Life is Good for You in New York*, de Klein, les instantànies del qual tenen molt a veure amb alguns dels plans més típics del cineasta: aquells que mostren la gent del carrer, habitualment en grups grans o petits, com a testimonis involuntaris de l'acció principal de la pel·lícula. Es tracta d'enquadraments, concebuts com a fotografies en moviment, en què un cert tipisme de l'Amèrica profunda, o d'una determinada marginalitat urbana, compon retrats que actuen com una mena de cor silenciós.

L'equívoc al voltant del presumpte «realisme» del cinema de Kazan procedeix precisament d'aquí: com és possible que composicions tan artificials siguin considerades el reflex fidel d'un país i d'una època? De fet, a Kazan no li interessa el realisme entès com una descripció de les aparences, sinó com una reformulació de l'univers visible destinada a oferir una impressió de realitat sotmesa a diversos tipus d'estilització. El «realisme» de les seves primeres pel·lícules, per exemple, no pot transgredir les normes de Hollywood al respecte, de manera que temes com ara l'antisemitisme a *GENTLEMAN'S AGREEMENT* o els prejudicis contra la població negra a *PINKY*, pel·lícula que va heretar de John Ford, han de trobar cabuda per força dins dels límits del gènere tradicional, cosa que també succeeix, tot i que en menor mesura, amb el «realisme social» de *PANIC IN THE STREETS* o el «realisme històric» de *¡VIVA ZAPATA!*. En canvi, des de *ON THE WATERFRONT* fins a *A FACE IN THE CROWD*, aquest «realisme» recorre al traç gruixut, fins i tot a allò que resulta grotesc o esperpèntic, amb la intenció de compondre un aiguafort sobre la cultura americana de l'època a mig camí entre la crítica social i la caricatura satírica. De tot plegat prové la incomprensió que han generat arreu pel·lícules com ara *BABY DOLL* o la mateixa *A FACE IN THE CROWD*, per no parlar de les innombrables interferències ideològiques i estètiques que encara obstaculitzen una visió imparcial i sense prejudicis de *ON THE WATERFRONT*. I és per això que l'última etapa de la filmografia de Kazan gaudeix d'un prestigi, d'altra banda ben meregut, que habitualment se li nega als seus treballs anteriors: tant el «realisme» líric de *WILD RIVER* o *SPLENDOR IN THE GRASS* com el «realisme» autobiogràfic de les seves darreres quatre pel·lícules resulten molt més fàcils de reconèixer, i per tant susceptibles d'una valoració positiva per part dels cinèfils més tradicionals, que les diverses estridències que habiten el seu cinema dels anys cinquanta.

I, malgrat tot, Kazan sempre va sostenir que el seu director de fotografia favorit era Harry Stradling, amb qui va col·laborar a *THE SEA OF GRASS*, *A STREETCAR NAMED DESIRE* i *A FACE IN THE CROWD*, cap de les quals va ser gaire apreciada pels conversos que va suscitar *WILD RIVER*. La presència repetida a la seva obra d'altres professionals

com ara Boris Kaufman o Joseph McDonald, posseïdors d'un enfocament similar pel que fa a la imatge visual, confirma la seva predilecció per un realisme teatralitzat, per unes imatges que subratllen els aspectes més evidents de la realitat, no necessàriament basats en l'excés o l'exageració. També pel·lícules en aparença més reposades, més properes a un impressionisme d'arrels líriques o naturalistes, com ara *SPLENDOR IN THE GRASS* o *THE VISITORS*, respectivament, conserven aquesta tendència a poetitzar les situacions mostrades a partir d'una certa manipulació dels ingredients.

Els actors

Un altre equívoc fermament associat a la figura de Kazan és el paper que s'acostuma a atorgar a l'Actors Studio en l'evolució del cinema americà a partir de la postguerra. Per exemple, se sol dir que el famós «mètode» va suposar la irrupció del realisme en les maneres d'interpretar a Hollywood. D'una banda, és veritat. El recórrer a la improvisació, a la flexibilització del cos, al reciclatge de la subjectivitat en la construcció del personatge són procediments que els actors americans no havien utilitzat mai abans, car el seu objectiu havia estat, fins aleshores, una estilització codificada fins a l'extrem que ni tan sols Orson Welles i el Mercury Theatre van ser capaços de trencar-la. Però també és veritat que aquell excés de realisme va acabar convertint-se en el seu mateix contrari, atès que les figures es van relaxar tant que van acabar travessant el líndar de la versemblança instaurada pel cinema dels anys trenta. Tot expressant una tensió i un malestar inusitats, tot multiplicant les expressions facials i les ganyotes, tot relaxant el cos per, tot seguit, posar-lo un altre cop en estat d'alerta i viceversa, els actors del «mètode» van violar l'equilibri clàssic del pla, van ampliar les seves dimensions i van crear-hi noves formes de moviment, des d'aleshores agitant per múltiples línies de fuga. Ells també volien sortir de la pantalla i envair l'espai de l'espectador.

Fixem-nos en la famosa escena de *ON THE WATERFRONT* en què Marlon Brando i Rod Steiger conversen a l'interior d'un cotxe. Steiger ha de convèncer el seu germà que no testifiqui en contra de la màfia portuària de la qual forma part i, amb aquest objectiu, utilitza tots els procediments al seu abast: prova d'explicar-li amb tranquil·litat la situació, després l'amenaça verbalment, l'escriu i fins i tot arriba a apuntar-lo amb una pistola. Les respostes de Brando, en canvi, resulten molt més violentes en la seva clacidesa aparent. Quan Steiger li clava la pistola a les costelles, se'l mira tot movent el cap d'un costat a l'altre i enretira l'arma suaument, com si es tractés d'una escena d'amor amb Eva Marie Saint. I els retrets que li fa al seu contrincant són també els d'un amant rebutjat, els d'un germà desil·lusionat. «Jo hauria pogut ser algú, Charley, i no pas el no ningú que sóc ara, afrontem-ho», li diu mentre Steiger intenta excusar-se. I quan pronuncia la paraula «someone», Brando mig acluca els ulls i reclinat lleument el cap enrere, un gest veritablement commovedor. El verisme d'aquesta interpretació es recobreix aleshores d'un artifici curosament estudiat, potser fruit d'un impuls momentani, però en qualsevol cas sorgit de certs arquetips emocionals: el cos dolgut, el rostre compungit pel dolor moral.

Resulta impressionant repassar la nòmina d'actors que van treballar amb Kazan al llarg de la seva carrera, una acurada selecció del millor que ha donat l'Actors Studio. Del Brando de *A STREETCAR NAMED DESIRE* i *¡VIVA ZAPATA!* al Robert De Niro de *THE LAST TYCOON*, tot un seguit de generacions del «mètode» s'agafen la mà en una cadena amb prou feines interrompuda. Hi tenim el James Dean de *EAST OF EDEN*, el Montgomery Clift de *WILD RIVER*, el Warren Beatty de *SPLENDOR IN THE GRASS*, la Faye Dunaway de *THE ARRANGEMENT*, fins i tot el jove James Woods de *THE VISITORS*. Però també actors més modestos, com per exemple Karl Malden, secundari a *A STREETCAR NAMED DESIRE* i *ON THE WATERFRONT* i protagonista a *BABY DOLL*, on estava acompanyat per Carroll Baker i Eli Wallach. O, una vegada més a *ON THE WATERFRONT*, Lee J. Cobb i Rod Steiger... La llista seria interminable, però el resultat és una mena de mosaic complet de les virtuts i els vicis del «mètode». Si moltes de les pel·lícules de Kazan es poden qualificar d'«històriques», i no totes en un sentit negatiu, això es deu en gran part a les interpretacions desmesurades dels seus actors i actrius, «desmesura» que, d'altra banda, provoca en ocasions una genuïna emoció precisament per l'economia de mitjans que hi condueix.

En una escena memorable de *WILD RIVER*, Montgomery

Clift i Lee Remick conversen a la porta de la casa d'ella, mentre fora cau una pluja intensa. Ell és incapaç d'expressar els seus sentiments, tot i que la noia desitja que ho faci. Ell li diu: «És bonic això quan plou.» I ella respon: «Sí, llàstima que s'acabi l'estiu. Ja som a l'octubre...» Aquesta conversa intranscendent, juntament amb la rígida immobilitat de Clift i la inquietud que advertim en Remick, amb el dramatismes que aporta la pluja i amb l'angle lleugerament emfàtic des del qual filma Kazan, provoca una reacció contradictòria, com si aquella trobada casual entre dos personatges pogués despulgar emocionalment els actors mitjançant la dissecció dels seus gestos.

La literatura i el teatre

El nom d'Elia Kazan està íntimament relacionat amb els de Tennessee Williams i Arthur Miller, Thornton Wilder i William Saroyan, alguns dels dramaturgs més importants de la postguerra nord-americana. De fet, la seva carrera a l'escena és un complet catàleg de les millors obres teatrals nord-americanes del segle XX. Kazan també va mantenir una intensa amistat amb Williams, plasmada en una llarga i apassionada correspondència, així com en dues adaptacions cinematogràfiques, *A STREETCAR NAMED DESIRE* i *BABY DOLL*. Va col·laborar en dues ocasions amb Paul Osborn, autor del guió original de *WILD RIVER* i de l'adaptació de *EAST OF EDEN*. Igualment, un autor com William Inge, responsable de clàssics com *COME BACK, LITTLE SHEBA* o *PICNIC*, li va regalar el llibre de *SPLENDOR IN THE GRASS*, escrit directament per al cinema. I la seva relació amb Arthur Miller va ser complexa i conflictiva, tant en el terreny ideològic com en el personal, si és que en aquest cas es poden separar. Miller, al contrari que Kazan, es va mantenir ferm en les seves conviccions davant del comitè de McCarthy, i aquestes diferències van enverinar les seves relacions.

Però el teatre també és un art literari, i per això gran part del valor de l'obra de Kazan rau en aquella peculiar barreja entre observació i emoció que sovint exhibeix la narrativa americana. Si *EAST OF EDEN* prové d'una novel·la de John Steinbeck, qui al seu torn li va proporcionar el guió de *¡VIVA ZAPATA!*, la testamuntària *THE LAST TYCOON* està basada en l'obra inacabada del mateix títol d'Scott Fitzgerald. La ja esmentada col·laboració entre Kazan i Budd Schulberg, a *ON THE WATERFRONT* i *BABY DOLL*, es nodreix del substrat popular d'aquestes grans obres, el relat periodístic i la narració curta, que són, a la vegada, la inspiració principal dels millors guionistes d'ofici del Hollywood dels anys trenta i quaranta, com ara Dudley Nichols o Richard Murphy, tots dos també col·laboradors de Kazan en la seva etapa inicial, el segon a pel·lícules com *BOOMERANG* o *PANIC IN THE STREETS*. Tampoc resulta estrany que el material que donà lloc a *AMERICA, AMERICA* i *THE ARRANGEMENT* provingués del mateix Kazan, mica en mica reconvertit en novel·lista a mesura que el món del cinema experimentava canvis fatals per a la seva concepció del mitjà. Kazan es va veure obligat a recórrer progressivament a la literatura com a substituta del cinema. Novel·les com ara *The Arrangement*, *The Assassins* o *Acts of Love* donen testimoni de la seva derrota, però també de la seva capacitat de resistència. Com Rossellini, que va preferir la televisió al cinema com a arma didàctica, Kazan va acabar apostant per la preeminència de l'expressió personal més enllà del suport emprat.

Però, quina diferència hi ha entre allò que és teatral i allò que és cinematogràfic a les pel·lícules de Kazan? Sovint se li retreu la seva tendència a l'efectisme, que, segons molts dels seus crítics, és el resultat de la mera transposició al plató de determinats mecanismes teatrals. No obstant això, quan el cineasta filma *A STREETCAR NAMED DESIRE*, l'impuls narratiu propi del cinema americà anihila qualsevol possible temptació de recórrer a l'estaticisme. I quan



East of Eden d'Elia Kazan

adapta EAST OF EDEN no pot evitar la reformulació del material novel·lístic en termes pictòrics i teatrals, la qual cosa crea una tensió que es desplaça contínuament des de l'estil fins als temes tractats i viceversa. Sigui com sigui, el cinema de Kazan no és tant un cinema «teatral» com un cinema «literari», en el sentit més ampli de la paraula. És un cinema que no permet que les imatges parlin per elles mateixes, sinó que les obliga a parlar mitjançant certs artificis i convencions. És un cinema en què mai no es filma la pluja, en què sempre sentim «Està plovent», més enllà de les imatges de l'aigua que cau, com a les acotacions teatrals o a les descripcions novel·lístiques. El cinema de Kazan és també un reflex del món, però la seva mirada se centra més en el «reflex» que en el «món».

I doncs, que és pernicios, això? Els cinèfils de tota la vida sovint contemplen el cinema com un art privilegiat, independent, sense lligams, un llenguatge en si mateix. No obstant això, tot plegat no és més que una perversió d'allò que va preconitzar André Bazin, el pare de la crítica moderna, que considerava el cinema un «art impur» paradoxalment destinat a reproduir l'univers visible. Pot ser que el cinema de Kazan no desperti la classe d'emoció que provoquen el de Jean Vigo, el de Yasujiro Ozu o el del mateix Nicholas Ray, ja que en el seu cas, els sentiments que desitja transmetre estan mediatitzats per innombrables filtres. Però, en canvi, commou profundament el seu compromís amb la lenta construcció d'allò que és real, l'esforç que suposa la recerca de la veritat rere les balises del llenguatge.

La primera persona

No és pas per atzar que la crítica va començar a prear favorablement l'obra de Kazan en un moment, a partir de WILD RIVER, que va coincidir amb l'eclosió dels «nous cinemes». Per a François Truffaut, la redempció del cineasta va començar una mica abans, amb EAST OF EDEN, però tant és: els anomenats «joves turcs» valoraven la suposada espontaneïtat, el frescor, la manca d'afectació de la seva nova etapa. Per tant, el cinema de Kazan només pot ser «modern», segons ells, a partir de les seves pel·lícules dels anys seixanta. No obstant això, hi ha un altre tipus de «modernitat» cinematogràfica, aquella que es desprèn de l'expressió personal, més enllà dels procediments emprats, però també més enllà de la mateixa ficció: la «modernitat» de la primera persona. Segons Roger Taillieur, a l'obra de Kazan hi ha pel·lícules «ell» (fins a PINKY), pel·lícules «tu» (fins a ON THE WATERFRONT) i pel·lícules «jo» (les següents). Això significa que al principi de la seva carrera el cineasta parla en tercera persona, de part de la indústria, per, tot seguit, dirigir-se a l'espectador i, finalment, a ell mateix. Malgrat tot, aquest replegament progressiu no és tan clar com sembla: a partir de ON THE WATERFRONT, el «tu» i el «jo» es confonen. Les pel·lícules de Kazan es desborden, surten de la pantalla, però també obliguen a l'espectador a entrar a la pantalla. La primera persona no evita el diàleg.

Tot plegat no obsta per al fet que, a partir de 1960, els temes de les pel·lícules de Kazan es facin, a la vegada, i cada vegada, més amplis i més reduïts, en tot cas més personals. Parlen obertament d'Amèrica, d'allò que significa per al cineasta, però també del paper que aquest té en aquell context geogràfic i històric. WILD RIVER i SPLENDOR IN THE GRASS es remunten al període d'entreguerres per tal d'entendre les raons d'allò que succeï després. AMERICA, AMERICA és una faula autobiogràfica el motiu principal de la qual és la terra, la d'origen i la d'adopció, el dilema de l'emigrat. THE ARRANGEMENT il·lustra el col·lapse d'aquella comunitat espiritual, la topada entre la tradició i els nous temps. THE VISITORS replanteja les complexes relacions entre el vell liberal d'esquerres i les exigències de les noves generacions, tot plegat en una mena de psicoanàlisi familiar. I THE LAST TYCOON torna al passat per tal de trobar l'origen de tot.

Sigui com sigui, el cinema de Kazan no és simplista ni groller en les seves consideracions ideològiques. De fet, el seu tema principal és l'ambigüitat, en el seu cas no de les imatges, sinó dels comportaments. Kazan creu cegament en el poder de l'art per a construir proposicions, però dubta de l'autenticitat d'aquestes. GENTLEMAN'S AGREEMENT no és una pel·lícula sobre el racisme, sinó sobre la nostra percepció del racisme. A A STREETCAR NAMED DESIRE, Brando resulta a la vegada irresistiblement atractiu i enormement repulsiu, igual que el seu personatge de ON THE WATERFRONT no assolix la redempció quan es converteix en delator, sinó quan rep una descomunal pallissa a mans dels mafiosos. James Dean, a EAST OF EDEN, pot veure's

com una criatura consentida o com un heroi existencial. I a THE LAST TYCOON, l'esmentada casa en construcció de Robert De Niro és un retrat fidel de la seva personalitat: d'una banda, un ésser humà incomplet, afectat per una ferida incurable; de l'altra, un privilegiat del sistema que no té cabuda entre els homes comuns. Kazan, un cop més, estava parlant d'ell mateix.

Amèrica és la llar anhelada, la casa simbòlica on troben refugi els viatgers sense rumb. A TREE GROWS IN BROOKLYN és ja una pel·lícula sobre la família i la seva condició de niu confortable i amenaçador alhora, com també succeeix a THE SEA OF GRASS, tot i ser un treball d'aquells que anomenem «d'encàrrec». Com que BOOMERANG i PINKY tracten sobre la integració racial, donen veu als exclosos i exposen la dificultat de conviure en harmonia. PANIC IN THE STREETS i ¡VIVA ZAPATA! són sengles tragèdies centrades en éssers errants, els vagabunds del sistema, l'hàbitat dels quals es troba a la perifèria del benestar, un espai que s'oposa, però a la vegada s'assimila, a la casa-presó de A STREETCAR NAMED DESIRE. Mai no veiem la casa de Marlon Brando a ON THE WATERFRONT, fins que al final forma una precària unitat familiar amb el «pare» Karl Malden i la «mare» Eva Marie Saint. A A FACE IN THE CROWD, el personatge d'Andy Griffith apareix per primera vegada dormint a una presó, sense llar, i finalitza cridant la seva desesperació en l'espai impersonal d'un hotel. EAST OF EDEN i BABY DOLL giren al voltant de la mansió com a monstre devorador i caricatura sarcàstica de la tradició familiar, respectivament, una visió pessimista del tema que recullen SPLENDOR IN THE GRASS i THE ARRANGEMENT. A WILD RIVER, la destrucció de la casa dels avantpassats planteja serioses objeccions al progrés entès com a avenç social. AMERICA, AMERICA és un cant èpic sobre la recerca de la llar mítica i una elegia per la pèrdua de la casa paterna, dilema que es resol a THE LAST TYCOON amb la visió desolada d'una estructura arquitectònica despulada i inermes. I THE VISITORS contempla aquella casa metafòrica com el lloc terrorífic on conflueixen tots els dimonis personals, familiars i nacionals.

Kazan mai no va deixar de cercar l'equilibri entre el seu «anarquisme dissident» i la necessitat d'una llar, com el mateix Robert De Niro a THE LAST TYCOON. A la cultura americana, des de la colonització de l'Oest, la construcció d'una casa pròpia és el requisit indispensable per a poder considerar-se amb ple dret part integrant de la comunitat. L'himne dels Estats Units parla de la nació com a «home of the Brave», és a dir, la «llar dels valents». També el Comitè d'Activitats Antinord-americanes incloïa la paraula a la seva denominació original, House Un-American Activities Committee, la casa al si de la qual es va acollir l'emigrat Kazan per tal de no quedar a la intempèrie en terra aliena. De qualsevol manera, només a partir d'aleshores la seva veu es va poder fer cada cop més personal i donar cos, així, a un grup de pel·lícules que en el seu conjunt constitueixen un dels antecedents més clars i menys estudiats d'allò que hom sol anomenar «cinema modern».

Carlos Losilla (Estudio. Elia Kazan (extractes), Dirigido por... , núm. 329, desembre 2003) ▶

▶ Dues tragèdies americanes: Wild River i Splendor in the Grass

A principis dels anys 60, Kazan, després d'una pausa cinematogràfica de quatre anys, roda, una darrera l'altra, dues pel·lícules emmarcades en el passat relativament recent dels Estats Units: 1928-1936, una època que ell va viure en la joventut. Aquestes dues noves pel·lícules, WILD RIVER i SPLENDOR IN THE GRASS, seran projectes personals, no pas encàrrecs. I potser són també les seves dues obres mestres.

Tinguem en compte més aviat la cronologia històrica que no pas la fílmica. SPLENDOR IN THE GRASS és la història d'un amor adolescent contrariat dins el marc de la societat provinciana dels Estats Units (Kansas) cap al final dels anys vint. L'àmbit privat i públic, personal i social s'entrellacen i fan ressò l'un de l'altre; podríem dir que cadascun funciona com a metàfora de l'altre. Aquest fet s'evidencia significativament fins i tot en el vocabulari que alhora s'emmarca en el període: prohibició, crisi, depressió... La crisi de la borsa del 1929 concorda amb la crisi nerviosa de Wilma (en ambdós casos, ensorrament, *collapse*, en anglès). El llarg període de depressió nerviosa de Wilma coincideix amb els anys

de depressió econòmica. Tant en l'àmbit íntim com en l'àmbit nacional, podem entendre el doble enfonsament com la conseqüència de la hipocresia de l'entorn, dels falsos valors que han estat dominant el decenni. La prohibició del comerç de l'alcohol, expressió jurídica d'una moral puritana fonamentada, com ara tota moral institucionalitzada, en les prohibicions, esdevé metonímia d'una actitud repressiva general que ataca tota forma de plaer considerada sospitosa, perillosa, i culpable. Wilma Dean i Bud, els joves enamorats, en són les víctimes innocents. La prohibició que puneix la sexualitat resulta tan forta que ells mateixos l'han interioritzada; no poden concebre, malgrat l'intens desig, el fet de tenir relacions sexuals sinó és en el «llaç del matrimoni», unió que llurs pares i la societat prohibeixen de totes totes. Aquesta repressió destructiva no contradiu sinó aparentment la imatge tradicional dels anys vint com a període d'emancipació, de rebuig de les prohibicions, particularment pel que fa a la qüestió sexual. Ginny, la germana de



On the Waterfront d'Elia Kazan

Bud, una desvergonyida *garçonne* arquetípica, viu en un estat de rebel·lió permanent i d'autodestrucció (considera la seva promiscuïtat sexual no tant un acte d'alliberament sinó una prova de la pròpia decadència).

A tot el film, en l'actitud dels personatges quant a l'amor i la sexualitat hi és present la mateixa ambivalència, la mateixa hipocresia que l'actitud de l'època de la llei seca; llei imposada *vox populi* i per tant aplicada amb molta imperfeció i aлегrement violada per innombrables ciutadans. De la mateixa manera, l'«amor» es venera en abstracte, però vehementment separat de la sexualitat que hom considera bruta i vergonyosa. El pare de Bud li vol «pagar» una ballarina per mirar de resoldre els seus «problemes». La mare de Wilma explica a la filla que les dones honestes no tenen pas desitjos sexuals; la institutriu, fadrina madura que duu trossa, expressa, davant els alumnes que s'avorreixen o que no pensen sinó a flirtar, la seva nostàlgia d'amor cortès que inhibeix i sublima el desig; i Ginny es menysprea perquè és «fàcil».

Aquesta visió d'una societat ofegada pel puritanisme pot semblar exagerada, «caricaturesca» per a un espectador d'ara, fins i tot per a un del 1961, tanmateix reflecteix una realitat. Com va escriure Roger Taillieur al seu llibre sobre Kazan, un xic paradoxalment però amb precisió: «L'excés és garantia de realisme.» Realitat i realisme posats en dubte deu anys més tard per Jeff Young, qui, en les seves entrevistes amb Kazan, fa escarn de la pel·lícula i declara que és impossible prendre's seriosament el personatge i els propòsits de la mare. Certament, hi ha quelcom de neuròtic en la negociació furiosa de la sexualitat pregonada per la mare, l'actitud de la qual pot donar peu al somriure (o a la indignació). Malgrat tot, Inge i Kazan prefereixen entendre-la amb compassió i comprensió, i la interpretació d'Audrey Christie, actriu que apareix poc a les pantalles de cinema, en fa el personatge secundari més interessant de la pel·lícula.

El temps, com va observar Jacques Rivette a la seva crítica del 1962, és el tema de la pel·lícula (com ara el de WILD RIVER i, podem afegir-hi, el d'EAST OF EDEN, primer lliurament d'un tríptic americà sobre el conflicte de les generacions). És també el tema del llarg poema que li dona títol i en proporciona la clau. Obra de tumult i de crisi, SPLENDOR IN THE GRASS és (esdevé, «amb el temps») una obra d'apaivagament, d'acceptació (que no és simple resignació), de reconciliació. Pel que fa a la dramàtica, la pel·lícula es compon de dues parts molt diferents, gairebé antagoniques. Les tensions, conflictes, enfrontaments, explosions històriques, esdeveniments tràgics o melodramàtics (la temptativa de suïcidi i depressió nerviosa de Deanie, la mort accidental de Ginnie, el suïcidi del pare...) es concentren en la primera. La segona part, amb la llarga convalescència de Wilma Dean, la reconci-

liació amb la mare, i la darrera visita a Bud a la seva granja, esdevé, contràriament, assossegada, esmorteïda, impregnada d'una immensa melangia, per a mi sempre evocadora del vers de Wordsworth (a un altre poema): «*The still, sad music of humanity*». (La tènue i trista música de la humanitat). Sens dubte, aquesta darrera part, que ell apreciava particularment, tan allunyada de tot el que hom considera habitualment la marca del seu estil, és el cim en l'obra de Kazan. *SPLENDOR* i *WILD RIVER* es diferencien en força aspectes. El primer títol és una pel·lícula essencialment urbana; hi dominen els interiors, la família és al cor, l'entorn és burgès, els protagonistes són adolescents. El segon títol és rural; hi dominen els exteriors, la família no hi és pas, l'entorn és camperol, els protagonistes són adults. No obstant això, un element, l'aigua, proveeix d'un lligam visual, dramàtic i temàtic molt fort a ambdós films. A la primera escena de *SPLENDOR*, un noi i una noia s'abraçen davant d'una cascada dins la qual més endavant la noia, deprimida, intentarà d'ofegar-se (després d'una crisi d'histeria a la seva banyera). *WILD RIVER* s'inicia amb imatges d'inundacions devastadores, i, al final, una illa i el que resta d'una casa quedaran submergits pel riu. Amb Kazan, l'aigua sempre és signe de tumult, d'enfrontament, de pas, de passió (també cal tenir en compte les escenes de violència o de sexe sota aigua). La terra, contràriament, connota estabilitat, arrelament, assossec: al desenllaç de *SPLENDOR*, Bud, que ha esdevingut granger, s'ha casat i és pare de família; cal imaginar-se'l feliç, malgrat que, com ell mateix diu, rarament s'atura a pensar si veritablement n'és. *WILD RIVER* és la història d'una lluita doble: contra els estralls de l'aigua, el «riu salvatge»; i contra un aferrament a la terra que rebutja la «civilització» (imatge emotiva del vell camperol negre que treballa un camp el qual, passades unes hores, desapareixerà sota l'aigua).

Després de dues pel·lícules en blanc i negre i format convencional, Kazan, per a *WILD RIVER* va tornar al cinemascop i al color d'*EAST OF EDEN*, un format inevitable a la Fox. Tanmateix, tot i que el director de fotografia Ellsworth Fredericks no és pas Boris Kaufman, l'ús de l'espai en cinemascop en aquesta pel·lícula no és menys impressionant, particularment en aquells plans de conjunt allunyats de l'illa i del transbordador que travessa el riu bromós. Com ara a *EAST OF EDEN*, Kazan combina amb eficàcia el cinemascop i la profunditat de camp als interiors, i obté efectes d'enquadrament que el format magnifica. A una de les darreres es-



Rodatge de *Wild River* d'Elia Kazan

cenes, Ella Garth, a la qual finalment hom ha persuadit perquè s'instal·li a la seva nova llar per estrenar (i sense ànima), està asseguda al porxo al fons de la imatge, en un enquadrament en diagonal, la càmera situada darrera d'un balcó els barrots del qual semblen empresonar la dama anciana ara vençuda.

WILD RIVER és, com ho serà *SPLENDOR*, una reflexió al voltant de la relació de l'ésser amb el temps, però aquí es tracta del temps en la seva extensió històrica: l'arrelament i la persistència del passat, el dinamisme optimista (tot i que generador de conflictes) del present, la visió i la implantació d'un futur «millor» els assoliments del qual impliquen moltes pèrdues compensatòries. El protagonista duu el futur, el progrés, a gent que el rebutja o se'n malfia perquè viu a un enclavament intemporal on el present no és sinó un perllongament del passat, on pesa la tradició davant de la innovació, d'allò antic davant d'allò nou...

Mentre que a *SPLENDOR* es condemna clarament el puritanisme repressiu, el discurs de *RIVER* és més complex i ambigu. Tothom hi té els seus motius (ensems bons i dolents), des del govern i el seu representant fins a la dama anciana d'actitud inflexible, tot passant pels autòctons regressius. A la seva autobiografia, Kazan s'explica: «Potser començava a sentir humanament en comptes de pensar ideològicament... Ja no tenia cap inclinació pels intel·lectuals lliberals. Sabia en tot moment el que anaven a dir sobre qualsevol cosa. Senzillament, no m'agradaven els reformadors amb els quals vaig estar des del 1933».

Donar l'esquena a tot allò fals, amb risc de passar per un oportunista, un covard, o pitjor encara, un traïdor, és tot un leitmotiv kazanià. I el seu «cappirell» tardà afavoreix meravellosament el seu projecte, li infon una veritable humanitat en conferir-li una ambivalència fonamental. La localitat

de Montgomery Clift al repartiment, per bé que més o menys impositat per l'estudi, s'evidencia idònia per als propòsits. Funcionari diligent que arriba amb una missió civilitzadora, Chuck Glover sent que les seves conviccions trontol·len en contactar la gent i conèixer la realitat que viu. Els seus dubtes, la indecisió i la feblesa: qui millor que Clift (ell mateix molt fràgil a l'època) hauria pogut expressar-los? El seu enfrontament amb Ella Garth aviat esdevé una mena de joc afectuós on gairebé s'hi amaga l'estima. Paral·lelament, hi evoluciona un idil·li entre Chuck, sempre vacil·lant, i la jove i bonica vídua, filla política d'Ella i amb qui viu. Aquesta concessió a la convenció de fet l'entenen aplicada en algunes de les escenes romàntiques menys convencionals de tot el cinema nord-americà clàssic. Lee Remick, tan admirable com al seu paper precedent —d'altra banda tan diferent— a *ANATOMY OF A MURDER* (Otto Preminger, 1959), elabora aquí un personatge notòriament complex com a «supervivent» vulnerable i forta, indecisa i decidida, reservada i audaç, frustrada i perspicaç, ingènua i lúcida. A una de llurs primeres converses, ella fa saber a Chuck que es proposa casar-se amb un home adequat però del qual no està enamorada. Chuck respon amb una banalitat automàtica: no cal casar-se amb algú al qual no s'estima. Dins la mirada que susciten aquestes paraules, hom percep tot allò que separa aquest idealista ben intencionat de la realitat viscuda per la jove.

Si el representant del govern «triumfa» *in extremis*, no és pas, contràriament al que va escriure Tailleur, «com per encanteri». Recorre, com a darrer recurs per a la causa, a les autoritats federals (el *marshal*, tot un veritable representant de l'ofici, escorta Ella amb la delicadesa del metge que s'enduu Blanche al final de *A STREETCAR NAMED DESIRE*), en haver rebut llum verda des de Washington (mala publicitat per mala publicitat, és millor una expulsió que l'ofegament per a la dama anciana). El «triumf» estava assegurat de bell antuvi, atès que el rebuig de l'anciana era purament simbòlic. Mentre la seva casa crema a la llunyania, una bandera dels Estats Units oneja en primer pla... L'avió que duu Chuck i Ella cap al nord i la «civilització» sobrevola les restes del passat (les runes de la casa cremada) i la impressionant presa, símbol del futur triomfant. I l'aigua, domesticada, esdevé (de nou) tranquil·litzant, a partir d'ara element comparable a la terra que el riu salvarà.

Jean-Pierre Coursodon (Positif, núm. 518, abril de 2004)

BIBLIOGRAFIA: ELIA KAZAN

Monografies:

- Cuevas, Efrén. *Elia Kazan*. Madrid: Cátedra, 2000.
- *Elia Kazan*. Las Palmas de Gran Canaria: FilMOTECA Canaria, 2002.
- Kazan, Elia. *An American odyssey*. London: Bloomsbury, 1988.
- Kazan, Elia. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1974.
- Kazan, Elia. *Kazan on Kazan*. London: Faber and Faber, 1999.
- Kazan, Elia. *Mi vida*. Madrid: Temas de Hoy, 1990.
- Kazan, Elia. *Mis películas*. Barcelona [etc.]: Paidós, 2000.
- *On the waterfront*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2003.
- Rossi, Alfredo. *Elia Kazan*. Firenze: La nuova Italia, 1977.

Articles de revista:

- *A l'est d'Eden*. "Avant-Scène Cinéma" n. 163 (nov. 1975), p. 3-26, 43-63.
- *America, America*. "Avant-Scène Cinéma" n. 311-312 (juil. 1983) p. 3, 18-97, 99-100.
- Ciment, Michel. *Elia Kazan et Marlon Brando: les champs magnétiques*. "Positif" n. 533-534 (juil.-août 2005), p. 19-24.
- Ciment, Michel. *Entretien avec Elia Kazan. Sur The visitors*. "Positif" n. 138 (mai 1972), p. 29-37.
- Delorme, Stéphane. *Par-dessus bord*. "Cahiers du Cinéma" n. 595 (nov. 2004), p. 27-28.
- *Le Dernier nabab*. "Avant-Scène Cinéma" n. 192 (sept. 1977), p. 3-26, 43-62.
- Dowling, Ellen. *The Derailment of A streetcar named*

- desire*. "Literature/Film Quarterly" n. 4 (1981), p. 233-240.
- *Elia Kazan: dossier*. "Positif" n. 518 (avril 2004), p. 78-104.
- Jones, Christopher John. *Image and ideology in Kazan's Pinky*. "Literature/Film Quarterly" n. 2 (1981), p. 110-120.
- Kiejman, Me. *Me Kiejman parle des Visiteurs*. "Cahiers du Cinéma" n. 240 (juil.-août 1972), p. 64-66.
- Kolin, Philip C. *Civil rights and the black presence in Baby doll*. "Literature/Film Quarterly" n. 1 (1996), p. 2-11.
- Kydd, Elspeth. *The Ineffaceable curse of Cain: racial marking and embodiment in Pinky*. "Camera obscura" n. 43 (2000), p. 94-121.
- Latorre, José María. *Un Islote en el río Tennessee*. "Dirigido por..." n. 341 (enero 2005), p. 90-91.
- Losilla, Carlos. *Elia Kazan: reflexiones sobre un cineasta*. "Dirigido por..." n. 329 (dic. 2003), p. 68-85.
- Michaels, I. Lloyd. *Auterism, creativity and entropy in The last tycoon*. "Literature/Film Quarterly" n. 2 (1982), p. 110-119.
- Miret, Rafel. *La Crisis del triunfador*. "Dirigido por..." n. 374 (enero 2008), p. 84-85.
- Miret, Rafel. *De Anatolia a Nueva York*. "Dirigido por..." n. 370 (sept. 2007), p. 82-83.
- Rathgeb, Douglas L. *Kazan as auteur: the undiscovered East of Eden*. "Literature/Film Quarterly" n. 1 (1998), p. 31-38.
- Schwartz, Stephen. *Arthur Miller's proletariat: the true stories of On the waterfront, Pietro Panto and Vincenzo Longhi*. "Film History" n. 4 (2004), p. 378-392.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

Bandes sonores:

- North, Alex. *Streetcar named desire (Un Tranvía llamado deseo)*(CD). Varèse Sarabande, 1995. VSD-5500.

Pel·lícules :

- *America, America* (DVD). Estats Units, 1963. **V.O.S.E., V.E.**
- *Arrangement, The (El Compromiso)*(DVD). Estats Units, 1969. **V.E.**
- *Baby Doll*(DVD). Estats Units, 1956. **V.O.S.E., V.E.**
- *East of Eden (Al Este del Edén)* (DVD). Estats Units, 1955. **V.E.**
- *A Face in the Crowd (Un Rostro en la multitud)* (DVD). Estats Units, 1957. **V.O.S.E., V.E.**
- *Gentleman's Agreement (La Barrera invisible)* (VHS). Estats Units, 1947. **V.O.S.E.**
- *On the Waterfront (La Ley del silencio)* (DVD). Estats Units, 1954. **V.O.S.E., V.E.**
- *Panic in the Streets (Pánico en las calles)* (DVD). Estats Units, 1950. **V.O.S.E., V.E.**
- *Sea of Grass (Mar de hierba)* (DVD). Estats Units, 1947. **V.E.**
- *Splendor in the Grass (Esplendor en la hierba)* (DVD). Estats Units, 1961. **V.O.S.E., V.E.**
- *A Streetcar Named Desire (Un Tranvía llamado Deseo)* (VHS). Estats Units, 1951. **V.E.**
- *Visitors, The (Los Visitantes)* (DVD). Estats Units, 1972. **V.O.S.E., V.E.**
- *Wild River (Río salvaje)* (DVD). Estats Units, 1960. **V.E.**

V.O.S.E. – Versió original subtítolada en castellà
V.E. – Versió doblada en castellà