

# La sociedad estadounidense bajo la mirada de Elia Kazan

EFRÉN CUEVAS

La filmografía de Elia Kazan situada temporalmente entre 1945 y 1976 aporta a la mirada histórica un testimonio de indudable interés tanto sobre la sociedad estadounidense de esos años como sobre los modos en los que la institución cinematográfica se fue acercando a las cuestiones sociales del momento. El presente artículo analiza las diferentes aportaciones que esos films realizan en su comentario social de la época, recorriendo cronológicamente la obra filmica de Kazan y tomando como hilo conductor la tradición genérica de los films de problemas sociales, en la que se inscribe básicamente el comentario social del cine de Kazan.

Esa mirada de Kazan sobre la sociedad estadounidense aparece como crítica y nostálgica a un tiempo, reflejando una ambivalencia que la crítica Estelle Changas, en su análisis de la imagen de América en los films de Elia Kazan, considera característica en la obra de este realizador: «Estas ambivalencias -el sentimentalismo para lo americano, junto con la fuerte veta de crítica social de las instituciones y mitos americanos- convierten a los films de Kazan en destacados testimonios de las cambiantes actitudes sociales de los últimos veinticinco años y, en los mejores casos, dan a su obra una intensidad dramática que tiene el poder de removemos»<sup>1</sup>.

## 1. LOS FILMS DE PROBLEMAS SOCIALES DE KAZAN EN LA FOX (1945- 1950)

Elia Kazan comienza su andadura cinematográfica en 1945, trabajando para la Fox, y durante estos primeros años dirige varias películas situadas con claridad en el contexto de las películas de problemas sociales, una tradición genérica que se había consolidado en los años treinta y que tuvo un nuevo resurgir tras la II Guerra Mundial<sup>2</sup>. Se trataba de la respuesta más típica de la industria de Hollywood a las cuestiones sociales de actualidad, abordadas habitualmente desde una actitud reformista que combinaba valores inherentes a ese cine narrativo comercial con un comentario social de carácter moderado.

La primera película que Elia Kazan dirige, *A Tree Grows in Brooklyn* (*Lazos humanos*, 1945) se enmarca con claridad dentro de la tradición del melodrama familiar, aunque cuenta con elementos que ya apuntan al mencionado contexto genérico de los films de problemas sociales<sup>3</sup>. En primer lugar, cabe señalar al propio entorno en el que transcurre la acción: las barriadas pobres de las grandes ciudades norteamericanas de principios de siglo, observadas desde la posición de una familia modesta de origen emigrante. El segundo elemento que resalta en el retrato de esta familia es el problema del alcoholismo del padre. Este asunto no se convierte nunca en el asunto central del relato, como ocurrirá en varios films de problemas sociales de la época *The Lost Weekend* (*Días sin huella*, 1945); *The Smash-Up: The Story of a Woman* (*Una mujer destruida*, 1947), aunque será el causante último de los problemas que aquejan a esa familia, hasta terminar provocando la muerte del padre.

## AMENAZAS AL SISTEMA: *BOOMERANG* Y *PANIC IN THE STREETS*

La siguiente película que Kazan dirige, *Boomerang*, tiene ya un claro sesgo de comentario social contemporáneo. Este trabajo se encuadra dentro de las producciones que De Rochemont popularizó en los años cuarenta basadas en historias reales o con un aire documentalista,<sup>4</sup> que recogían de algún modo el estilo de la serie documental *The March of Time* (1935-1943) y que fueron calificadas en su momento como *semidocumentary crime melodramas*<sup>5</sup>. Esa pretensión documentalista, relativamente novedosa en estos años, se pone al servicio de un argumento: la investigación sobre un crimen cometido en una pequeña ciudad que nos termina remitiendo a problemas de la sociedad americana del momento, relacionados normalmente con la delincuencia, el sistema policial y/o el judicial. En el caso de *Boomerang*, esta tendencia se ve acentuada por las propias pretensiones de la película que, como señala el narrador al comienzo, se propone acercarse a los distintos protagonistas de una pequeña ciudad norteamericana representativa del resto del país.

En *Boomerang*, el problema inicial que dispara la trama, encontrar al asesino del sacerdote asesinado, se transforma pronto en el intento del propio fiscal de probar la inocencia del acusado, lo que le coloca frente a todas las fuerzas vivas de la localidad: políticos, policías, periodistas y gente llana. Su empeño en demostrar la inocencia del joven apresado terminara por triunfar frente a la presión de los

poderes locales y la más peligrosa indignación de la gente llana, que reclama venganza ante un asesinato tan desmedido. De este modo, las instituciones federales representadas en este caso por la figura del fiscal de la localidad salen reforzadas de la prueba que sufren, ratificando una vez más la infalibilidad del Sistema.<sup>6</sup>

No obstante, *Boomerang* plantea interrogantes significativos a la sanidad de ese sistema, si bien siempre referidos a personajes y situaciones circunscritas al ámbito local. En primer lugar, el retrato que se ofrece de los políticos locales resulta bastante crítico. La mayoría de ellos aparecen como hombres honestos, indignados, como el resto de los ciudadanos, ante el crimen cometido. Pero pronto, al acercarse las elecciones sin haberse resuelto el caso, su principal preocupación comienza a desviarse hacia su reelección. Su inquietud ante la repercusión electoral de este caso no deja de suponer una importante crítica al sistema democrático norteamericano, al mostrar los peligros de una democracia que llega a elegir por votación popular a la mayoría de sus representantes públicos, incluido también el fiscal, protagonista de esta historia.

Otro elemento significativo, que cobra especial importancia en el contexto de los films de problemas sociales de la postguerra, es el personaje de John Waldron, el hombre detenido como presunto asesino. Waldron es un veterano de guerra, que presenta bastantes parecidos con otros veteranos de films de problemas sociales que versan sobre la reintegración a la vida civil, en especial con los personajes de Cliff Harper (Guy Madison) en *Till the End of Time* (*Hasta el fin del tiempo*, 1946) y Fred Derry (Dana Andrews) en *The Best Years of Our Lives* (*Los mejores años de nuestra vida*, 1946). Frente al optimismo de otros personajes y películas, estos tres personajes representan el lado más negativo de la reintegración: hombres que han gastado «los mejores años de su vida» sirviendo al ejército, pero que a la vuelta no encuentran mayores expectativas que trabajar en una gasolinera o vender soda. John Waldron, sin embargo, no tiene la suerte del final feliz de Cliff y Fred, para los que todo acabara bien gracias al amor de una mujer, que les servirá como apoyo para recomenzar de nuevo. Tras ser exculpado, Waldron se va, agradecido al fiscal por haberle salvado la vida, pero sin un rumbo fijo. Entre medias, el espectador ha tenido ocasión de escuchar unas quejas, que, por secundarias a la trama principal, parecen cobrar una autenticidad apenas escuchada en otros films similares.

*Panic in the Streets* (*Pánico en las calles*, 1950), realizada tres años después de *Boomerang*, se presenta a medio camino entre las tradiciones del cine de gangsters, el cine negro y las películas de problemas sociales, pues la trama persecutoria que vertebra la película nos va mostrando de nuevo el funcionamiento de las distintas instituciones y grupos sociales implicados en el asunto. Como en *Boomerang*, existe una débil subtrama amorosa, donde se nos muestran las relaciones entre el protagonista y su mujer, pero también aquí se trata de una simple función de apoyo, todavía más desconectada de la trama principal que en *Boomerang*.

No obstante, *Panic in the Streets* se distancia de *Boomerang* sobre todo en dos aspectos. En primer lugar, la historia no gira sobre un crimen propiamente dicho, sino sobre un auténtico «problema», en este caso de naturaleza sanitaria pero con repercusiones inmediatas en el tejido social, lo cual provoca una reacción diferente en los implicados. Y en segundo lugar, ya no se trata de una pequeña ciudad, sino de una gran metrópoli, Nueva Orleans, por lo que los tipos y los entornos cambiarán casi por completo. Ahora apenas encontramos gente perteneciente a esa clase media tan inherente a la imagen de los Estados Unidos. En su lugar, discurren ante nosotros espacios y tipos más característicos de las clases bajas y de las bolsas de marginación de las grandes metrópolis inmigrantes, delincuentes comunes, estibadores, vendedores callejeros, frente a los que se contraponen esas otras zonas de viviendas unifamiliares habitadas por la clase media, donde reside el doctor que protagoniza la historia.

Si nos ceñimos al conflicto principal, encontramos una vez más la dicotomía planteada en *Boomerang* entre los poderes locales y las instituciones federales, que se saldará a favor de las últimas. Estas se encuentran representadas ahora por un funcionario del Servicio de Salud Pública, Clinton Reed, que se tiene que enfrentar no sólo con la plaga, sino también con los políticos locales, por su resistencia a tomar medidas drásticas que puedan alarmar innecesariamente a los ciudadanos. En su búsqueda de los contagiados, Reed también debe hacer frente a un periodista, que es retratado aquí de un modo más negativo que su personaje homónimo de *Boomerang*.

Las relaciones con el jefe de policía plantean un último paralelismo entre, *Boomerang* y *Panic in the Streets* en este nivel de análisis, si bien ahora el capitán Warren está caracterizado de un modo más complejo, al alcanzar una condición de casi-protagonista dentro del relato. De hecho, Warren terminará resultando el personaje mejor perfilado incluso por encima del Dr. Reed, destacando como buen profesional, aunque quizá demasiado cínico o desencantado. En todo caso, la contraposición entre estos dos personajes resulta limitada por la relativa estereotipación con la que ambos son retratados. Así lo reconocía el propio Kazan: «El doctor era partidario del *New Deal* y el policía era el republicano. Así era

como pensábamos. Eran los residuos de mi antigua formación política: todo el mundo representando alguna posición política. Pero lo que se consigue así son sólo clichés»<sup>7</sup>

#### HOLLYWOOD HABLA SOBRE RACISMO: *GENTLEMAN'S AGREEMENT* Y *PINKY*

Tanto *Gentleman's Agreement* como *Pinky* constituyen ejemplos típicos de películas sobre problemas sociales de la posguerra, época en la que los problemas raciales se convirtieron en temas frecuentes de este género. Este impulso había sido promovido en buena parte por el esfuerzo común de la Segunda Guerra Mundial, lo cual también se reflejó con frecuencia en las películas bélicas que dramatizaron ese conflicto, protagonizadas habitualmente por blancos, pero donde no era raro ver personas de diversas razas combatiendo juntas al enemigo común.

El tema de los prejuicios contra los judíos se puso de moda en Hollywood de un modo un tanto imprevisible en torno a 1947. En ese año, Samuel Goldwyn comenzó a trabajar en una historia sobre un matrimonio interracial, titulada *Earth and High Heaven*; MGM anunció la producción de *East River*, de Sholem Asch; la productora independiente King Brothers anunció también otra producción alrededor de este tema, *Focus*, de Arthur Miller; la Fox estaba produciendo *Gentleman's Agreement*; y RKO decidió aprovechar esa moda para realizar en cuatro meses *Crossfire* (*Encrucijada de odios*), logrando estrenarla en agosto, antes de *Gentleman's Agreement*. Estas dos últimas películas tuvieron un gran éxito de taquilla, pero al mismo tiempo produjeron más o menos directamente la retirada de los otros proyectos, ante el miedo a una saturación de la audiencia con un mismo tema. El supuesto «ciclo» de películas contra el antisemitismo se redujo, por tanto, a dos films, aunque de bastante impacto comercial. De los dos, *Crossfire* trata de los prejuicios antisemitas de un modo más lateral. Esta historia se centra en la investigación del asesinato de un judío, que al final se descubrirá motivado por prejuicios racistas. Sin embargo, el peso del film recae en la investigación policial, mezclada con los problemas de integración de los veteranos de guerra, protagonistas de la historia.

*Gentleman's Agreement* (*La muralla invisible*) se presentaba como un intento mucho más directo de mostrar los prejuicios antisemitas, realizado además con todo el respaldo de una de las *majors*. Al proyecto no le faltaba, por tanto, cierta audacia pues el tema no era del todo agradable para la sociedad americana<sup>8</sup>. No obstante, la apuesta tampoco era demasiado arriesgada, pues la historia estaba basada en un *best-seller* de Laura Z. Hobson y contaba con elementos suficientes -alto presupuesto, interpretes conocidos- como para prever un buen resultado económico a pesar de lo espinoso del tema.

La estructura de *Gentleman's Agreement* resulta bastante típica de los films de problemas sociales, con un tema social, el antisemitismo, entretelado con una historia de amor. Aunque existen problemas y crisis, no falta un final feliz muy convencional, con la pareja protagonista reconciliada en un beso final. Kazan lo resume con claridad:

«Este tipo de historia era la esencia de la teoría de Darryl sobre cómo debían presentarse los problemas sociales al público americano, siempre a través de una historia de amor en la que los amantes estén implicados en el problema en cuestión. Cualquier tratamiento menos personal, en opinión de Zanuck, no conseguiría mantener el interés del público».<sup>9</sup>

Frente a esos elementos más estereotipados, hay que señalar que *Gentleman's Agreement* cuenta con el mérito de haber tratado sobre los prejuicios antisemitas en un contexto mucho más cercano que *Crossfire*, como algo que ocurría a la gente normal de la sociedad americana, y no a personajes más bien neuróticos, como era el caso del film anterior. Su tesis principal procede precisamente de esa percepción, al mantener que la permanencia de esos prejuicios, a pesar de que muchos los rechazaban, se debía a ese «pacto de caballeros» que optaba por el silencio en vez de por la denuncia abierta de esas situaciones.

Esta pretensión de *Gentleman's Agreement*, sin embargo, se presenta también con carencias manifiestas en sus intentos reformistas. Por un lado, el problema se sitúa dentro de la clase media-alta de la sociedad norteamericana, donde se supone la tolerancia como un valor dominante y un talante liberal predispuesto a reconocer tales errores, actitud no tan evidente entre clases más populares. Además, otra pega que se le achacó con frecuencia reside en el hecho de que el protagonista, Phil, es un blanco protestante que se hace pasar por judío para descubrir por sí mismo las discriminaciones cometidas<sup>10</sup>. Este hecho podía suavizar o reconducir a la audiencia en una dirección no deseada pues, como le ocurre a Kathy, la prometida de Phil, podría sentir más indignación por el hecho de que Phil sea discriminado sin ser realmente judío, en vez de referir su indignación al trato discriminatorio en sí.

Kazan resume con clarividencia en su autobiografía esta dialéctica entre méritos y deméritos en *Gentleman's Agreement*, en un comentario igualmente válido para *Pinky*:

«Nuestra película era un ejemplo perfecto de los films liberales de entonces. Y funcionó. Elegida por los críticos, alabada por los formadores de opinión, un éxito de taquilla, provocó numerosas declaraciones sobre la mayoría de edad del cine. Se señalaba repetidamente que era la primera vez que la

palabra «judío» era pronunciada en una de las grandes películas de Hollywood. Bueno, ¡pues muy bien! Pero ahora el film rara vez es repuesto y por lo general se considera que se desliza por la superficie de un asunto que necesitaba de un tratamiento más profundo. Carece de aquello que le habría permitido tener efectos duraderos: la experiencia íntima de alguien que hubiese pasado por esa experiencia amarga y humillante»<sup>11</sup>

La segunda película que dirige Kazan sobre la cuestión racista *Pinky* (1949) aparece en un año en el que abundaron los films realizados sobre el problema racial negro. Cuatro películas fueron estrenadas en 1949 con su tema central alrededor de los prejuicios contra los negros: *Home of the Brave*, *Lost Boundaries*, *Intruder in the Dust* y *Pinky*. El dato no deja de asombrar cuando este «ciclo» no fue precedido de otras producciones similares, aunque sí tuvo cierta continuidad durante los años cincuenta y sesenta. El más honesto e impercedero de los cuatro resultó ser *Intruder in the Dust*, producido por Clarence Brown para la MGM. En este film se nos muestra a un negro de edad anciana, que no teme a los blancos ni ansía equipararse a lo que estos y su cultura representan. Tal retrato no era fácil de descubrir en el cine de estos años de la posguerra, pues lo habitual era encontrar personajes negros presentados como profesionales y ciudadanos ejemplares, bastante asimilados con todos los valores culturales que representaban los blancos. Sólo en este contexto el personaje negro lograba un trato realmente igualitario en el universo de estos films, arquetipo que años más tarde popularizaría Sidney Poitier<sup>12</sup>. Se trata de un estereotipo al que Roffman y Purdy denominan como la «víctima noble», encontrable en el cine americano desde la llegada del sonoro, pero que se popularizara después de la guerra<sup>13</sup>.

Los mismos autores señalan un segundo estereotipo de personaje negro en el cine americano sonoro sobre todo a partir de la II Guerra Mundial, el del «mulato trágico», aquel negro que por tener la piel muy clara se hace pasar por blanco<sup>14</sup>. *Lost Boundaries* y *Pinky* son los dos ejemplos más importantes de este tipo. El primer film, producido por Louis de Rochemont para la productora independiente Four Continents trata de una familia negra que se hace pasar por blanca en New Hampshire, donde el marido ejerce como médico. Al descubrirse su verdadero origen, la comunidad local terminará reaceptándolos como muestra de su tolerancia, animados por el ministro protestante. *Pinky* comparte el mismo modelo: una chica negra de tez muy clara consigue ir al Norte a estudiar enfermería. Allí se hace pasar por blanca y se enamora de un joven doctor. Sólo cuando vuelve a visitar a su familia en el Sur se enfrenta con la alternativa de ser fiel a su identidad negra o mantener la ficción de su tez clara.

*Pinky* se sitúa con claridad dentro de las convenciones de los films de problemas sociales, con una historia de claro contenido social, articulada a través del drama personal de la protagonista. También existe una trama amorosa, aunque aquí ocupa un papel más secundario, pues el conflicto se centra más en la crisis de identidad de Pinky. El final es feliz, lo cual la mantiene dentro de la fórmula convencional, aunque no tiene un carácter tan edulcorado como el de *Gentleman's Agreement* Pinky logra resolver su crisis de identidad pero para ello tendrá que renunciar a su novio<sup>15</sup> y al mundo amable de New England, y prepararse para una vida que le va a exigir más lucha y tenacidad que si hubiese vuelto de nuevo al Norte.

El film introduce además dos novedades interesantes. Por un lado, es el único de los cuatro films antes citados que está producido directamente por un *major*, bajo la supervisión directa de Darryl F. Zanuck. Además la acción transcurre en el *Deep South*, lo que hacía prever una reacción hostil en los espectadores de esa zona de Estados Unidos (de hecho su exhibición fue prohibida en varias localidades de los estados del Sur). Otro elemento positivo reside en el enfoque de los prejuicios racistas, que, como en *Gentleman's Agreement* se presentan en situaciones muy ordinarias, familiares a cualquier habitante del Sur.

No obstante, tanto *Pinky* como *Lost Boundaries* han sido objeto de diversas críticas negativas hacia sus esfuerzos reformistas. En primer lugar, la historia de Pinky pone el énfasis del problema no tanto en el racismo de los blancos como en la necesidad de los protagonistas de ser coherentes con su identidad negra. Además se ha cuestionado el hecho de que Pinky al igual que los protagonistas de *Lost Boundaries* fuera interpretada por una actriz blanca, Jeanne Crain<sup>16</sup>. Por último, se ha criticado también la actitud paternalista del film hacia los negros, representada en la historia por el personaje de la anciana hacendada, Miss Em.

## 2. NUEVOS ENFOQUES PARA UNA NUEVA DECADA: *ON THE WATERFRONT*, *A FACE IN THE CROWD* Y *WILD RIVER* (1951-1960)

Los años cincuenta son testigos de cambios en la sociedad americana y en el modo de hacer cine, de los que la filmografía kazaniana es testigo privilegiado. Tras la II Guerra Mundial, Estados Unidos se había situado como líder mundial, con la Guerra Fría y el temor anticomunista como nuevos protagonistas sociales. El cine estadounidense sufre en primera persona esos cambios, a través sobre todo de la conocida persecución anticomunista del comité de Actividades Antiamericanas (HUAC), donde Elia

Kazan tuvo un papel protagonista. La caída del sistema de estudios y los cambios sociales de estos años se entrecruzaron también para permitir una paulatina transformación de los modos dominantes de hacer cine, como se puede observar en la mayor complejidad de las películas de Kazan, reforzada por la contribución que suponen los nuevos modos interpretativos del *Actor's Studio*.

En ese contexto, cabe destacar a *On the Waterfront*, *A Face in the Crowd* y *Wild River* como las tres películas de estos años en donde Elia Kazan aborda de un modo más explícito una tarea de comentario social, continuando con la línea marcada por sus películas de problemas sociales de los años cuarenta. No quiere esto decir que el resto de los films dirigidos por Kazan en esta época carezcan de referencias sociales. *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*, 1951) y *Baby Doll* (1956) presentan recreaciones muy sugerentes del Sur de los Estados Unidos, de la mano de Tennessee Williams. No obstante, ambas se centran sobre todo en el choque que se produce entre los personajes en conflicto, sin dejar por ello de estar imbuidas de un fuerte sentido de decadencia social, característica típica del Sur de Williams. *Viva Zapata!* (1952) narra las vicisitudes de un líder popular en su lucha por la justicia social, pero al tratarse de una obra de carácter biográfico situada en otra época y en un país extranjero, nos aleja de la radiografía de la sociedad estadounidense del momento<sup>17</sup>. *Man on a Tightrope* (*Fugitivos del terror rojo*, 1953) tiene un contexto contemporáneo, aunque alejado geográficamente -la Europa del telón de acero-, si bien su carácter de film anticomunista le otorga una carga temática de carácter explícitamente socio-político.

*On the Waterfront* (*La ley del silencio*, 1954) nos vuelve a situar a Kazan en la tradición más propia de los films de problemas sociales de la década anterior, pues trata sobre un problema de candente actualidad en aquellos años: la corrupción en los muelles neoyorquinos, siguiendo en principio las pautas convencionales de ese género. La historia no cuestiona directamente el sistema ni las instituciones, sino que se ciñe a un caso específico que afecta a un sindicato local de los muelles de Hoboken. En ese limitado contexto, se plantea una trama que se acerca también a las convenciones del género de gangsters, donde se pueden encuadrar las caracterizaciones de Johnny Friendly y sus hombres. La explotación que sufren los estibadores por parte de Friendly y su sindicato es denunciada por varios hombres, pero sólo la determinación del protagonista, Terry Malloy, logrará romper con el yugo al que estaban sometidos.

La película termina así con el problema resuelto, aunque de un modo que la singulariza claramente dentro del amplio marco de las películas de problemas sociales. Las instituciones federales reciben de nuevo un tratamiento positivo, al modo convencional, pero su intervención a través de los policías y más tarde de los jueces termina resultando ineficaz para la resolución del problema. Tras Terry declarar en los tribunales, la situación continua igual y será sólo su enfrentamiento personal con Friendly lo que termine por hacer reaccionar a los estibadores en contra de la corrupción existente. Por otra parte, la película ofrece un atisbo de la corrupción más amplia del sistema durante el momento de juicio, cuando se nos insertan unas imágenes de «Mr. Upstairs», enfocado de espaldas, indicando que no se le pasen nunca más llamadas de Johnny Friendly. Se muestra así, aunque tímidamente, como la corrupción en los muelles se extendía más allá de los gangsters locales que ejercían la extorsión a diario.

La principal novedad de *On the Waterfront* reside en la figura del protagonista, Terry Malloy, quien comienza siendo una pieza más del engranaje del relato para convertirse en el centro del conflicto, relegando el problema social a un segundo plano, en la línea de la mayor introspección psicológica que estaba caracterizando a los personajes de las películas de Kazan en estos años.

A medida que avanza el relato, el problema ya no reside tanto en como liberar a los estibadores del yugo de Johnny Friendly, sino en como conseguirá Terry encajar todas las piezas que amenazan con destruirle por dentro e incluso con acabar con su vida. De este modo, Terry se aleja con claridad de los protagonistas más estereotipados de los films de problemas sociales de los años cuarenta como el fiscal de *Boomerang* o el articulista de *Gentleman's Agreement*, cuyo mundo interior nunca llegó a ser explorado con la intensidad con la que Terry Malloy es examinado ahora.

Con todo, *On the Waterfront* continúa manteniéndose dentro de estándares aceptables para esa tradición genérica, como se desprende de su comparación con la historia real en la que estaba basada y con la versión novelada más pesimista aún, que Budd Schulberg publicará al año siguiente, en la que Terry es finalmente asesinado. Esta diferencia entre la historia original y la película es atribuida por T. H. Pauly a las resonancias autobiográficas que el personaje de Terry Malloy presentaba para Kazan, que por entonces había aceptado colaborar con el comité de Actividades Antiamericanas<sup>18</sup>.

El hecho de que este film haya sido realizado por dos personas Kazan, director, y Schulberg, guionista que habían colaborado con el HUAC, con todas las consecuencias que eso les trajo, parece haber influido con claridad en la presentación final de la historia<sup>19</sup>. Si bien ambos habían trabajado sobre este tema antes de 1952, las consecuencias que tuvo su colaboración con el HUAC produjeron un cambio de énfasis en la historia, que se terminó centrando más en la decisión moral del protagonista que en la

erradicación de los corruptos del sindicato portuario, como bien señala Pauly: «el cómo de Terry para derrocar al sindicato fue reemplazado por la cuestión más psicológica de si debía hacerlo»<sup>20</sup>. No obstante, limitar el alcance de este relato a una simple justificación de la delación como postura moral aceptable como en ocasiones se ha intentado<sup>21</sup>, provoca un reduccionismo interpretativo evidente, al forzar una concepción ideológica sobre la historia, soslayando así la denuncia social y el drama personal que el film contiene.

Tres años más tarde, Kazan vuelve sobre una temática social muy explícita con *A Face in the Crowd* (1957), una historia sobre el creciente problema que plantea la presencia de la televisión como *mass media* en la sociedad americana. El film destaca en un primer momento por la denuncia de un problema que por entonces tan sólo se comenzaba a intuir, pues la generalización de la televisión en los hogares norteamericanos se había producido a principios de los años cincuenta<sup>22</sup>. En general predomina un tono liberal reformista, manifiesto sobre todo en lo explícito de la denuncia, lo cual no impide que la película contenga diversos elementos que la distancian con claridad de anteriores films de Kazan sobre cuestiones sociales.

Este cambio se observa sobre todo en la caracterización del protagonista, Lonesome Rhodes, un don nadie que asciende meteóricamente, pero que es finalmente abandonado en su fracaso. Ya no se trata de un personaje confundido que finalmente consigue recuperar su equilibrio, como era el caso de Pinky; o de un hombre ordinario que adopta actitudes de héroe en su lucha por solucionar el problema que afecta a la colectividad, como ocurría con Terry Malloy en el tramo final de *On the Waterfront*. Ahora Rhodes sirve fundamentalmente como el hilo conductor que nos lleva a través del entramado de poderes que circulan alrededor de la televisión, pero sin tampoco ser el motor activo de la historia, como ocurrirá con Stavros en *America, America*. Rhodes es más bien un personaje pasivo, manejado inicialmente por una periodista, Marcia, que lo lanza al estrellato, y luego por el general Haynesworth, que lo utiliza para sus intereses políticos y económicos.

El personaje de Marcia se distancia también del papel habitual de apoyo al protagonista que realizaba la mujer en anteriores films de problemas sociales, como ocurría con *Boomerang*, *Gentleman's Agreement* o *Panic in the Streets*. Marcia cuenta ahora con un papel mucho más activo, pues el protagonista es en buena parte creación suya, comenzando por su propio nombre, inventado por ella en la cárcel donde le entrevista por vez primera.

Ampliando el cuadro, *A Face in the Crowd* nos ofrece un retrato de la sociedad norteamericana mucho más gris que anteriores films de Elia Kazan. Así, empresarios y políticos son mostrados como los auténticos dueños de la situación, con el general Haynesworth, dueño de la firma Vitajex, como ejemplo medido del empresario típico de este universo. Se trata de un hombre pragmático, moderado en sus maneras, pero con unos objetivos ambiciosos para los cuales utiliza todas las armas a su alcance entre ellas el nuevo medio televisivo, y para lo que cuenta también con sus testaferros, como el senador Fuller o el mismo Lonesome Rhodes. La posición subordinada de este último en el entramado que retrata *A Face in the Crowd* queda patente tras su caída, pues pronto es reemplazado por un nuevo presentador con similar gancho populista. De ahí que la defenestración de Rhodes no solucione el problema planteado por la película, sino que plantee aún mayores interrogantes, como destaca Gary Collins:

«Los vencedores en ese proceso son los elementos sociales representados por Joey De Palma y el general Haynesworth: esa combinación de intereses comerciales y políticos (...). Imperturbables ante los acontecimientos, a veces provocándolos al mismo tiempo que previéndolos, realizan una transición tan rápida que nadie es consciente del hecho de que no ha habido un cambio real y que todo continua como siempre»<sup>23</sup>

Por eso las últimas palabras de Mel Miller después de la caída de Rhodes -«That's our strength. We get wise to them»- tampoco acaban de convencer. No es el público quien acaba con Rhodes, sino Marcia. De ahí que esa frase de Miller se quede en una declaración de fe en el sistema político y en la validez del credo liberal que imbuye todo el film, pero sin que encuentre correspondencia con la realidad mostrada en ese universo diegético. La imagen final del sistema socio-político deja, por tanto, un regusto de inquietud que recuerda a películas como *All the King's Men* (*El político*, 1949) y *The Manchurian Candidate* (*El mensajero del miedo*, 1962), donde se denuncia sin ambages los peligros de una democracia de la imagen, apoyada también en el último caso por la presencia del medio televisivo.

No obstante, la denuncia de *A Face in the Crowd* termina perdiendo buena parte de su fuerza al caer en un didactismo demasiado evidente, al hilo de la sobre-dramatización que caracteriza la última parte del film. El mismo Kazan lo reconocía en unas notas personales escritas en 1958, seis meses después del estreno: «Concebimos *Face in the Crowd* como una 'advertencia para el pueblo americano'. Este fue el gran error. La película fue concebida, escrita, dirigida e interpretada para ilustrar, para enseñar y, por tanto, se sobre-simplificó. (...) Toda la complejidad que conocíamos se perdió»<sup>24</sup>. Son

varios los elementos que contribuyen a reforzar esa tentación didactista, sobre todo en la parte final, lastrada en buena medida por las intervenciones de los personajes de Mel Miller y del propio Lonesome Rhodes, quien una vez destronado, pronuncia un discurso final grandilocuente y exento de todo matiz.

Con su siguiente película, *Wild River* (*Río salvaje*, 1960), Elia Kazan se acerca por última vez a las cuestiones sociales de los Estados Unidos con una perspectiva similar a la definida por la tradición genérica de los films de problemas sociales. No obstante, tomando como punto de partida ese marco genérico, *Wild River* destaca por el nuevo enfoque con que Kazan se acerca ahora a esas cuestiones sociales. En este relato, Kazan toma como punto de partida un enfrentamiento sin apenas relevancia macrosocial -la expulsión de una anciana de su isla, expropiada para la construcción de un pantano-, para realizar un análisis del choque entre dos concepciones vitales, polarizadas por la distinción geográfica entre el Norte y el Sur de Estados Unidos.

Esa oposición constituye propiamente el eje de *Wild River*, cuyo argumento nos traslada de nuevo al entorno sureño que ya habíamos observado en *Baby Doll* y *A Face in the Crowd*, pero con un mayor énfasis ahora en el estudio de los rasgos sociales característicos de esa región. Así, el relato va dejando cada vez más claro que lo que realmente se encuentra en juego no es la propiedad de la isla, sino toda una concepción de la vida y de la sociedad, como señala Changas: «*Wild River* recoge una contradicción básica en los valores americanos, que la Depresión de los años treinta vino a acentuar: la incompatibilidad entre la creencia nacional en el individualismo y las realidades del progreso social»<sup>25</sup>.

El conflicto entre una concepción individualista y otra más solidaria presente en *Wild River* está también connotado por el choque entre los valores de la tradición y los del progreso, encarnados por los dos personajes protagonistas en un equilibrio muy acabado, que captó la atención de los críticos<sup>26</sup>. Michael Walker considera ese conflicto entre individualismo tenaz y progreso social como uno de los asuntos más recurrentes en la cultura estadounidense, tratado con maestría en el ámbito cinematográfico por John Ford y su civilización de la frontera. Sin embargo, para Walker, así como en Ford los valores de los pioneros pertenecían a un pasado irrecuperable, en *Wild River* los argumentos contra el progreso resuenan con plena actualidad, en el contexto de un ecologismo ascendente, que convierte en completamente contemporánea la actitud de la anciana Ella Garth, «retando todo el sistema de valores que respalda la invasión de lo tecnológico en nuestras vidas»<sup>27</sup>.

Kazan refuerza ese enfrentamiento entre tradición y progreso a través de un giro en el planteamiento del conflicto, que altera las habituales relaciones de los films de problemas sociales. No se trata ahora de contar cómo el problema que pesa sobre el protagonista es solucionado gracias a la ayuda de los agentes sociales o institucionales, más o menos arropado por la presencia de la persona amada. En *Wild River*, la anciana Ella Garth no siente necesidad alguna de que le solucionen ningún problema que de hecho existe, por lo que el problema se vuelve hacia Chuck Glover, el agente federal, que tiene que ingeniárselas para intentar desalojar a la anciana sin recurrir a la fuerza, para evitar la publicidad negativa de los medios de comunicación. Este giro es reforzado además por la ruptura de las expectativas que hubiera generado una historia similar: la identificación inicial del espectador con la postura del *New Dealer* acaba girando progresivamente hacia la figura de la anciana Garth, en un difícil equilibrio donde contemplamos como ambos tienen sus propias y validas razones.

Lejos quedan ahora los planteamientos más estereotipados que caracterizaron en buena medida las películas de problemas sociales que Elia Kazan había dirigido en años anteriores. El mismo Kazan se refiere indirectamente a esta evolución cuando explica el cambio de planteamientos sobre los personajes principales:

«Hacia años había concebido este film como un homenaje al espíritu de F. D. Roosevelt; mi héroe iba a ser un *New Dealer* convencido, embarcado en la difícil tarea de convencer a la «reaccionaria» gente del campo de que era necesario, en nombre del bien común, que abandonaran sus tierras y se instalaran en otra parte. Ahora me di cuenta de que mis simpatías se encontraban del lado de la tozuda anciana (...). Algo más allá de mis fibras liberales estaba funcionando, algo quizá más verdadero, y ciertamente más fuerte. (...) Quizás estaba comenzado a sentir de un modo humano y no a pensar con claves ideológicas»<sup>28</sup>.

### 3. REVISIÓN DEL SUEÑO AMERICANO: *AMERICA*, *AMERICA*, *THE ARRANGEMENT* Y *THE VISITORS* (1963-1972)

La década de los sesenta resulta caracterizada habitualmente como una época de cambios y convulsiones, y la filmografía de Kazan no hace sino confirmar el estereotipo. La propia trayectoria personal de Elia Kazan pasa en estos años por momentos difíciles, de cambios importantes, que se reflejan también en un intento bastante radical de renovar su cine, a la búsqueda de nuevos caminos tan necesarios para un medio que parecía ir a la deriva tras la caída definitiva del sistema de estudios.

*America, America* (1963) es el primer ejemplo claro de ese cambio y quizá la película más lograda de toda la filmografía kazaniana. Elia Kazan rebusca en sus raíces y se decide a contar una historia básica para la configuración de la sociedad estadounidense: la de la emigración, a partir de los relatos del camino recorrido por su tío, Stavros, desde Anatolia hasta Nueva York. En ese camino Kazan nos mostrará numerosos problemas y situaciones sociales que podrían merecer un juicio valorativo, pero *America, America* parece pasar sobre ellas sin atreverse a juzgarlas. De esta manera Kazan se aleja radicalmente del didactismo de corte liberal tan frecuente en los films de problemas sociales y nos ofrece un retrato cinematográfico bastante ajeno a las convenciones más habituales de la industria de Hollywood.

Kazan toma como punto de partida un episodio de su propia familia, para hablar sobre una experiencia común a una nación que está constituida básicamente por emigrantes: «Cuando ves la película, recuerdas que todos somos *de* alguna parte, que todos somos *inmigrantes* y que todos llegamos aquí *buscando algo*. (...) Esta es la historia de este país»<sup>29</sup>. Se trata de una idea que otros críticos, como es el caso de Charles Silver (el mismo, nieto de un emigrante ruso), han destacado como el principal valor de la película: «El logro postrero de *America, America* no reside en su extraordinario relato o en su elocuente imaginación. Su fuerza (el triunfo de Kazan) yace en la resonancia emocional de la 'experiencia humana' de Stavros. (...) *America, America* es la historia de decenas de millones de nuestros parientes que se salvaron a ellos mismos y a nosotros».<sup>30</sup>

La imagen de América que este film nos ofrece resulta difusa en sus contornos, pues se construye a partir de lo imaginado por Stavros. Para él, al igual que para el resto de los emigrantes de aquella época, América se presenta como la tierra prometida, como el símbolo de una nueva vida. Así lo resume Hollis Alpert en su crítica para el *Saturday Review*, cuando afirma que «quizá Kazan no quería tratar con abstracciones como 'libertad' o 'expresión individual' y sólo ha dejado implícito que para Stavros América es un lugar de esperanza. Esa esperanza, en el sentido ardiente que Kazan ha concebido para Stavros, es casi suficiente para explicar el sueño de América».<sup>31</sup>

No obstante, esa esperanza se encuentra matizada por las sombras que muestra esa tierra prometida. La nueva situación que experimenta Stavros a su llegada a Nueva York se recoge sin igual en su sonrisa, el rasgo facial más característico de este personaje. Sin el rictus servil que ponía frente a los turcos o la sonrisa ingenua de sus primeras andanzas, Stavros muestra al llegar a América una sonrisa abierta, ambiciosa, agradecida, que expresa un mundo más complejo, como Perkins observa a propósito de la escena final: «La sonrisa de agradecimiento de Stavros el yanqui por la propina presenta, respecto de la sonrisa de Stavros el anatolio, un brillo nuevo, agresivo y mercenario, con su gesto de complicidad ansiosa en su explotación, de abierta gratitud y revulsión interna».<sup>32</sup>

Esas sombras se confirman en la revisión de la imagen de los Estados Unidos que Kazan realiza en su siguiente film, *The Arrangement* (*El compromiso*, 1969). Sesenta años después de la llegada de Stavros a Nueva York, Elia Kazan nos muestra en *The Arrangement* la continuación, en sentido amplio, de *America, America*, pues su protagonista, Eddie Anderson es sobrino del Stavros / Joe Amess que protagonizó *America, America*. Esta ligazón que se establece entre los dos relatos nos permite contemplar visiones de Estados Unidos sucesivas en el tiempo, pero contrapuestas en su enfoque. América ya no es un mundo imaginado en la mente de Stavros, aquel símbolo de la esperanza que le movía a luchar. En *The Arrangement*, América es una realidad muy concreta, circunscrita a la vida de la gran metrópoli en la que habita el protagonista de esta historia.

La continuidad cronológico-argumental entre los dos films es compatible con importantes diferencias en su enfoque, pues Kazan no intenta ahora retratar las vicisitudes de un pueblo como hizo en *America, America* con los griegos, sino mostrar el drama interior de una persona singular. De este modo, lo social en *The Arrangement* ocupa un lugar secundario, a modo de escenario donde se va a mover su protagonista. Sin embargo, ese cambio de enfoque no supone una renuncia al análisis social por parte de Kazan, que ha llegado a afirmar que *The Arrangement* es el film más social de los que ha realizado<sup>33</sup>. Aunque se trata de una afirmación controvertida, es cierto que este film aporta una visión de los Estados Unidos y de la clase media norteamericana que no es meramente decorativa. De hecho, al tratarse de una crisis personal fruto de un «compromiso» con el sistema, este sistema recibe un juicio moral implícito en todo el planteamiento y resolución de la crisis.

La crítica del sistema socio-económico se realiza sobre todo a través de la crítica a la clase media, personificada en el film por la familia Anderson. Esta crítica social resulta más eficaz en los momentos en que Kazan muestra la insatisfacción interior que Eddie Anderson sufre al haber colocado el éxito profesional y el bienestar material como valores dominantes, en ese apaño o «compromiso» al que ha llegado con el sistema. Kazan se sitúa así en la línea de los movimientos contestatarios surgidos en Estados Unidos por aquellos años simbolizados sobremanera por el movimiento *hippy*, tema sobre el que tratará de un modo más central en su novela *The Assassins* (1972)<sup>34</sup>.

Sin embargo, ese intento de crítica más radical, en cuanto que se dirige a los fundamentos del sistema social americano, vuelve a caer una vez más en el didactismo que imbuía sus anteriores films de problemas sociales, aunque ahora con un tono más relativista y carente del optimismo liberal de décadas anteriores. Esto termina provocando un distanciamiento del espectador respecto del relato, tanto en su crítica social como en el análisis de la crisis del protagonista, que Kazan pretendía evitar a toda costa, con el efecto negativo que esto producía en las audiencias<sup>35</sup>. El formalismo efectista y la sobredramatización que tiñe buena parte del relato son responsables en gran medida de ese distanciamiento, que en cuanto a la crítica social alcanza su ejemplo más distorsionado en la escena de la vuelta de Eddie al trabajo, repetición del estilo satírico de *A Face in the Crowd* en su presentación del mundo publicitario.

Con todo, *The Arrangement* es un ejemplo elocuente de la nueva sensibilidad que caracterizó a los años finales de la década de los sesenta y buena parte de los setenta, agitados por importantes transformaciones sociales que rompieron de un modo brusco el consenso social dominante hasta entonces. Este cambio sorprendió al cine americano en un proceso de transformación también muy considerable tras la desaparición del sistema de estudios y del Código de Producción, lo que terminó produciendo respuestas inciertas, muy marcadas por una clara sensación de crisis. Aunque la crisis de *The Arrangement* hunda sus raíces en la trayectoria autobiográfica de Kazan, el análisis social que realiza la película debe situarse en ese contexto más global. Se trata, por tanto, de un intento significativo del medio cinematográfico para responder a una nueva situación social, en un esfuerzo que discurre paralelo a la búsqueda de nuevas formas de expresión filmica que resultaran validas para el contexto industrial y estético de aquellos años.

Como si de un péndulo se tratase, Kazan respondió al fracaso comercial de la costosa *The Arrangement* con la producción independiente de *The Visitors* (*Los visitantes*, 1972). Este singular proyecto constituye el último acercamiento cinematográfico de Kazan a cuestiones sociales contemporáneas, pues *The Last Tycoon* (*El último magnate*, 1976), su postrer trabajo como director, tiene unos parámetros -el Hollywood de los años treinta- que lo alejan de los asuntos estudiados en este artículo.

El primer rasgo destacable en *The Visitors* es la centralidad del tema de la delación ya protagonista en *On the Waterfront*, asunto que remite de nuevo a la huella que dejó en Kazan su colaboración con el HUAC. Más allá de esta referencia, *The Visitors* destaca por su tratamiento pionero de la Guerra de Vietnam y su influencia en los combatientes norteamericanos. Aunque se trata de una producción independiente de carácter menor, *The Visitors* ha quedado como una de las pocas películas que se atrevieron a tocar ese tema cuando todavía se estaba librando la guerra<sup>36</sup>, en un tono pesimista que luego iba a caracterizar las principales producciones sobre esta cuestión.

*The Visitors* nos habla de una contienda en la que los americanos estaban siendo derrotados, una derrota sobre todo moral, más que militar. Ejemplo claro de la derrota moral es el hecho de que ya no son los vietnamitas los únicos que cometen atrocidades, sino también los propios soldados americanos, que en este caso han violado y matado a una vietnamita. Ni siquiera el personaje que no participó en aquel abuso, Bill, es alguien con integridad moral, pues luego delató a sus compañeros, realizando otra acción condenable según las coordenadas de aquellos hombres. Frente a estos veteranos del Vietnam, se nos muestra a la figura más idealista del padre de Martha, Harry Wayne, veterano de la II Guerra Mundial, en un contraste previsible, pero que sirve como contrapunto eficaz. Wayne todavía vive de los recuerdos de aquella «gloriosa» guerra, que le impiden comprender los sentimientos que cruzan por las mentes de estos nuevos veteranos de guerras menos gloriosas.

Por debajo de estos temas, se observa un estribillo común, una visión del mundo mediada por un marcado relativismo moral que conecta de un modo más radical con los tiempos de crisis que ya aparecían en *The Arrangement*. En ese contexto hay que situar los esfuerzos de la historia por justificar las acciones de Tony y Mike y la posterior delación de Bill. Sólo Martha, que vive con Bill y de quien tiene un hijo, parece rebelarse ante las atrocidades cometidas por los compañeros de éste, representando así al personaje «correcto» en ese universo diegético. Su capacidad enjuiciadora, sin embargo, queda pronto descalificada cuando ella se defiende de los reproches de su padre y de Mike argumentando que cada uno tiene su propia moral, cerrando así la posibilidad de recriminar a Tony y Mike su comportamiento desde parámetros morales objetivos.

El final de *The Visitors*, con su explosión de brutalidad contenida hasta entonces, aunque muy presente de un modo potencial en los antagonistas nos muestra personajes sin salida, encerrados en su propio determinismo, en los cuales no se observa ninguna transformación real. Tan sólo contemplamos, con cierta impotencia, un desenlace fatal en un mundo que parece discurrir sin ninguna meta concreta, como muestran las actitudes de Bill y Martha en la última escena. De este modo, *The Visitors* trasciende la problemática específica de la guerra del Vietnam para centrarse más en el retrato del clima moral de

Estados Unidos en los años setenta. La película se sitúa, por tanto, en la línea iniciada por *The Arrangement*, profundizando en esa visión de los Estados Unidos tan ajena al consenso social antaño imperante y sumido en un escepticismo donde ya no parecen tener cabida los finales felices del cine clásico.

Con *The Visitors* se completa la radiografía de la sociedad estadounidense que nos ha aportado la filmografía de Elia Kazan. Una visión que recoge algunos de los mejores esfuerzos del cine norteamericano por dar respuesta a las cuestiones sociales de su época, al mismo tiempo que refleja las diferentes estrategias empleadas por ese cine a lo largo de unos años de profundos cambios en la propia institución cinematográfica.

#### NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) CHANGAS, Estelle. «Elia Kazan's America», *Film Comment*, 8 (verano 1972): 14.
- (2) Para un estudio más amplio de los films de problemas sociales, véase Peter ROFFMAN y Jim PURDY, *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*, Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- (3) Así lo destaca Jim HILLIER, quien sitúa a este film junto con *Meet Me in St. Louis* (1944) y *I Remember Mama* (*Nunca la olvidaré*, 1949), en lo que él denomina ciclo de «intimate family sagas»: «*Brooklyn* tiene mucho más contexto social que *Mama* o *St. Louis*: es el entorno social el que precipita el conflicto familiar y hay en general un mayor movimiento desde lo familiar a las realidades sociales, aunque vistas menos como problema que como una condición de vida», «Out of the 40's», *Movie*, No.19 (invierno 1971-72): 14.
- (4) De Rochemont producirá en estos años de la posguerra otras cuatro películas con un estilo similar a *Boomerang*, basadas también en hechos reales -*The House on 92nd Street* (*La casa de la calle 92*, 1945), *13 Rue Madeleine* (1946), y *Call Northside 777* (*Yo creo en ti*, 1948)-, aunque el film más representativo de este miniciclo -*The Naked City* (*La ciudad desnuda*, 1948), dirigido por Jules Dassin para la Universal- no está producido por él.
- (5) Esta expresión se encuentra de un modo literal en David COOK, *A History of Narrative Film*, 2ª ed., Nueva York: W. W. Norton, 1990, p. 466. Pero se pueden encontrar calificaciones similares en las críticas contemporáneas al estreno de *Boomerang*, como, por ejemplo, «thrilling fact-fiction melodrama with high box-office content. Told in semi-documentary style» (*Variety*, 29-1-1947) ; o «a brilliant semi-documentary treatment has made for an absorbing and superior screen melodrama» (*New York Herald Tribune*, 1947). Tras el auge de los docudramas en la década de los ochenta, esta última denominación resulta más precisa en la actualidad para este tipo de producciones.
- (6) En este sentido, *Boomerang* se presenta como la versión positiva de la crisis planteada en otro filme contemporáneo de temática similar, *Knock on Any Door* (*Llamad a cualquier puerta*, 1949), pues en la película de Kazan los esfuerzos del fiscal sí que recogen sus frutos con la exculpación final.
- (7) CIMENT, M. *Kazan on Kazan*, Nueva York. Viking Press, 1974, p.64 (La traducción es del autor. Existe ed. cast., en Madrid: Fundamentos, 1974). Peter BISKIND desarrolla esta idea, caracterizando al doctor Reed como prototipo de demócrata, experto y representante de las instituciones federales, y al capitán Warren como republicano, profesional y centrado en los problemas locales, lo que necesariamente le coloca como subordinado respecto del primero dentro del universo diegeético del film. (Cfr. «Docs and Robbers; *Panic in the Streets* and the Triumph of the Therapeutic" *Seeing is Believing: How Hollywood Thought Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, Nueva York: Pantheon Books, 1983, pp. 22-31).
- (8) De hecho, según cuenta Kazan, Zanuck -que no era judío- recibió presiones de los Warner y otros ejecutivos judíos de la industria del cine, que se mostraban reticentes a airear ese problema debido a las posibles repercusiones contrarias que pudiera ocasionar. Cfr. *Elia Kazan. Mi vida*, Madrid: Temas de Hoy, 1990, p. 288 (1ª ed. inglesa: *Elia Kazan: A Life*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1988).
- (9) *Elia Kazan. Mi vida*, cit, pp. 375-376.
- (10) Cfr. Nora SAYRE, *Running Time: The Films of the Cold War*, cit., p. 40; y Leonard QUART y Albert AUSTER, *American Film and Society since 1945*, 2ª ed.. Nueva York. Praeger, 1991, p. 32.
- (11) *Elia Kazan. Mi vida*, cit, p. 376.
- (12) Un papel similar a los que Poitier interpretara nos lo encontramos ya en *Home of the Brave*, producido por el productor independiente Stanley Kramer. (13)Cfr. P. ROFFMAN y J. PURDY, *Op.cit.*, p. 244.
- (14) *Idem*, p. 245.

(15) La ruptura con su novio blanco se encuentra justificada por la historia, pero viene también forzada desde fuera por el Código de Producción, que hasta 1956 no permitirá matrimonios interraciales en las películas de Hollywood.

(16) Cfr. L. QUART y A. AUSTER, *Op. cit.*, p.34. Esta objeción es más frecuente en textos contemporáneos a nuestros días, pues las críticas del estreno fueron muy favorables hacia el film y hacia la interpretación de Crain.

(17) Diversos autores –como P. BISKIND (cfr. *Seeing is Believing...*, cit., pp.11-15) o Paul J. VANDERWOOD (cfr. *An American Cold Warrior: Viva Zapata!*), en John E. O'CONNOR y Martin A. JACKSON, eds. *American History/ American Film*, Nueva York: Frederick Ungar, 1977, p.197)- han visto en *Viva Zapata!* un comentario sobre la situación política de Estados Unidos en aquel momento, utilizando como medio la biografía de Emiliano Zapata, opinión propiciada por el propio Kazan, que en carta dirigida al *Saturday Review* (5-N-1952) califica a la película como anticomunista. Para un relato más exhaustivo del debate sobre el significado político de *Viva Zapata!*, cfr. Brian NEVE, *Film and Politics in America: A Social Tradition*, Nueva York. Routledge, 1992, pp. 191-194.

(18) Cfr. Thomas H. PAULY, *An American Odyssey: Elia Kazan and American Culture*, Filadelfia: Temple University Press, 1983, p. 214.

(19) Para un buen resumen de las actitudes de Kazan y Schulberg frente al HUAC, y de su posible comparación con Terry Malloy, cfr. Adam I. SORKIN, «*On the Waterfront: 'Like It Ain't Part of America'*», en Bernard F. DICK (ed.) *Columbia Pictures: Portrait of a Studio*, Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1992, pp. 154-156 y pp.157-158. Sorkin señala que, así como la decisión de Ferry es presentada como la única posible, sobre todo después de la muerte de su hermano, no ocurría exactamente igual con los autores del film. A esto hay que añadir la diferente valoración de Kazan acerca de esas relaciones. Sus declaraciones sobre el asunto han ido variando ligeramente con el paso de los años, hasta declarar sin reparos en su autobiografía (cfr. *Elia Kazan. Mi vida*, p. 562) que Terry reflejaba lo que él había sentido cuando colaboró con el HUAC.

(20) PAULY, T. H. *Op. cit.*, p.187. Pauly realiza estas afirmaciones tras un estudio de la evolución de la historia de *On the Waterfront*, a través del análisis de las diferentes versiones del guión.

(21) P. BISKIND («*On the Waterfront*», *Seeing Is Believing*, cit., pp.169-182) y N. SAYRE (*Op. cit.*, pp.159-166) son quizá los dos autores que aplican con más énfasis este criterio interpretativo a la película.

(22) No obstante, *A Face in the Crowd* no fue la primera película norteamericana en denunciar este peligro, pues el año anterior se había estrenado otra con una temática similar: *The Great Man*, dirigida por Jose Ferrer.

(23) COLLINS, Gary. «Kazan in the Fifties», *The Velvet Light Trap*, No.11 (invierno 1974): 45.

(24) Cit. en CIMENT, Michel (ed.) *An American Odyssey*, Londres: Bloomsbury, 1988, p.112.

(25) CHANGAS, E. «Elia Kazan's America», *Op. cit.*, p.11.

(26) Así se lee, por ejemplo, en la crítica de *Variety*, que lo sitúa entre los mejores logros de la película: «Donde el film destaca es en su enfoque objetivo, limpio, del conflicto básico entre progreso y tradición ('electricidad y almas', en términos de Osborn)» (*Variety*, 25-V-1960).

(27) WALKER, Michael «*Wild River*», *Movie*, No.19 (invierno 1971-72): 25.

(28) *Elia Kazan. Mi vida*, p. 665.

(29) KAZAN, E. «*America, America*» (nota escrita en 1963), en M. CIMENT (ed.), *An American Odyssey*, cit., p.125.

(30) SILVER, Charles. «*America, America*» (reseña), MoMA, 1977.

(31) ALPERT, Hollis. «*America, America*», *Saturday Review*, Vol. 46 (28-XII-1963): 29.

(32) PERKINS, V. F. «*America, America*», *Movie*, No.19 (invierno 1971-72): 35.

(33) Carta a Michel Ciment (1969). Recogida en M. CIMENT (ed.) *An American Odyssey*, p.128.

(34) En la misma línea se expresa Brian NEVE, quien señala que «la película tantea una de las ideas de su tiempo: la creencia de que se podía construir una identidad personal más auténtica rechazando el materialismo» (*Film and Politics in America...*, cit., p. 230).

(35) Kazan había declarado a raíz de *A Face in the Crowd*: «Pienso que liberé al público demasiado deprisa, que los dejé en una situación en la que pueden mirar desde arriba y decir: '¡Ah! ¡Que imbéciles! ¡Cómo han podido dejarse embaucar por ese hombre!'(...). Los dejé en una situación segura» (*Kazan on Kazan*, p.115). Con *The Arrangement*, Kazan manifiesta su deseo de evitar este defecto, en una declaración que no se corresponde demasiado con el producto final: «Su novedad -en mi opinión una novedad genuina- consistía en construir personajes corrientes, en el esfuerzo de decir a la audiencia: Ese eres tú, te guste o no; ese dilema es el tuyo, lo quieras aceptar o no; esa crisis es la tuya. ¡Ignórala si puedes!» (Carta a Michel Ciment [1969], en M. CIMENT [ed.] *An American Odyssey*, p. 131).

(36) Al menos otro film con temática similar –*My Old Man's Place*, también titulado *Glory Boy*- había sido producido con anterioridad, aunque no parece muy conocido, pues sólo la crítica de Andrew Sarris (*The Village Voice*, 30-1-1972) se hace eco de este hecho. Para referencias sobre este film, cfr. Julian SMITH, «In Enemy Country- The War Comes Home», *Looking Away: Hollywood and Vietnam*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1975, pp. 166-167.

EFRÉN CUEVAS es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Navarra. Autor de la tesis doctoral titulada *Mundos y personajes de Elia Kazan: claves críticas e identidad narrativa* (1996), es el director de la revista *Comunicación y Sociedad* (Pamplona), que actualmente prepara un monográfico sobre sociedad y cine europeos.

© *Film-Historia*, Vol. VIII, No.1 (1998): 29-49