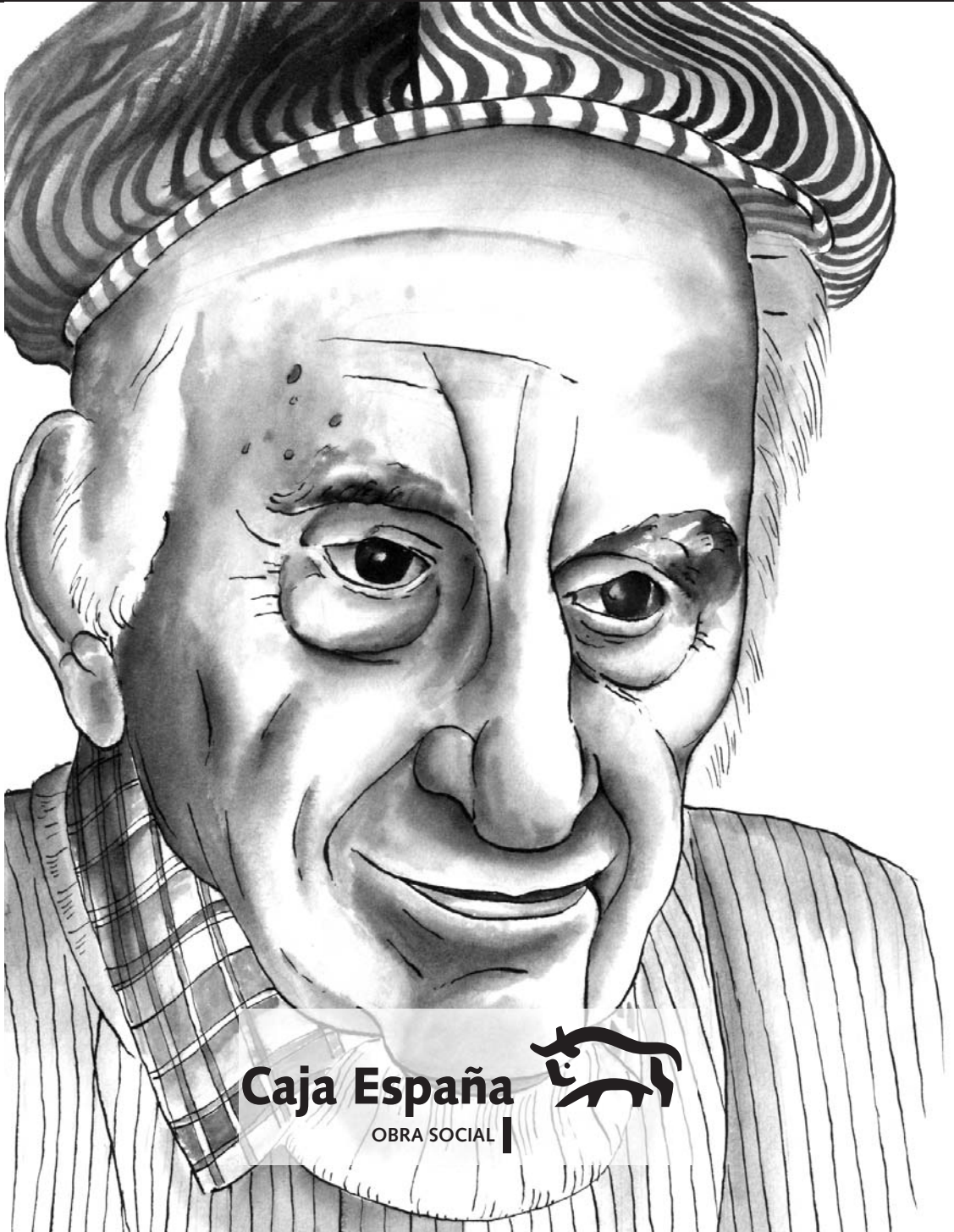


F I L M O T E C A

ESCRITOS - 139

ELIA KAZAN



Caja España

OBRA SOCIAL



F I L M O T E C A

ESCRITOS - 139

ELIA KAZAN

AFRONTAR LO REAL DEL OUDIO

Para un producto artístico lo más difícil es lograr superar la prueba del tiempo, trascendiendo a su contexto, traspasando ese momento circunstancial en el que nació; para llegar así a convertirse en un texto de interés para otras personas, procedentes de un contexto muy diferente a aquel que arrojó al producto, económica y socialmente, al reconocerlo como hijo de su tiempo. Está aquí implícito el carácter universal de la verdadera obra de arte (aquella que puede interpelar a cualquier individuo de cualquier raza, etnia o cultura) y su atemporalidad (cuando demuestra que es posible seguir transmitiendo cosas de interés a sociedades de épocas muy posteriores a las de su autor). Esta es la paradoja que en su momento hizo pensar a Marx que el arte podría ser algo más que un estrato “supraestructural” dependiente, de manera directa y mecánica, de la infraestructura económica que lo produce; y lo pensó tras emocionarse con las tragedias de Sófocles. Marx se sentía turbado y desconcertado, pues esas obras nacieron muchos siglos antes que él, y eran el producto de una sociedad esclavista que, no obstante y pese a ello, eran capaces de llegar directamente al corazón a un burgués, típico habitante de una sociedad industrial capitalista, como él mismo se reconocía.

Esta tensión entre la inevitable atadura al contexto y a la persona del autor y la tendencia a volar fuera de él, a convertirse en algo universalmente intersubjetivo y, por tanto, enormemente valioso, está presente en casi todos los productos culturales que aspiran a algo más que a una mera e inmediata rentabilidad económica o narcisista. Es una aspiración lógica de trascendencia que sólo alcanza su triunfo pleno en esas grandes obras maestras que un amplio consenso acaba delimitando como auténticas obras de arte. En las demás

obras, que podemos reconocer como dotadas de un cierto interés, se dá también esa tensión, ese pulso; de tal modo que la dialéctica que dimana del mismo marca un cierto grado de valor estético.

Pues bien, nos interesa ahora rastrear ese conflicto, que podríamos esquematizar como el del contexto versus el texto, en la filmografía de Elia Kazan, centrando el análisis en su filme “Al este del edén” (East of Eden, 1954). En primer lugar conviene recordar que se ha señalado al conflicto mismo como motor narrativo esencial en los filmes de Kazan. Así, Gilles Deleuze propone (todas las citas que siguen pertenecen a su interesante obra “La imagen-movimiento”) que Kazan cultiva los conflictos para así hacer estallar ciertos momentos de violencia, ejemplificados en lo que él llama la “imagen-acción”: según Deleuze “la imagen-acción fue sistematizada en el Actor’s Studio y el cine de Kazan (..) desde un principio las reglas del Actors Studio no rigen sólo la interpretación del actor sino también la concepción y desenvolvimiento del filme, sus encuadres, su guión técnico, su montaje”.

De este modo, la narración en los filmes de Kazan alcanza una estructura sinco-pada, a saltos; punteada de momentos de “violencia realista”, en los que el personaje estalla, actuando así mediante intervalos discontinuos, acotados por esos momentos de intensa acción. Este comportamiento “neurótico” (y “realista”) del protagonista (basado en la interioridad psicológica del propio actor) impregna a todo el conjunto de la película y Deleuze lo califica de “histeria”, expresión quizá poco afortunada, pues más bien cabe hablar de una narración de tipo epileptoide.

Ahora bien, Kazan es capaz de establecer un encadenamiento que permite

obtener una estructuración en continuidad (el formato alargado del cinemascope, en "Al este del edén", refuerza esta tendencia): cada acción arrastra al protagonista a la siguiente de tal modo que un "englobante" o "gran tarea" acaba santificando o absolviendo al héroe "por todo lo que ha tenido que hacer aquí y allá". "No es que encuentre la paz. Se trata del mundo de Caín, del signo de Caín, que no conoce la paz, pero que hace coincidir en una neurosis histórica la inocencia y la culpabilidad, la vergüenza y el honor: lo que es y sigue siendo una abyección en tal o cual situación local, es también el heroísmo exigido por la gran situación global, el precio que hay que pagar".

En las narraciones de Kazan es necesario pasar por varias situaciones y acciones vergonzosas para vislumbrar lo que finalmente salva o perdona al protagonista.

Pues bien, ¿cómo no ver en esta peculiar estructura narrativa la plasmación misma de la biografía de su autor?. En efecto, mediante esta forma de narrar, Deleuze reconoce que se conjugan los problemas estéticos o formales del discurso fílmico con los problemas personales de delación del propio Kazan, que según Deleuze "reaccionan sobre la obra".

De este modo, las obras dirigidas por Kazan en los años 50 y 60 entroncan con cierto momento de la historia concreta del cine americano, el cual, especialmente el de género histórico, había dado siempre una gran importancia al tema del traidor. Pero después de la guerra, y con el mac-carthismo, cobra una importancia aún mayor dicho tema. Ese es el contexto histórico, el que se corresponde con el final del "sueño americano", en su variante más ingenua; el momento mismo en el que comienza a explicitarse la crisis del "american way of life". Para Deleuze es dicho periodo histórico en el que se introduce en

el mencionado "sueño", en los discursos fílmicos que lo habían sustentado desde la institución hollywoodense, el tema de la traición y la delación como algo imposible de soslayar.

Vemos aquí un interesante ejemplo de cómo pueden articularse el contexto histórico, en sus dos vertientes: la general (crisis del "sueño americano") y la cinematográfica (crisis del modelo clásico de narración) con un dato biográfico del autor: en 1952 Kazan delató a sus antiguos compañeros del partido comunista americano, con ello relanzó su carrera (fue el premio por su traición) y sorteó el peligro de quedarse sin trabajo, condenando a cambio a duras represalias a sus ex-camaradas del grupo de teatro, algunos todavía amigos por entonces. En este sentido, resultan patéticos los esfuerzos por justificar este comportamiento delator, a favor del poder y en contra de quien entonces estaba en una posición de clara inferioridad, que realiza Kazan en su libro autobiográfico "Elia Kazan: mi vida" (Ed. Temas de hoy. 1988, pág. 508-536).

Pero, si todo se quedará ahí, si no fuera posible encontrar en películas como "La ley del silencio" o "Al este del edén" nada más que un reflejo de los problemas personales de su autor, o de los conflictos propios de su momento histórico, el interés de esos filmes habría disminuido, o incluso desaparecido con el paso del tiempo. Sin embargo, un filme como "Al este del edén" es capaz de trascender esa ligadura contextual, ofreciéndonos una narración que nos interpela en relación con el núcleo subjetivo e intemporal que constituye nuestro ser y que tiene que ver con el protorelato esencial que es el relato edípico.

La versión que nos ofrece Kazan de la larga novela-río de su amigo John Steinbeck se centra en los acontecimientos finales y, sobre todo, en el conflicto edípico

de su joven protagonista, Cal (James Dean). El debut de Dean en el cine anunció ya la constitución de un icono de especial intensidad: en poco más de un año (desde 1954 hasta septiembre de 1955, cuando murió) protagonizó sus tres únicos largometrajes: "Al este del edén", "Rebeldes sin causa" de Nicholas Ray y "Gigante", dirigida esta última por George Stevens. La figura y el personaje de Dean "aparecido entre los beats y en rock and roll", supo encontrar la forma de vestir y los gestos necesarios para una interpretación juvenil, pero sobre todo anunció ya la gran explosión de cultura "juvenil" y hedonista que cambió por completo a las sociedades occidentales.

Kazan mantiene una actitud ambivalente frente al fenómeno Dean: si por una parte afirma que el personaje de Cal es en cierta forma autobiográfico, ya que él se sintió también minusvalorado y despreciado por su padre; por otra parte manifiesta un evidente rechazo hacia el fenómeno juvenil emergente que representa: "El maldito chico se convirtió en una leyenda de la noche a la mañana y su leyenda crecía con cada proyección. Mi amigo Nick Ray, al darle el papel de protagonista en «Rebel Without a Cause» (Rebelde sin causa, 1955) intensificó la magia con que encantaba a la juventud del país. Era una leyenda que no me gustaba. En esencia se trataba de decir que los padres son unos idiotas insensibles, incapaces de comprender o apreciar a sus hijos, y también de ayudarles. En contraste con estas figuras paternales se suponía que todos los jóvenes eran sensibles y estaban llenos de «espíritu». Esto no me parecía cierto. En realidad pensaba que Dean, Cal y el chico que representaba en la película de Nick Ray, eran unos inútiles que dramatizaban su situación y se compadecían a sí mismos" (Elia Kazan: mi vida. Ed. Temas de hoy. 1988, pág. 603).

En resumen, lo que se juega en este díptico interpretado por Dean ("Al este del edén" y "Rebelde sin causa") es la explicación discursiva, en el cine americano de los 50, de una crisis edípica característica de esta segunda mitad del siglo XX: "la evolución social contemporánea con su atmósfera edípica ahora algo rarificada, hace aparecer a la luz cada vez más claramente fundamentos violentos no integrados bajo el primado de lo genital, y que amenazan con arrastrar hacia fines puramente agresivos poco o mucho del potencial genital humano" (Jean Bergeret. "La violencia fundamental". Ed. FCE, 1990).

Crisis de la estructura familiar nuclear, desaparición de la figura paterna y emergencia de una violencia cada vez más compulsiva; por supuesto que estos temas están sólo esbozados en "Al este del edén", pero se desarrollan un poco más en el filme de Ray. "Rebelde sin causa" anticipa en muchas cosas, y de manera más obvia, la gran explosión juvenil, cultural e ideológica, de los 60, siendo lo más significativo del discurso que pone en escena su angustiada llamada al padre, a la figura paterna como una referencia que se va perdiendo y difuminando o que incluso ha desaparecido ya en el contexto del filme: la historia que la película construye se estructura en torno a tres jóvenes protagonistas con problemas en relación con sus respectivos padres, siendo el caso más desesperado el de Platon (Sal Mineo) cuyo padre está totalmente ausente, pero que en el caso de Judy (Natalie Wood) se manifiesta mediante un padre que no la quiere y que rechaza las muestras de cariño de su hija; mientras que Jim (James Dean) pondrá en escena el conflicto más elaborado, pues su padre es un personaje débil, completamente dominado por una madre autoritaria.

Sin embargo, sorprende la todavía explícita llamada al padre efectuada por los tres protagonistas y, a su través, por el dis-

curso fílmico. Todavía se conserva una esperanza: el padre aún está presente (salvo, como hemos comentado, en el desesperado caso de Platon), incluso se sugiere que puede cambiar, que puede reconstruir su papel, reforzando su figura. En todo caso, esta ausencia / presencia del padre debe ponerse en relación con la violencia, que en “Rebelde sin causa” se diferencia de la que aparece en “Al este del edén”, pues se trata de una violencia ya ciega (el duelo de coches) y oscura: la película discurre casi siempre de noche. Pero sobre todo se trata de un tipo de violencia que carece de sentido: antes de empezar el fatídico desafío Jim pregunta a su adversario, que morirá instantes después, por qué hacen aquello, el otro le contesta que no lo sabe, pero que “algo hay que hacer”.

En Kazan esa violencia, más que pulsional pulsátil, tiene un sentido: la búsqueda del reconocimiento paterno, como deseo imperioso del protagonista. Desde un punto de vista formal, Kazan comparte con Ray una cierta hiperformalización de los procedimientos de puesta en escena propios del clasicismo; hipertrofia formal que apunta a un barroquismo desesperado por sostener una narración que apuntale cierta estructura edípica. Pero por otro lado, Kazan es más optimista que Ray, está más cerca de la narración en su sentido más clásico.

En todo caso es “Al este del edén” un perfecto ejemplo de descomposición narrativa del relato edípico: la estructura familiar ha estallado, la madre y el padre están fatalmente separados y ambos son incompatibles; tan distantes como Monterrey (marítimo y golfo, lugar de la madre y del goce) y Salinas (serio, rural y puritano, lugar del padre), separados por una oscura cordillera que sólo Cal se atreve a atravesar montado en el techo de los vagones del tren, guiado por su desesperación.

Goce y rectitud moral aparecen como incompatibles; incompatibilidad que no sólo se plasmará en la brutal separación de los padres, sino también en los emotivos diálogos entre Cal y Abra (Julie Harris), sobre todo el que tiene lugar en la noria. Todas las acciones -epileptoides, violentas y abruptas- de Cal tenderán, ciegamente, a recomponer la relación con su padre y en este sentido es especialmente interesante el papel que juega en la película el dinero. Deleuze, en su obra citada, ha señalado como característica esencial del cine de Kazan el carácter emocional del que se impregna el objeto en su puesta en escena: en “Al este del edén” ese objeto será el dinero, objeto que viaja desde la madre hasta el padre, a través del hijo, y que es el que se constituye como par emoción-objeto, pero que no logra restablecer el vínculo simbólico. Este par emoción-objeto es “un acto de emoción en relación con el objeto” que Deleuze denomina equívocamente símbolo, pero que no lo es, sino que por el contrario deviene en su fantasma: recordemos la terrible escena del cumpleaños de Adam (Raymond Massey), el padre, en la que Cal le espera con el dinero cuidadosamente empaquetado. En dicha escena comprobamos como el objeto-emocional, precisamente por no ser simbólico, es incapaz de restablecer una relación de reconocimiento dentro de la estructura edípica, convirtiéndose en vehículo de una violencia todavía más desatada, aunque necesaria, en esa especie de vía pasional y sacrificial que propugna la narración, para alcanzar una relativa recomposición final en medio de la tragedia y ante el abismo de la muerte.

En definitiva, la estructura narrativa de “Al este del edén” y su clausura final nos demuestran que las buenas intenciones pueden dar lugar a las peores consecuencias y que, por el contrario, cualquier monstruosidad, si se afronta cara a cara,

puede abrir el camino de determinada restitución simbólica, como la que se plasma en esa emocionante secuencia final entre el padre y el hijo. En resumen que una buena narración, afrontando lo real, incluso ese núcleo duro que conforma lo real de

toda subjetividad que es la traición y el odio, puede abrir senderos en los que se vislumbra cierto sentido para el ser humano. Una cuestión sin duda intemporal y de interés universal.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

ELIA KAZAN



Su verdadero nombre es Elias Kazanjoglou y el apelativo con que suele nombrársele es Gadg. Nació en Constantinopla, en el por entonces denominado Imperio Otomano (hoy Estambul, Turquía) el 7 de Septiembre de 1909. Tenía solamente cuatro años de edad cuando sus padres, de origen griego, decidieron emigrar a los Estados Unidos y eligieron la ciudad de Nueva York para residir permanentemente. Se casó por primera vez con la actriz Molly Day y después con la también realizadora y actriz Barbara Loden, en ambas uniones él enviudó (Barbara Loden falleció en 1980). El origen étnico de Kazan y el trauma que debió representar el abandono de su país natal parecen haberlo convertido en particularmente sensible hacia

los problemas de su sociedad adoptiva y de los grupos marginados y desplazados; pero al mismo tiempo es también uno de los directores más inequívocamente estadounidense de su tiempo y que más admiración expresa por el llamado "sueño americano". Ambas tendencias, muchas veces contradictorias, han creado una tensión muy interesante en su obra fílmica.

Ha trabajado como director, productor, actor y escritor. Estudió en el Williams College, Drama Department of Yale y en 1932 se unió al Group Theatre como actor y asistente del director de escena. Debutó como actor teatral en 1932 en la obra "Chrysalis" con Margaret O'Sullivan y Humphrey Bogart en sus principales pape-

les. Tres años después dirigió su primera obra, dando inicio a una de las más importantes carreras teatrales, hecho del que dan cuenta sus puestas en escena de *Un toque de Venus* (1943), la muy conocida *Un tranvía llamado deseo* (1947), *La muerte de un viajante* (1949) y *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1955), por mencionar solamente sus más grandes éxitos teatrales. En 1944 obtiene el premio de la crítica teatral por la puesta en escena de "The Skin on our Teeth" de Thornton Wilder, realizando en el mismo año su primera película.

Durante muchos años, Kazan combinó su trabajo teatral con el cinematográfico, y su enorme talento le permitió acceder a niveles mayores que el simple reparto de tiempo y energías entre ambas tareas. La crítica especializada, tanto la teatral como la cinematográfica, ha afirmado que muchas de sus cintas tienen tal calidad interpretativa y de *mise en scene*, que pueden considerarse como teatro filmado. Sin embargo, y a pesar de ser el precursor del concepto de "los actores del método", Kazan mismo abjuró del teatro poco tiempo después de codirigir el Repertory Theatre of Uncon Center for the Performing Arts, que tuvo a su cargo desde 1963.

A partir de entonces, y a pesar de que su nombre era garantía de éxito artístico y comercial, fue dedicando cada vez menos tiempo a la industria del entretenimiento en general, de la que confesó sentirse más que decepcionado. Nueve años después de abandonar el teatro, después de rodar *Los visitantes* (1972), Kazan anunció que se retiraba también de la creación fílmica. Algunas voces se atrevieron a afirmar que se trataba de un retiro obligado, a causa del cansancio creativo al que había llegado. Cuatro años después, el propio Kazan se encargó de desmentir tal infundio, por medio del magnífico aunque fugaz regreso que significó *El último magnate*, ésta sí su

última cinta como director. En 1998 apareció, delante de la cámara, en una cinta documental titulada *Liv Till Varje Paris*.

A Elia Kazan se le reconoce una brillantez para dirigir actores, pocas veces igualada y, según algunos, insuperable. Son muchos los que, bajo su égida, tuvieron actuaciones más que memorables: James Dean ("*Al este del edén*"), Marlon Brando ("*La ley del silencio*"), Carrol Baker, Natalie Wood y una larga lista. En años recientes, Kazan se ha dedicado preferentemente a la escritura, publicando su primera novela en 1962, "América, América", inspirada en la vida de su tío y que él adaptaría para la pantalla. Tanto su segunda novela "The Arrangement", como la tercera "The Assassins", han sido muy bien acogidas por parte de la crítica y de los lectores. Además de ser autor de guiones y novelas, en 1988 publicó su autobiografía, titulada "Elia Kazan: mi vida".

En Hollywood Kazan empezó como actor, interviniendo en dos películas de Anatole Litvak, "City for Conquest" y "Blues in the Night" (ambas de 1940), pasando en 1945 a la realización y desde el primer momento estuvo claro que su fuerte era la dirección de actores. Con "El justiciero" (1946) inició su periodo de películas de temática social con un estilo que podríamos clasificar como de neorealismo a la americana, que anunciaba buena parte de los dramas televisivos de la década siguiente. Con la vulgar y antisemita "La barrera invisible" (1947) alcanzó un gran éxito y prestigio, más motivado por cuestiones coyunturales que por otra cosa.

En los 50 consolida su estilo, de un gran barroquismo visual, con películas que obtienen un cierto impacto. Pero su momento más negro llega en 1952, cuando comparece en la Comisión de Actividades Antiamericanas del siniestro senador McCarthy y delata a muchos de sus amigos

y compañeros por “comunistas”, los cuales sufrieron durante bastante tiempo crueles represalias por ello, por lo cual Kazan arrastrará desde entonces el estigma de haber sido un delator. Con “Fugitivos del terror rojo” (1953), un gran patinazo, intentó justificarse ideológicamente, de igual modo que algunos críticos han visto en “La ley del silencio” una especie de apología del chivato, aunque en este magnífico filme Kazan consolida un tipo de personaje solitario y marcadamente individualista en su acción; personaje que aparecerá también en sus filmes posteriores, como el interpretado por James Dean en “Al este del edén” (su primera película en color).

Según algunos críticos el periodo más rico de Kazan es el de los años 60, donde alcanza una gran madurez y una autenticidad propia de los grandes artistas. Aunque retirado ya desde hace muchos años del cine, ha seguido siendo considerado como una de las figuras indiscutibles no sólo de Hollywood, sino de la cinematografía universal, por lo que recientemente ha recibido un Oscar, que le fue entregado en la 71ª ceremonia (1999), en reconocimiento al conjunto de su trayectoria. Sin embargo, hasta ese mismo momento le acompañó la polémica y el recuerdo de su delación, pues hubo manifestaciones de rechazo por el premio a la entrada del acto y los medios de comunicación volvieron a recordar aquel infausto momento.

Los premios más importantes que ha recibido a lo largo de su carrera son: 1999 - Oscar Especial al conjunto de su trayectoria cinematográfica; 1997 - Premio D.W. Griffith a su trayectoria cinematográfica; 1996 - Festival de Berlín Oso de Oro a su trayectoria cinematográfica; Premio New York Film Critics Circle Awards / Mejor Director en 1954 por “La ley del silencio”, en 1951 por “Un tranvía llamado deseo” y en 1947 por “La barrera invisible”; Globo de Oro / Mejor Director en 1947 por “La bar-

ra invisible”; en 1954 por “La ley del silencio”; en 1956 por “Baby Doll” y en 1963 por “América, América”; Oscar / Mejor Director en 1947 por “La barrera invisible” y en 1954 por “La ley del silencio”.

Largometrajes:

- 1945. Lazos humanos
[A Tree Grows in Brooklyn]
- 1947. Mar de hierba [The Sea of Grass]
- 1947. La barrera invisible
[Gentleman's Agreement]
- 1947. El justiciero [Boomerang]
- 1949. Pinky (Pinky)
- 1950. Pánico en las calles
[Panic in the Streets]
- 1951. Un tranvía llamado deseo
[A Streetcar Named Desire]
- 1952. ¡Viva Zapata! (¡Viva Zapata!)
- 1953. Fugitivos del terror rojo
[Man on a Tightrope]
- 1954. La ley del silencio [On the Waterfront]
- 1955. Al este del edén [East of Eden]
- 1956. Baby Doll [Baby Doll]
- 1957. A Face in the Crowd
- 1960. Río salvaje [Wild River]
- 1961. Esplendor en la hierba
[Splendor in the Grass]
- 1963. América, América
(America, America)
- 1969. El compromiso
[The Arrangement]
- 1972. Los Visitantes [The Visitors]
- 1976. El Último magnate
[The Last Tycoon]
- 1989. Beyond the Aegean

PROGRAMA

CICLO: "ELIA KAZAN"

ABRIL 2002

- **LEON:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RIO ANSELMO 12
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE

UN TRANVIA LLAMADO DESEO

(A STREETCAR NAMED DESIRE)

EE.UU., 1951

B/N, 122 minutos

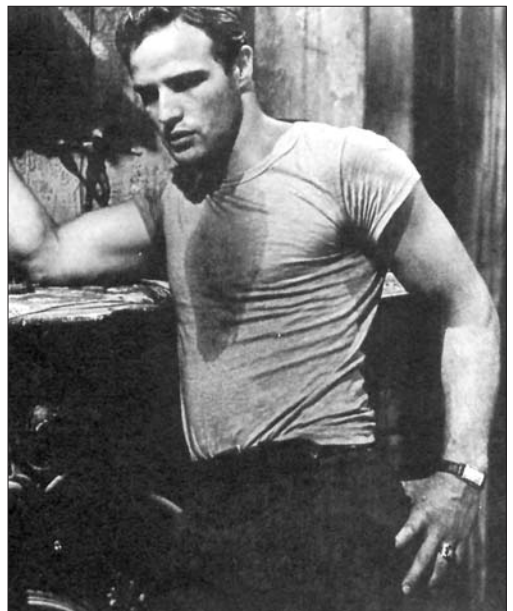
Guión: TENNESSEE WILLIAMS,
según el argumento basado
en su obra de teatro

Fotografía: HARRY STRADLING

Música: ALEX NORTH

Intérpretes: MARLON BRANDO, VIVIAN
LEIGH, KIM HUNTER, KARL
MALDEN

Inolvidable película basada en la famosa
obra de teatro (considerada como una de
las mejor escritas de la escena americana



del siglo XX), que Kazan supo plasmar en la pantalla mediante un estilo visual vigoroso e intrépido que, no obstante, sabe respetar la elocuencia poética del texto original, obteniendo excelentes interpretaciones de todo el reparto, especialmente de Marlon Brando que recibió un Oscar y fue lanzado al estrellato tras esta película.

En efecto, las interpretaciones estelares de Vivien Leigh como Blanche y Marlon Brando como Stanley Kowalski merecen todas las alabanzas, al igual que la sabia mezcla de teatro y cine conseguida por Kazan. El barroquismo, que algunos comentaristas han calificado de “casi histérico”, de esta película se convertiría en uno de los rasgos más característicos de la posterior filmografía de Kazan.

*León: LUNES 22

*Palencia: LUNES 8

*Ponferrada: VIERNES 12

*Valladolid: MARTES 16

*Zamora: MIÉRCOLES 10

ESPLENDOR EN LA HIERBA

(SPLENDOR IN THE GRASS)

EE.UU., 1961

Color, 124 minutos

Guión: WILLIAM INGE

Fotografía: BORIS KAUFMAN

Música: DAVID AMRAM

Intérpretes: NATALIE WOOD, WARREN BEATTY, PAT HINGLE, AUDREY CHRISTIE



Interpretada por el entonces desconocido Warren Beatty, que tiempo después se convertiría en un famoso productor, director y actor de Hollywood, está considerado como uno de los filmes más logrados de Kazan; una muestra de madurez y de dominio fílmico siempre al servicio de la historia y de unos actores dirigidos con una precisión casi milimétrica, en este relato romántico que narra la relación entre dos jóvenes estudiantes que se juran amor eterno.

Pese a que están decididos a no separarse jamás, las circunstancias les juegan una mala pasada, e intereses muy ajenos a ellos mismos serán los que decidan su suerte. De nuevo aparece el tema del conflicto generacional entre padres e hijos, recurrente en la obra de Kazan, aquí con ribetes de melodrama que sirven para construir una metáfora, amarga y lírica a la vez, sobre el destino.

*León: LUNES 15

*Palencia: MARTES 9

*Ponferrada: LUNES 8

*Valladolid: MIÉRCOLES 17

*Zamora: JUEVES 11

AMERICA, AMERICA

(AMERICA, AMERICA)

EE.UU., 1963

B/N, 174 minutos.

Guión: ELIA KAZAN, según su propio argumento basado en el libro "America, America".

Fotografía: HASKELL WEXLER

Música: MANOS HADJIDAKIS

Intérpretes: STATHIS GIALLELIS, FRANK WOLFF, HARRY DAVIS, ELENA KARAM.



La película preferida por el propio Kazan, basada en la que fue su primera novela y que le consagró como autor cinematográfico después de las polémicas que motivó su conducta personal en los años 50. Se trata de la visión épica de los intentos de un emigrante turco de origen griego (historia basada en la experiencia real de un tío suyo) por escapar del Imperio Otomano y llegar a los Estados Unidos, considerado como la tierra prometida, en un trayecto lleno de dolor, pasión e impresionantes imágenes. Este filme es uno de los grandes testimonios que nos ha dejado el cine sobre el legado personal, moral y cultural de una persona.

La estructura fílmica que adopta esta especie de odisea moderna y realista, social y conmovedora a la vez, ha servido de modelo a películas similares (ha sido citada como ejemplo "Georgia" de Arthur Penn), tanto por lo que se refiere al tema planteado como a la forma de plasmarlo en la pantalla.

*León: MARTES 16

*Palencia: MIERCOLES 10

*Ponferrada: MARTES 9

*Valladolid: JUEVES 18

*Zamora: VIERNES 12

AL ESTE DEL EDEN

(EAST OF EDEN)

EE.UU., 1954

Color, 115 minutos

Guión: PAUL OSBORN, según el argumento de JOHN STEINBECK, basado en la novela del mismo título

Fotografía: TED MAC CORD

Música: LEONARD ROSENMAN

Intérpretes: JULIE HARRIS, JAMES DEAN, RAYMOND MASSEY, DICK DAVALOS.

El debut de James Dean en la gran pantalla (antes sólo había actuado en televisión) que supuso el inicio de uno de los grandes mitos fotogénicos del cine de Hollywood, Dean representa a ese personaje individualista y tenaz en su desesperación inventado por Kazan, quien

señaló que Dean se interpretaba a sí mismo y, a la vez, al propio realizador en su juventud. Dean resulta convincente y conmovedor, aunque para algunos críticos algo exagerado; y sus escenas con Julie Harris están llenas de intimidad y ternura.



En este filme Kazan demostraba su aprecio por los valores familiares que se convertiría en piedra de toque de trabajos posteriores. Historia de resonancias bíblicas (todos los personajes llevan nombres de la Biblia), fue el primero en color y en cinemascope que dirigió y, sin embargo, supo sacar un magnífico partido de ambos, ya que permiten resaltar las situaciones y subrayar los estados anímicos de los personajes, todos ellos atrapados en un drama que sirve de reflexión sobre los problemas morales que, en el fondo, plantea el puritanismo americano.

*León: MIERCOLES 17

*Palencia: JUEVES 11

*Ponferrada: MIERCOLES 10

*Valladolid: VIERNES 19

*Zamora: LUNES 8

LA LEY DEL SILENCIO

(ON THE WATERFRONT)

EE.UU., 1954

B/N, 101 minutos

Guión: BUDD SCHULBERG, según el argumento de MALCOLM JOHSON

Fotografía: BORIS KAUFMAN

Música: LEONARD BERNSTEIN

Intérpretes: MARLON BRANDO, KARL MALDEN, EVE MARIE SAINT, LEE J. COBB.



Memorable interpretación de Marlon Brando, cuyo personaje se convirtió en uno de los grandes iconos cinematográficos de los años 50, rudo, vulnerable, depravado y bueno, es el prototipo del héroe solitario que luego reaparecería en posteriores realizaciones de Kazan; aunque en este caso parece evidente que su forma de actuar supone ser también un intento de justificación de la actitud delatora de Kazan durante el periodo de la "caza de brujas" de McCarthy.

Pero más allá de esta anécdota resulta ser una sensible y magistral visión, con escenas construidas mediante un convincente lirismo, sobre la vida de unos estibadores portuarios, que trabajan en los

muelles de Nueva York, controlados por una oscura organización que dirige un ham-pón. Finalmente, el protagonista se atreverá a enfrentarse a esa mafia. La película obtuvo varios Oscars de la Academia. Rodada en escenarios naturales y una magnífica fotografía en blanco y negro, en su momento fue vista como una alternativa americana al neorrealismo italiano.

*León: JUEVES 18

*Palencia: VIERNES 12

*Ponferrada: JUEVES 11

*Valladolid: SABADO 20

*Zamora: MARTES 9



