

EL CINE

Por José DE LA COLINA

AMÉRICA, AMÉRICA, DE ELIA KAZÁN

Como un relato de aventuras o una novela picaresca, *América, América* comienza por ser la narración de un viaje, de un trayecto por el espacio. La voz de Kazán inicia el film ("Mi nombre es Elia Kazán...") y dice que va a contarnos los trabajos y los días de un tío suyo que superó todos los obstáculos, conoció servidumbres, heroísmos, abyecciones, en la persecución de un mito. El mito de la tierra prometida, que para Stavros Topuzoglu, joven miembro de la minoría griega en la Anatolia dominada por los turcos, como para mucha gente de un continente cansado, golpeado, viejo, se concretaba en el nombre de América. En su viaje —a través de paisajes minerales y áridos, espléndidamente fotografiados por Haxkel Wexler—, Stavros va aprendiendo las leyes de la voluntad y la astucia para sobrevivir con su sueño en un mundo habitado por hombres y mujeres que le aman, ayudan, roban, aconsejan, engañan o sostienen y a final de cuentas no son para él más que etapas, escalones en su ascenso hacia el mito, rostros que se olvidarán o devendrán obsesiones.

Con una sinceridad que llega al impudor y que, en México al menos, no han apreciado los que lo prefieren como ilustrador de venenosas y baratas sexologías de Tennessee Williams, Kazán ha hecho un retorno a las fuentes, tanto a las suyas propias, en un acto de masoquista confesión, como a las de la misma Norteamérica, esa nación surgida del frenesí migratorio de los hombres del Viejo Continente. Imposible no pensar, cuando Stavros se arrodilla y besa el primer territorio norteamericano, en las palabras del viejo Faulkner sobre *the american dream*: "Aquí hay lugar para todos ustedes, venidos de todas partes — para los individualmente desprovistos, para los individualmente oprimidos, para los individualmente privados de individualidad." Pues Stavros, cansado de sonreír a sus opresores, de ver a su padre inclinarse ante ellos, va a América en busca, precisamente, de su individualidad.

He dicho que el trayecto de Stavros es un trayecto habitado. Lo apasionante del film es la densidad humana de toda una galería de personajes que hace pensar, irresistiblemente, en los tres films de Donskoi sobre la autobiografía de Gorki. A pesar de que los diálogos en inglés amenazaban con dañar gravemente la verosimilitud del film —y es una lástima que no se haya tenido en cuenta la gran lección de Visconti en *La terra trema*—, los personajes de *América, América* se imponen con una evidencia física típicamente kazániana. Kazán, como ya se ha dicho, basa tanto su dirección de actores como las implicaciones más hondas de los personajes, en los impulsos corporales de los seres humanos que coloca ante la cámara. De ahí la *animalidad* que se pretende ver en sus films, y la palabra ha sido empleada en sentido negativo, olvidándose que esa *animalidad* no es más que ese sentido *corporal* del actor lamentablemente puesto al servicio del coctel oscuroinstintivo del tea-

tro tennesiano. Liberado de Williams, Kazán puede dar una auténtica dimensión psicológica, poética, a su sentido corporal del actor en ese reticente ballet de gestos esbozados y manos anhelantes y tímidas, el encuentro unilateralmente amoroso de Stathis y Linda, o hacer del salto y la danza salvaje que efectúa Stavros en el puente del barco un acto significativo de la necesidad del joven griego de poseer un espacio libre.

No sabemos qué acogida habrá tenido este film en el gran público de Estados Unidos y de Europa, y, si es la misma que en México, habrá razones para temer que Kazán no prosiga esa trilogía autobiográfica comenzada con tanto vigor narrativo y tanta sinceridad. ¿Las imágenes últimas son un comienzo, el comienzo de la corrupción del mito, de *the american dream*, tal como Faulkner lo atestiguaba?: "El sueño ha huido. (...) En su lugar escuchamos hoy la cacofonía del terror, de la conciliación y del compromiso, en medio de la cual apenas flotan las grandes palabras —Libertad, Democracia, Patriotismo—, hoy vacías porque nosotros las desnudamos de toda significación, pero con las cuales intentamos desesperadamente disimular la importancia de nuestra pérdida."

LORD JIM, DE RICHARD BROOKS

Según una entrevista reciente, *Lord Jim* era, junto a *Elmer Gantry*, el libro que Richard Brooks deseaba adaptar desde sus días de escuela. Ahora, a los 53 años, y después de una brillante versión de la novela de Sinclair Lewis, Brooks inscribe en su filmografía la novela de Conrad, logrando, a pesar de todas las trampas del exotismo y de las imposiciones de la superproducción, el film que había presentado y buscado a través de otros (*Semilla de maldad*, *La última cacería*, *Los hermanos Karamazov*, el mismo *Elmer Gantry*) y el film que más se le parece.



"roído por el recuerdo de su caída"

Como en todas las novelas de Conrad, en *Lord Jim* el universo de la aventura —sea el mar o la selva— es el campo de prueba de un código moral que mide al hombre, ese hombre conradiano en quien la civilización se manifiesta como una constante autovigilancia y una resistencia a las fuerzas oscuras que, en su interior, intentan minarlo, hacerle caer en la maldad, la degradación o la locura. Mediante una prosa lenta y aristocrática y la sucesión de versiones indirectas de diferentes personajes, Conrad narra con una inmutable serenidad el viaje de sus desgarradas e inquietas criaturas hacia el encuentro con su destino, siempre determinado por una falla, una debilidad, un pequeño vicio que se agazapa hasta en la más alta condición humana. Así, el joven oficial Jim, de la marina mercante, vivirá roído por el recuerdo de su caída, complaciéndose en su propia destrucción, y no se concederá paz hasta que una segunda oportunidad no le permita recuperar la imagen más alta de sí mismo, traicionada en un momento de cobardía. La segunda oportunidad se presentará en una isla de la Polinesia, y Jim la acepta, aunque esa orgullosa aceptación signifique la muerte. Pero su muerte, como la de Axel Heyst en otra novela de Conrad (*Victory*), será su verdadera victoria sobre las fuerzas oscuras. Hasta aquí *Lord Jim* como novela. Lo que ahora nos interesa es el film, o sea la confrontación de las preocupaciones y del estilo del cineasta norteamericano con el tema que le aporta el novelista polaco-inglés. Y no se trata de reanimar el cansado debate de la adaptación de la novela al cine. Para mí *Lord Jim*, el film, no es la versión audiovisual, la ilustración cinematográfica de una novela, sino la obra creada por un cineasta al aplicar sus preocupaciones, su visión del mundo y, en fin, su estilo, al asunto y el personaje que le ofrece una novela. Esa serenidad de la narración conradiana, ese paulatino filtrarse de la historia a través de versiones indirectas, esa elegancia y pudor en el desarrollo del conflicto, han desaparecido en el film, sustituidos por la solidaridad conmovida hacia el personaje y una narración lineal y nerviosa, crispada a veces, que distingue al cine de Brooks. Basta, como ejemplo, ver que en toda la primera parte del film, que trata de la caída del héroe, el cineasta ha resumido largas descripciones psicológicas en una compacta serie de planos cortos y en una interpretación exasperada que nos hacen reconocer inmediatamente al autor de *Semilla de maldad* y *Elmer Gantry*. Los personajes mismos, aunque las situaciones apenas han cambiado, son otros para Brooks, y la densa presencia del ambiente conradiano —el mar, la selva— está apenas esbozada. Brooks concentra principalmente su interés en Jim y su conflicto, tal como él —Brooks— los ve. Ya con la elección de Peter O'Toole como intérprete, *Lord Jim* se convierte en un personaje más complejo y desgarrado, más romántico, que el descrito por Conrad como un "carácter sencillo y sensible". El realizador ha partido de la intuición de un héroe que O'Toole venía dibujando desde *Lawrence de Arabia* y *Becket*: un héroe frágil y contradictorio que busca en la acción épica o en el crimen una serenidad que sus sueños o sus pasiones le niegan. Y eso es *Lord Jim* en el film de Brooks. Un personaje que

trata, con terquedad, duda y desesperación, de resolver su dificultad de ser. Y si bien en Conrad esta dificultad quedaba delimitada como problema individual y se convertía en el conflicto de un hombre *solitario*, de modo que las relaciones de Jim con los isleños siempre se presentan en la novela como relaciones verticales, en el film vemos a Jim convertirse en un personaje *solidario*, y descubrir de que además de su sueño existen los *otros*. A partir de este cambio de óptica respecto al tema dado, el film desplaza el interés de la idea del honor a la idea de fraternidad, para luego volver a la primera sin perder de vista la segunda. Al asumir su muerte, después de esa última mirada hacia los isleños y el cielo luminoso, Jim no sólo recupera aquella perdida imagen de sí mismo, sino también se ofrece a los otros en un acto de desagravio por las terribles consecuencias de su fracaso.

Trazando el curso lineal y vibrante de su film, Brooks consigue que la ten-

sión interior del personaje se resuelva en una tensión de las imágenes y del curso dramático. Esa tensión, fiel siempre al conflicto de Jim, impide quizá dar a los demás personajes algo más que una silueta psicológica. Si, corporizado por otro excelente actor (James Mason), el siniestro capitán Brown es de una real estofa conradiana, ni Stein (Paul Lukas), ni la muchacha polinesia (Daliah Lavi), ni Doramín llegan a adquirir una real densidad en el fondo sobre el que destaca Jim, y tanto Cornelius (el insoponible Curd Jurgens) como el traficante holandés (Eli Wallach) han sido esquematizados y bordean peligrosamente el melodrama o la caricatura. Pero realmente es difícil concebir que un film basado en la obsesión —iba a escribir fascinación— de un personaje, extienda muy poderosamente la mirada más allá de éste. Jim es el film, y, en la medida en que Brooks nos hace reconocernos en él, el film se parece tanto a su realizador como a Conrad, como a nosotros mismos.

Perdidos, es, con mucho, una superación completa de sus libros anteriores, sobre todo de la pequeña recopilación denominada *La Balanza* y del tomo de poesía *Los Elementos del Desastre*, y en cierta manera también del *Diario de Lecumberri*, que es un hermoso libro donde ya se preludian las excelencias del presente. ¿Será una imprudencia o una temeridad, tratar de garantizar, sobre las calidades de la poesía creada por Mutis para su nuevo libro, que él es uno de los pocos, de los escasos poetas auténticos y originales que aparecen ahora en Latinoamérica? Esta clase de afirmaciones son casi indemostrables, pues constituyen la forma simplificada en que una emoción y una convicción se manifiestan. De manera que el riesgo implícito en la temeridad o la imprudencia que comporta el hecho de apresurarnos a reconocer y a proclamar la belleza, el misterio o la significación de una obra poética recién hecha, no consagrada todavía, sujeta a cuestión, conocida apenas por un grupo de amigos iniciados, ese riesgo parece ser una de las mejores y más satisfactorias aventuras de la crítica.

Además, la poesía de este libro da plenas seguridades puesto que su plenitud, su equilibrio, su tono, su lenguaje, su claridad y su misterio, su significación, y la emoción que parece desgarrar, sin lograrlo, la límpida curva de la frase, determinan, crean una realidad poética verdadera e inconfundible con todas sus consecuencias en el orden estético y en el orden de la vida misma, pues es evidente que una creación poética de gran categoría nos cambia la luz del mundo y enriquece nuestra sensación y nuestra experiencia. Maqroll el Gaviero, trujumán del autor, su heraldo y su yo profundo y vehemente, va diciendo en los poemas del libro su "teoría de males y angustias", la alucinante crónica de sus asuntos en el encuentro consigo mismo y con los otros. De ahí, de ese escrutinio con la propia persona, con el propio personaje y sus tratos y destratos con los demás hombres, nace una situación de desajuste, de descase y desarmonía que se convierte en clave y razón poéticas en la conciencia, en la sensibilidad, en las palabras del autor. Una profunda necesidad, una urgencia interior improporcionable de recapitular, de censar, de nombrar y decir poéticamente los oscuros y terribles asuntos —mínimos, máximos, cotidianos, excepcionales, triviales, trágicos o siniestros— en que se modula la existencia del heraldo del autor, es lo que, como ocurre con toda poesía verdadera, ha llevado a Mutis a hacer una obra de raras perfecciones en un mundo literario pleno de imperfecciones. Desde luego, no le hubiera bastado con la experiencia vital, ni con la urgencia de exorcizarla valiéndose de la poesía, si, al mismo tiempo, no estuviera él regalado con el don de la gracia poética, que es el de la palabra insólita y feliz, que crea, dentro del poema, una sucesión de sorpresas, de hallazgos, de deslumbramientos. Todo el poder lírico de los poemas de este libro, se sustenta en el llamado milagro de la expresión, en este caso, de la contención, del ajuste, del rigor con que el poeta frena y conduce su emoción por entre el bosque de las palabras, creando de ese abstenerse y disciplinarse, un gran estilo poético, que parece y es una estupenda contradicción a toda esa lírica latinoamericana que

LOS LIBROS ABIERTOS

Sobre la poesía de Alvaro Mutis

Por Hernando TÉLLEZ

No es una impertinencia crítica decir que la poesía latinoamericana de los últimos diez o quince años, no ofrece sino gentiles repeticiones de algunas grandes voces. Esto significa que los poetas que están llegando o que han llegado y pasado los cuarenta años, ya no serán más ni mejores de lo que lo pudieron ser hasta ahora, salvo un raro milagro, muy difícil de que se produzca en estas latitudes, donde todos los grandes poetas, y los poetas dignos de atención, hicieron lo bueno que tenían que hacer, en plena juventud. La madurez los quemó y la vejez los anuló. Parece que el trópico no perdona ni siquiera la belleza de las palabras y para ella no admite, como curva de su esplendor y de su gracia, sino la que describe fugazmente en el tiempo y en el espacio el intervalo de la juventud. La mayor parte de la obra poética, merecidamente famosa y perdurable de los grandes poetas latinoamericanos, es obra de juventud. El límite vital que las candelas del trópico permiten al intelectual para que dé de sí lo mejor que pueda como creación de su ingenio, de su genio o de su inteligencia, parece ser que no guarda ninguna relación con lo que ocurre al respecto en Europa. Aquí, en estas latitudes delicuescentes, nos ablandamos y desintegramos rápidamente, como las medusas que la resaca marítima abandona en nuestras playas.

Claro está que hay una que otra excepción y que, en lo que a los poetas se refiere especialmente, casos existen, y muy ilustres, en que ciertas senectudes asombran. Pero esto no es lo frecuente. La juventud es el gran espectáculo, la verdadera sorpresa de todos estos países. Pero hay épocas de sequedad, de estancamiento, de esterilidad y hay también épocas de imitación, de mimo, de reproducción subalterna del gran gesto ajeno,

de gran hallazgo maestro, de la fórmula genial. En estas descaecidas épocas de inautenticidad poética, basta y sobra, naturalmente, con uno, dos o tres verdaderos poetas universales, para que esas mismas épocas queden a salvo de cualquier desprestigio.

La fermentación poética latinoamericana de los últimos treinta o cuarenta años ha producido algunos pocos resultados de primera clase. No es necesario designarlos, pues se conocen y se reconocen suficientemente. Pero, al mismo tiempo, esa fermentación incuba toda suerte de malos alcoholes poéticos, toda suerte de falsificaciones, adulteraciones, imitaciones, fraudes, trucos y falacias. Nuestro mundo poético latinoamericano, como cualquier otro mundo poético, está lleno de segundones, tercerones y cuarterones. Ello no tendría gravedad, como no la tiene en ninguna literatura, si esa numerosa clase media poética fuera situada por la crítica en el sitio que le corresponde, y si la nube de imitadores que presumen de originales fuera revelada y denunciada como tal. No ocurre así, y hay que esperar a que, de pronto, surja una voz poética verdadera, en la cual podamos confiar sin zozobra y poner en ella nuestras complacencias y nuestras certidumbres para decir estas cosas que en cierta manera son una especie de lugar común confidencial de la crítica, no escrita, latinoamericana.

La voz que ahora nos da la coyuntura y el impulso para lo que queda dicho, es la del poeta colombiano, Alvaro Mutis, quien se encuentra en el límite de edad —los cuarenta años— en que, de acuerdo con la terrible legislación del trópico, puede empezar a perderse todo lo que prelude, como esplendor y como gracia, la juventud. No parece ser éste su caso. El libro de poemas que acaba de publicar en México, *Los Trabajos*