

CINE



## EL DORADO OESTE

*Hernando Salcedo Silva*

*El hombre del oeste* (Man from West). 1958. Director: Anthony Mann. Fotografía: Haller. Música: Harline. Intérpretes: Gary Cooper, Lee S. Cobb, Julie London.

*Horizontes de grandeza* (The big country). 1958. Director: William Wyler. Fotografía: Planer. Música: Moross. Intérpretes: Burl Ives, Jean Simmons, Charlton Heston, Gregory Peck, Carroll Baker.

*Pueblo embrujado* (War lock) 1959. Director: Edward Dymtryk. Fotografía: MacDonal. Intérpretes Henry Fonda, Richard Widmarck, Anthony Quinn.

Si hay un género esencialmente cinematográfico, es el de vaqueros. Desde los primeros años del cine, las carreras de jinetes, las peleas a mano limpia, los tiroteos, las persecuciones, etcétera, son excelentes recursos de movimiento que el cine explota a maravilla. Además, toda película de vaqueros implica llanuras, montañas y demás decoración exterior, excluyendo en gran parte los decorados de estudio que, dígame lo que se quiera, limitan al cine a un escenario más o menos teatral. Por eso, el género “vaqueros” es el único que no puede adaptarse, o sería muy difícil, al teatro.

Las películas iniciales del género valían precisamente por su continuo movimiento que encantaba a los espectadores. Todo lo demás, tema, personajes y sus circunstancias, eran secundarios. Pero inevitablemente, de esas aventuras a toda velocidad debía surgir la primera (¿y por qué no la única?) figura mitológica del cine: el vaquero. Poco a poco el personaje fue adquiriendo volumen y densidad, hasta llegar al gran William S. Hart, vaquero de vaqueros, hoy solo un grato recuerdo para los historiadores del cine. Hart, o como se le llamó: “El hombre de los ojos grises”, era un ángel guardián del oeste armado con pistolas. Todo sentimiento y sentimentalismo. Sus películas tenían una cualidad que

ahora casi ha desaparecido del género: la poesía sugerida por la misma ingenuidad del tema. Es lógico que las películas de vaqueros, tan solicitadas por toda clase de público, necesariamente se volverían fabricación en serie. Después de Hart, añoremos nombres: Tom Mix, Kent Maynard, Buck Jones, Tim McCoy, George O'Brien, actores de tanta popularidad, que ellos por sí mismos dejaron de ser realidad para convertirse en mito. Sus películas en serie tenían, pocas variaciones, sin embargo la unidad y claridad de su acción podrían hoy servir de ejemplo a varios directores intelectualistas que no son capaces de seguir la simple línea de una narración cinematográfica. El género vaqueros en serie, tenía la sencillez de un estilo impuesto no solamente por la experiencia sino por la tradición, gustado especialmente por un público infantil, niño o viejo, que no exige más de lo que el simple tema puede darle.

¿Podríamos calificar a esta plenitud del género, como la edad de oro de las películas de vaqueros? Cuando un estilo se expresa sin la menor dificultad (como la música de Mozart), debe afirmarse que ha llegado a su plenitud. Pero también a ciertos límites que es necesario superar. Fueron principalmente dos películas las que impusieron un cambio en el estilo de las películas de vaqueros: *La Diligencia* ("Stage coach, John Ford, 1939), y *A la hora señalada* (High noon, Fred Zinnemann, 1952).

Antes, el vaquero, por mitológico que fuera, solo representaba un personaje tipo (como el arlequín de la "Commedia" italiana), que siempre reaccionaba y actuaba en igual forma. De ahí su encanto y su aceptación por el público. Los personajes inesperados casi nunca se idealizan. Pero en las dos películas citadas, el vaquero adquiere contornos psicológicos; deja de ser un hombre infalible (no con sus pistolas), para convertirse en un ser que duda, vacila y hasta teme. La estatua mitológica se ha roto. Queda la carne con todas sus limitaciones.

Entonces el espectador ve lo siguiente: un pueblo pequeño escenográfico en su estructura: solo arrabales. Con su cantina, hotel de circunstancias, unas pocas tiendas y unas casas. En panorámica y tinte color, parece como un brote amarillento de la misma tierra. Es un pueblo en mitad de la llanura y rodeado de soledad, soledad que se hace más patética en la inmensidad del cinematocópio. Sin embargo, no es silencioso. La traqueteante llegada de la diligencia, los gritos de los borrachos y de los violentos y, naturalmente, el estampido de los balazos, rompen el tenso silencio.

La gente de ese pueblo perdido es ruda y utilitarista. Solo quieren enriquecerse y, por lo tanto, en el fondo, son débiles; necesitan del

capataz que les ordene, que los impulse al bien o al mal porque su moral es equívoca, depende de las circunstancias. Toleran al bandido poderoso y linchan al débil; son cobardes. A diferencia de los del pueblo, los del campo son valientes o, por lo menos, crueles. Siempre perseguidos o en acecho. Los del pueblo son tenderos disfrazados de clérigos o “sheriffs” y, ante el peligro, su cobardía los va envolviendo hasta disolverlos. Solo son burgueses sedentarios que adivinan un excelente futuro económico. El poderoso, el rico (no importa que sea malo), los domina como un señor feudal y le permiten que les robe el ganado y hasta sus mujeres.

El espectador conoce después al principal elemento de la aventura: por la gran llanura, siempre la misma, cabalga sobre un caballo que quizás no es suyo y con su infalible puntería, un vaquero polvoriento y sudoroso. Es solitario y nómada. Va de pueblo en pueblo en busca de una oportunidad que ni él mismo sabe cuál será. Su rostro no es un rostro cualquiera. Es el impuesto por la tradición de “Río Jim”, seco, adusto, entre cuáquero y bandido, y que viene a cristalizarse en la piedra-faz de Gary Cooper y Randolph Scott.

Su entrada al pueblo es como un toque de atención, probable peligro, para los perezosos desocupados que toman el sol. Al desmontarse, pierde algo de sí mismo porque el vaquero también, y entre otras muchas cosas, es un centauro. Pero su manera de caminar es un ejemplo gráfico del jinete que sin tener el caballo entre sus piernas, lo siente todavía en el balanceo de sus movimientos. Puede ser completamente desconocido y entonces el problema será averiguar quién es. Por el contrario, se sabe quién es y, por lo tanto, qué quiere en el pueblo, y en este caso surge la exclamación ¡Ha vuelto!..., planeando así todos los acontecimientos futuros.

Y, por último, el espectador ya se interesa por el paisaje, elementos importantísimos de la aventura: es la inmensa llanura propia para las violentas galopadas; son los riscos que de lejos parecen gigantes paralizados y que pueden ser cómplices de toda clase de emboscadas; es la montaña repleta de sorpresas topográficas que sirven de escondite; es el río (elemento menor), que se emplea como intermedio conciliador entre elementos más definitivos.

Tenemos ya la ecuación hombre-paisaje-pueblo que se puede combinar hasta el infinito. La aventura propiamente dicha no tiene importancia para el aficionado a las películas de vaqueros. Sabemos que es la

repetición más o menos hábil, más o menos lograda y bella, del eterno cuento épico del vaquero y las aventuras que corresponden a su oficio y condición. Mas en la mezcla "ad libitum" de esos tres elementos principales, está el encanto del género que muy rara vez decepciona al devoto.

Por eso gozamos como espectadores de cine con la clásica resolución de Anthony Mann (el más grande de los directores norteamericanos del momento), en *El hombre del oeste*, sin importarnos naturalmente los inevitables lugares comunes; y nos choca el inoportuno moralismo de William Wyler (director en franca decadencia) en *Horizontes de grandeza*, y de Edward Dymtryk en *Pueblo embrujado*. La primera es una auténtica "película de vaqueros" con todos los encantos del género. Las otras dos son en cierta forma "anti-vaquero" por el falso planteamiento de sus tres clásicos elementos.

Y sin embargo, por encima de sus defectos y aun de sus negaciones a un género tan establecido, tan tradicional en el cine, toda película de vaqueros en el fondo nos gusta, y es más: como artículo de fe en la doctrina cinematográfica, debemos afirmar que un auténtico cineasta no solamente se conoce por su amor a Chaplin, sino por la capacidad de comprensión, tolerancia y cariño que tenga hacia el género más cinematográfico de todos: las adorables películas de vaqueros.

## CINE AMERICANO NUEVAS TENDENCIAS

*Hernando Salcedo*

Los complicadísimos críticos franceses dicen que en las películas de Robert Aldrich se respira un ambiente atómico. ¿Es posible que la bomba atómica destruya no solo la materia sino, el alma misma del hombre? Problemas para los metafísicos del año 2.000 que estarán en la obligación de resolverlos. Por ahora contentémonos con afirmar que la ola crítica que comenzando por la novela (Dreiser, Sinclair, Steimbeck, Lewis), pasó luego al teatro (O'Neill, Anderson, Miller, Inge), ha llegado al cine como lo demuestran una serie de películas que no tienen ningún temor en sembrar en el desprevenido espectador la sospecha de que "la vida en rosa norteamericana", no es tan rosa como ordinariamente se ve en los miles de películas fabricadas en Hollywood, en el mismo plan de las botellas de coca-cola.

Puede ser que el peligro atómico haya desencadenado ese demonio de la auto-crítica que tanto temen algunas naciones. La post-guerra con sus violentos fermentos es el caldo de cultivo ideal para dudar del hombre y sus realizaciones, de su inteligencia y bondad, de su poder y destino que fatalmente lo lleva más tarde o más temprano al mortífero campo de batalla como última razón de su existencia. Entonces se cae en el más negro nihilismo; se desarrolla en el hombre un poder formidable de crítica que todo lo descubre y analiza pero sin llegar a ningún resultado práctico, a ninguna actitud moral porque interiormente no creen en nada ni en nadie. Son los rebeldes sin causa que de manera tan magistral ha descrito Nicolás Ray en una de sus últimas películas.

Algo de esto debe haber en las últimas tendencias del cine americano como lo hay en todo el arte contemporáneo, pero no olvidemos que ciertos sistemas de Hollywood considerados sagrados por los rutinarios, se ha acabado poco a poco. Ante todo el aporte del capital individual, (no el de las organizaciones capitalistas: bancos, grandes compañías), al mag-

nífico negocio que es el cine, acabó en cierta forma con la producción en serie de las gigantescas fábricas de películas que por estar dirigidas por el mismo grupo de personas que imponían a los directores sus gustos y reservas, dio al cine norteamericano una marca especial, muy de acuerdo con la MPAA (Asociación de Productores y Distribuidores Americanos), comandada por el puritano y zar del cine, William Hays. Dentro de este sistema era ya muy fácil distinguir una película no por su director o sus técnicas sino por la casa productora que la lanzaba. Hubo típicas películas Metro-Goldwyn-Mayer (todavía las hay), Paramount, Warner Broos, Twenty-Century-Fox, Universal, por lo general muy mediocres pero que respondían muy bien a la taquilla, confirmando el éxito del método. Como el cine es una industria (detalle que siempre olvidan los estetas e intelectuales), sujeta a toda clase de fluctuaciones, llegó un momento en el que los espectadores se cansaron de las películas en serie, dejaron de ir al cine, ante atractivos más nuevos (televisión), o más sólidos (teatro, comedia musical, deportes). Entonces el gran capital se preocupó, abandonó por necesidad, sistemas rutinarios y permitió que el capital privado tomara parte en el negocio del cine, surgiendo un personaje muy importante que se llama el productor.

Productores siempre los tuvo el cine, pero eran más bien los dueños de las grandes casas de películas que intervenían en algunas obras, presentándolas personalmente. Tal es el caso Samuel Goldwyn, David O. Selznick, Darryl Zanuck y otros, que más que producir, patrocinan películas. En cambio el nuevo productor, que muchas veces es el mismo director, toma parte directamente en la cinta tratando de darte toques personales como lo hacen Stanley Kramer (el más inteligente de los productores modernos), David Beisbart y otros menos conocidos. Gracias a ellos, muchos temas que eran el tabú en el cine norteamericano conformista se han explotado brillantemente en películas imposibles de hacer bajo los viejos moldes de Hollywood.

Antes se trató de que el tono crítico del teatro norteamericano había pasado al cine. Y no por una casualidad. Casi todos los directores con ideas nuevas que actualmente tiene Hollywood, vienen del teatro. (Queden para más tarde la implicaciones que esta influencia teatral ha causado al cine). Ilustres excepciones como Zinneman, Dmityrk o Wise, también dentro del movimiento crítico, confirman la regla. Por su misma intimidad, relativa restricción de medios técnicos, su valor literario o humano, el teatro permite tocar temas y tratarlos de cierta manera que al cine no se



le tolera, por ser al fin de cuentas uno de los muchos vehículos de propaganda más o menos disimulado de los países que quieren que se les conozca. (Caso muy particular de los Estados Unidos y Rusia). De ahí el que la mayoría de las películas de Hollywood sean productos idealistas, “la vida en rosa” de que habláramos atrás. En cambio en el teatro, obras como *La muerte de un viajante*, que a pesar de todas sus sutilezas escénicas, es un tremendo “yo acuso”, a una sociedad infernalmente mecanizada, (más allá del problema individual del protagonista), y así muchas obras de Broadway, indican la libertad del teatro norteamericano en contraste con las restricciones de Hollywood, obstáculos que los antiguos directores de teatro venidos al cine, rompieron con películas que destruían la tradición idealista tan grata a los productores de Hollywood.

¿Pero hubiera sido posible esta transformación sin un clima propicio? Sin acogernos al fácil sistema de los períodos, puede decirse que el conformismo del cine norteamericano fue producto de una generación igualmente conformista, que ocupó el período comprendido entre 1925 a 1950. En 1923 sucedió un hecho muy significativo y que con razón René Clair señala como el comienzo del típico “estilo Hollywood”: el productor Irvin Thalberg de la Metro, escandalizado por la audacia y duración de la célebre película *Codicia* de Erich von Stroheim, ordenó mutilarla sin consideraciones de ninguna clase. El período conformista, quizás pudiera cerrarse con la implacable persecución macarthista contra todos los elementos libres de Hollywood, persecución que encontró su más ilustre víctima en Chaplín. No quiere decir esto que en ese período no se hicieran películas admirables e incluso atrevidas como *Las uvas de la ira* de John Ford, pero dominaba el convencionalismo. El cine no era el producto de la loca generación de “los 20” que afirmaban su optimismo en películas cómicas (la edad de oro del género cómico), o serias con absoluta libertad, sino de otra generación conservadora, puritana, materialista, (que sólo creía en la taquilla), y dominada por Wall Street y el escrupuloso William Hays. Ahora la situación ha cambiado afortunadamente. Repasemos la edad de algunos de los grandes directores del moderno cine americano: Orson Wells, 41 años; Elie Kazan, 46; Robert Wise, 42; Robert Aldrich, 38; Richard Brooks, 44; Anthony Mann, 48; Edward Dmytryk, 46; Jules Dassin, 45; Laslo Benedek, 47; Nicholas Ray, 45; Fred Zinneman, 47; Mark Robson, 42; Joseph Mankiewicz, 45; Daniel y Delbert Mann no deben pasar de los 40 y así los demás directores que quieren hacer y decir algo nuevo en el

cine norteamericano. Como se ve por la lista que hemos transcrito, todos pertenecen a una generación posterior a los Ford, Vidor, Wellman, King, Coulding, Hawks, Milestone, Curtiz y demás directores que en muy pocas de sus películas, (Ford y Vidor quizás deban exceptuarse), quisieron independizarse del “patrón Hollywood”.

La nueva generación (que puede parecer bastante madura a nuestros lectores jóvenes que llaman “viejo” al hombre de 30 años), se encontró frente a dos tendencias: la ideal, la “color de rosa”, la fácil que les aseguraba automáticamente el éxito pecuniario al seguir la rutina de los viejos directores o la real, la peligrosa, la difícil de mostrar a un público pervertido por el cine conformista, situaciones y personajes que no son ni se mueven en ese marco de “paraíso made in U.S.A.”, hombres a quienes ahoga con más o menos violencia una vida condicionada por multitud de perjuicios más mecánicos que morales. Presentar lo duro, lo feo, lo cruel, lo negativo en un cine para el cual el mal es puramente anecdótico o sólo recurso dramático, es una novedad que a todos debe interesarnos. Quizás vino a estimular ese deseo de realidad de los nuevos directores de cine norteamericanos, el neo-realismo europeo que no sólo fue practicado en Italia, sino en Francia, Suecia y algunas veces en Alemania, aunque naturalmente, condicionado a los diferentes modos de expresión nacionales. Era casi imposible que después de *Roma ciudad abierta* o *Ladrones de bicicletas* se siguiera explotando el tema de guerra como el del vaquero invencible pero en los campos de batalla, o el de problemas obreros que se resuelven en historietas sentimentales donde la secretaria acaba casándose con el patrón o viceversa. La nueva generación tiene un sentido social mucho más desarrollado para tratar temas muy serios como el de la guerra o la pobreza de manera tan tonta. La influencia de las primeras películas neo-realistas sobre los directores jóvenes, necesariamente debía sentirse en sus obras.

Otro factor que debe considerarse y que es consecuencia de algunos de los puntos expuestos, es el de la decadencia del sistema “star”, o sea, el de las películas hechas especialmente alrededor de una de las grandes estrellas del cine. Imposible en los nuevos tiempos “divinizar” a una actriz como se hizo durante quince años con la gran Greta Garbo. El último intento de “divinización” fue el de Ingrid Bergman que frustró todas las esperanzas de las oficinas de propaganda de los estudios, cuando demostró ser más que humana en su amor por Rossellini. Las nuevas, Marilyn Monroe y compañía, no tienen ningún “misterio” explo-

table por la propaganda a pesar de todos sus atractivos. El público no las siente tan distantes como sentía a Greta Garbo. Respecto a los actores el caso es aún más definitivo que en las actrices; Gregory Peck o Marlon Brando nunca serán los ídolos que fueron antaño Rodolfo Valentino o John Gilbert. Ante el agotamiento del sistema "star", cine de tipo personal, entonces el tema, el ambiente y los personajes son mucho más importantes que la actriz o actor que figuran en la película, y por lo tanto surgen problemas subjetivos que no eran considerados por el antiguo director a quien se le imponía que fuera un cómplice en asociarse con los espectadores en el culto a la gran estrella.

¿Y la televisión? Como hasta ahora la televisión no ha encontrado una expresión propia, es una mezcla de teatro y de cine bastante arbitrario, pero que tiene un atractivo inmenso: el instalarse en el hogar viniendo a ocupar un sitio entre los muebles más familiares. La familia no tiene que salir de su casa para entretenerse porque allí les llegan con relativa fidelidad, casi todos los espectáculos imaginables. Y entre ellos los más importantes: el teatro y el cine. Respecto al teatro, a la televisión tendrá que agradecerse el renacimiento en los países donde no existe la tradición teatral. El cine se define (con mucho éxito) con sus inagotables recursos técnicos: Cinemascope de todos los tamaños, relieve, colores y sonido cada día más perfectos, pero también ha pagado su tributo a la televisión. Una de las mejores películas de los últimos años, *Marty*, tanto en composición como en técnica es una obra restringida que muestra muy claramente la influencia estética de la televisión. También puede citarse aunque en mucho menor grado *La Rosa Tatuada* como otro ejemplo de esta tendencia que si hoy está en sus balbucesos, mañana puede ser un estilo importante que también contribuya a la transformación del nuevo cine americano. Además, es bueno tener en cuenta de que algunos de los nuevos directores de Hollywood, Robert Aldrich, Delbert Mann y otros, son productores de la televisión norteamericana y que es inevitable que sus películas estén más o menos influidas por este oficio.

Pero a la altura de estas desordenadas reflexiones nos asalta una duda. Es imposible que el cine norteamericano se escape al espíritu de los nuevos tiempos, ¿pero ese espíritu tendrá libertad para manifestarse o lo hará sólo por medios mecánicos? Ante todo recordemos que las buenas películas (las nuevas películas), son aún la excepción en Hollywood, que el cine es una industria que debe reportar utilidades y según parece, *Marty*, *Rebelde sin causa*, *Intimidad de una estrella* para citar algunas

películas clásicas de las nuevas tendencias, no han sido un éxito de taquilla ni mucho menos, debido seguramente a su sentido fuertemente crítico que un pueblo mimado como el norteamericano no puede tolerar. Además en un ambiente donde la técnica es el fin y no el medio de todas las empresas, es de temer que la libertad con que debe expresarse un arte como el cine, se vea no limitada, pero sí torcida por los adelantos mecánicos (cinemascope, cinerama) que tanto gustan al hombre moderno y entonces el cine se derrumbará en los *Mantos sagrados*, en los gigantismos espectaculares que atraerán a las multitudes y ahogarán toda originalidad.

¿Y en este caso que será de los Aldrich, Ray, Mann, Brooks y demás grandes y nuevos directores de Hollywood? En la peor de las sospechas, deberán transigir con la poderosa organización económica que domina el cine creando obras a su gusto, o no se doblegan y tendrán que seguir los pasos de Jules Dassin o Joseph Losey que debieron expatriarse en busca de un ambiente menos dominado por el mercantilismo y la desconfianza internacional. (No citamos a Chaplin porque su caso es demasiado conocido). No creemos que la tendencia crítica que tan bien habla del pueblo norteamericano por tratar su realidad y sus problemas, sobreviva si las presiones de taquilla se hacen demasiado fuertes. Y entonces lo que creíamos en el renacimiento de ese cine quedaremos frustrados y todavía se impondrá con mayor fuerza “la vida en rosa”, la mentira en empaque de lujo gracias al cinemascope y demás adelantos técnicos.

Algún sagaz crítico francés sorprendido por la audacia de filmar en Hollywood una película como *Intimidación de una estrella* donde se atacan con ferocidad (a pesar de la caricatura) sistemas tan gratos al mismo Hollywood, llegaba a la conclusión de que esos sistemas son tan fuertes, tan inmovibles, que se les puede atacar en la forma tan dura como la película de Aldrich lo hace, sin causarles mella alguna. Quizá haya algo de verdad en el fondo, pero nos resistimos a creer que sea toda la verdad. Hay algo que está cambiando en el cine norteamericano indiscutiblemente porque el mundo también es distinto, muy distinto, al de hace 25 años. ¿Este cambio será para el bien o para el mal del séptimo arte? Todavía no lo sabemos. Entretanto contentémonos con admirar las grandes películas que Hollywood está produciendo gracias a un grupo de directores que están dando al cine su expresión natural que, como en toda obra humana, debe ser la verdad.