

## LA HISTORIA AMERICANA EN EL CINE DE SYDNEY POLLACK

Ángel Luis HUESO MONTÓN

Universidad de Santiago de Compostela

angelluis.hueso@gmail.com

Siempre que nos aproximamos a la filmografía de un cineasta constatamos la existencia de una serie de rasgos que nos ayudan a comprender su manera de entender y llevar adelante las imágenes. En el caso de Sydney Pollack encontramos algunas peculiaridades que inciden de forma decisiva sobre sus películas.

La vinculación con el mundo industrial de Hollywood, y en concreto la presencia de estrellas reconocidas en muchas de sus películas, no podemos verla como algo negativo, sino que está relacionada con su deseo de asegurar una continuidad en su trabajo, algo que consiguió de forma constante a lo largo de los años. Sin embargo, no podemos pensar en su filmografía como algo monolítico y cerrado, sino que, por el contrario, posee etapas diferentes, desde la inicial de formación hasta llegar a la consolidación de las últimas décadas del siglo pasado.

En este proceso hay unos años que nos parecen especialmente interesantes: aquellos de la transición de los sesenta a los setenta. No podemos olvidar que es un momento de gran importancia en la evolución del cine internacional y, en concreto, estadounidense; las importantes rupturas a nivel temático, estético e industrial se encuentran vinculadas con la aparición de nuevas generaciones de cineastas que se convierten en un revulsivo para el cine tradicional.

En este contexto merecen nuestra atención tres películas muy representativas de Pollack; *Danzad, danzad, malditos* (*They Shoot Horses, Don't They*, 1969), *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (*Jeremiah Johnson*, 1972) y *Tal como éramos* (*The Way We Were*, 1973) forman un bloque de especial interés por lo que suponen de aproximación al pasado de los Estados Unidos y de reflexión sobre la singularidad de los momentos tratados en esos filmes.

La preocupación de Pollack por la sociedad estadounidense y sus contradicciones históricas es algo que se encuentra presente a lo largo de su filmografía, pero es muy revelador que sean estas obras, situadas cronológicamente en un momento de especial importancia para su país, en las que realiza una reflexión, muchas veces cargada de un simbolismo muy enriquecedor, sobre tres fases del pasado del país: la construcción de la nación a mediados del XIX, la crisis económica de los años treinta y la

evolución social desde la época de entreguerras hasta los años 50. A través de estos tres momentos Sydney Pollack nos ofrece unas reflexiones de gran importancia para comprender aquellos elementos que han ido consolidando la nación americana, y por ello nos hemos atrevido a reflexionar sobre estas películas tan singulares.

### *Danzad, danzad, malditos*

La repercusión de la crisis económica de 1929 sobre la sociedad estadounidense está fuera de toda discusión; los más diversos aspectos de la vida se vieron afectados por una sacudida que conmovió los cimientos de aquella sociedad capitalista, por lo que no puede extrañarnos que su incidencia en el mundo artístico, sea literario o plástico, sea muy importante y constante a lo largo del paso del tiempo.

Sydney Pollack ya se había aproximado a este tema en su film *Propiedad condenada* (*This Property Is Condemned*, 1966), pero volvió sobre ello de una manera decisiva en *Danzad, danzad, malditos* (1969), ofreciéndonos un rico muestrario de personas que vivieron (o sobrevivieron) a aquellos avatares.

Lo primero que debemos poner de manifiesto es el referente literario; si en su obra de 1966 había adaptado una pieza de Tennessee Williams, en esta ocasión el soporte será la novela de Horace McCoy que responde al título original y que nos ofrece esa fusión entre realismo y simbolismo que será tan del gusto de Pollack a lo largo de muchas de sus películas (y en concreto las tres que comentamos en esta ocasión).

Ese realismo se sedimenta en un momento concreto, pues la época que se presenta es la fase más dura de la Depresión (1932, teniendo en cuenta la fecha de nacimiento de la Sra. Laydon que se nos facilita), cuando la pobreza se ha hecho más patente y las repercusiones son cada vez más fuertes y universales.

Y se nos evidencia a dos niveles: el comunitario y el individual. En cuanto a la sociedad nos encontramos con un acontecimiento singular que responde plenamente a las situaciones que se están viviendo. El maratón de baile, centro en torno gira todo el film, es un ejemplo de cómo los grupos sociales recurren a fórmulas a veces sorprendentes para superar las dificultades con las que les toca vivir.

Pero en torno a ese evento encontramos tres bloques sociales claramente diferenciados: en primer lugar, los participantes en el maratón que buscan un futuro mejor gracias a poder ganar un premio que les permita vivir con menor preocupación. Pero en ocasiones se va más allá, pues encontramos en ellos dos aspiraciones tan inmediatas como son el poder comer («siete comidas diarias») y tener un alojamiento durante las semanas que dure ese baile sin fin, a la vez que pueden ganar algunas monedas con sus actuaciones individuales.

Esas aspiraciones serán un referente continuo en sus palabras y gestos, buscando en ellas el acicate que les ayude a superar las difíciles pruebas que se les presentan. De esta manera estarán

presentes de manera recurrente a fin de vencer el «descenso a los infiernos» al que se ven sometidos de manera progresiva.

Otro grupo social está formado por los espectadores. Bien es verdad que son un mero referente más que algo físico y tangible. Las únicas excepciones son la señora Laydon, que sigue con creciente interés e inquietud los avatares por los que pasa la pareja 67 (Gloria y Robert), si bien mostrando un paternalismo superficial propio de una sociedad que ve la desgracia de otros como un mero espectáculo; y por otra parte, aquellos personajes de la industria del cine (actores, directores o productores) que son el modelo al que aspiran muchos de los participantes para poder salir de su vida de miseria. En esta ocasión vuelve a aparecer California (aquí en concreto Hollywood) como la tierra de promisión a la que aspiran los desarraigados del momento (como sucedía en ese ejemplo antológico que es *Las uvas de la ira*, novela de Steinbeck y película de Ford).

Finalmente, el grupo de la organización del maratón (representado por médicos, enfermeras y vigilantes del desarrollo del evento) tiene una singularización especial en Rocky, el maestro de ceremonias que lleva la voz cantante y marca el desarrollo de los acontecimientos. La magnífica interpretación de Gig Young (que recibió el Oscar a la mejor interpretación no protagonista, así como otros premios) sirve de soporte para poner de manifiesto los rasgos sociales que están detrás de la actuación de este personaje; su desprecio hacia los bailarines, el despotismo a la hora de dirigirse a ellos, las mentiras que utiliza para despertar el interés de los espectadores (la metralla que se encuentra en el cuerpo del marinero) o la manipulación que le lleva a destruir el vestido de Alice son aspectos que nos hablan de cómo en los momentos de mayor dificultad social siempre surgen personas que utilizan a los demás para manipularlos y explotarlos.

Junto a estos ejemplos que nos hablan de un contexto social, se nos presenta un grupo de individuos que luchan denodadamente frente a los acontecimientos; cada uno de ellos posee rasgos peculiares que los singularizan y nos ofrecen perspectivas diferentes dentro del conjunto que forman entre sí.

Gloria es una inconformista que ante los problemas del momento se siente cada vez más aislada y lucha por encontrar un sentido a su actuación; es palpable desde el primer momento su oposición a todo y a todos, su negatividad y hastío ante los acontecimientos, su desarraigo físico y psicológico de aquello que le rodea y hasta la pequeña sensibilidad que muestra en alguna ocasión es como un rayo efímero que no deja nada a su paso.

Robert, por su parte, será un claro ejemplo del desarraigado que «deambula» por la vida en un momento de confusión sin mostrar interés por nada de lo que le rodea; la desgana con que se nos presenta al principio del film, será un rasgo que permanecerá a lo largo de todas las imágenes, sin llegar a implicarse en los acontecimientos en ningún momento y llegando a ser, en alguna ocasión, un simple espectador privilegiado de lo que sucede en aquel maratón.

A la hora de analizar esta pareja protagonista, que en muchos momentos de la película se convierte en el hilo conductor de la acción, hay que tener en cuenta el grave problema que surge por los actores que fueron elegidos para darles vida; si Jane Fonda confunde la oposición y el

enfrentamiento del personaje a la sociedad con la rigidez interpretativa y la falta de matices, el caso de Michael Sarrazin es todavía más llamativo pues se pone de manifiesto su limitación de recursos a la hora de transmitirnos la complejidad del personaje y las variables que pueden intuirse en un ser profundamente solitario.

Dentro del conjunto de participantes en el maratón destacan, junto a la pareja principal, otros que merecen nuestra atención. Alice (Susannah York) representa la persona que se deja arrastrar por su fantasía en la búsqueda de una salida para su vida frustrada; es el único personaje que no vive la realidad que le rodea, que fija todo su futuro en conseguir un papel en el cine que nunca llegará, en aferrarse a una falsa realidad como lo es el vestido de lujo que lleva al principio del espectáculo; por todo ello se verá abocada a la destrucción que supone la locura.

El personaje del marinero (Red Buttons), único que no tiene nombre singularizado, es ejemplo de la lucha contra el tiempo que pasa inexorablemente; su edad (que no llegaremos a conocer) es el referente frente a la realidad en la que se ve inmerso y que nos habla, al menos indirectamente, de una generación que no supo integrarse en la sociedad después del primer conflicto mundial y que, además, vio rotas todas sus expectativas por la crisis creciente que se desencadenó a finales de los años 20.

La pareja formada por James y Ruby (Bruce Dern y Bonnie Bedelia, respectivamente) llegan a convertirse en los seres más patéticos de ese conjunto humano; el embarazo de ella será un elemento determinante desde el mismo momento de su inscripción en el maratón, se convertirá en motivo de enfrentamiento con Gloria, será explotado de forma vergonzosa por el maestro de ceremonias y, a la larga, se convertirá en el detonante que marque su presencia en ese acontecimiento en el que se ven inmersos sin posibilidad de una salida airosa.

Pero si todos estos personajes y situaciones nos hablan de un mundo muy concreto y reconocible, que se nos hace inmediato por la fuerza de las imágenes, junto a ellos se encuentra otro nivel de un indudable interés y que apuntábamos anteriormente: la carga simbólica que Sydney Pollack confiere a muchas de sus películas.

Se ha discutido sobre la forma en que se ha trasladado ese planteamiento desde la novela de McCoy al film. En esta ocasión se ha recurrido a establecer un punto de referencia inicial en las imágenes que acompañan a los títulos de créditos, para posteriormente diluir a lo largo de la película, a través de pequeños flash-back, el desenlace final y su fuerte carácter simbólico. Hay que reconocer que en diversos momentos la carga simbólica vinculada al título original aparece bastante forzada o, al menos, se percibe con una cierta dificultad.

Más interesante nos parece la fuerza metafórica con la que se enriquecen situaciones y personajes del mundo concreto de la obra. Es fácil de percibir que el mismo acontecimiento que reúne a todos los personajes puede ser leído a través de un prisma alegórico.

El maratón de baile posee rasgos físicos que podemos leer desde una perspectiva que va más allá de los meramente concretos; la lucha que realizan cada uno de los participantes recuerda claramente los esfuerzos que se llevan a cabo en un mundo plagado de dificultades, de tal manera que las pruebas que deben superar son claro ejemplo de lo que han debido vencer hasta entonces y seguirán realizando

cuando acabe este evento. En este sentido, tienen un carácter modélico los enfrentamientos durante diez minutos para evitar la eliminación del concurso; las vueltas continuas, sin posibilidad de escapatoria, llevando el esfuerzo a límites insuperables recuerdan la vida de estas personas que han llegado allí escapando de un mundo inhumano y lleno de injusticias (como el que vemos en ese momento concreto).

Esa miseria que viven los protagonistas nos habla de unas circunstancias que les han golpeado de manera inmisericorde; las actuaciones para ganar unas pocas monedas, el destrozo del elegante vestido de Alice (para que de esa manera trasmita mayor pena a los espectadores), intentar seguir adelante a pesar de la enfermedad (casos del marinero y de Alice), ofrecerse al presentador como solución de favor, son algunos de los elementos que van más allá de lo perceptible y poseen una referencia metafórica al mundo que contemplamos.

Y, sobre todo, nos encontramos ante una realidad insuperable y de la que no se puede salir. De esa manera veremos cómo los personajes van siendo eliminados del maratón de baile (como lo son de la vida) de las formas más duras, destrozados por la degradación física cada vez más palpable y que va en paralelo con la moral, sin posibilidad de encontrar la más mínima salida (prohibición de abrir la puerta para ver el mar o conformarse con contemplar el sol a través de una claraboya). Por ello, para algunos la única salida será la muerte que contemplamos como más que un mero acontecimiento concreto.

### ***Las aventuras de Jeremiah Johnson***

Reivindicar a estas alturas de la historia del cine la importancia del *western* puede parecer demasiado pueril; sin embargo, no podemos olvidar que la propia evolución de este género (así como la dinámica en la que se han visto inmersas todas las manifestaciones genéricas en la época de la postmodernidad) nos hace reflexionar sobre su propio sentido, sobre todo cuando nos referimos a obras que se encuentran ubicadas en unos momentos socio-artísticos muy concretos.

Con frecuencia se ha afirmado que la visión que el cine nos ha ofrecido del mundo del oeste cabalgaba sobre dos soportes diferentes: por una parte, la indudable referencia a un contexto histórico muy peculiar, desarrollado a lo largo de décadas en las que se fueron configurando los futuros Estados Unidos de Norteamérica y en el que los modelos sociales pasaron por diferentes situaciones, todas ellas muy singulares. Pero, por otra, no podemos ignorar que nos encontramos ante un mundo ficcional que reinterpreta esas situaciones históricas de acuerdo con determinados criterios que corresponden tanto a la libertad del artista como a la incidencia de las circunstancias sociales cambiantes.

Dentro de esta visión del oeste no podemos ignorar que en su desarrollo y valoración ha alcanzado una gran importancia la concepción del mismo como un mundo de libertad, tanto personal como social, en el que la búsqueda de la afirmación de cada individuo en sus ideales de vida se convierte en uno de los grandes factores de dinamismo social. Porque debemos de recordar que nos estamos refiriendo a un mundo que se estaba construyendo prácticamente sobre la nada, en el que las

referencias a otras formas de vida eran mínimas o inexistentes, en el que los modelos de actuación se iban superponiendo paulatinamente (de ahí la interpretación de Frederick J. Turner sobre «la frontera» como factor de socialización y dinamismo) y donde el individuo adquiriría un valor fundamental más allá de su integración en un grupo más o menos homogéneo.

En este camino que llevaron adelante muchos hombres y mujeres incide también un fuerte componente de interpretación psicológica que se vincula, igualmente, con algunas fórmulas antropológicas; la búsqueda de un ideal personal se funde con la ilusión y la lucha por encontrar una tierra en la que poder desarrollar una vida feliz y fructífera, esa tierra de promisión del mundo bíblico, que fue reinterpretada por Henry Nash Smith en su obra *Native Land* y que no será muy diferente de aquella a la que aspiraban continuamente los pioneros de este mundo norteamericano y que aún en épocas más cercanas a nosotros volverá a adquirir una gran importancia en obras como *Las uvas de la ira*, tanto en su versión literaria de John Steinbeck como en la cinematográfica de John Ford.

Todas estas claves podemos y debemos tenerlas presentes cuando nos acercamos a reflexionar sobre *Las aventuras de Jeremiah Johnson*, obra afrontada por Sydney Pollack en un momento significativo de la historia del cine (y también del *western*) como son los primeros años de la década de los setenta. Es en esta etapa cuando se están produciendo las rupturas más profundas del considerado como cine clásico, puesto que se van abriendo nuevos caminos de renovación temática, narrativa y estética; pero, a la vez, el mismo género experimenta una transformación muy radical que le llevará a una revisión de sus premisas anteriores y a iniciar una crisis que dura hasta el momento actual y de la que solamente ha emergido en contadas ocasiones.

En esta película vamos a encontrar uno de los personajes más peculiares de este nuevo mundo que emergía a mediados del siglo XIX: el trampero; se trata de un ser solitario, vinculado directamente con la naturaleza, afincado en una estructura económica muy rudimentaria en la que la auto-subsistencia y el trueque de productos son los elementos fundamentales, razones todas ellas que llevaron a Turner a considerar a sus componentes como los representantes de la primera de las «fronteras» que sucesivamente se irán superponiendo en este mundo que se configura poco a poco.

La trayectoria vital de Jeremiah Johnson que nos ofrece Sydney Pollack nos habla claramente de un hombre vinculado a esa realidad y a esa forma de vida. Ya desde el principio se nos presenta como una persona que busca el aislamiento, la auto marginación (de alguna manera respondería a muchas de las claves con las que Hans von Hentig definía al «desperado» del oeste en su estudio de psicología criminal) impulsado por los acontecimientos que, aún no conociendo, sabemos ha debido de vivir (la voz en off inicial nos habla de una guerra y el protagonista viste un pantalón militar).

Pero esta auto marginación de la sociedad conduce al protagonista a iniciar un camino nuevo, el de su integración en un mundo que no conoce y que, desde el principio, se le presenta como inhóspito. Gran parte del filme, pero de manera radical su primera parte, podemos verla como una reflexión sobre la contraposición de dos mundos, el «salvaje» de la montaña y el «civilizado» de la sociedad convencional, de forma que encontramos, una vez más, la oposición tantas veces reflejada en

manifestaciones literarias y artísticas entre lo rural y lo urbano, entre las tradiciones ancestrales y las renovaciones de un mundo cambiante.

La fuerza de la película se encuentra en que Pollack realiza una profundización en esta situación, que es vista como un proceso largo y complicado de integración del protagonista en la realidad de la montaña; en un momento concreto se nos hace una reflexión fundamental en este aspecto, cuando Garra de Oso dice: «Muchos suben aquí para ser diferentes. Esperan sacar de la montaña aquello que no llevan dentro. Pero es inútil. No se puede engañar a la montaña». De esta manera somos conscientes de que no se trata de una mera aclimatación más o menos radical en ese mundo físico que se impone por su fuerza y dureza (la película está rodada en escenarios naturales de las Montañas Rocosas), sino de llegar a ser un miembro más de esa geografía, lo mismo que los riachuelos, los animales salvajes, los bosques o los indios. Estas peculiaridades son las que han hecho que algunos comentaristas hablarán de este filme desde una perspectiva ecológica.

De acuerdo con este principio básico, somos testigos del proceso de aprendizaje que realiza Jeremiah Johnson hasta culminar ese proceso de integración; es una serie de secuencias de gran fuerza, de indudable interés temático y narrativo, en las que el director nos trasmite ese largo y lento proceso, lleno de logros y fracasos y que culminará con un hombre radicalmente diferente del que conocimos al principio. Cosas tan elementales como la diferencia entre las estaciones del año adquieren una especial repercusión en la vida de Johnson que tiene dificultades muy serias para encender fuego (la nieve depositada en la rama del árbol se lo impedirá) o muestra su falta de experiencia en la pesca lo que le lleva a no poder conseguir ni un solo pez cuando el indio ha logrado varios, y aún después de conseguir el rifle por el que suspiraba, no alcanza el éxito en su intentos de caza.

Será a partir del encuentro con Garra de Oso cuando su vida empiece a cambiar; si «lo aprendido en el valle no sirve de nada aquí arriba», como dice el veterano cazador, lo que se nos presenta desde ese momento como un rasgo fundamental es la amistad entre los tramperos. El viejo se convertirá en maestro del recién llegado, enseñándole actitudes y formas de sobrevivir que son elementales (cuando van a cazar el alce le dice «él no sabe cuantas patas tiene un caballo») e inculcándole una serie de principios fundamentales que adquirirán especial importancia en el desarrollo posterior de la acción, sobre todo el respeto a la naturaleza y a los indios.

Paulatinamente, y sobre todo desde que inicia su andadura en solitario, Jeremiah nos irá ofreciendo su creciente seguridad en la caza, en la pesca, en el trueque de productos, en unas relaciones cada vez más fluidas con los indios, en suma, en su progresiva transformación en un «hombre de la montaña». Hay un rasgo que no debemos pasar por alto, como es la importancia del silencio; aunque todos seamos conscientes de ello, la película hace especial hincapié en esta circunstancia que va más allá de lo que pueda ser un elemento ambiental para incidir de forma fundamental sobre el propio hombre y sus actuaciones.

Este silencio que es asumido por el protagonista adquiere un sentido especial en dos circunstancias que vivirá Johnson posteriormente; por una parte, sus dificultades de entendimiento con los indios (al no conocer perfectamente su lengua, pues unas tribus tiene una propia y otras utilizan el

francés) tendrá como consecuencia que se encuentre con una esposa que introduce un elemento totalmente nuevo y no previsto en su vida. A ello se une el hecho de que el chico superviviente de la masacre de la familia de colonos (al que llamará Caleb) le sea encomendado por la «mujer loca», si bien su silencio (claramente derivado del trauma experimentado al ser testigo de la muerte violenta de sus familiares) hará que su relación además de difícil llegue a ser muy peculiar.

Uno de los ejes de la acción a lo largo de toda la película será su relación con el mundo indio; si en la primera parte del filme esos «ciudadanos» de la montaña ven a nuestro protagonista como un advenedizo que no sabe adaptarse a las características de ese medio físico, paulatinamente se irá produciendo una interrelación cada vez mayor. Un paso capital será la venganza frente a los que habían atacado a Del Gue y la apropiación de sus caballos con lo que supone de reafirmación y prestigio ante los «cabezas lisas».

El matrimonio con la mujer india abre una nueva fase vital del protagonista; no sólo el desplazamiento en su continuo nomadismo será más complejo, al ser tres personas a las que hay que coordinar, sino que llevará a una situación que rompe con la dinámica en la que estaba inmerso: construirá una casa. Este hecho, con lo que representa de asentamiento, de fijar un lugar más o menos estable de vida y un territorio en el que desarrollar las actividades de caza (si bien en el caso de otros pioneros fueron la ganadería o la agricultura), supuso una característica fundamental en la historia del oeste americano (y también de su versión cinematográfica en el *western*). La dinámica que experimentó aquella sociedad es vista como una dialéctica entre el movimiento (los desplazamientos individuales o colectivos) y el asentamiento, la fijación en un lugar donde echar raíces, crear una familia y desarrollar una actividad estable. Todo ello lo encontramos de manera evidente en el filme durante un corto espacio de tiempo, aquel en el que el individualismo de Jeremiah es superado por las relaciones con esas dos personas, su incipiente familia (juegan, trabajan, hacen el amor, comen).

Pero la aparición de dos elementos discordantes con todo este mundo supondrá la ruptura del mismo y el inicio de una dinámica vital totalmente nueva. Los colonos que buscan nuevos asentamientos y han quedado aislados y el ejército que quiere ayudarlos, representan todo aquello de lo que Johnson había querido huir y que vuelve a hacerse presente en su vida; y además lo hacen de tal manera que destrozarán su status actual y le situarán en una tesitura radicalmente nueva presidida por la violencia y la muerte en una espiral imposible de romper.

Y ello se produce porque Jeremiah vulnera los grandes principios de la montaña; cuando atraviesa el cementerio indio no sólo comete una violación de un lugar considerado como religioso por el pueblo *crow*, sino que conscientemente, aunque presionado por las circunstancias, deja de cumplir el necesario respeto a las tradiciones que posee y con las que vive un pueblo.

Ante esta situación no se hace esperar la venganza de los *crow*, y ella se produce no sobre él directamente sino sobre aquellas personas que conviven con él (de ahí la importancia que tiene el cambio de vida que se ha producido anteriormente). A partir de este momento, entramos en una situación completamente nueva, que no tiene nada que ver con el mundo tranquilo de la montaña que

habíamos visto hasta entonces y que, por el contrario, va a estar presidida por la venganza y la violencia que se desata de manera incontenible.

Es significativo como a partir de ese momento se produce un cambio radical en el núcleo temático que habíamos contemplado anteriormente, pues la dureza de la naturaleza es sustituida por la violencia de los hombres, el aislamiento de cada individuo lo vemos roto por la relación agresiva frente al otro, el diálogo que el trampero desarrollaba con los elementos de esa misma naturaleza adquiere un nuevo carácter y sentido al ser utilizados con una finalidad radicalmente diferente.

Además el propio director opta por un planteamiento estético diferentes; la placidez y serenidad que habían sido rasgos fundamentales del paisaje de la montaña son sustituidos por un ritmo más rápido, cargado de dinamismo, de violencia que refleja ese sentido de lucha despiadada y lejos de toda lógica en la que Jeremiah Johnson se ve inmerso.

Con todo ello podemos constatar que Pollack utiliza a Jeremiah Johnson como hilo conductor para ofrecernos la lucha por defender una forma de vida, a la vez que nos presenta todos los rasgos identificadores de una historia personal que a la vez es la de una sociedad nueva que va surgiendo lentamente.

De esta manera y a través de todos los elementos de este proceso, el filme se convierte en una reflexión sobre lo que fue ese momento de la construcción de los Estados Unidos, pero todo ello enmarcado en algunas de las perspectivas historiográficas que alcanzaron una especial significación en los años 60 y 70 del siglo pasado, como fue la revisión de los planteamientos de la ocupación del Medio Oeste, las masacres de la población india, el respeto por la naturaleza o la búsqueda de la felicidad individual.

### ***Tal como éramos***

De manera reiterada se ha afirmado que el cine de Pollack se encuentra muy integrado en los esquemas de la industria cinematográfica estadounidense; es cierto que a lo largo de más de cuatro décadas mantuvo una fuerte relación con las estructuras económicas del cine norteamericano, sometido, como no podía ser menos, a los avatares propios de esta manera de concebir el negocio de la imagen y los altibajos que conlleva participar en unos planteamientos en los que las condiciones del mercado pesan de manera decisiva.

Pero ello no ha sido óbice para que veamos cómo ha intentado plasmar en sus películas, con mayor o menor radicalidad, determinadas claves de su forma de entender el mismo mundo del cine y la sociedad en la que vivimos. *Tal como éramos* es un buen ejemplo de estas afirmaciones. No podemos ignorar que se trata de un filme condicionado radicalmente por los actores que lo protagonizan; nos encontramos ante un ejemplo representativo de los esfuerzos de la industria cinematográfica estadounidense por mantener en los años setenta las premisas con las que se había desarrollado en décadas anteriores el *star system* de los grandes estudios.

La participación de Barbra Streisand y Robert Redford (si bien en el caso de este actor su vinculación con Pollack es muy fuerte y singular, como queda de manifiesto en que interpreta dos de las películas que hemos seleccionado en este trabajo) adquiere tal importancia que va más allá de lo que es la mera interpretación para convertir a ambos protagonistas en los ejes fundamentales sobre los que gravita todo el desarrollo de la acción. Esto no es anecdótico sino que reviste una especial contextura que hace que la trama argumental incida en los rasgos melodramáticos al encontrarse condicionada por la necesidad de reforzar la presencia de ambas estrellas en el filme.

Esta faceta, que fue importante en el lanzamiento y éxito posterior de la película, ha sido vista como un factor negativo (o al menos no positivo) por algunos estudiosos que consideran que la trama amorosa lastra en determinados momentos la dinámica del conjunto; sin embargo, no podemos dejar de lado el hecho de que las relaciones entre ambos protagonistas se encuentran perfectamente integradas en el conjunto de la acción, por lo que pensamos que no puede realizarse una disociación entre los diferentes elementos que componen la historia que se nos narra; es más, podríamos interpretar que merced a estos episodios personales es como podemos llegar a acercarnos a aspectos de la sociedad estadounidense que de otra manera difícilmente nos podrían ser tan cercanos como lo son en estas imágenes.

Porque lo que, una vez más, ha pretendido Sydney Pollack a través de estas historias personales es ofrecernos la recuperación de unas etapas del pasado histórico de los Estados Unidos; ya sabemos que la memoria es un elemento básico en su cine, la mirada hacia los tiempos pasados está muy presente en casi toda su filmografía y, de alguna manera, nos encontramos ante un eslabón más en la cadena que ha ido construyendo lentamente sobre la revisión de grandes etapas del desarrollo histórico de su país.

Es importante tener en cuenta que la misma estructura narrativa inicial del filme nos viene a reforzar este carácter de recuperación del pasado; el flash-back con el que arranca la acción a partir del reencuentro entre Katie y Hubell (aunque sólo es vivido por ella pues son sus recuerdos los que visualizamos y además él permanece con los ojos cerrados), nos habla claramente de un mundo pretérito que se nos hace presente. Ello se refuerza con el motivo musical que acompaña a las imágenes, ya que la canción *The Way We Were*, homónima del título original de la película, no sólo nos habla de ese pasado a través de su letra, sino que con un toque nostálgico nos hace añorarlo.

Pero un rasgo interesante de esta obra radica en que no se trata de una aproximación a un momento puntual al pasado, sino que utilizando las trayectorias vitales de los protagonistas (por eso resaltábamos antes su implicación temática en el conjunto) nos acercamos a tres situaciones diferentes de la historia americana del siglo pasado, con lo que ello conlleva de reconocimiento de que una de las claves fundamentales de la Historia es su carácter dinámico y temporal en el que las personas, sin dejar de ser actores de los hechos, están sometidos a condicionantes externos que es necesario conocer e interpretar.

Va a ser un corto período de tiempo (prácticamente una década) el que constituya el núcleo del filme; pero no podemos ignorar que estos años (1937-1947, grosso modo) representaron un momento

especialmente rico para la sociedad norteamericana, no sólo por el número considerable de vivencias que se produjeron en él, sino también por la importancia y repercusión de las mismas.

En el marco de esta fase temporal encontramos tres fechas que revisten especial significación; por una parte, los primeros momentos de la guerra civil española, acontecimiento que movilizó a una serie de grupos liberales y comunistas (en la película *Katie* pertenece a la Liga Comunista Juvenil) en pro de la defensa de la República española. La lucha para concienciar a la sociedad estadounidense sobre los peligros de los totalitarismos europeos fue una de las labores más importantes (y con repercusiones más allá de aquel momento inmediato) que desarrollaron algunos grupos de intelectuales y profesionales de aquel país y que ha quedado marcada de manera indeleble en la historia contemporánea.

El segundo momento cronológico de la acción está perfectamente datado: muerte del presidente Franklin D. Roosevelt en 1945. El final de la guerra mundial determina el cierre de una etapa (marcada por esa larga presidencia que venía desde 1932 con tres sucesivas reelecciones) que el pueblo norteamericano va a afrontar con dudas y titubeos. Esta nueva situación la veremos perfectamente ejemplificada en un tercer momento en el que las imágenes nos presentan la incidencia del Comité de Actividades Antinorteamericanas sobre la industria del cine, recogida de manera específica en la actuación de la Comisión Senatorial Parnell Thomas y su repercusión directa sobre los «Diez de Hollywood» en el año 1947.

Pero este paso del tiempo, tan querido para Pollack a lo largo de toda su filmografía, no lo vemos de manera abstracta sino ejemplificado en la vida de los protagonistas y de los grupos sociales en los que estos se encuentran insertados. Uno de los recursos utilizados por el director para llevar a cabo esta presentación histórica es la continua oposición (planteada desde el principio del filme) entre las ideologías y concepciones de vida de *Katie Morosky* y las de *Hubell Gardiner*; si ella va ser constante en su activismo político hasta el final de la película cuando la vemos luchando contra la bomba atómica, de tal manera que muy raramente la encontramos relajada, despreocupada y sonriente (él la llegará a recriminar en un momento concreto que «todo lo que pasa en el mundo no te concierne personalmente»), *Hubell*, por su parte, será un testimonio de esa sociedad norteamericana representativa de la burguesía triunfadora (son reveladoras sus actividades deportivas en la universidad) y, hasta cierto punto, distanciada de los problemas profundos por los que pasa el país (cuando ella valora su primer escrito le dice que el estilo es precioso pero que se queda al margen, «es como si observara a la gente, pero a distancia»).

Sin embargo, no podemos pensar que esta interpretación del pasado histórico se afronte únicamente a través de las vidas individuales (aún siendo fundamentales como hilos conductores); podemos ver el filme como una presentación de esos momentos básicos de la historia de los Estados Unidos con lo que ellos supusieron para unas generaciones que (como los dos protagonistas) las viven en profundidad, las soportan hasta en sus mínimos avatares y quedan marcadas para el futuro.

Con estas premisas podemos entender con mayor exactitud muchos de los matices que enriquecen las secuencias que integran cada uno de esos tres grandes momentos de la década

representada. En el año 1937 se nos evidencian las ilusiones (casi utopías) con las que determinados jóvenes se movían en aquellos momentos: el trabajo continuo desarrollado por Katie, tanto en los periódicos como en la vida universitaria, la lucha por dinamizar a todos los grupos de la sociedad aún reconociendo las dificultades para lograrlo («sois la mejor generación, la más inteligente y la más comprometida que ha tenido este país», dice Katie a los universitarios en un momento), la ilusión por lo que se va consiguiendo a pesar de reconocer que la política del momento se encuentra llena de contradicciones (como sucede con los vericuetos recorridos por el Partido Comunista de la Unión Soviética y su relación con la Alemania nazi que llevó al distanciamiento de muchos comunistas de otros países).

Pero esta actitud contrasta de manera radical con la superficialidad y distanciamiento que adoptan determinados grupos ante los problemas de la época, de tal forma que parecen vivir en un mundo desencarnado, cerrado en sí mismo y que ignora (cuando no desprecia o ridiculiza) a las personas que le son ajenas.

A través de todos estos aspectos Pollack nos ofrece su visión de un momento cargado de contradicciones en la sociedad americana; las consecuencias de la depresión económica, que ya había abordado en filmes anteriores como *Propiedad condenada* (*This Property is Condemned*, 1966) y *Danzad, danzad malditos* (*The Shoot Horses, Don't They?*, 1969), siguen estando presentes en los diferentes grupos sociales, si bien no todos las soportan de igual manera.

Pero a la vez vemos la coexistencia de dos mundos que estando próximos físicamente se encuentran muy alejados por su visión de lo que es la responsabilidad social; uno, formado por Hubell y sus amigos, defienden únicamente un mundo cerrado (los que lo forman solamente se relacionan entre sí), con sus «problemas» y preocupaciones que no van más allá de situaciones muy concretas e inmediatas y con una cortedad de miras de tal manera que el futuro es algo tan distante que no plantea problemas para ellos.

Frente a éste mundo, hay otras personas (Katie y sus amigos) que luchan por sobrevivir ante las dificultades económicas, muestran cómo su incardinación en la universidad se ha logrado con un gran esfuerzo, trabajan para que su activismo político llegue a un amplio número de personas, piensan que los Estados Unidos no pueden vivir aislados de los problemas mundiales y ven que el éxito del futuro se logra con el esfuerzo del presente.

Estos dos planteamientos ante la vida no abandonarán nunca a los protagonistas que pertenecen respectivamente a estos grupos sociales: En los momentos posteriores de la acción volverán a hacerse evidentes estas contradicciones, si bien en muchas ocasiones de una manera muy sutil, con pequeños gestos, frases mínimas, actitudes concretas, formas de vestir precisas, pero siempre marcando dos mundos que a pesar de su cercanía son irreconciliables (podemos recordar situaciones llamativas como la reunión en la que los amigos de Hubell siguen contando chistes sobre Roosevelt y su mujer aunque se acaba de producir su fallecimiento).

Toda esta dinámica, personal y social, adquiere un sentido especial en la parte final del filme, cuando nuestros protagonistas se trasladan a Hollywood. El contraste entre una vida relajada y

despreocupada (los paseos en barco, las fiestas sociales, los deportes) y las tensiones que vivió el mundo del cine durante los años del maccarthysmo se nos ofrece a través de las múltiples luchas que los cineastas tuvieron que asumir; la defensa a ultranza de los intereses personales, el poder omnímodo de los estudios y la presión que ejercían sobre sus empleados, los sobresaltos en los que se vive el día a día, los avances indudables en defensa de los derechos personales (el «Comité de la Primera Enmienda») y los retrocesos que se producen a posteriori, son elementos que nos permiten conocer mejor un momento dramático de la sociedad americana

En esta línea son especialmente significativas las secuencias que transcurren a continuación del regreso en tren después de apoyar en Washington a los que han sido llamados a declarar ante el Comité; la unidad de criterios se resquebraja, se empiezan a defender posturas diferentes ante las presiones sociales, el miedo crece entre los cineastas y sus familias y, por encima de todo, se explicita que lo que se está planteando en aquel momento es una defensa de las libertades individuales y una lucha por mantenerse fiel a los propios principios.

Con todos estos aspectos podemos llegar a la conclusión de que *Tal como éramos* es un interesante exponente de las posibilidades de la imagen cinematográfica para la recreación del pasado. Es indudable que Pollack ha utilizado en este filme todos los recursos de la imagen animada para aproximarnos a un mundo que pertenece al pasado, pero lo ha hecho consiguiendo que lo veamos próximo, inmediato, como algo vivo a pesar de la distancia que nos separa de él. Y lo logra, sobre todo, gracias a la fuerza de las historias personales, a las diferentes vivencias que cada uno de los protagonistas nos ofrece sobre aquellos hechos que han protagonizado (y que nosotros conocemos, y también compartimos, a través de las propias imágenes).

La dinámica cronológica (ese devenir temporal) es palpable a lo largo de toda la película; la misma estructura narrativa se nos reafirma merced a una serie de claves de gran interés y fuerza expresiva; una de ellas, y nada desdeñable, es el uso de la canción que da título al filme que se convierte en una especie de *leit motiv* que marca ese mismo paso del tiempo y su repercusión sobre cada uno de los protagonistas, de tal manera que la oímos en los momentos de transición temporal (y también psicológica).

Y, al igual que los protagonistas, los espectadores adoptamos posturas diferentes a lo largo de la obra, coincidiendo con las perspectivas personales que se nos explicitan. De esta manera podemos ser férreos, constantes y seguros de nosotros mismos (lo mismo que Katie Moroski) a pesar de que las cosas se nos presenten cargadas de dificultades; pero, por el contrario, otros seremos dubitativos ante los acontecimientos que nos rodean como Hubell Gardiner, aunque las dificultades vitales sean mínimas para él.

El recuerdo del pasado, de las vivencias sociales que lo configuran, se nos presenta no como algo que debe quedar en el olvido (o por lo menos con una incidencia mínima sobre nuestras vidas presentes) sino como una realidad que siempre nos acompaña; de esta manera podemos interpretar una frase del diálogo final entre los protagonistas, pues cuando Hubell dice: «Siempre tuvimos problemas», Katie, llena de decisión ante la vida, le responde: «Pero fue maravilloso».

## Las películas

### ***Danzad, danzad malditos*** (They Shoot Horses, Don't They?, 1969)

Guión: James Poe y Robert E. Thompson sobre la novela homónima de Horace McCoy. Fotografía: Philip H. Lathrop Dirección artística: Mort Rabinowitz. Decorados: Frank McKelvey Vestuario: Donfeld. Montaje: Fredric Steinkamp. Música: Johnny Green. Producción: Norteamericana. Irwin Winkler, Robert Chartoff y Sydney Pollack.

Intérpretes: Jane Fonda (Gloria Beatty), Michael Sarrazin (Robert Syverton), Susannah York (Alice), Gig Young (Rocky), Red Buttons (el marinero), Bruce Dern (James), Bonnie Bedelia (Ruby), Michael Conrad (Rollo), Allyn Ann McLerie (Shirl).

Sinopsis: Años treinta. La gran depresión económica azota a los Estados Unidos. La gente recurre a todas las formas posibles para sobrevivir frente a las difíciles condiciones del momento. Empieza la organización de un maratón de baile; diversas personas son seleccionadas para intervenir en él: Gloria, una joven inconformista; Robert, un chico que no tiene muy claro que es lo que hace en aquella situación; Alice que intenta defender una imagen de actriz que realmente no posee; el marinero veterano que piensa conseguir unos dólares para salir adelante gracias a su participación en ese baile; James y Ruby un joven matrimonio en el que ella está embarazada, y todos bajo la batuta de Rocky, un hombre sin escrúpulos que los utilizará como marionetas para conseguir su beneficio económico. Pasan los días y se establecen diversas relaciones entre los bailarines ya que el mismo desarrollo del maratón hace que pasen por fases distintas, a la vez que se consumen sus fuerzas. Los «derbies» a que son sometidos se convierten en una tortura para los participantes convirtiéndoles en auténticas piltrafas. La tragedia se cierne sobre todos ellos y los resultados serán dramáticos.

### ***Las aventuras de Jeremiah Johnson*** (Jeremiah Johnson, 1972)

Guión: John Millius y Edward Anhalt (David Rayfield no acreditado), basado en la novela «Mountain Man» de Vardis Fisher y la narración «Crow Killer» de Raymond W. Thorp y Robert Bunker. Fotografía: Duke Callaghan. Dirección Artística: Ted Haworth. Decorados: Ray Molineaux. Vestuario: Wesley Jeffries (no acreditado). Montaje: Thomas Stanford. Música: John Rubinstein y Tim McIntire. Producción: Norteamericana. Sydney Pollack Film-Joe Wizan-Sanford Production.

Intérpretes: Robert Redford (Jeremiah Johnson), Will Geer («Garra de Oso»), Stefan Gierach (Del Gue), Allyn Ann McLerie («mujer loca»), Charles Tyner (Robidoux), Josh Albee (Caleb), Joaquín Martínez (Shirt Red).

Sinopsis: Jeremiah Johnson, un antiguo soldado marcha a la montaña en busca de un mundo distinto del que conoce; sin embargo, pronto surgen los problemas porque no es un trampero y no sabe nada de lo que es la vida en aquel medio y en unas condiciones al límite. Con la ayuda de «Garra de Oso» va aprendiendo las formas de sobrevivir, a dominar un medio que de por sí es hostil, a convivir con los indios que ocupan el territorio, a cazar a los animales que pueden darle posibilidades de seguir adelante con su nueva vida. De manera sorprendente se ve casado con una india y acompañado de un chico blanco que no habla y que ha sobrevivido a la matanza de toda sus familiares, de forma que se

encuentra integrado en una familia para la que levanta una casa. Ante la petición de ayuda del ejército para llevar alimentos a un grupo de colonizadores, cruza un cementerio indio violando las costumbres que lo protegen. A partir de ese momento se producirá un cambio radical en su vida, pues los indios deciden castigarle por esa violación: su familia será masacrada y su casa destruida, la venganza se convertirá en su única razón de vida y por ello perseguirá a los indios que realizaron aquellos actos, y a la vez se olvidará de las preocupaciones y deseos que le llevaron a la montaña. Al final Jeremiah Johnson recuperará aquel sentido de la vida por el que tanto había luchado.

***Tal como éramos*** (The Way We Were, 1973)

Guión: Arthur Laurents (David Rayfiel y Alvin Sargent, no acreditados), sobre la novela del primero. Fotografía: Harry Stardling, jr. Decorados: William Kierman. Vestuario: Dorothy Jeakins, Moss Mabry. Montaje: Margaret Booth. Música: Marvin Hamlisch. Canción: The Way We Were de Marvin Hamlisch (música) y Marilyn y Alan Bergman (letra), interpretada por Barbra Streisand. Producción: Norteamericana. Ray Stark para Columbia y Rastar.

Intérpretes: Barbra Streisand (Katie Morosky), Robert Redford (Hubell Gardiner), Bradford Dillman (J.J.), Lois Chiles (Carol Ann), Patrick O'Neal (George Bisinger), Viveca Lindford (Paula Reisner), Ally Ann McLerie (Rhea Edwards)

Sinopsis: Katie Morosky encuentra a Hubell Gardiner en una fiesta; estamos a finales de la segunda guerra mundial. A raíz de este encuentro, ella recuerda cuando se conocieron siendo estudiantes universitarios en la década anterior y eran ejemplo de dos concepciones de vida diametralmente opuestas (ella comprometida con todas las causas de tipo ideológico y él, aparentemente, un burgués despreocupado). A partir de este momento inician una relación más continua que les va acercando y que culminará en el matrimonio. Sin embargo, las diferencias sociales, de pensamiento y compromiso político, de amistades, etc. seguirán siendo muy fuertes entre ellos. Katie anima a Hubell a dedicarse a la literatura, si bien es muy reticente a trasladarse a vivir a Los Ángeles cuando le ofrecen un puesto como guionista para llevar su novela a la pantalla. Durante la estancia en Hollywood estalla la persecución de los cineastas que son acusados de comunistas por el Comité de Actividades Antinorteamericanas. Esta situación será el detonante para que, de manera radical, se produzca la separación entre nuestros protagonistas. Cuando en los años cincuenta vuelven a tener un encuentro momentáneo, nos damos cuenta que a través de sus vidas hemos sido testigos de momentos importantes de la historia norteamericana contemporánea.

**Referencias bibliográficas**

LA POLLA, F. (1978): *Sydney Pollack*. Florencia, La Nuova Italia.

LAURENTS, A. y STAR, R. (1972): *Pollack*. Harper & Row.

LEON, M. (1997): *Sydney Pollack*. París, Pygmalion.

MEYER, J. (1998): *Sydney Pollack. A Critical Filmography*. Jefferson, McFarlan and Company.

ORDIERES, R. (2015): *Sydney Pollack*. Madrid, Cátedra

TROTTA, R. (1977): *Sydney Pollack*. Milán, Moizze Editore.

TROPELIÁS