

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
King Vidor o la capacidad de asombro

Autor/es:
Gallagher, Tag

Citar como:
Gallagher, T. (1999). King Vidor o la capacidad de asombro. Nosferatu. Revista de cine. (31):4-13.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41148>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



King Vidor o la capacidad de asombro

King Vidor-ek laguntza oso esanguratsua eskaini zuen zinema demokratizatzeke, izan ere bere filmeak eta beste hainbat ait-zindarirenak abiapuntutzat harturik, Chaplin esate baterako, zinema bera kaleko jendearen arte bilakatu baitzen, bertako pertsonaia eta egoeretan zegoen ista ikusten baizuten.

Tag Gallagher

¿ Quién es el mejor cineasta de la historia? Si se hubiera hecho un sondeo allá por 1929, la corona hubiera recaído con toda seguridad en King Vidor, un tejano de alcornúa. Pese a que hoy en día solamente perdura en la memoria de los "happy few", los éxitos de King Vidor, frecuentes en sus setenta y un años de carrera cinematográfica, son el máximo exponente del cine estadounidense.

Con la presentación de **Aleluya** (*Hallelujah*) en 1929, precedida por **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925) y **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928), comenzó a extenderse la opinión de que Vidor había conseguido hacer realidad el sueño de popularizar el cine, convirtiéndolo en un arte hecho por y para la gente.

Vidor fue el Spielberg de los años veinte. Los beneficios obtenidos con **El gran desfile** bastaron para dar notoriedad a la Metro-Goldwyn-Mayer. Además, Vidor fue la vanguardia de los años veinte. **...Y el mundo marcha** es un despiadado y crudo melodrama que trata sobre la desesperación de la clase media, filmado con cámaras invisibles en las calles de Nueva York, y que se consagró como uno de los hitos de la poesía del cine mudo, a la altura de **El acoirazado Potemkin** (*Bronenosez Potemkin*, 1925) de Eisenstein, de **Amanecer** (*Sunrise*, 1927) y **Tabú** (*Tabu*, 1931) de Murnau y de **Luces de la ciudad** (*City Lights*, 1930) de Chaplin. De **...Y el mundo marcha** surgiría la inspiración para las películas del neorrealismo italiano, dieciséis años más tarde. Como los italianos, Vidor dio a luz una realidad virtual que se podía palpar en la sala, y que no es una realidad pasiva, ni el mero espectáculo de una película, sino un diálogo que nos impulsa a unirnos en comunión y que hace aflorar nuestras ansias de cambiar el mundo.

...Y el mundo marcha no se conforma con "capturar" la realidad cotidiana de las clases pobres de la gran urbe, sino que les obliga a comprender el sentido de la vida, y además lo hace desde un punto de vista populista. Por esta razón, **...Y el mundo marcha** no fue sólo una proclama política: el hecho de que se exhibiera y de que se viera constituía una acción política para introducir un "nuevo realismo" en nuestra percepción de la vida. Del mismo modo, **Aleluya** no se conforma con capturar la vida rural negra, mezclando géneros como el documental, el melodrama, la música y la coreografía. En realidad, se trata de la primera obra relevante que abarca con seriedad la realidad de la población negra y también la primera en incluir actores de color en el reparto (Daniel L. Haynes y Nina Mae McKinney) que desempeñan un papel de seres humanos reales, alejado de los estereotipos. Impuso la realidad negra en la cultura estadounidense. Con ocasión de su estreno en Nueva York, la revista *Variety* (la principal publicación del mundo del espectáculo) le dedicó nada menos que tres críticas. En su estreno en París, *La Revue du Cinéma* (precursora de los *Cahiers du Cinéma*) reunió a un grupo de gurús culturales para rendirle homenaje en cuarenta y dos páginas de turbadas reacciones. El redactor-jefe estableció la tónica afirmando: "**Aleluya** es la película más bella que hayamos visto jamás".

No existe rastro alguno de condescendencia en ninguna de las dos películas: ni en **Aleluya** respecto a los negros pobres del medio rural, ni en **...Y el mundo marcha** respecto a los blancos pobres de la urbe. Con un irónico respeto legado de Stendhal, Vidor desmascara las fobias y locuras de sus personajes y les sigue en su camino en busca del equilibrio entre las fuerzas de la vida, que nos amenazan con reprimirnos y convertirnos en lo que somos: re-

ligión, educación, clase social, nivel económico, en todos los que intentan engañarnos y explotarnos, robarnos nuestras propias pasiones. Las obras de Vidor son la más sincera imagen iluminista de la democracia ilustrada, que emerge como un producto de la percepción creciente por "cada" individuo de su ser y de su entorno. Antiguamente, sólo una ínfima parte de la sociedad -los "mandarines", en efecto- aprendían a leer, a contar o a proceder de modo científico, a crear leyes, poesía, música, pintura, escultura o arquitectura. Pero en 1929, la sociedad esperaba que todos nosotros hubiéramos recibido una educación, desarrollando al máximo nuestro potencial, puesto que era la única forma de evitar las guerras futuras y de instaurar una sociedad más justa. Las películas eran el fruto de esta revolución industrial y cultural, o más bien su reflejo, y de ahí la vitalidad del primer cine estadounidense. Sus protagonistas son siempre gente corriente que se debate entre persecuciones, películas del oeste, astracanadas, melodramas urbanos y rurales, coronados por el complejo e inacabable vagabundo del héroe de la calle, y en las peculiarmente "americanas" películas de Vidor.

El público se veía reflejado a sí mismo en **El gran desfile**, estrenada siete años después de la Primera Guerra Mundial. Al enfrentarse cara a cara con lo que habían hecho, con lo que les había tocado vivir, todo tenía sentido, tenía un valor, como si se rebelaran contra su propia inanidad destapada. La imagen de la guerra desde la perspectiva de la gente corriente, no de los generales, ni siquiera de los héroes, constituía un giro radical en la actitud respecto a la guerra. El público italiano atravesó una experiencia similar después de la Segunda Guerra Mundial con el estreno de **Roma, ciudad abierta** (*Roma città aper-*

ta, 1945), porque Rossellini supo adoptar la política de Vidor.

Vidor modificó los mitos de la guerra y los desvió hacia una visión iluminista de la democracia (a saber, que la educación es el camino hacia la utopía) tan propia de los movimientos populistas de entreguerras. Las imágenes de Vidor proclamaron esta visión con tal intensidad que lograron penetrar en la conciencia nacional. Así, con sesenta y tres años, el pintor Andrew Wyeth -que inmediatamente nos viene a la mente al evocar a la pintura estadounidense- había visto **El gran desfile** ciento ochenta veces (literalmente). Sus obras más célebres, proclamaba, son evocaciones de las imágenes de Vidor, a veces voluntarias, a menudo involuntarias (1). ¿Qué misteriosa afinidad vinculaba a Wyeth con **El gran desfile**?

Pero hay otros realizadores que también describen la realidad estadounidense. Howard Hawks evoca la América de la aristocracia impía, Raoul Walsh la del proletariado impío, John Ford la de la clase católico-irlandesa emergente. De entre los directores de la generación de King Vidor nativos de los Estados Unidos, lo que llama la atención es la silenciada oposición entre la intensidad religiosa de un grupo (Vidor, Ford, Borzage, DeMille, McCarey, King, Stevens, Wood), frente al indiferente pero no menos desafiante secularismo de un segundo grupo (Hawks, Walsh, Welles, Losey, Mann, Sturges, Cukor, Mankiewicz). La perplejidad relativa de un tercer grupo, compuesto principalmente por ciudadanos estadounidenses nacidos en Europa (Sternberg, Lang, Tourneur, Hitchcock, Preminger) y por algunos nativos de la "segunda generación" (Ray, Fuller, Minnelli), pone de relieve la claridad comparativa de la cultura estadounidense de la época. Entre el sector religioso y el seglar había más polarización que dialéctica.

Sin embargo, la tendencia dominante de la cultura estadounidense fue, desde los puritanos hasta el siglo diecinueve, inglesa y protestante, algo contra lo que nadie sabía arremeter con tanto acierto como Vidor. A pesar de (o precisamente debido a) sus orígenes tejanos y a su abuelo húngaro, dedicó las cincuenta y cuatro películas que rodó entre 1914 y 1959 a la divulgación de una visión científica cristiana del mundo. En el caso de Vidor, y puede que incluso en la doctrina oficial, esta visión evocaba todo el espectro de la tradición protestante estadounidense, desde el misticismo inicial, pasando por la carnalidad del bautismo sureño hasta el transcendentalismo emersoniano, unido a un apetito insaciable por los placeres sexuales y las aventuras románticas.

Los primeros colonizadores ingleses, arrebatados por la naturaleza intacta del lugar, definieron el nuevo mundo como un nuevo edén para el nuevo Adán. Dos siglos más tarde, Ralph Waldo Emerson (1803-82), el pilar fundamental de la literatura estadounidense del siglo diecinueve, escribió que la naturaleza era la manifestación visible de la verdad espiritual invisible. Según Emerson, la contemplación de la naturaleza, unida al conocimiento y confianza en uno mismo, permite a cada individuo encontrar su propio camino hacia el reconocimiento de su participación en la unión "orgánica" del conjunto de la vida. La vida es, por tanto, una aventura. El poeta Walt Whitman se encargó de demostrar (no sin escándalo) que ese tipo de "transcendentalismo" no tenía nada que ver con el aburrido concepto intelectual que el término sugiere, celebrando una comunión libre de ataduras con la naturaleza en forma de éxtasis sexual. Las obras de Vidor comparten la intuición "orgánica" de Emerson y Whitman, su actitud sexual, existencial, táctil hacia la vida y su insistencia en la exploración de uno mismo.

Ningún otro realizador (ni siquiera Dovzhenko) pone tanto énfasis en la tierra, en la verdad espiritual, como concepto inherente a la naturaleza. En **An American Romance** (1944), una madre y su hijo contemplan cómo emerge una mariposa del capullo, y la madre dice: "Dios ha nacido, así como la vida, la bondad, la felicidad, la compasión... Él hace que nuestro árbol florezca todas las primaveras, como las frutas y las flores y los campos de trigo, todo lo que vive y crece". En **Aleluya**, Zeke "se libera de su sentimiento de culpabilidad" (en palabras de Vidor) por haber matado a su hermano y proclama: "La tierra, el cielo y todo lo que vemos pertenece a Dios" (2) (los diálogos de Vidor a menudo reflejan la poesía de los mejores intertítulos del cine mudo).

Vidor dijo: "Mi tema favorito es la búsqueda de la verdad... Creo en la intuición" (3). Quizás por eso, en **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949), por ejemplo, un solo minuto o una simple toma bastan para que dos personas que prácticamente no se conocen decidan casarse (4). Vidor insistía en que la descripción convencional del romance en el cine era una falsificación de la realidad. "El tema en sí es falso: un hombre conoce a una mujer, y todos los problemas que surgen. En la vida real, estos obstáculos no existen. Cuando un chico conoce a una chica, siempre es algo mágico. Le basta con verla para saber" (5). "Es fácil romper barreras entre dos seres humanos, porque cuando están frente a frente surge una especie de alquimia que pone fin a todos sus problemas" (6). Vidor es sinónimo de impulsividad, búsqueda de la verdad e intuición, y, como Rossellini, no hace distinciones entre la religión y el sexo.

La fuerza de Vidor reside precisamente en esa habilidad para dar rienda suelta a la poesía en situaciones de carácter tanto sexual



como religioso, como cuando un hombre conoce a una mujer, o cuando nace una mariposa. *"Siempre he creído que la sencillez es sinónimo de belleza",* declara. *"Siempre he pensado que, en el cine, es mejor apelar al corazón que a la cabeza... Siempre he intentado ser fiel a los temas 'terrenales' en las películas que he dirigido"* (7).

Chaplin era su modelo. En un provocativo artículo escrito en 1935 para *The New York Times*, argumenta que *"por supuesto, Charlie Chaplin es el guardián del mayor secreto sobre la sencillez para retratar los sentimientos humanos... Desde Tombuctú a Compton, California, hombres y mujeres de piel blanca, negra y amarilla entienden esa patada en el trasero, esa mirada lastimera, ese elocuente taconeo que representa el desdén por el mundo y por la disciplina. Es puro sentimiento. El diálogo sobra, sólo sería un obstáculo"* (8).

¿Pero podemos decir que Chaplin es "sencillo"? Es cierto que enseñada sabemos que la patada de Chaplin significa "que te jodan". Pero no es tan sencillo adivinar que Charlie es la víctima que contraataca, que se regodea sin remordimientos en su sadismo, o que su traje de vagabundo le identifica más con las clases medias que han caído en el desempleo y en la pobreza que con el subproletariado. La amenaza de perder el estatus social era el mayor temor de los años diez y los años veinte: de ahí surgieron Mussolini y Hitler. Las patadas de Charlie, además, tienen un toque "sostificado": egoísta, teatral, elocuente, con orgullo.

Tampoco son sencillos los sentimientos del segundo ejemplo de Vidor, una imagen de **El gran desfile** que resume como *"la eterna lucha de la mujer para conservar a su hombre, aunque sabe que su lucha es en vano"*.

Sin embargo, a pesar de que los sentimientos no son sencillos, las imágenes sí que lo son. Son éstas las proverbiales imágenes "que valen más que mil palabras". Rossellini, que también idolatraba a Chaplin, las llamaba *"imágenes esenciales"* en el sentido de que estaban exentas de todo elemento abstracto o de distracción. *"El hombre es tan anciano como Dios cuando se trata de comprender los sentimientos humanos"*, observa Vidor (9).

El poder de la sencillez de Vidor se refuerza con la ausencia de tiempos muertos en sus mejores momentos. Como Sternberg, otro imitador de Chaplin, Vidor aborrecía los diálogos que arrastran innecesariamente a través del tiempo puntos que ya están marcados en el espacio. Como resultado, sus diálogos a menudo parecen subtítulos de cine mudo o filosofía concisa más que una expresión natural. Por ejemplo, en **Guerra y paz** (*War and Peace* /

Guerra e pace, 1956), cuando muere Pierre, lo único que Natasha dice es: "¿Dónde está ahora?".

Así como los personajes de Chaplin, los de Vidor poseen tal "esencia", es decir, que se reconocen de inmediato como "tipos" exclusivos, que sus sentimientos tan plenos pueden reflejarse en gestos y movimientos, como la patada de Chaplin. Estos gestos pueden ser pequeños, como la madre contemplando a la mariposa, pero son los que, por encima del guión, mitifican el pasaje y lo hacen pasar a la historia. Pero también pueden ser mayores, como Renée Adorée persiguiendo al camión que se lleva a John Gilbert en **El gran desfile**, o Natasha corriendo escaleras abajo hacia Pierre. Éste es un sentimiento que Vidor ya había reproducido en **Guerra y paz** mediante una cacería de zorros y un baile, lo dionisiaco en contraposición con lo apolíneo, al que sucederán similares movimientos de impulso, como cuando el deseo del mal acecha a Natasha y Napoleón penetra con sus ejércitos en Rusia. Como Chaplin, Vidor convierte cada impulso en un ballet. Cuando decían a Andrew Wyeth que no entendían cómo podía seguir viendo **El gran desfile** después

de ciento ochenta veces, contestaba: "*Tampoco entendéis mis cuadros*" (10).

Vidor observa cada instante, intuye el paso de cada sentimiento y también crea la mayoría de ellos. Cuando Pierre anuncia a Natasha que se va a casar, Vidor adorna su despecho con un cambio de ángulo, un relincho en *dub-in* del caballo, de repente inquieto, una pieza de música suave que rompe el silencio, algunos juegos de cámara con los ojos de Natasha y un admirable diálogo, "suave, suave". Todo ello se desarrolla en unos cinco segundos, que no podían ser más improvisados, pero en el que cada "truco" destinado a reflejar los sentimientos de Natasha (su aventura) es tan parco, tan cronometrado, tan "chaplínesco", que aceptamos de modo natural esos ballets vidorianos, como fruto del extraordinario universo del cine.

Es probable que **Aleluya** se inspirara en **Tabú**. Tampoco es extraño que los filmes de Vidor fueran la fuente de inspiración del neorrealismo italiano, herencia directa de **...Y el mundo marcha** (1928), **Aleluya** y **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934) sin necesidad de Dos Passos, Hemingway y Verga,

o Carné, Renoir y De Robertis. Como Murnau y los neorrealistas, Vidor fusionó el documental y el melodrama con la pintura y las películas musicales, cuyo objetivo principal es tratar de penetrar en la conciencia de cada individuo. De Sica citaba a **...Y el mundo marcha** como inspiración para su obra **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948). Rossellini, el único director relevante, además de Vidor, que rodó una película acerca de la historia del hierro, compartía la preferencia de Vidor por la intuición sobre la razón, su ensimismamiento en el presente inmediato y en el individuo inmediato, su pasión por el idealismo y el vitalismo. Respecto a **...Y el mundo marcha**, citaba "*la inolvidable impresión*" que "*me invadió y me mostró el camino de la verdad, de la realidad*" (11).

Probablemente debido a sus fuertes raíces americanas, Vidor ejerció una profunda influencia en el mejor cine europeo, de modo permanente, desde 1925 a nuestros días, una influencia de mayor duración y envergadura que la que pudieran ejercer Fitzgerald, Faulkner o Steinbeck en la literatura europea. Entre **El gran desfile** y **Aleluya**, Vidor fue aclamado en todo el mundo, incluso en los Estados Unidos, como un cineasta titánico cuyo compromiso social era tanto como su éxito comercial, algo que no ha ocurrido a ningún realizador estadounidense desde entonces. Si se hubiera hecho un sondeo, Vidor habría sido consagrado como el mejor cineasta de la historia, el director que por fin supo comprender el potencial poético del cine. Era tal su importancia que fue reconocido incluso por las publicaciones del sector, hasta tal punto que la revista *Variety* se dio cuenta de que no podía rendir un justo homenaje a **Aleluya** sin dedicarle por lo menos tres críticas, acerca de los blancos, los negros y las mujeres. En París, *La Revue du Cinéma* reunió a un gran número de inte-



Aleluya



lectuales parisinos con ocasión del preestreno de **Aleluya** y publicó cuarenta y dos páginas de turbadas reacciones. Las críticas a las películas del neorrealismo italiano de los años cuarenta reproducían casi palabra por palabra las críticas a las obras de Vidor en los años treinta. La técnica parisina para promocionar a los realizadores italianos en la posguerra fue la misma empleada para la promoción de la obra de Vidor en 1930. "El estilo de King Vidor es la ausencia total de estilo, un exceso de concreción", escribió Roger Blin en *La Revue du Cinéma* (junio de 1930), anticipando la descripción de Bazin (igualmente errónea) en 1949 del **Ladrón de bicicletas**: "Se acabaron los actores, los argumentos, los platós, en otras palabras, la ilusión estética más perfecta de la realidad: se acabó el cine" (12). **...Y el mundo marcha**, declaró Gilbert Seldes en 1928, "rompe totalmente

con los estereotipos de las películas. Prácticamente no hay trama, no hay explotación del sexo en el interés del amor, no hay clímax físico, no hay lucha, no hay intriga programada. Los personajes, gente corriente, actúan como si fueran personas en lugar de actores, no hay villanos, no hay infamia, no hay éxito" (13).

En realidad, las obras de Vidor, Rossellini y De Sica están plagadas de melodrama y sexo, trama y clímax, y de toda clase de invenciones cinematográficas. Resulta curioso que críticas de épocas tan distintas insistieran, en términos similares, en que sus películas eran "algo más" que simples películas. De hecho, el "realismo" de Vidor, así como el de Rossellini y De Sica, está más enraizado en el autor (un vidente, un investigador) que en lo que se muestra. Vidor, un día que paseaba por Greenwich Village, se que-

dó sorprendido al ver los cuadros expuestos: "¿Por qué no hay ninguno bueno? La respuesta es que los pintores no pintan desde su propia experiencia, sino que imitan alguna pintura que han visto. No pintan lo que son en realidad, porque resulta muy difícil de reflejar en un lienzo. Es fácil relatarlo en un libro, pero en una película resulta más complicado porque tienes a cientos de personas a tu alrededor. Hoy en día, nos estamos acercando al yo inmortal, que en mi opinión es Dios. Él no está en un altar, en una puesta de sol, en un sermón: está en nuestro interior. Todo viene del interior, que es el lugar del arte" (14).

Vidor, Rossellini y De Sica comparten lo que Vidor llamaba "técnicas de primera persona": se centran en las impresiones y experiencias de un individuo. Aunque tratan por todos los medios

de documentar un universo "realista" en torno al individuo, su interés principal se centra más en la conciencia interior del protagonista (de su Noé), o en el caso de Vidor y de Rossellini, de la protagonista. Según Eric Sherman, en Vidor *"el mundo existe para mí, y lo sé sólo por estar aquí y vivir este momento"* (15), un proceso tan sensual y emocional como intelectual. Lo moral y lo físico son indisociables. La vida es exploración, acción, impulso.

Ya en la primera película de Vidor, titulada con acierto **The Turn in the Road** (1919) e inspirada en la Ciencia Cristiana, el protagonista recorre el mundo en busca de la verdad. Pero tanto en esta obra como en toda la carrera de Vidor, el protagonista sólo es aparente: según Vidor, es un protagonista *"en cuya mano no recae el poder de 'crear' situaciones en las que se encuentra a sí mismo, pero que sin embargo las puede sentir"* (16). Este argumento es explícito en su tolstoyana **Guerra y paz**: *"Ahora vete, y déjanos a nuestra suerte"*, dice Natasha a su hermano en su baile de presentación en sociedad, en el que se rendirá a la danza, y en el que la cuestión es cómo encontrará el equilibrio. En las obras de Vidor no aparecen héroes ni villanos, y la verdad que encontramos es la

verdad que hemos tenido siempre. Las pretensiones heroicas son quimeras, nacidas de la alienación, la desesperación y la voluntad de poder sexual: sólo mediante la realización de nuestro cometido común dentro de la sociedad y de la familia tendrán nuestras vidas una razón de ser (17). El padecimiento que desemboca en la sabiduría -hecho de subidas y caídas sucesivas- es el equivalente moral de los ciclos regenerativos de la naturaleza.

La familia o la comunidad, no obstante, no es un ideal, una fuente de alimento, sino un campo de batalla, un punto de resistencia. Un sorprendente número de obras de Vidor afirman el matrimonio considerando el adulterio. Porque el pecado, en la Ciencia Cristiana, no se contempla en términos de puritanismo, sino como un viraje hacia la luz, el camino hacia Dios. Vidor creía que *"toda la inspiración y toda la vida procede directamente de Dios, sin la intervención de situaciones ortodoxas o de intermedios de ningún tipo"* (18). Debemos recorrer el camino hacia Dios por nuestra cuenta. Sin el arropamiento de sus familias, los personajes de Vidor atraviesan solitarios sus vidas para encontrar la virtud necesaria para fusionarse en una familia. En **Aleluya**, Zeke

dilapida la fortuna familiar con una puta y mata a su hermano por accidente cuando intenta disparar a su chulo. Desolado, se hace predicador, convierte a la puta pero, traicionado de nuevo, la mata y va a la cárcel antes de volver a casa con su familia (cantando "Goin' Home"), cuando por fin acepta sus pasiones sublimadas y su lugar en la creación del Señor. ¡Son tantos los vericuetos en el camino hacia la sabiduría! En **Guerra y paz**, Natasha, Pierre y Andrei se enfrentan a arduos obstáculos, cada uno por su lado, antes de lograr la paz y la plenitud; sus familias son primero víctimas y después beneficiarias de sus peregrinaciones. En sus primeras películas, el esquema inicial de Vidor enfrentaba a un único miembro errante con la estabilidad de su familia, aunque en filmes posteriores las familias se escinden en tantos trozos como miembros componen la misma. Los arquetipos de la familia de Natasha tienen sus equivalentes en **Paz en la guerra** (*So Red the Rose*, 1935), **An American Romance**, **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946), **Stella Dallas** (*Stella Dallas*, 1937), **Champ** (*The Champ*, 1931), **Japanese War Bride** (1952) y muchos más: una madre que encarna al hogar, un padre pícaro, hijos hambrientos de aventuras de amor y de guerra, con sus esperanzas *"en algún lugar por encima del arco iris"*, como cantaba Judy Garland en una escena dirigida por Vidor en **El mago de Oz** (*The Wizard of Oz*, 1939). Pero la desilusión viene acompañada por la luz, y no será la necesidad sino la abundancia la que volverá a reunir a la familia. La alternancia entre escisiones y fusiones familiares evoca los ciclos de la naturaleza y las subidas y caídas del ser humano. Hay una nota descaradamente protestante y estadounidense en la insistencia de celebrar la verdad en familia, tras haberla descubierto en la más estricta soledad. Es posible que ningún otro pasaje del



Guerra y paz



cine haya capturado la imagen de Estados Unidos de forma tan auténtica como Garland, su canción, su energía chaplinesca y el cine de Vidor.

Pero las consecuencias de esta soledad son a menudo violentas y aberrantes y el destino suele revelar su faceta maléfica; incluso la madre que encarna al hogar suele ser una figura grotesca. La soledad en la que hace hincapié Vidor es un contexto de terror. Así como Rossellini demostró, en *L'amore* (1948), mediante largas tomas y una cámara despiadadamente servil la ausencia de salidas para un alma torturada, Vidor hizo lo propio al final de *Champ*, persiguiendo sin tregua a Jackie Cooper por la estancia. En *Guerra y paz* destaca el terrible instante en el que Natasha, tras huir del hombre oscuro a través de una serie de estancias hasta llegar a una habitación vacía, cierra la puerta y

se ve confrontada de súbito a su propia imagen reflejada en un espejo. La realidad ineludible. Algunos de nosotros se salvan, pero la mayoría cae. Algunos de nosotros sucumbimos a vidas de privaciones -Miriam Hopkins en *The Stranger's Return* (1933), Robert Montgomery y Hedy Lamarr en *Cenizas de amor* (*H.M. Pulham, Esq.*, 1941)-, o simplemente nos tumbamos y dejamos que nos maten -John Mills en *Guerra y paz*-. O nos decantamos por el aspecto sadomasoquista ejemplificado en el Napoleón de Vidor, quizás el personaje más intensamente faústico del cine (19), y nos lanzamos como tarados a la destrucción orgiástica y al desenfreno, arrastrando a otros en nuestra caída, del mismo modo que Fausto-Napoleón arrastra a la *Grande Armée* al humus de barro, cieno, nieve, ríos helados y nieblas, disolventes universales de Vidor. Una imagen que se aproxi-

ma a la Stella Dallas de Vidor, cuyo propio apetito erótico por la autodegradación alcanza el clímax máximo en la maternidad, o en el masoquismo de John Sims en *...Y el mundo marcha* o de Wallace Beery en *Champ*; o a la de Lloyd Nolan en *The Texas Rangers* (1936), cuyo homoerotismo vira a la violencia frente al mundo, al narcisismo frente a sí mismo, al sadismo frente a su rival de amores Jack Oakie, y al masoquismo frente a su amado (Fred MacMurray), y que sólo logra el clímax con un incierto tiroteo y con la muerte (una escena que se reproduce desde el punto de vista heterosexual en *Duelo al sol*); o en la matanza de los indios por los soldados, que llega incluso al canibalismo, en *Northwest Passage* (1940), en la que sigue siendo la masacre más espeluznante de la historia del cine. A Lloyd Nolan no le queda siquiera el consuelo de que el paso de la orientación

homosexual a la heterosexual refleje (en los términos de la película) el paso del estado salvaje a la civilización, puesto que Nolan (no más que Sims, Beery, Hopkins, Montgomery, Lamarr o Mills) es incapaz de dar ese paso. Al contrario, parece que la intención del Señor es que caigan, y que sólo logren la felicidad al resignarse a ello. Ninguno de ellos, ni siquiera Napoleón, se sorprende.

No encontramos a la verdad, la verdad nos encuentra a nosotros: de ahí surge, tanto en Vidor como en Rossellini, la paradójica unión entre el realismo documental y la pasión por los iconos, entre el nodo y el melodrama, entre la vida real y las estrellas. La estrella es el locus de nuestra empatía, a través de ella experimentamos las pasiones de la vida. Contemplamos maravillados el mundo con la estrella y la estrella en sí, hasta que estalla una interacción mágica, que Natasha logra en su plenitud.

"Natasha", dice Vidor, "impregna toda la estructura del film con el arquetipo de mujer a la que tan profundamente caracteriza. Si estuviera obligado a resumir el guión de Guerra y paz en una sola frase, diría que es la historia del camino de Natasha hacia la madurez. Ella representa en mi opinión el alma de la historia, que planea sobre la película como la propia inmortalidad" (20). *"Mi principal recuerdo de la película es la excepcional intervención de Audrey Hepburn. Solía verla una y otra vez durante el montaje de la película, y no me cansaba nunca. Siempre encontraba algo nuevo que no había visto aún"* (21).

Si las películas son una búsqueda, o una "investigación", para Vidor, los neorrealistas y otros románticos modernos, ¿qué área de investigación nos depara más sorpresas que la mujer? Este tema atesora todas las cuestiones relati-

vas a la carne y al espíritu en sus formas más complejas. Vidor se enamoraba de las protagonistas de sus obras mientras escribía sus papeles, y posteriormente de las actrices que los representaban. El sentido de la sexualidad de Vidor atraía a los hombres italianos y franceses. Su fuerza es cósmica y sacramental, uniendo a todos los seres vivos del reino del Señor. Las películas de Rohmer reflejan ese mismo sentido del sexo, de la aventura y del sacramento, construido en imágenes que consiguen mezclar el realismo documental y la pintura. Sin embargo, al contemplar la devoradora y constante meditación de Vidor en el rostro de Audrey Hepburn, nos recuerda quizás más a Godard, a sus largas tomas que imitaban el paradigma de Vidor, a las mujeres que conscientemente se sometían a su ojo inquisidor, y Vidor, a pesar de su amabilidad y cortesía sureña, no resulta menos voraz. Ninguna actriz ha sido tan besada como Audrey Hepburn en esta película, sucediéndose una aventura tras otra. En la obra de Vidor, así como en **La chinoise** (1967) de Godard, está siempre latente ese deseo, un deseo sexual que debido a su carácter sexual, que lo vincula a toda la vida en el cielo y en la tierra, es completamente humano y atribuye un alma, una personalidad, a toda la biosfera. También Dios nació para desear. En el retrato cinematográfico de Vidor por Catherine Berge, **Journey to Galveston** (1980), hay un momento mágico en el que Vidor dice: *"Tengo tres hijas"*, al tiempo que su tono parece preguntar, asombrado, ¿cómo puede ser posible?

Nada puede definir mejor el cine de Vidor. Asombro respecto a la naturaleza, a las mujeres, a la vida, a la conciencia.

Guerra y paz es una meditación acerca de las maravillas de la felicidad, de la tristeza, de la paz y de la guerra, de la libertad, del desti-

no, de la mente y la materia, y de muchas otras cosas. Los sentimientos nos atraviesan cíclicamente, verano, invierno, primavera y otoño, pero también las sensaciones: jóvenes, ancianos, un demoniaco Napoleón, igualmente demoniacos amantes, cada uno de ellos convirtiéndose alternativamente en sujeto y objeto, actor y juguete, como si sus sentimientos les gobernaran y buscaran la solución a sus problemas. En una escena, nos convertimos en Natasha (Audrey Hepburn) mirando a Andrei (Mel Ferrer); en la siguiente somos Andrei contemplando a Natasha (sólo en lo relativo a la destreza técnica con la que Vidor nos introduce constantemente en la mente de los personajes, **Guerra y paz** es una obra fascinante). Reflexionamos sobre un rostro, los colores, las geometrías en movimiento. Los personajes no sólo soportan una dolorosa o extática peregrinación tras otra, sino que al mismo tiempo comentan extasiados lo que les ocurre (*"¿Quién soy ahora?"*). La dualidad siempre está presente: la distancia de un personaje novelesco, la inmediatez de una actriz; la exaltada espiritualidad de la experiencia, la increíble carnalidad de su expresión. Contemplar a Natasha correr de las escaleras al salón en el que Andrei le declara su amor es recordar a las adolescentes de Jean Renoir danzando frente a la vida en **El río** (*The River*, 1950), pero también es un guiño a un modo de comportamiento tan exótico como el del teatro *No japonés*. Los momentos del baile en los que se produce la transición entre el monólogo interior de Natasha, deseando que Andrei estuviera allí (*"príncipe Andrei"*, como le llamaba) y la aparición de Andrei frente a ella, y la extraña pose con la que extiende la mano, capturan un modo de ser distinto en el mundo actual. Vidor era lo mejor que podía pasarle a una actriz de Hollywood, aunque en la MGM, donde se desarrolló la mayor parte de su carrera, nunca

tuvo a su alcance a la Garbo, o a la Crawford o a la Shearer, e incluso si sus protagonistas pensaban que Vidor no entendía sus necesidades como actrices, incluso si sus mujeres no eran tan contemporáneas como las de Cukor o Curtiz o Hawks, eran más refinadas, más complejas y físicamente más expresivas. Ningún otro director supo dar a Judy Garland instantes comparables. Además, al estilo de Rossellini, Vidor obtenía resultados a partir del propio comportamiento de la actriz, más que de los métodos de la actuación: puede que sintamos que la gente de Vidor está actuando, pero nunca que son actores. De hecho, sus personajes desempeñan a menudo un papel específico, como Zeke en **Aleluya** o Jackie Cooper en **Champ**, cambiando la piel del personaje, de un modo esquizofrénico. Cuando Natasha se abandona a las notas del vals, nos damos inmediatamente cuenta de que Vidor es probablemente el más "pintor" de todos los realizadores (paisajes, retratos, estancias, el baile que resume toda una civilización) y de que Natasha y sus amigas están sentadas sobre una pirámide de esclavos; vibramos al ritmo de la música, compartimos el arrobamiento de la chica cuando dice "sí" con todo su cuerpo y alma, nos damos cuenta de que "el hecho de estar consciente ya es un milagro en sí mismo" (22) y comprendemos (como Emerson) las palabras de Tolstoi que aparecen en pantalla para coronar la obra de Vidor y resumir el trabajo de toda una vida: "Lo más difícil, aunque fundamental, es amar a la Vida, amarla aunque se sufra, porque la Vida lo es todo. La Vida es Dios y amar a la Vida significa amar a Dios".

NOTAS

1. Wyeth y Vidor discuten e ilustran la deuda de Wyeth a Vidor en un corto de 16 mm. de 35 minutos de duración, no estrenado: **Metaphor: King Vidor Meets With Andrew Wyeth** (1980).

2. Luc Moullet y Michel Delahaye: "Entretien avec King Vidor". *Cahiers du Cinéma*, número 136. Octubre, 1962. Página 5.

3. *Ibidem*. Página 14.

4. *Ibidem*. Página 14: la explicación es de Moullet o Delahaye.

5. *Ibidem*. Página 2.

6. *Ibidem*. Página 14.

7. "From a Vidor Notebook". *New York Times*, 10-3-1935.

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*.

10. En la obra de Vidor **Metaphor: King Vidor Meets With Andrew Wyeth**.

11. Francis Koval: "Interview with Rossellini". *Sight and Sound*. Febrero, 1951. Página 393; Pio Baldelli: *Roberto Rossellini*. Samonà e Savelli. Roma, 1972. Página 253.

12. André Bazin: "Voleur de bicyclette". *Esprit*. Noviembre, 1949. Reimpreso en *Qu'est-ce que le cinéma*. Volumen 4. Página 59.

13. Gilbert Seldes: "A Fine American Movies". *The New Republic*. 7-3-1928. Páginas 98-99. Reimpreso en George C. Pratt: *Spellbound in Darkness*. New York Graphic Society Ltd. Greenwich, CT, 1973. Páginas 469-471.

14. Citado en *King Vidor interviewed by Nancy Dowd and David Shepard*. Directors Guild of America and Scarecrow Press. Metuchen, 1988. Página 276.

15. Eric Sherman: "King Vidor". En Jean-Pierre Coursodon, ed.: *American Directors*. Volumen 1. McGraw-Hill. Nueva York, 1983. Página 350.

16. Vidor, citado por Richard Combs: "King Vidor". En Richard Roud, ed.: *Cinema: A Critical Dictionary*. Viking. Nueva York, 1980. Página 1.027.

17. El protagonista preferido de Vidor es el arquitecto de **El manantial**, al que Vidor admiraba por su independencia y seguridad en sí mismo. No obstante, no le gustaba el final de la película, cuando estallan los edificios, y no cambió de opinión hasta veinte años después. En **Northwest Passage** Spencer Tracy es un héroe de proporciones superhumanas, pero Vidor nunca finalizó el film, en cuya segunda parte debía describir la desintegración de Tracy.

18. Vidor entrevistado por Charles Higham y Joel Greenberg, en su publicación *The Celluloid Muse: Hollywood Directors Speak*. Signet. Nueva York, 1971. Página 272.

19. Uno de los obstáculos para apreciar **Guerra y paz** es la tendencia (bastante natural) a considerarla, así como a su descripción de Napoleón, como un documento histórico más que como una película mitológica (lo que sería más apropiado).

20. *New York Times*, 12-8-1956.

21. Mark Shivas y V. F. Perkins: "Interview with King Vidor". *Movie*, número 11. Julio-agosto, 1963.

22. *King Vidor Interviewed by Nancy Dow*. Página 16.

