

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
King Vidor, la apoteosis del individualismo

Autor/es:
Angulo, Jesús

Citar como:
Angulo, J. (1999). King Vidor, la apoteosis del individualismo. Nosferatu. Revista de cine. (31):14-36.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41149>

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



...Y el mundo marcha

King Vidor, la apoteosis del individualismo

*King Vidor Amerikako zinemaren aitzindari handietako bat da, Griffith, Walsh edo Stroheim-ekin batera. 1919. urtetik, **The Turn in the Road** izenburuko bere lehen filme luzea egin zuenetik, 1959. urtean **Salomon and Sheba** (1959) izenburua zuenarekin bere ibilbideari amaiera eman zion arte, zinemaren historiari dagozkion zenbait oinarritzko obra egin zituen, **The Big Parade** (1925), **Duel in the Sun** (1946) edo **War and Peace / Guerra e pace** (1956) esate baterako.*

Jesús Angulo

El hijo del maderero va a Hollywood

Por muchas veces que se haya escrito, y por muy tópico que resulte repetirlo a estas alturas, hay que comenzar diciendo que King Vidor es uno de los grandes pioneros del cine americano, del cine en definitiva. Junto a Thomas Ince y David W. Griffith, a Allan Dwan y a Raoul Walsh, a Erich Von Stroheim, si seguimos amontonando los tópicos. Echemos si no una ojeada a las fechas. Si Griffith comenzó su carrera como realizador en 1909 y Thomas Ince un año después, Vidor realizó sus primeros, aunque rudimentarios, trabajos tras la cámara en 1913, el mismo año que Walsh y un año antes de que Von Stroheim irrumpiera en el cine, si bien es cierto que como realizador éste debería esperar a 1919. No sólo eso, sino que Vidor continuó dirigiendo hasta 1959, muchos años después de que Ince, Griffith y Stroheim hubiesen abandonado, sólo dos años antes de que Dwan diese por finalizada su vasta filmografía y cinco antes de que Walsh cerrase su carrera con **Una trompeta lejána** (*A Distant Trumpet*, 1964).

Eran años aquellos en que para dedicarse al cinematógrafo había que poseer una buena dosis de osadía y, desde luego, tener una fe inquebrantable en algo que nadie se atrevía aún a calificar de arte y, por contra, era más bien considerado un espectáculo de feria. Pero Vidor se sintió muy pronto impresionado por la fuerza de la imagen en movimiento. Al parecer fue **Viaje a la luna** (*Le Voyage dans la lune*, 1902), de Méliès, la primera película que vio cuando contaba entre trece y quince años, según la versión que elijamos de las dos fechas que circulan como las de su posible nacimiento, el 12 de febrero de 1894 o el 8 de febrero de 1896.

Nacido en Galveston, Texas, en el seno de una rica familia maderera,

pronto desdeñó estudios más "productivos". Ya desde niño escribía relatos cortos, que eran de vez en cuando publicados por periódicos de la región e, incluso, de muy joven, varias obras de teatro. A los trece años comenzó a trabajar como portero de El Globo, el primer cinematógrafo de Galveston, donde pronto empezó a sustituir al operador cuando éste debía ausentarse del local. Eran jornadas de diez o doce horas en las que se empapó del cine de Max Linder, vio, según confesión propia, ciento cuarenta y siete veces la versión muda italiana de **Ben-Hur**, y, seguramente, algunas de las primeras películas de Griffith, al que siempre consideró el primer gran maestro del cine.

Nada mejor que la lectura de su autobiografía *A Tree Is a Tree* (1) para seguir aquellos años de efervescencia en los que Vidor se dejó arrastrar por su entusiasmo de pionero. Con él embarcó a su amigo Roy Clough, que había fabricado personalmente una más que rudimentaria cámara, para filmar las imágenes de uno de los habituales vendavales que a menudo asolaban la pequeña isla, frente a la costa tejana, en la que se encuentra Galveston. Las imágenes ("*borrosas y confusas*", según confiesa el propio Vidor) le colmaron no obstante de esperanzas. Firmemente convencido de que había encontrado su camino, consiguió que la productora y distribuidora de noticiarios Mutual Weekly le nombrase su representante en Galveston. Para ello tuvo que ponerse en contacto con John Boggs, un chófer de la cercana ciudad de Houston, poseedor de una de las pocas cámaras tomavistas existentes en Texas. Con él consiguió el encargo de filmar, en 1913, la concentración de tropas norteamericanas (11.000 soldados, algo histórico en la ciudad), que se daría en Galveston como respuesta a los incidentes que se vivían en la ciudad mexicana de Veracruz. A última hora

Boggs no pudo, por razones de trabajo, estar presente en la filmación y dejó a Vidor con una cámara que prácticamente desconocía y una escueta nota de instrucciones. Realizador y operador a la vez, consiguió unas imágenes que se exhibieron en noticiarios de todo el mundo, pese a sus deficiencias.

In Town (1913), film corto con claras influencias del cine cómico de la época y centrado en la famosa carrera automovilística de Galveston, fue el antecedente de otras dos comedias de diez minutos cada una, que realizaría ese mismo año. Para ellas intentó contar con la joven Florence Arto como protagonista, algo a lo que sus padres se negaron. Poco después, con diecinueve años (ella contaba diecisiete), se casaron y la hizo protagonista de su **Houston Sugar Refining Documentary** (1915), un trabajo de encargo que, como los documentales que seguía dirigiendo para la Mutual Weekly, le sirvió para mantener una mínima independencia económica, al tiempo que iba aprendiendo el oficio. Florence Vidor, con la que emprendió su viaje a Hollywood en 1915, acabaría siendo una "primera dama" del cine mudo trabajando para la M.G.M. y la Paramount, a las órdenes de directores como el mismísimo Cecil B. DeMille.

El viaje, costa a costa, hasta Hollywood con Florence es narrado en la citada autobiografía con un encanto arrollador. Apenas sin dinero, en un destartado Ford-T, durmiendo casi siempre en el coche, rodando material para la Mutual y esperando los cheques de la productora que no llegaban nunca, evoca claramente las epopeyas de los primeros colonizadores del Oeste americano, por mucho que en este caso haya que hacer una lectura en clave de comedia. En California quedó fascinado por los viejos estudios. Precisamente en los estudios Western, que la Vitagraph poseía en Santa Móni-

ca, Florence consiguió trabajo como actriz y Vidor vendió sus primeros guiones, firmados bajo el seudónimo de Charles K. Wallis. Cuando Vitagraph se trasladó a Hollywood, ambos se fueron con la productora.

En sus primeros años en Hollywood, Vidor hizo de todo: actor secundario, encargado del *atrezzo*, *script*, cámara, selector de guiones y guionista. Visitó con frecuencia los decorados de **Intolerancia** (*Intolerance*, 1916), la obra maestra de Griffith de la que escribiría en su autobiografía que *"en cuanto a concepción y ejecución, no ha sido igualada por ninguna dirección cinematográfica hasta el presente"*. Tuvo incluso la fortuna de poder asistir a la realización de algunas tomas de su admirado maestro.

Paralelamente consiguió escribir el guión para un cortometraje de diez minutos para la Vitagraph, **When It Rains It Pours** (1916), que dirigió William Wolbert aprovechando un parón en las películas que la productora realizaba, a causa de una semana de lluvia pertinaz.

Irónicamente su primer trabajo fijo fue como contable para la Universal, lo que le haría hablar del *"sistema estilo fábrica que predominaba entonces para la elaboración de películas"*. De allí conseguiría su primer contrato como guionista en el departamento de comedias.

En 1918 realiza veinte filmes de treinta minutos, producidos por el juez Willis Brown, dedicados a mostrar la reeducación de niños y adolescentes problemáticos llevada a cabo por el propio Brown en su Tribunal de Menores de Salt Lake City, Utah. Según una biofilmografía publicada por la revista *Cahiers du Cinéma* (2), tres de ellos llegaron a ser reunidos para formar un largometraje, aunque para Carlos Señor (3), se trataría

de una serie de cortometrajes que fueron reconvertidos en tres medietrajes de media hora. Ambas fuentes coinciden en los títulos: **Danny Asks Why**, **The Demand of Dugan** y **Gumdrops and Overalls**.

Primeros pasos

Desde su "puesto de observación" dentro de productoras tan arraigadas en Hollywood como la Vitagraph y la Universal, pero siempre en labores de segunda fila, Vidor seguía ejerciendo de francotirador en lo tocante a su actividad como realizador. En 1918 había escrito el guión de **The Turn in the Road**, *"la historia de un joven aturcido por alguna tragedia personal, que vacila en su marcha por la vida, preguntándose ¿qué es la verdad? Estaría profundamente enamorado de su joven esposa y juntos esperarían dichosos el nacimiento de su primer hijo. Pero la tragedia les destruiría cuando la esposa pagase con su vida ese nacimiento. El aniquilado marido, incapaz emocionalmente de aceptar el funesto destino que había pulverizado su felicidad conyugal, se lanzaría por el mundo en busca de una respuesta a las dudas que asaltaban su mente"* (4). Un grupo de nueve médicos se entusiasmó con el proyecto, que para ellos guardaba una estrecha relación con Ciencia Cristiana (5), a la que todos ellos pertenecían. Para su financiación fundaron la Brentwood Film Corp. El film, su primer largometraje, dio unos inesperados beneficios y Vidor dirigió para la Brentwood otras tres películas: **Better Times**, **The Other Half** y **Poor Relations**, todas ellas realizadas en 1919. Entre sus actores figuraron ZaSu Pitts, David Butler y, en las dos últimas, la propia Florence Vidor.

El nombre de King Vidor empezaba a ser conocido en Hollywood. El joven realizador no sólo había

demostrado su capacidad como director, sino que sus presupuestos modestos resultaban rentables. Ese mismo año viajó con Florence a Nueva York, donde se pudo permitir el lujo de elegir entre varias ofertas y aceptó un contrato con un grupo de exhibidores, la First National Exhibitors. Para ello fundó su propia productora y, por primera vez desde que iniciara su carrera cinematográfica, recurrió a la ayuda económica de su padre. Convenció a éste, que ya se había retirado del negocio maderero, para que traspasase una agencia de seguros y le construyese sus propios estudios. En poco tiempo levantó su modesta Villa Vidor, en el Boulevard Santa Mónica, de Hollywood. De esta asociación nacieron, entre 1919 y 1922, nueve largometrajes.

A propósito del primero de estos filmes, **The Jack-Knife Man** (1920), Vidor evoca una anécdota que resulta muy significativa acerca de la mentalidad de las productoras de la época. El presupuesto para esta sencilla historia ambientada en torno a los barqueros que recorrían el Mississippi, era de setenta y cinco mil dólares. Vidor consiguió realizarla con tan sólo sesenta y cuatro mil y devolvió a sus socios un talón por los once mil restantes. Lo que él pensaba que se convertiría en motivo de felicitaciones por tan prudente administración, no fue sino objeto de la censura de los exhibidores de la First, que le reprocharon que no hubiera utilizado la totalidad del presupuesto, para dar más brillantez a sus carteleras. El Hollywood del esplendor y del *glamour* no buscaba ahorrar dinero en sus presupuestos, querían que se viese en cada centímetro de la pantalla y que los nombres más rutilantes parpadearan en los letreros de neón de sus teatros.

No obstante, **The Jack-Knife Man** supuso un éxito de crítica,

aunque su funcionamiento en taquilla no resultó precisamente excelente, y tuvo de nuevo como protagonista a Florence Vidor, que encabezaría el reparto de siete de los nueve títulos. A lo largo de este periodo Vidor va depurando su estilo, al tiempo que se va afianzando en algunas de las que serán sus constantes temáticas: el estudio en profundidad del carácter de sus personajes, siempre en busca de unos sólidos valores morales -reflejo de las inquietudes metafísicas que nunca abandonarán al realizador- o la contraposición de la vida en armonía con la naturaleza frente a la más deshumanizada e intrascendente de las ciudades. Especial reflejo de esta contradicción es **Conquering the Woman** (1922). En ella, una joven y rica heredera norteamericana, sumergida en la sofisticación de la Costa Azul francesa, es enviada por su padre a una isla desierta con un joven amigo suyo, que debe encargarse de "reeducarla" en "*sentimientos y maneras más conformes con la naturaleza*". Por supuesto, la experiencia dará los frutos deseados. Según el crítico francés Luc Moullet, si en la primera parte "*Vidor se deja ganar por las convenciones y la estructura dramática tradicional de la comedia mundana de la época (...), desde que aparece el marco natural de la isla, así como la evolución de la heroína, testimonia mucho más frescor e invención*" (6).

También en ese periodo Vidor realiza su primera incursión en el *western*, género sobre el que, ya en el sonoro, volverá en cinco ocasiones más, en la última de ellas para filmar no sólo su mejor aportación al género, sino una de sus mejores películas: **La pradera sin ley** (*Man Without a Star*, 1955). El film, **The Sky Pilot** (1921), superó el presupuesto inicial y, según cuenta el realizador en sus memorias, fue el principal detonante a la postre del cierre de su productora y de sus modestos estudios.

Paradójicamente el cierre de la Vidor Productions le abrió las puertas de los grandes estudios. A lo largo de los años veinte su filmografía estuvo ligada primero, y alternativamente, a la Metro y a la Goldwyn, después a la fusión resultante entre ambas y, a partir de 1925 -con su primera obra maestra: **El gran desfile** (*The Big Parade*)-, a la definitiva Metro-Goldwyn-Mayer, para la que trabajó en exclusividad hasta 1931. Luego volvería a hacerlo esporádicamente, simultaneando sus trabajos para ella con otros para United Artists, RKO, Paramount, Warner Bros, 20th Century Fox y Universal, o nombres como William Randolph Hearst y David O. Selznick. Como puede verse, todo un muestrario que por sí solo demuestra el reconocimiento que su nombre obtuvo en la gran industria.

Tras **Tin-Tín de mi corazón** (*Peg o' My Heart*, 1922), una al parecer intrascendente comedia, el desconocimiento de la primera parte de la filmografía de Vidor por parte de quien firma este artículo obliga a acelerar el paso a la hora de comentar este periodo. Si acaso habría que detenerse en **Tres solterones discretos** (*Three Wise Fools*, 1923), básicamente por dos razones. La primera sería de carácter biográfico, ya que durante esta película conoce a la célebre actriz Eleanor Boardman, con la que volverá a trabajar en varias ocasiones. Sus relaciones con ella provocaron su divorcio ese mismo año de Florence. Poco después se casaría con Eleanor. También en este periodo empieza a contar con uno de los grandes galanes de la época, John Gilbert, con el que colabora por primera vez en **His Hour** (1924) y que sería el protagonista de **El gran desfile**. Desde un punto de vista cinematográfico, **Tres solterones discretos** supuso la utilización por vez primera de lo que él llamaba "música silenciosa", una técnica de capital importancia en

la planificación de muchas secuencias antológicas en películas como, por poner tan sólo dos ejemplos, **El gran desfile** y **Aleluya** (*Hallelujah*, 1929). Así narra Vidor su "descubrimiento": "*En la película había una fuga de presos y los reclusos huían en un automóvil veloz y blindado, siendo perseguidos por otros coches e incluso un viejo aeroplano Jenny. Yo estaba muy influenciado por alguna de las secuencias de persecución de D.W. Griffith y decidí planear ésta con un crescendo musical preciso para aumentar así el efecto y la excitación de cada corte de los perseguidos y los perseguidores. Elegí trozos aprovechables de discos sinfónicos cuyo tempo pareciera convenir a la acción particular que yo tenía en la mente. Después, sentándome al lado de un fonógrafo y un metrónomo establecí el ritmo oportuno y lo apunté al margen del guión. Gradualmente fui adelantando el compás del metrónomo a medida que la acción aumentaba en velocidad creando un momento de apogeo. Como todavía estábamos en el reinado del cine mudo y la música no podía ser oída, se la llamaba 'música silenciosa' y procuraba dársele lo que pudiéramos llamar un reflejo puramente visual. Previne que esta técnica podía tener grandes posibilidades*".

Entre El gran desfile...

En 1925 Louis B. Mayer, que había estado al frente de la producción de las cuatro películas anteriormente dirigidas por Vidor para la Metro Goldwyn Pictures, une definitivamente su nombre a la productora, que se convierte en la mítica Metro-Goldwyn-Mayer. Una de sus primeras producciones fue precisamente **El gran desfile** y la M.G.M. no pudo empezar con mejor pie. Los docientos cuarenta y cinco mil dólares de costo de la película habían dado en pocos años cinco millo-

que. Allí el combate es seco: la cámara no abandona las tomas generales, en las que vemos caer a los soldados heridos, sin primeros planos, sin épica truculenta alguna. Un soldado queda en pie, mientras caen todos los que le rodean; en un plano largo vemos cómo le tiemblan las piernas, mientras la cámara mantiene la distancia. Esta sequedad, el anonimato de los hombres que caen, la distancia de la cámara, multiplican el efecto de irracionalidad de la guerra. Apenas hay discursos y, cuando esto ocurre, se limitan a ser frases escuetas y contundentes: "*¡Espera! ¡Órdenes! ¡Barro, sangre, cadáveres malolientes! ¿Para qué diablos sirve la guerra?*".

Cuando en el epílogo de la película, que oficia de contrapunto al entusiasmo del prólogo, Jim vuelve a casa, no sólo le falta una pierna. Se da cuenta de que aquél ya no es su mundo y vuelve a Francia para reunirse con Melisande. De nuevo la vuelta a la naturaleza, pero también la huida de una sociedad hipócrita y alejada de una realidad que, por muy dolorosa que resulte, está preñada de autenticidad.

Tras ver un par de rollos de **El gran desfile**, Lillian Gish, la actriz griffithiana por excelencia, exigió que su próxima película fuese dirigida por Vidor. Éste se hizo cargo, sin dudarlo, del que fue uno de los muchos encargos a los que tuvo que hacer frente en su carrera. El guión basado en una novela de Henri Murger, no estaba desde luego exento de tópicos. **Vida bohemia** (*La Bohème*, 1926) refleja el consabido mundo de artistas bohemios, que sobreviven en el dulce y alegre París del siglo pasado a la espera de que una oportunidad reconozca su genio. A medida que avanza el metraje, el film va derivando hacia el melodrama, al servicio de una Lillian Gish que interpreta un papel en la línea de las mujeres frágiles

nes y medio de beneficio. La película se convertía en la segunda más taquillera del cine mudo norteamericano, tras **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*; Griffith, 1915).

Vidor consigue con **El gran desfile** un conmovedor alegato contra la guerra, pese a que, como él mismo explicaba, eligió a un joven ocioso de familia bien que no es militarista pero tampoco pacifista. De hecho en el prólogo del film, Jim Apperson (John Gilbert en una de sus más afortunadas interpretaciones) prácticamente se ve arrastrado al alistamiento por la euforia patriótica que respira a su alrededor y por su propia inconsciencia. Tras ese prólogo, la película se divide en dos partes claramente diferenciadas. En la primera, constituida por la llegada de

los soldados a Francia y los preparativos antes de entrar en combate, se produce una inteligente mezcla de humor y lirismo. Junto a escenas que evocan el cine mudo más tópico (dicho sea esto en un tono en absoluto despectivo), como aquélla en la que Jim, enfundado en un gran barril, conoce a Melisande, hay momentos de un tierno lirismo cargado de ingenuidad, como aquella otra en la que el joven trata de explicar a la campesina francesa que el chicle no se traga, o de un fuerte componente melodramático, como la famosa despedida cuando Jim se va al frente y Melisande se agarra desesperadamente a su pierna. La segunda parte corresponde a la entrada en batalla. Con una utilización magistral del metrónomo, Vidor hace avanzar a los soldados a través de un bos-

y desvalidas que tantas veces encarnó para Griffith. Vidor contrapone las penalidades de la heroína, tísica y sobreexplotada en los más míseros ambientes parisinos, con el ascenso del hombre (de nuevo John Gilbert) por el que se ha sacrificado en silencio. La secuencia en la que la protagonista se arrastra, literalmente, por las calles para morir casi en brazos de su amado y rodeada de sus viejos amigos, tiene claras reminiscencias de los melodramas del realizador de **Intolerancia**.

Su siguiente película, **El caballero del amor** (*Bardelys the Magnificent*, 1926), tampoco parece esencial para la filmografía de Vidor, una nueva historia de amor en la que Gilbert comparte protagonismo con Eleanor Boardman. De ella, el propio realizador destaca en sus memorias la famosa secuencia de amor entre ambos, mientras se deslizan en una lancha a través de un "túnel" de ramas de sauce, que fue en su tiempo muy

celebrada por la elegancia de su planificación y su sugerente fotografía.

...Y el mundo marcha

Con **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1927), Vidor realiza la segunda gran película de su periodo mudo. El realizador se centra en las esperanzas, fracasos, desilusiones y pequeñas satisfacciones de un matrimonio que representa a "la masa" (al fin y al cabo ésta es la traducción literal del título original). En esta película asistimos por primera vez de forma contundente a una pugna que atraviesa muchos de los mejores títulos del realizador: la del individualismo, por un lado, y la colectividad, por el otro. Pugna que a lo largo de su filmografía mostrará todas las contradicciones con las que la vivía su director. Si en títulos como **An American Romance** (1944), **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949) y **La pradera sin**

ley se decanta finalmente por la fuerza de la lucha del individuo frente a la sociedad, en **...Y el mundo marcha** y, más tarde, en **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934) es la colectividad la que engulle al individuo, sin que esto impida que la relación entre ambos se muestre siempre de forma dialéctica. Incluso, como en **La ciudadela** (*The Citadel*, 1938), puede producirse un camino de ida y vuelta entre una y otro.

En **...Y el mundo marcha** el sueño americano no sale en principio demasiado bien parado. Más que una sociedad capaz de dar a cada ciudadano esa tan americana capacidad de triunfar, la que describe Vidor es una sociedad opresiva y hostil. Veamos, si no, dos rótulos de la película: "*Meses interminables. La muchedumbre siempre ríe contigo, pero sólo llora un día por ti*" o "*No conocemos el poder de la multitud, ni la oposición que ejerce, hasta que dejamos de*



...Y el mundo marcha

marchar a su ritmo". Incluso las pequeñas satisfacciones de las que hablábamos, cuando se producen, resultan ser devastadoras. Es el caso del premio de quinientos dólares logrado por el protagonista en un concurso publicitario: la euforia de la celebración es el desencadenante de la muerte de la pequeña hija de los protagonistas bajo las ruedas de un camión. Esta crítica queda, no obstante, notablemente suavizada con un final demasiado acomodaticio, por cierto uno de los siete que, según confiesa él mismo, rodó el realizador.

Hay en el film tres secuencias que, no por archiconocidas, dejan de ser antológicas. La primera es la que cierra el prólogo del film, en el que se nos cuenta la infancia de Johnny Sims, el protagonista, y las gloriosas expectativas que su padre alberga para su futuro. Mientras el pequeño Johnny habla en la calle precisamente de estas

últimas con unos amigos, una ambulancia se detiene frente a su casa. Johnny se abre paso entre la multitud arremolinada al pie de la escalera que lleva a su vivienda. El niño sube pausadamente por ella, tomado en un sobrio y contundente picado, en busca de la temida noticia: su padre ha muerto.

Las otras dos son complementarias y también hacen referencia a la integración del protagonista en la masa. Ya en Nueva York, la cámara, que acaba de mostrarnos una toma casi documental de la agitación urbana, deja la calle para ascender en un vigoroso *travelling* por la fachada de un gran edificio de oficinas. Este contrapicado enlaza directamente con otro *travelling* -esta vez en picado- que, tras penetrar por una de las ventanas, recorre un gran número de filas de mesas idénticas, hasta detenerse en la que ocupa Johnny, desarrollando su rutinario trabajo diario. El protagonista es uno

más, realiza los mismos movimientos, los mismos gestos que sus compañeros. El movimiento de cámara tiene como objeto individualizar a Sims dentro de la masa. Por contra, en la secuencia final, la cámara se coloca frente al matrimonio y su hijo, que ríen alegremente mientras contemplan un espectáculo de pantomima. En esta ocasión, la cámara realiza la función contraria y retrocede en un nuevo *travelling* en picado, que integra a los tres en esa misma masa.

Por lo demás, el pulso narrativo muestra en el film -como tantas veces a lo largo de su filmografía- la gran capacidad de Vidor para bordear la lágrima fácil y penetrar en las honduras de sus personajes, creando muchos momentos de auténtica y turbadora emoción. Vidor relata en sus memorias una conversación con Irving Thalberg, a propósito de la película:



Espejismos

-"Será una cinta maravillosa' -*commenté yo-*, 'pero no dejará ni un dólar de taquilla'.

-'No te preocupes por eso' -*me contestó él-*. 'La M.G.M. puede permitirse el lujo de llevar a cabo algunos proyectos de carácter experimental'".

Sin embargo la película, que había costado medio millón de dólares, dio un millón de beneficio.

En 1927 el magnate de la prensa William Randolph Hearst decidió trasladar sus actividades cinematográficas desde Nueva York hasta California y allí asoció su productora -la Cosmopolitan- a la poderosa M.G.M. Desde que vio **El gran desfile**, Hearst había querido contar con Vidor para su proyecto cinematográfico, que en realidad no era otro que el de lanzar al estrellato a su protegida Marion Davies. No deja de ser curioso el caso de esta actriz, especialmente bien dotada para la comedia, pero a la que Hearst quiso siempre convertir en la gran actriz dramática que nunca fue. Un empeño megalómano, como todo en él, que acabó arruinando la carrera de la actriz y que con tanta fortuna reflejó parabólicamente Orson Welles en **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1940).

Sea como fuere, Vidor aceptó y dirigió en tres ocasiones prácticamente consecutivas a la Davies, pero ciñéndose siempre al terreno de la comedia. El realizador cuenta cómo Hearst siempre estaba al acecho. Aparecía por los estudios para vigilar a su estrella y lo que el director hacía con ella e incluso llegó a vetar una secuencia, aquella en la que debería recibir la típica tarta de merengue en plena cara, en **Espejismos** (*Show People*, 1928). Vidor tuvo que sustituir el impacto de la tarta por un buen chorro de sifón.

No conozco la tercera de estas colaboraciones, **Not So Dumb** (1930), su segundo film sonoro



tras **Aleluya**. Carlos Señor la descalifica con contundencia afirmando que es "la peor película sonora de Vidor" (7). En cuanto a las dos primeras se trata de las últimas películas mudas de Vidor. Mientras **La que paga el pato** (*The Patsy*, 1928) prácticamente carece de interés, no sucede lo mismo con **Espejismos**.

La que paga el pato es una comedia hueca e intrascendente, en la que el realizador parece contagiarse de un guión tópico y soso -algo especialmente grave si hablamos de una comedia-, en el que la Davies se limita a desplegar toda su capacidad histriónica, digna de mejor suerte. Sólo sus parodias de grandes estrellas de la época, como Mae Murray, Pola Negri y Lillian Gish, podrían tener su gracia, si no fuese porque flotan totalmente en el vacío. Pese a

todo la película tuvo un buen resultado en taquilla, aunque una vez vista, cabe preguntarse si no tendría mucho que ver en esto el incondicional apoyo crítico con el que la obsequió la poderosa prensa de Mr. Hearst.

Algo bien distinto cabe decir de **Espejismos**. Mediante la historia de una jovencita que llega a Hollywood para triunfar, cosa que consigue tras los inevitables primeros pasos como actriz cómica en películas de segunda o tercera fila, Vidor realiza una inteligente sátira del banal mundo de las estrellas de Hollywood. Una crítica que a medida que avanza el metraje va alcanzando mayor causticidad. Al contrario de lo que ocurría en **La que paga el pato**, en esta ocasión Vidor se encuentra como pez en el agua y consigue la que seguramente es su mejor co-

media, terreno para el que estaba más capacitado de lo que habitualmente se le ha concedido. El realizador hace una defensa del cine cómico, subvalorado a menudo en la época frente a los dramas románticos tan del gusto de los últimos años del mudo (8). Ante la pantalla desfilan grandes estrellas de la época interpretándose a sí mismos: John Gilbert, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks... y hasta los propios King Vidor y Marion Davies. En cuanto a esta última, lleva a cabo en **Espejismos** una de sus mejores interpretaciones, muy bien secundada por William Haines, un polémico actor debido a su descarada homosexualidad, que nunca se molestó en ocultar -más bien todo lo contrario- y que ya había trabajado para Vidor como protagonista de **Wine of Youth** (1924).

Tras la realización de **Espejismos**, Vidor viaja a Francia para descansar. Para ello hubo de rechazar un proyecto que le apasionaba: dirigir la primera versión de *Las aventuras de Tom Sawyer*, la novela de su admirado Mark Twain, que finalmente dirigiría John Cromwell -**Las aventuras de Tom Sawyer** (*Tom Sawyer*, 1930)-. No obstante su viaje a Europa fue fructífero. Allí comenzó su amistad con Scott Fitz-

gerald, conoció a Ernest Hemingway y hasta tuvo la ocasión de coincidir con James Joyce.

La llegada del sonoro

Fue durante esa estancia cuando el cine sonoro comenzó a asentarse en Hollywood, por lo que a su vuelta se enfrentó con energía a su primer proyecto en este terreno: **Aleluya**. Una energía que tuvo que empezar a desplegar para que la M.G.M. aceptase el proyecto. El principal problema consistía en que la productora financiase un film protagonizado exclusivamente por negros, lo que significaba automáticamente que no podría ser exhibido en una gran parte de los estados del sur del país (9). Para solventarlo Vidor tuvo que renunciar a su salario, con el que contribuyó a los gastos de producción, y comprometerse a promocionar la película en persona en esos estados sureños.

A partir de ahí, habría de hacer frente al sinfín de problemas técnicos que el sonoro traía consigo. Cuando el sonido no era captado en directo -como en la famosa secuencia de la persecución en los pantanos- el montaje se convertía en un suplicio a la hora de sincro-

nizar imagen y sonido, dada la inexistencia por aquel entonces de la moviola. Pero cuando se trabajaba con equipo de sonido el problema no era menos severo. Las cámaras habían evolucionado mucho en los últimos años y adquirido una gran movilidad, pero nunca se había tenido la necesidad de que los deslizamientos de sus *travellings* fuesen silenciosos o de que el paso de la cinta por la cámara no produjese el típico zumbido del roce de la película. Vidor lo cuenta en sus memorias: "*Se improvisaron grandes cabinas aisladas parecidas a enormes neveras donde se encerraba la cámara y dos o tres operadores. El objetivo actuaba a través de una mirilla de cristal de luna. La cinematografía había retrocedido al tiempo de la cámara fija. Cuando era posible rodar una escena silenciosa y con una cámara descubierta, se salía de aquella cabina asfixiante con un sentimiento de verdadero alivio. Aquél fue un periodo de callada desesperación para todos aquellos habituados a amar la lucidez del silencio*". Leyendo estas palabras uno evoca inevitablemente las deliciosas imágenes de **Cantando bajo la lluvia** (*Singin' in the Rain*; Stanley Donen y Gene Kelly, 1952). Vidor debió sentir la vuelta de sus tiempos de pionero.

El resultado es un melodrama musical con luces, pero no exento de sombras. No cabe duda de que el casi titánico empeño por arrancar el habla a su cine hay que saldarlo positivamente. Como ya hemos apuntado al hablar de su teoría de la "música silenciosa" en realidad el sonido no era algo nuevo en el cine de Vidor, sino que, aunque invisible, ya había marcado el ritmo de algunos de sus filmes. Ahora tenía que hacerlo aflorar. En este terreno sigue siendo modélica la justamente famosa secuencia de la persecución en los pantanos, a la que, rodada como hemos dicho sin sonido, añadió a posteriori una auténtica sinfonía





Pasión bajo la niebla

de ruidos que consigue crear un notable *crescendo* dramático. Por contra, los números musicales, como muy bien apunta José María Latorre, "no están, por lo general, bien engarzados en la narrativa, cortando su fluidez: son una interrupción y neutralizan el interés del espectador" (10). De hecho, Vidor no volvería a insistir nunca más en el terreno musical.

En realidad **Aleluya** pertenece claramente al terreno del melodrama, el género en el que más insistió el realizador, hasta el punto de que cabría preguntarse si alguna vez se apartó de él a lo largo de su filmografía. Un melodrama en el que están presentes muchas de sus constantes temáticas. Nos encontramos ante la lucha personal de un hombre (Zeke, el protagonista) por encontrar su propio camino, enfrentado a su integración

en la comunidad a la que pertenece y que acaba liderando como predicador. Una lucha que -pocas veces más clara que en esta película, pero presente en muchos de sus filmes: **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946), **Pasión bajo la niebla** (*Ruby Gentry*, 1952), **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956), **Salomón y la reina de Saba** (*Salomon and Sheba*, 1959)...- se establece entre el Bien y el Mal, entendidas como categorías sobrehumanas que superan, cuando no predeterminan, a sus personajes. Una mujer es el detonante para que el protagonista abandone, no sólo a su compañera, sino también el recto camino por el que transitaba hasta entonces placenteramente: lo mismo ocurrirá, por ejemplo, en **El pan nuestro de cada día** o **Su único pecado** (*Cynara*, 1932).

Por otro lado, sin duda es cierta la preocupación de Vidor por los desheredados, pero, sin participar en absoluto de las acusaciones de racismo que en ocasiones recibió el realizador de **Aleluya**, sí hay una cierta sombra que se entreevee en su forma de dibujar a las diferentes minorías que retrata en sus filmes. Los negros aquí son excesivamente folclóricos, primarios, fáciles de manejar; como los honrados y afanosos polacos de **Noche nupcial** (*The Wedding Night*, 1934) son demasiado prisioneros de sus atávicas costumbres; o los indios de **Northwest Passage** (1940), fácilmente catalogables, sin el menor matiz, de salvajes y crueles; o incluso los mineros de **La ciudadela** son brutos e irracionales. La enorme variedad de matices que en muchas ocasiones se pueden apreciar en los héroes vidorianos nunca es trasladable a

fuerza telúrica frente a la degradada ciudad, especialmente exuberante en el paisaje de los pantanos -otra vez remitimos a **Pasión bajo la niebla**- de Tennessee, que remiten a los que tan bien conoció en su infancia.

Si **Aleluya** no es una de las obras maestras de Vidor, sí merecía la pena detenerse en ella en cuanto que expone, como se ha intentado mostrar, una gran parte de las constantes de la filmografía del realizador.

Su tercera película sonora es a la vez la primera de sus cuatro incursiones habladas en el género del *western*. **Billy the Kid / El terror de las praderas** (*Billy the Kid*, 1930) fue filmada en 70 mm. y da la impresión de que Vidor se empeñó ante todo en la resolución de los problemas técnicos derivados de esta elección que de otros aspectos relativos a la puesta en escena, despachada aparentemente (hemos de limitarnos a su visión en vídeo, sin, por lo tanto, poder apreciar las virtudes de su formato superpanorámico) con cierta indolencia. En cuanto a la figura de Billy el Niño, el realizador opta por retratar a un hombre siempre dispuesto a luchar por la injusticia, la imagen sin fisuras de alguien que "*se dedicó a devolver la libertad a las praderas*", como reza el rótulo que sirve de prólogo a la acción. Tanto es así que, en una secuencia del film, Claire le dice: "*No sé por qué es más fácil imaginarte visitando a una chica con un ramo de flores en la mano en vez de ese rifle*". En efecto, nada más lejos del personaje de Vidor que el duro pistolero que también fue el mítico Billy el Niño. Y esto resta credibilidad a la película, que queda convertida en una demasiado plana película de buenos y malos.

Lamentablemente, nunca he podido ver **La calle** (*Street Scene*, 1931), por lo que, necesariamente, mi comentario al respecto ha

"la masa", en la que no parecen caber matizaciones y que, como vimos a partir de **...Y el mundo marcha**, siempre está dispuesta a engullir al individuo libre. Esto, que se desarrolla más pormenorizadamente en otro apartado de esta revista, ensombrece para quien esto firma la preocupación social, por otro lado evidente, de King Vidor.

La imagen del predicador místico y alienado en que se convierte el protagonista tras la trágica muerte de su hermano menor, es, a su vez, un aperitivo de personajes apocalípticos como el Sinkiller de **Duelo al sol** o el hermano de Ruby Gentry en **Pasión bajo la niebla**. No deja de ser un tanto exagerada la figura de este predicador al que rodea una muchedumbre obnubilada y fervorosa en

la secuencia del bautismo en el río, como si se tratase de un nuevo Juan el Bautista. Por no hablar de su entrada a lomos de un pollino en un pueblo, en el que es recibido por una multitud, entre la que destaca un grupo de niños escrupulosamente vestidos de blanco.

En la trilogía de temas básicos de su cine, como afirmaba el propio Vidor y que correspondía al "pan, trigo y guerra", los dos primeros aparecen también claramente. El trigo travestido en el algodón con el que la comunidad negra se gana la vida; el hierro, en la aserradora en la que se refugia Zeke, tras su huida con Chick. Así como la pasión entre estos dos personajes prologa las de **Duelo al sol** o **Pasión bajo la niebla**, así mismo la naturaleza antepone de nuevo su

de ser escueto. Basada en la obra teatral homónima de Elmer Rice, la película se desarrolla en un reducido escenario: poco más de un trozo de calle y las fachadas de unos cuantos edificios de viviendas. En lugar de ampliar los decorados y dar "aire" al guión, Vidor optó por desplegar una enorme variedad de ángulos de cámara: "En *La calle nunca repetiríamos dos veces un mismo estacionamiento de la cámara tomavistas. Si la puerta en escena no podía cambiar, la cámara sí podía hacerlo. Rodaríamos hacia abajo y hacia arriba, de lado, desde arriba y desde abajo, desde un botellón y desde una carretilla, y retrocederíamos incluyendo no sólo la acera sino también la calle*". Por su parte, Latorre escribe que "el interés de King Vidor por el hombre medio americano encontró en la obra de Elmer Rice un excelente terreno para el cultivo, con su heterogénea mezcla de judíos, italianos emigrados, repartidores, cobradores, empleados, policías, americanos xenófobos, matones, estudiantes, cotillas, prostitutas, hombres y mujeres, niños, maridos, esposas y amantes, sobre quienes pesa, a veces con notable fuerza dramática, la sombra de la violencia en su más variada acepción" (11).

Un puñado de melodramas

Con *Champ* (*The Champ*, 1931), Vidor cierra una serie ininterrumpida de once películas para la M.G.M., que sería mucho más extensa si a ella añadimos sus anteriores colaboraciones con las productoras que acabaron, con su fusión, creando aquélla. Basada en un argumento de Frances Marion, narra la historia de un ex-campeón del mundo de boxeo que trata a duras penas de mantener a su hijo a su lado, pese a que su afición por el juego y la bebida no le ayudan demasiado en sus siempre frustrados intentos por salir adelante. Vidor se esfuerza, con

éxito, en este rotundo melodrama en penetrar en el interior de sus personajes, con una puesta en escena que siempre se mantiene en los límites de la sensiblería y que de hecho habrá conseguido humedecer los pañuelos de muchos de sus espectadores, gracias también a la interpretación de Wallace Beery y Jackie Cooper, sus protagonistas. La credibilidad de la historia queda, a la vez, apuntalada por la gran recreación de los escenarios por los que deambula *Champ* -gimnasios, billares, gariños...-, de los que queda redimido con una última victoria que le costará la vida.

Ninguna de las tres películas que realiza a continuación se encuentra entre lo mejor de su filmografía. Según relata en sus memorias, cuando David O. Selznick le contrató para que realizase para RKO *Ave del paraíso* (*Bird of Paradise*, 1932), el productor le dijo escuetamente: "Quiero que haga usted para mí una película de los Mares del Sur con Dolores del Río y Joel McCrea en los primeros papeles. (...) Límitese usted a presentar tres escenas maravillosas de amor como las que ha hecho en *El gran desfile* y *El caballero del amor*. No me importa nada el asunto que pueda usar con tal de que el título sea *Ave del paraíso* y que Dolores del Río se precipite al final por un volcán en erupción". Rodada en Hawái, el guión se escribió deprisa y corriendo y no parece que Vidor pusiese demasiado interés en su filmación, limitándose a rodar secuencias más o menos paradisíacas del entorno natural. Durante el rodaje se enamoró de la *script*, Elizabeth Hill, con la que se casaría ese mismo año tras divorciarse de Eleanor Boardman.

Tampoco el guión de *Su único pecado* daba demasiado de sí. Se trata de la historia, con final trágico, de una infidelidad conyugal, narrada en un largo *flashback*, que ocupa casi la totalidad del

metraje del film, en el que el protagonista cuenta a su esposa los pormenores de dicha infidelidad. Vidor trata de sacar adelante la historia con una puesta en escena muy por encima del guión, aunque al final rice el rizo de lo convencional con un final feliz poco creíble. Cabe hacer una breve reflexión, a propósito de este film, acerca del papel jugado en muchas películas de Vidor por un elemento tan aparentemente anodino como son las escaleras, que en él juegan un papel cercano al de las puertas en el cine de Lubitsch. Los personajes de Vidor casi nunca suben unas escaleras porque sí. Muy al contrario, suelen jugar un papel dramático pocas veces reseñado. Si ya hemos citado una secuencia al respecto en *...Y el mundo marcha*, cabría poner el ejemplo de la escalera varias veces recorrida por sus protagonistas en *Noche nupcial* y que causará finalmente la muerte de la desdichada Manya. O la contraposición entre las espléndidas escalinatas de la mansión de los Rostov en *Guerra y paz* y esas mismas escaleras sobreviviendo como gran eje de la casa semiderruida tras la huida de Moscú del ejército de Napoleón.

En *Su único pecado* la forma en la que los personajes suben y bajan las diversas escaleras es utilizada por su director para apuntalar su estado de ánimo. Jim Warlock asciende apesadumbrado al principio del prólogo que antecede al *flashback* citado, pero es mucho más alegre cuando se trata de despedir a Doris y su amiga, en el primer encuentro, que antecede al primer contacto amoroso; sensación que se repite cuando sube en brazos a Doris, que se ha torcido el tobillo, en los prolegómenos de lo que será ese primer encuentro; en una de sus citas furtivas ambos suben alegres las escaleras de la posada en la que van a pasar la noche, pero, poco después, Jim las desciende solo, pensativo y fumando su pipa, tras oír decir a

Doris que preferiría morir antes que vivir sin él; hacia el final, un picado muestra a Doris descendiendo las escaleras de su apartamento visiblemente agitada, mientras, poco después, un contrapicado nos muestra a la misma Doris subiendo esas escaleras lentamente, con la mirada perdida, tras haber tomado la decisión de suicidarse. Son detalles de planificación de este tipo los que, en ocasiones, hacen que una historia mediocre contenga siempre en manos de Vidor más interés del que su guión proporciona a priori.

De nuevo para la M.G.M., Vidor dirige en 1933 **The Stranger's Return**. El interés del film radica ante todo en el desarrollo de un tema esencial en la obra del realizador: el valor de la tierra (el trigo). Louise (Miriam Hopkins) visita tra su divorcio Storr Haven,

la finca de sus antepasados, donde pasa sus últimos años su abuelo (Lionel Barrymore). Allí, el abuelo va inculcando a Louise el amor por la tierra para acabar nombrándola su única heredera, frente a los familiares arribistas que han vivido con él en los últimos años en espera de acabar siendo los dueños de Storr Haven. Esta comedia, con ciertos puntos melodramáticos, no daría más de sí, si no fuese porque, una vez más, Vidor se vuelca en una minuciosa descripción del interior de sus personajes, con su habitual sutileza, consiguiendo un film más que aceptable, a partir de un guión con escasas posibilidades.

El hombre y la masa

En 1934 Vidor se enfrasca en uno de sus proyectos más personales.

A partir de un artículo leído en el Reader's Digest, escribe una historia en la que retoma a los protagonistas de **...Y el mundo marcha**. El matrimonio, sin empleo, decide aceptar la oferta de un familiar y trasladarse a una finca de su propiedad, en un estado tal de abandono que ni siquiera el banco acreedor de la hipoteca que pesa sobre ella tiene interés en subastarla. Finalmente, formando una cooperativa con todos aquellos que están dispuestos a aportar su trabajo para sacarla adelante, consiguen salvarla. Vidor se dirigió con su proyecto a Irving Thalberg, pero a éste le pareció una empresa demasiado arriesgada para la M.G.M. Los bancos se negaron a prestarle su apoyo al leer la historia. Tuvo que hipotecar todos sus bienes y, con ellos y la ayuda personal de Chaplin y su United Artists para la distribución, logró realizar uno de sus mejores filmes.

Con el trigo como protagonista, esta vez nada metafóricamente, Vidor realiza un film épico, en el que la utopía consigue abrirse paso gracias al solidario empeño de sus protagonistas. En esta ocasión el individuo está más integrado que nunca en la colectividad. Se diría que se trata de la antítesis de **El manantial**, otro de sus grandes filmes, aunque de lectura muy diversa. **El pan nuestro de cada día** contiene una de las secuencias más impresionantes de toda su obra. Se trata de la secuencia final, en la que los cooperativistas consiguen desviar el curso de un arroyo, construyendo una gran zanja que atraviesa un bosque y lleva sus aguas hasta sus tierras, cuya cosecha está amenazada por la sequía. Una vez más, Vidor rueda sin sonido, midiendo el ritmo con su metrónomo: se apartan rocas, se talan árboles; a golpe de pico, la zanja avanza; se construyen rudimentarios acueductos; el uniforme ritmo de picos y palas levanta nubes de polvo... Finalmente la zanja



The Stranger's Return



queda terminada, el agua fluye y la cosecha se salva. En plenas consecuencias del *crack* de 1929, muchos de los parados que habitan en las grandes ciudades se ven obligados a trasladarse al campo y Vidor consigue "una transparente metáfora de lo que iba a ser uno de los ejes de la política agrícola del New Deal, las obras hidráulicas del valle del Tennessee", obteniendo "no sólo una de las más exultantes glosas del cooperativismo, sino uno de los filmes socializantes más claros de la historia del cine americano" (12).

Curiosamente la película obtuvo el segundo premio en la Exposición Cinematográfica de Moscú y, si no consiguió el primero, fue por su supuesta propaganda capitalista. Sin embargo en Estados Unidos una buena parte de la prensa calificó la película de izquierdista e, incluso, fue calificada de "rojilla" por alguno de los periódicos de Hearst.

De nuevo con la cooperación de United Artists, pero esta vez producidos por Samuel Goldwyn, Vidor dirige dos nuevos largometrajes. El primero es **Noche nupcial**. Es éste, quizás, su melodrama de tintes más románticos. La historia del escritor en crisis creativa, con problemas de alcohol y hartado de la superficialidad de la vida neoyorkina (en varias ocasiones se ha apuntado el paralelismo de Tony Barret, el protagonista, con Scott Fitzgerald, amigo de Vidor) que se refugia en el campo, en su casa natal de Connecticut, es claramente vidoriana. Allí conoce a Manya, miembro de la comunidad polaca, que vive en la zona cultivando tabaco (una de las primeras secuencias muestra unas líricas imágenes documentales de la recogida de las hojas de esa planta) y entre ambos se establece un amor intenso y apacible a la vez. Barret ve en Manya la oportunidad de volver a conectar con la tierra; Manya ve en Barret su única escapatoria de una comunidad

cerrada y fuertemente patriarcal. La cámara de Vidor consigue mostrar cómo el amor crece entre ambos, con parsimonia, sin el menor chirrido. De nuevo penetra magistralmente en sus personajes, apoyado en una de las mejores interpretaciones que consiguiera Gary Cooper en toda su carrera.

El segundo, **Stella Dallas** (*Stella Dallas*, 1937), es un melodrama puro y duro, quizás el melodrama más de manual, junto a **El campeón**, de toda su carrera. En él asistimos a la lucha de una mujer de origen proletario que intenta desesperadamente ascender en la escala social. Patéticamente desplazada, nunca llegará a conseguirlo del todo, por lo que proyecta sus deseos en su hija, de forma enfermiza y dedicando su vida a tal empeño. Hay secuencias que llegan a alcanzar niveles patéticos, como aquella en la que Stella exhibe su barroco mal gusto indumentario ante las sofisticadas amigas de su hija. El sacrificio de

Stella se refleja con toda su crudeza en la secuencia final, en la que asiste a la boda de su hija desde la calle, como una espectadora más. Stella es así castigada por una clase a la que soñó pertenecer y que nunca le perdonó su osadía. Como **Noche nupcial**, la película se apoya en gran medida en la interpretación de su protagonista, en este caso una Barbara Stanwyck en estado de gracia.

Entre ambos melodramas, Vidor dirigió otros dos filmes para la Paramount. Ni **Paz en la guerra** (*So Red the Rose*, 1935), ni **The Texas Rangers** (1936), una nueva incursión en el *western*, parece que añadieron gran cosa a su filmografía.

A continuación inicia un nuevo periodo ininterrumpido de trabajos para la M.G.M. que comprenderá cinco películas entre 1938 y 1944. Por primera vez desde que inició su carrera la media es menor a una película por año.

La ciudadela contiene una historia plenamente vidoriana. El joven médico Andrew Manson llega a un pueblo minero de Escocia dispuesto a poner todos sus conocimientos al servicio de sus habitantes, pero acaba enfrentándose a la ignorancia y los prejuicios de una comunidad opaca. En el film

se revisita el tema del "hierro" (figuradamente: aquí, el carbón); el del desplazamiento desde la gran ciudad -Londres- para acercarse a la tierra; la lucha del individuo por defender sus ideales frente a una sociedad cerrada: el juicio final a Manson guarda un notable paralelismo con el del protagonista de **El manantial**... La película, que fue un gran éxito tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, fue candidata a cuatro Oscar: Mejor Película y Mejor Director, que fueron a parar a manos de Frank Capra por **Vive como quieras** (*You Can't Take It with You*, 1938); Elizabeth Hill por el Mejor Guión, que obtuvo George Bernard Shaw por **Pygmalion** (1938), dirigida por Anthony Asquith y Leslie Howard; y Robert Donat como Mejor Actor, que fue derrotado por Spencer Tracy por su interpretación en **Forja de hombres** (*Boys Town*, 1938), de Norman Taurog (13).

Paso al noroeste es su primera película en color. Para enfrentarse a este proyecto, cuyo guión llevaba dos años dando tumbos por la productora, Vidor se dedicó al estudio de la pintura al óleo, ante la falta de especialistas en color en aquellos años: *"Un buen director debe hallarse familiarizado con todo arte o artesanía que pueda relacionarse con la producción de*

una película. Debe ser, hasta cierto punto, actor y escritor, escenógrafo y fotógrafo, músico, pintor y técnico. Nunca debe verse supeditado por completo a la decisión o el juicio de otra persona". Pocas frases más significativas que ésta, para reafirmar esa voluntad de autor que siempre defendió para sí mismo.

La película es una tremenda epopeya, en la que un puñado de hombres al mando del mayor Rogers (un espléndido Spencer Tracy) realizan una expedición de castigo contra los indios abenaky, cerca de la frontera con Canadá. El camino desde New Hampshire hasta St. Francis es de una dureza que recuerda a los primeros colonizadores: de hecho la acción transcurre en 1759. Un camino a pie atravesando bosques y ciénagas; ascendiendo montañas cargados con canoas; sufriendo el "ataque" de nubes de mosquitos; caminando por el lecho del río y durmiendo en las ramas de los árboles para no dejar huellas; vadeando un río revuelto mediante una cadena humana; pasando hambre y teniendo que abandonar a enfermos y heridos... Como en Homero, la aventura acaba siendo el propio trayecto. Y Vidor rueda esta odisea con un ritmo impecablemente perfecto. De hecho, acabada su misión, Rogers anuncia su próximo empeño: la búsqueda de un paso al noroeste que lleve hasta Japón, en un epílogo perfectamente suprimible que, al parecer, no fue rodado por Vidor sino por el realizador Jack Conway.

Una vez más asistimos al esfuerzo colectivo y el empuje individual de un hombre, aunque en este caso ambos se complementan como pocas veces en su obra. Tratándose, como se trata, de la película más violenta -en el sentido estricto- de la obra de Vidor, de ella se desprende un peligroso maniqueísmo. Rogers es un héroe de una pieza, por mucho que en de-



La ciudadela



Camarada X

terminados momentos su autoritarismo sea cuestionado. Sus hombres, unos sufridos aventureros, que sólo se atreven a dudar de su empresa en los momentos más dramáticos. Frente a ellos, los abenaky son unos salvajes, colaboracionistas con los invasores franceses, a los que sólo cabe masacrar sin piedad. Y esto último no es exagerado: "*Matad a todos los indios y rematadlos*", dice Rogers a su hombres la víspera del asalto e incendio de su campamento.

Camarada X (*Comrade X*, 1940) fue apresuradamente tachada de anticomunista, cuando en realidad no parece que lo fuese más que la celebrada *Ninotchka* (*Ninotchka*), dirigida por Lubitsch el año anterior. Aunque sólo fuese por la solvente puesta en escena de Vidor y la interpretación de su protagonista, Clark Gable, esta comedia merecería más atención

de la que normalmente se le ha prestado.

En cuanto a su siguiente película, **Cenizas de amor** (*H.M. Pulham, Esq.*, 1941), es otro notable melodrama en el que se muestra descarnadamente la vacía vida burguesa de un alto ejecutivo, al que un buen día asaltan sus recuerdos, sus viejos sueños, merced a la reaparición de su antigua amante, que viene a trastocar una vida perfectamente programada. A este respecto, es significativa la primera secuencia en la que un alegre contrapunto musical marca humorísticamente los movimientos cronometrados que el protagonista realiza cada día desde que se levanta hasta que se instala en su despacho. Merced a la inteligente utilización de un continuo juego de *flashbacks*, Vidor va dejando que el pasado vaya minando el presente para finalizar con un poco creíble final acomodaticio,

por el que todo vuelve a su sitio. A destacar las notables interpretaciones de Robert Young y Hedy Lamarr.

Según confiesa en sus memorias, Vidor llegó a plantearse la posibilidad de alistarse al estallar la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, pensó que su mejor contribución sería realizar una película en la que el acero y la guerra serían temas de referencia: **An American Romance**. El propio Vidor escribió un argumento que entusiasmó a Louis B. Mayer. Con un complejo y brillante uso del color y una constante utilización de escenas documentales, básicamente fabriles, el director entona un canto al emprendedor espíritu americano, con un permanente trasfondo de discurso patriótico. La historia es la de un emigrante procedente de Moravia, que llega a Minnesota a finales del siglo pasado. Tras el irónico letre-

ro que antecede a la primera secuencia ("*Para ser admitido en este país había que tener la mente sana, no contar con antecedentes penales y no ser polígamo*"), Steve Dango va sumergiéndose en un proceso de americanización, al tiempo que su duro trabajo acaba por convertirle en uno de los primeros industriales automovilísticos del país.

Otra vez asistimos a la lucha del individuo por alcanzar sus sueños, aunque en esta ocasión la sociedad no sólo no ejerce oposición alguna, sino que oficia de guardaespaldas del *American Way of Life*, que concede la gloria a todo aquel que está dispuesto a luchar con fe por ella. La vigorosa puesta en escena de Vidor sufrió sin embargo la intervención de Mayer, que suprimió media hora de su metraje original sin contar con su realizador. Centrados los cortes en las peripecias argumentales -se respetaron, en cambio, íntegramente las numerosas secuencias documentales-, la historia padece de algunas arritmias, fruto de los diversos saltos producidos por dichos cortes. Tras tres años de trabajo y un presupuesto de tres millones de dólares, la película no fue el éxito esperado.

El delirio del barroco

Duelo al sol es, quizás, la película más conocida de King Vidor y, por contra, la de más dudosa autoría. Si hay muchos críticos que afirman que, pese a todo, este film es plenamente vidoriano, lo cierto es que las interferencias que sufrió el realizador a lo largo de su rodaje fueron numerosas. Para empezar, el productor David O. Selznick quiso hacer una superproducción a semejanza de **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the Wind*; Victor Fleming, 1939) para lanzar definitivamente a su amante, Jennifer Jones. Selznick estuvo en todo momento de

trás de su realización, imponiendo en diversos momentos a un buen número de directores, que se encargaron de diversas secuencias: Joseph Von Sternberg, William Dieterle, William Cameron Menzies, Otto Brower, Breezy Reeves Eason, Chester Franklin, Hal Kern (14). Por otro lado, el propio Selznick fue el autor del guión, lo que le proporcionaba una segunda línea de intervención directa en la película. De hecho, Vidor se despidió antes de terminar el rodaje y fue Selznick quien supervisó en persona el montaje definitivo.

Si tomamos como punto de reflexión la frase del crítico francés Jacques Lourcelles -"*Es una obra con dos cabezas, una mirando hacia la Biblia y la otra hacia el folletín familiar próximo a Lo que el viento se llevó*"(15)-, podríamos intentar llegar a un cierto punto de encuentro entre la aportación autoral de uno y otro. Este *western* barroco y denso se mueve a lo largo de su metraje en un juego de enfrentamientos, que se multiplican hasta el paroxismo y dentro de muchos de los cuales se puede intuir la lucha soterrada entre productor y realizador. Enfrentamientos que se materializan entre el amargado Chávez y su impulsiva esposa; el resentido senador McCandles y la resignada Laura Belle; el violento y primario Lewt y el pacífico Jesse; la defensa del progreso encarnado por el ferrocarril, de Jesse, y la defensa de los valores más atávicos de su padre; los celos entre Jesse y Lewt o de éste hacia el capataz Sam; las dudas de Perla entre su pasión por Lewt y su atracción, más cerebral, hacia Jesse; la elegante Hellen y la salvaje Perla... Se dirá que todo ello ya estaba en el guión de Selznick, pero Vidor era capaz con su cámara de ahondar en las miradas, de sacar chispas a esos enfrentamientos para llevarlos a su terreno. Sirva lo dicho tan sólo como apunte, ya que su desarrollo excedería la función de este artículo.

La película fue en su día la tercera más cara rodada hasta entonces: más de once millones de dólares.

A continuación Vidor acepta la propuesta de los productores Benedict Bougeaus y Burgess Meredith, el actor que hace a la vez de protagonista en el film, **A Miracle Can Happen** (1948). Se trata de una película de *sketchs*, algo poco habitual en el cine norteamericano y, desde luego, insólito en la obra del realizador. Codirigida con Leslie Fenton, Vidor se hizo cargo de la historia que sirve para hilvanar los otros tres *sketchs*, así como de dos de estos últimos. Si del episodio conductor poco se puede decir, salvo que sirve de excusa para proporcionar un esqueleto a la película, el que protagonizan unos jovencísimos James Stewart y Henry Fonda es un simple *gag* delicioso y muy bien planificado, en el que se realiza un juego de equívocos, que no nos lleva mucho más allá que a insistir en que el realizador de **Espejismos** tenía unas innegables condiciones para la comedia. Pero, como declaraba años después en una entrevista (16), Vidor centró su interés en el episodio interpretado por Meredith y Charles Laughton, en el que éste representa a un sacerdote en crisis ante el rechazo que su desgracia en el oficio produce entre los feligreses. Crisis de la que consigue salir gracias a la aparición ante él de un niño muerto años antes. Sometida la película a uno de los habituales *test* con público, se comprobó que este episodio no funcionaba como comedia, por lo que sufrió varios cortes. Sea o no por el resultado de los cortes, lo cierto es que remitimos su posible interés a las inquietudes metafísicas del realizador, que en absoluto llegan a transmitirse al espectador. Los productores aseguraron a Vidor que se haría un largometraje a partir de ese material, cosa que nunca llegó a ocurrir.



La fuerza del individuo

En 1948 Vidor filma la primera y sin duda la más interesante de las tres películas que consecutivamente realiza para la Warner Bros: **El manantial**. Si esta película no es, contrariamente a lo que afirma más de un crítico, la mejor de Vidor, sí se puede afirmar que es la más vidoriana. Basada en la novela de Ayn Rand, a su vez inspirada en la vida de Frank Lloyd Wright, el gran precursor de la arquitectura moderna y autor del museo Solomon Guggenheim de Nueva York, narra las peripecias de Howard Roark (magnífico Gary Cooper), arquitecto que lucha contra viento y marea por una arquitectura moderna y original, frente al academicismo generalizado. Roark será capaz de quedarse sin trabajo, de trabajar como peón en una cantera, de renunciar a la mujer que ama e, incluso, de volar un edificio en el que se han llevado a cabo cambios que él mismo había desautorizado, a cambio de mantenerse fiel a sus ideales.

El conflicto individuo/sociedad late en este film con más fuerza y más claridad que nunca en su filmografía. Pero también como nunca el individualismo cristiano de Vidor se pone de manifiesto por encima de los valores sociales. En palabras de su realizador, *"el héroe de El manantial busca descubrir la Verdad, conocer todas las motivaciones de la vida. La fuente de su inspiración es Dios. Cree en Dios. Es consciente de lo que es y sabe lo que busca. No tiene necesidad de cambiar de entorno, de conocer otra gente. Eso es lo que me interesó de él"* (17). Efectivamente, la gente, la masa, está fuera de esta meditación metafísica, en la que Vidor es más Vidor que nunca. Dominique, la heroína, lo deja claro cuando afirma refiriéndose a una escultura que ha lanzado por la ventana: *"La he destruido para que no formara parte de un mundo donde la belleza, el genio y la grandeza no tienen oportunidad: el mundo de las masas y del Banner"* (refiriéndose con esto último

al periódico que dirige Gail Wynand, su interlocutor).

En ese afán por desplegar su particular forma de ver el mundo, Vidor parece querer reducir sus personajes a unívocos valores morales. Si Toohey, el crítico de arte, está dispuesto a defender la ortodoxia sobre la que edifica su prestigio, y el patético Peter Keating representa el conformismo del artista vendido a los gustos dominantes, el citado Wynand no lo tiene menos claro: *"No hay alternativa: o te sometes o dominas. Yo he decidido dominar"*. Por su parte, Dominique representa la independencia hasta sus últimas consecuencias: *"Las cosas que admiramos o que queremos son las que nos esclavizan y yo no soy nada sumisa"*. Es por ello por lo que acepta casarse con Wynand, aunque ama a Roark, y arroja la escultura que admira al vacío. Finalmente, Roark representa la libertad a ultranza. Las palabras que pronuncia en su defensa ante el tribunal que le juzga



por haber volado el edificio son más que esclarecedoras: *"Fijéense en la historia: todo lo que tenemos, todos los grandes logros han surgido del trabajo independiente de mentes independientes. Y todos los horrores y destrucciones, de los intentos de obligar a la humanidad a convertirse en robots sin cerebros y sin almas, sin derechos personales, sin ambición personal, sin voluntad, esperanza y dignidad. Es un conflicto antiguo, tiene otro nombre: lo individual frente a lo colectivo"*. A continuación Roark lanza una perorata a favor de los Estados Unidos como el gran defensor del individualismo.

A partir de aquí, se podría -es sólo una sugerencia, ustedes juzguen- hacer una relectura de sus filmes más "colectivistas". Quizás entonces podríamos descubrir

que, si los protagonistas de **...Y el mundo marcha** acaban integrándose felices en la colectividad, es porque aceptan ser unos simples espectadores más de una bobalicona pantomima; que la comunidad negra sólo se siente feliz cuando puede entonar sus cánticos religiosos en pos de su guía espiritual; que la cooperativa de **El pan nuestro de cada día** sólo funciona gracias a la energía y dirección de su líder. Sin duda habría que matizar todo esto, pero no estaría de más tomarlo como punto de reflexión.

En cuanto a la puesta en escena, **El manantial** es una película espléndida. Cada plano, cada secuencia tiene el sentido que debe tener para que la película se nos aparezca en toda su coherencia. Los diálogos son brillantes. Los decorados juegan con espacios

que el propio Wright podría haber diseñado. Su frialdad despega a los personajes de una excesiva carnalidad. Por lo mismo, el erotismo presente a lo largo de toda la película es un erotismo distante y soterrado. La película se cierra con un final impuesto por la obligada fidelidad a la obra original, final que el propio Vidor calificó de *"estúpido y ridículo"*.

Respecto a sus dos siguientes películas, dejemos de nuevo la palabra a Vidor. De **Beyond the Forest** (1949) afirma: *"Es una historia bastante sórdida, muy fea. No me gusta la forma en que se hizo la adaptación. Entré en la Warner con la intención de hacer **El manantial** y firmé un contrato para hacer otros dos filmes, uno de los cuales era éste. Fue el peor periodo de mi carrera. No rodé estas películas más que por el salario de director"*. No menos contundente se muestra con **La luz brilló dos veces** (*Lightning Strikes Twice*, 1951): *"Es un revoltijo muy sintético de cosas sin interés: no significa absolutamente nada. El tema es muy malo"* (18). Poco que añadir a tan contundentes palabras en torno a dos dramas con asesinato por medio y que en ningún caso retienen el interés del espectador. En cuanto a sus actores, Bette Davis, protagonista de la primera, debió convertir en un infierno el rodaje de la película con sus continuos desencuentros con el realizador. Respecto a la segunda, ni Ruth Roman ni el siempre gris Richard Todd ayudan a levantar el vuelo de un film de intriga que resulta ser lo peor que le puede ocurrir a una película de este tipo: totalmente previsible.

De sus dos siguientes películas, ambas producidas por la 20th Century Fox, desconozco la primera de ellas: **Japanese War Bride** (1952), que narra la historia de un soldado norteamericano que vuelve de la Guerra de Corea casado con una japonesa, que,

desde el principio, es rechazada por su entorno familiar. Vidor la despacha con una contundencia parecida a las anteriores: *"Llegué con dos semanas de antelación al rodaje de **Japanese War Bride**, que debía haber realizado otro. Todo estaba escrito y dispuesto. No hice casi nada en esa película, pero me sirvió para pagar mis impuestos. El pesimismo del film no quería decir nada: hay decenas de miles de americanos que se casan con japonesas. No plantea ningún problema, ni provoca ningún drama. Se quiso hacer algo a partir de nada, a partir de lo que no existía. Ahí está el resultado"* (19). Sin embargo muy otra es la opinión de Carlos Señor, para el que *"se trata de un film extraordinario y situado a la altura de otras grandes obras de Vidor"* (20).

Dos obras maestras

Con **Pasión bajo la niebla** Vidor supera su bache creativo realizando una de sus mejores obras. Pese a volver a colaborar con Selznick, parece que éste dejó al realizador plena libertad para dirigir su película, basada en una historia elegida por él mismo que, a su vez, participó en la producción llevada a cabo con un reducido presupuesto.

Tórrida, excesiva y barroca, **Pasión bajo la niebla** recuerda la tormentosa pasión de **Duelo al sol**, aquí reproducida en otro contexto. El triángulo formado en el *western* por Perla, Lewt y Jesse, tiene ahora el equivalente en el que encarnan Ruby, Boake y Jim Gentry. El mismo deseo indomitable, la misma violencia soterrada, son servidos en este caso en un ambiente más cerrado y asfixiante. En el epílogo, con la voz en *off* sobre el rostro herido por el tiempo de la protagonista -la película responde a un gran *flashback* en el que se desarrolla la práctica totalidad del metraje-, oímos: *"Sí, Ruby Gentry nació en*

el seno de una familia sin privilegios, y la gente de Bradock no permitió que lo olvidara". Porque **Pasión bajo la niebla** no es sólo la historia de una pasión desmedida, sino también la de un intento -el de Ruby- de transgredir las férreas clases sociales. Cuando Ruby cree que su ascenso social, tras su matrimonio con Jim Gentry, le va a permitir salvar esas distancias, la puritana sociedad que la rodea la rechazará con mayor violencia. Ruby se vengará, pero su venganza acabará primero con los sueños y luego con la vida del único hombre al que había amado. La tierra, siempre la tierra, muere también con él anegada por la amargura de Ruby.

Toda la desmesura y los instintos

primarios que la emparentan con **Duelo al sol** son en esta ocasión tratados con una puesta en escena más clásica, de una perfección muy por encima de los altibajos de aquella. Un melodrama excepcional, quizás está sí la mejor película de Vidor, con tres grandes interpretaciones: Jennifer Jones, Karl Malden y, aunque en menor medida, el no siempre tan afortunado Charlton Heston.

En pleno estado de gracia, dos años después Vidor dirige **La pradera sin ley**, su mejor aproximación al *western*. Un film compacto, pétreo, sin la menor fisura en una puesta en escena ágil y aparentemente sencilla y con un guión que ordena a la perfección una historia plenamente vidoriana.



Pasión bajo la niebla

Todo en **La pradera sin ley** gira en torno al personaje de Dempsey Rae, memorablemente interpretado por Kirk Douglas. Dempsey es un aventurero fuera de lugar, un héroe de otros paisajes. Si se siente obligado a ayudar a los pequeños propietarios, amenazados por Reed Bowman, la poderosa dueña del Triangle, el mayor rancho de la zona, no podrá quedarse con ellos para compartir la parcelación de la tierra con alambres de espino. No sólo las alambradas causaron la muerte de su hermano menor. Además están ayudando a acabar con los horizontes abiertos, el único espacio por el que sabe moverse. Dempsey podría mostrar al arrogante arquitecto Roark que se puede ser libre e individualista, aunque a la vez so-

lidario. Como todos los grandes héroes errantes que poblaron el *western*, Dempsey se irá solo. Dejará a su vieja amiga Idonee (la siempre espléndida Claire Trevor), demasiado acostumbrada a otro tipo de soledad; a Jeff, a quien le ha unido una historia iniciática sin futuro; pero también las alambradas. "*Lo siento, no me gustan las alambradas*", va a ser su despedida. Dempsey Rae se aleja solo hacia un futuro incierto, en busca de su lugar bajo el sol (21).

También en 1954, Vidor colaboró por primera y última vez en televisión, realizando dos episodios de media hora, dentro de la serie **Light's Diamond Jubilee**, que producía David O. Selznick. No volvió a hacerlo y en sus memo-

rias afirma que "*la televisión consume vorazmente el talento y la inspiración*".

Epílogo

A propósito de **Guerra y paz**, una de las películas más bellas y complejas de Vidor, hay un estudio más pormenorizado en este mismo monográfico, que me exime de extenderme en ella lo que sería menester. Coproducida por la Paramount y el entente italiano Ponti-De Laurentiis, y rodada en Italia, sólo la idea de trasladar a la pantalla la obra cumbre de Tolstoi, uno de los escritores que más admiraba y con el que se identificaba en muchos de sus postulados ideológicos, entusiasmó a Vidor desde el principio. José María Valverde, con su siempre admirable precisión, escribía: "*Tolstoi se fue elevando por encima del horizonte de su propia clase hasta renegar de ella, sin pasar por eso al progresismo de las nuevas minorías, sino lanzándose en una suerte de evangelio populista, de mitificada raíz campesina que, como protesta utópica, se difundió por todo el mundo más aún que sus novelas*", para continuar más adelante que "*superficialmente, cabría intentar explicar esta obra como la glorificación de la época áurea de esa aristocracia que hablaba en francés, y de la que Tolstoi todavía no había renegado; pero en Guerra y paz, obra por encima de filiaciones, tal idea sólo serviría para subrayar la ausencia de personajes de las incipientes clases medias, que asumían precisamente el protagonismo cultural cuando se escribía esta obra. De hecho, aparte de la nobleza, aquí destaca sólo algún campesino de profundo saber moral, casi mágico o místico: Platón Karatáiev*" (22).

La obra de Tolstoi expresaba a la perfección muchos de los ideales vidorianos: la fe en la lucha del individuo y su insobornable empe-



Salomón y la reina de Saba

ño por acercarse a la verdad (aquí encarnada básicamente por Pierre Bezoukhov, personaje interpretado por Henry Fonda); su posicionamiento a favor de la colectividad, aunque siempre dejándola en un segundo plano de la acción; su telúrica defensa del trabajo de los campesinos, cada vez más cercados por la ciudad; esa mística evangélica y populista de la que habla Valverde; el cruce de pasiones, más soterrado que explícito; los valores permanentes representados por la familia; la fascinación/rechazo por la guerra: véase a Pierre, con una flor en la mano, presenciando una batalla mostrada preferentemente en planos generales, como ya había hecho en **El gran desfile...**

Por otro lado, Vidor mezcla con maestría las espectaculares escenas de la que al fin y al cabo es una superproducción, con un intimismo que recorre toda la cinta y que produce momentos tan gozosos como la famosa secuencia de las *troikas* dirigiéndose a la casa de campo de los Rostov, que recuerda al Renoir de **Le Déjeuner sur l'herbe** (1959). Desgraciadamente, la explotación de la película por parte de la Paramount no fue demasiado cuidadosa, según quejas del propio Vidor. Llegó incluso a proyectarse con cortes que totalizaron alrededor de una hora, para acercarla a los metrajés *standars*.

Tardaría cuatro años en dirigir su siguiente película: **Salomón y la reina de Saba**, que será la que cierre su filmografía. De nuevo producida en Europa, aunque esta vez rodada en España, durante su rodaje falleció Tyrone Power, el protagonista, con cuyo trabajo Vidor se mostraba entusiasmado. Yul Brinner se encargó de sustituirle. Recuerdo la película como una de las míticas de mi infancia, como **Los vikingos** (*The Vikings*; Richard Fleischer, 1958) y **Espartaco** (*Spartacus*; Stanley Kubrick, 1960), pero, al contrario

que estas dos últimas, nunca he podido volver a verla, lo que me lleva a limitarme a reproducir aquí dos valoraciones totalmente opuestas. Por un lado, y siguiendo la línea crítica más generalizada, Carlos Señor afirma que "*la película, además de ser una de las peores de su carrera, es un film anodino, bastante rutinario, rodado sin especial pasión e intensidad*" (23). Por el contrario Louis Marcorelles la califica de "*uno de los monumentos del séptimo arte, en la línea de Cabiria (Giovanne Pastroni, 1914), Intolerancia, El acorazado Potemkin (Bronenosez Potemkin; S. M. Eisenstein, 1925), Iván el Terrible (Ivan Grozni; Eisenstein, 1944). Quizás la cumbre de la obra de King Vidor*", para explicar más adelante que "*con Salomón y la reina de Saba y su Super-Technirama, reduciendo la anécdota al mínimo, Vidor nos lanza al rostro una de las más prodigiosas epopeyas de la historia del cine y, más allá del estilo gran-ópera, (...) reúne a Homero y La canción de Rolando, como Eisenstein reencontraba al teatro japonés y a Shakespeare*" (24).

Tras su último largometraje, sólo se pondría detrás de la cámara para realizar dos cortos: **Truth and Illusion: an Introduction of Metaphysics** (1964) y **Metaphor: King Vidor Meets Andrew Wyeth** (1980), esta última centrada en una entrevista con el pintor Andrew Wyeth.

Hasta su muerte en 1982 vivió retirado en su rancho californiano. Dio clases en la Universidad del Sur de California. Viajó bastante a Europa, donde en algún momento llegó a barajar la posibilidad de instalarse. Coqueteó con diversos proyectos: un film titulado "The Love Miracle", que consideraba demasiado arriesgado para los productores norteamericanos; una nueva versión de **The Turn in the Road**, su primer largometraje; la adaptación de la novela de Na-

thaniel Hawthorne *The Marble Faun*; una biografía de Cervantes a partir del libro de Bruno Frank *Un hombre llamado Cervantes...*

NOTAS

1. Publicada en España bajo el equívoco y poco afortunado título de *Hollywood al desnudo*, por la editorial barcelonesa AHR en 1954.

2. En su número 104. Febrero, 1960.

3. Señor, Carlos: *King Vidor*. Ed. JC. Madrid, 1997. Página 17.

4. Como todas las citas en las que no se indique lo contrario, ésta proviene de su citada autobiografía.

5. El propio Vidor había sido educado en su familia dentro de las creencias de esta secta, fundada en Boston por Mary Baker Eddy en 1879, que, partiendo de una "escrupulosa" lectura de la Biblia predicaba, entre otras cosas, el poder de curación que poseía el propio espíritu, no sólo de las enfermedades del alma, sino también de las del cuerpo. Tanto es así que defendían que la salud se podía obtener haciendo cotidianamente una gimnasia mental, consistente en repetirse que el error es impotente ante la fe en Dios.

6. Moullet, Luc: "Rétrospective King Vidor". *Cahiers du Cinéma*, número 136. Octubre, 1962. Página 27.

7. Señor, Carlos: Op. cit. nota 3. Página 54.

8. De hecho, Vidor hace que Peggy, la protagonista, y Billy, el actor cómico que le ayudó a introducirse en Hollywood, pero del que más tarde renegará cuando la gloria les separe, asistan a la proyección de una de estas películas. El film no es otro que **El caballero del amor**, realizado como ya hemos visto por el propio Vidor y del que éste tiene muy buenas palabras en sus memorias.

9. Contrariamente a lo que se ha afirmado a veces, **Aleluya** no es la primera película interpretada exclusivamente por negros. Aunque producida también en 1929, es anterior a ella **Hearst in Dixie**, dirigida por Paul Sloane para la Fox. Por otro lado en la década de los veinte fueron habituales los filmes interpretados únicamente por actores negros, aunque en estos casos se trataba de películas destinadas directamente para esa comunidad.

10. Latorre, José María: "King Vidor, la grandeza de un pionero". *Dirigido por...*, número 99. Diciembre, 1982. Página 53.
11. Latorre, José María: *Ibidem. Dirigido por...*, número 100. Enero, 1983. Página 7.
12. Monterde, José Enrique: *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Festival de Cine de Gijón. 1997. Páginas 138-139.
13. Anteriormente, sólo **El campeón** había conseguido dos estatuillas -la de Mejor Actor para Wallace Beery y Mejor Guión Original para Frances Marion-, aunque había sido nominada también como Mejor Película y Mejor Dirección. Ya en la primera edición de los Oscar, 1927-1928, **...Y el mundo marcha** fue nominada para la Mejor Dirección, lo mismo que ocurriría dos años después con **Aleluya**. Por su parte, Barbara Stanwyck había sido nominada al premio a la Mejor Actriz por su trabajo en **Stella Dallas**. Ninguna otra película de Vidor obtuvo nunca un Oscar, aunque Jennifer Jones y Lillian Gish fueron nominadas como mejores actrices, principal y secundaria, por **Duelo al sol** en 1946 y, diez años más tarde, Vidor fue nominado por su trabajo como director en **Guerra y paz**. En cambio, en 1978, cuatro años antes de su muerte, la Academia le concedió un Oscar honorífico por su contribución al arte cinematográfico.
14. Para intentar aclararse dentro de este galimatías de directores, ver Casas, Quim: *Duelo al sol* Ed. Dirigido. Barcelona, 1996. Páginas 103-110.
15. Lourcelles, Jacques: *Dictionnaire du Cinéma. Les Films*. Ed. Robert Laffont. París, 1992. Página 442.
16. Moullet, Luc y Delahaye, Michel: "Entretien avec King Vidor". *Cahiers du Cinéma*, número 136. Octubre, 1962. Página 12.
17. *Ibidem*. Página 14.
18. *Ibidem*. Página 16.
19. *Ibidem*. Página 17.
20. Señor, Carlos: *Op. cit.* nota 3. Página 129.
21. Kirk Douglas, que debió entusiasmarse con su personaje y del que se dice que intervino junto al propio guionista Borden Chase en algunos retoques del mismo, produjo años después **Los valientes andan solos** (*Lonely Are the Brave*; David Miller, 1962). Con guión de Dalton Trumbo, se trata de una continuación inconfesada de **La pradera sin ley**, en la que el actor encarna a un vaquero amante de los espacios abiertos y que odia las alambradas y las fronteras. El problema es que este nuevo héroe solitario vive en una época de autopistas y vuelos en avión. La respuesta de Douglas a Dempsey Rae es desoladora.
22. En Riquer, Martín de y Valverde, José María: *Historia de la Literatura Universal*. Ed. Planeta. Barcelona, 1985. Tomo 7. Páginas 452-455.
23. Señor, Carlos: *Op. cit.* nota 3. Página 189.
24. Marcorelles, Louis: "L'homme au fouet". *Cahiers du Cinéma*, número 104. Febrero, 1960. Páginas 14 y 18.