

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
La ética del trabajo en el cine de King Vidor

Autor/es:
Monterde, José Enrique

Citar como:
Monterde, JE. (1999). La ética del trabajo en el cine de King Vidor. Nosferatu. Revista de cine. (31):44-50.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41151>

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



El pan nuestro de cada día

La ética del trabajo en el cine de King Vidor

José Enrique Monterde

Vidor bere obretan lanaren eta langileen mundua jorratzen duen lehen zinegileetakoa dugu, gai hau kasik ez baizten agertzen ere hogeitamar eta berrogeita hamargarren urteetako Hollywood-ko zineman. Tradizionalki zinemagile «sozialtzat» hartu dute, eta horrenbestez, progresistatzat, nahiz eta iritzi hori ez den egiaztatzen bere filmeak eta iritziak ikusirik.

Cuando a finales de los años cuarenta y primeros cincuenta cualquier cineasta, crítico o historiador español se veía invitado a señalar sus cineastas preferidos nunca faltaba la alusión a King Vidor, considerado tal vez como el único superviviente digno de atención de los brillantes tiempos del mudo capaz de mantener su carrera y prestigio tras el eclipse de figuras como Von Stroheim, Lubitsch, Murnau o Von Sternberg, tal vez los únicos equiparables en el respeto artístico dentro

de la consideración puramente "industrial" y espectacular de buena parte de la producción hollywoodiense. Sin duda se podía respetar a los Ford, Capra o Cukor, pero muy lejos de cualquier Olimpo artístico.

Evidentemente esa situación iba a verse alterada cuando llegasen los aires de la revolución histórico-crítica emprendida por Bazin y los muchachos de *Cahiers du Cinéma*, momento en que los Hitchcock, Hawks, Lang (americano), Walsh, etc., iban a ser entroniza-

dos como autores, junto a muchos otros que ya no hundían sus raíces en el añorado y supuestamente dorado periodo mudo. Esa predilección por el autor de **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925) se daba de una forma aún más declarada y pertinaz entre aquellos impulsores de un cine volcado hacia el realismo y "lo social". Basta con revisar las primeras entrevistas de cineastas jóvenes y tan conspicuos como Bardem o Berlanga para poder verificar ese aserto, basado probablemente en un gran equívoco respecto a la obra de un Vidor que ahora ya se nos ofrece con mayor perspectiva y mejor conocimiento.

Intentemos, pues, reflexionar sobre algunos de esos lugares comunes en torno a un Vidor "social" o incluso comprometido, aún vagamente, con posturas afines -cuando menos- a un cierto liberalismo de izquierdas. Algo que en mi opinión se aleja sensiblemente de la realidad, manifiesta tanto en sus filmes como en sus opiniones, marcados en ambos casos por la típica ambigüedad y confusión que atenaza la visión ideológica y política de tantos cineastas americanos; aunque probablemente no todo tenga que cargarse en su debe, ya que puede responder a lo inajustado del punto de vista desde el que nosotros les interrogamos bajo esas claves socio-políticas.

No es ningún descubrimiento señalar que la trayectoria filmica de King Vidor se articula con mayor o menor intensidad y libertad en torno a un eje temático claro como es la permanente confrontación entre individuo y sociedad o colectividad. Ya en otros espacios de este mismo monográfico se aborda esa cuestión, convertida en una de las marcas "autorales" del cineasta, siempre que no subordinemos éstas exclusivamente a las cuestiones de "puesta en escena", formales o de cons-

trucción narrativa. Pero el asunto tiene suficiente relevancia como para abordarlo desde diversas áreas; y así aquí vamos a utilizar un pequeño puñado de películas que de alguna manera giran alrededor del papel y sentido del trabajo en el marco de la confrontación recién mencionada. Obviamente esos títulos son **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928), **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934) y **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949), aunque tampoco habría que perder de vista otros como **La ciudadela** (*The Citadel*, 1938), **An American Romance** (1944) o incluso **La pradera sin ley** (*Man Without a Star*, 1955).

De hecho, la evolución del sentido del trabajo en los casi veinte años que van desde **...Y el mundo marcha** hasta **El manantial** adquieren una interesante relevancia para apreciar la evolución ideológica de Vidor: desde la conciencia social aparentemente crítica de **...Y el mundo marcha** o la proclama cooperativista de **El pan nuestro de cada día** hasta el entusiasmo desplegado en la adaptación de **El manantial**, novela de la notoria anticomunista Ayn Rand, o el apoyo a políticos como Barry Goldwater o Ronald Reagan en sus años de retiro. Sirva de testimonio de esa evolución el pálido reflejo español que significa el paso de la encomiástica presencia de Vidor en las páginas de la revista *Objetivo* en los años cincuenta a la apología por parte de un escritor liberal-fascista (?) como Fernando Barahona en una monografía relativamente reciente (1). La cuestión principal radica en localizar dónde se sitúa la raíz del equívoco: ¿evolucionó Vidor desde un liberalismo con conciencia social hacia ese liberalismo ultraderechista que, paradójicamente respecto a sus principios religiosos, sostiene el determinismo social? ¿Es el cine de Vidor, entendido en esta parcela, un ejemplo de la ambigüedad consus-

tancial de la sociedad americana en relación al pensamiento de lo social?; o simplemente, ¿se testimonian en Vidor los vaivenes ideológicos de los EE.UU. entre el esplendor de los "felices veinte" y la crisis de los setenta?

En general, la postura de Vidor respecto al trabajo varía en cada uno de los filmes señalados, pero eso merece una atención más minuciosa para cada caso, entre otras cosas porque cada uno de ellos se da en circunstancias contextuales muy diversas: los últimos momentos del bienestar anteriores al *crack*, la plenitud de la depresión y la agudización de la "guerra fría". Pero al mismo tiempo hay que remarcar que en todos los filmes de contenido "social" de Vidor el trabajo ocupa un lugar preferente, que para el autor de **Pasión bajo la niebla** (*Ruby Gentry*, 1952) el ser humano es ante todo un *homo faber*, un ser que se define y expresa a través de su trabajo, rompiendo el tabú de lo laboral característico del cine de Hollywood y del cine-espectáculo en general (2).

Los *roaring twenties*, los años del jazz, habían vuelto la espalda a la representación cinematográfica de la clase trabajadora, tras la afloración de filmes antisindicalistas y antisocialistas de la inmediata posguerra mundial. Las miserias y ambiciones de los desposeídos habían sido el sustrato de una excepcional obra maestra como **Avaricia** (*Greed*, 1924), de Eric Von Stroheim, mientras que los proletarios de los filmes de Frank Borzage aparecían románticamente edulcorados. Tampoco pasaba del carácter descriptivo un film por otra parte tan valioso como **Soledad** (*Lonesome*, 1928), donde Paul Fejos desarrollaba lo que en **...Y el mundo marcha** es uno de sus muchos episodios: la jornada festiva de un obrero y una telefonista que se encuentran en el parque de atracciones de Coney Island.



Sin embargo, en paralelo al materialismo alocado del momento, la visión crítica sobre la sociedad americana contemporánea iba apareciendo en ciertos esfuerzos novelísticos, como los del primer Premio Nobel norteamericano, Sinclair Lewis (*Main Street, Babbalanja, Arrowsmith, Elmer Gantry*, etc.); del editor del *American Mercury* Henry Louis Mencken (*The American Credo*); de Theodore Dreiser (*An American Tragedy*); o incluso del John Dos Passos de *Manhattan Transfer*. No queremos decir con eso, bajo ningún concepto, que se pueda alinear a Vidor con esos intelectuales, ni con las ideas manifestadas en periódicos radicales como *Gargoyle, Broom, The Little Review* o *Transition*, ni con las planteadas por el famoso folleto colectivo *Civilization in United States: An Inquiry by Thirty Americans*. Sin embargo, la presencia de la megalópolis neoyorquina en **...Y el mundo marcha** -con sus exteriores rodados *in situ*- no estaría muy lejos de la recreación de Dos Passos, mientras que el indudable interés de Vidor por el cine soviético (todo los analistas ha-

blan de la influencia de **Turksib** sobre la escena del canal de riego de **El pan nuestro de cada día**) pueden marcar esa sensibilidad hacia las formas de vida de la clase trabajadora que en alguna medida respiran tras las imágenes de **...Y el mundo marcha** y que sin duda se alejan de la "Coolidge Prosperity" imperante en esos días ya muy próximos al *crack* de 1929.

En este film, cumbre junto a **El gran desfile** de su periodo mudo, Vidor aborda el papel del trabajo como embrutecimiento, como vía para la mera supervivencia, alejada de cualquier satisfacción personal. Los anhelos e ilusiones de John Sims cuando llega a Nueva York se ven de inmediato contrarrestados por su presentación en el puesto de trabajo, tras ese famoso movimiento de cámara que nos lo muestra en la mesa nº 137 de una inmensa sala de contables de la compañía de seguros Atlas, en lo que es un magnífico recuerdo del trabajo administrativo en los tiempos anteriores al ordenador... Ese monótono y embrutecedor trabajo todavía es

soportable mientras quedan esperanzas de su provisionalidad, de que cuando termine la jornada laboral se puede estudiar para mejorar en un futuro o encontrar alguna chica con la que pasar momentos agradables. Pero cuando el tiempo vaya pasando y a la monotonía laboral se una la familiar, cuando el tiempo dedicado a inventar *slogans* publicitarios no parezca ser ninguna solución, cuando en cinco años se mejore el sueldo en ocho dólares y, sobre todo, cuando la tragedia de la muerte accidental de su hijita quebrante definitivamente el aguante de John, se producirá el cataclismo: abandono de ese trabajo tan insoportable como seguro, la eventualidad de otras labores no menos alienantes, la ociosidad del paro, el hundimiento personal en la carencia de motivos vitales, etc. Salvada la tentación del suicidio, sólo el apoyo de su familia y la aceptación definitiva de ser un individuo cualquiera, un hombre sin atributos (Musil), un hombre de la masa (Canetti) -no olvidemos que ese debía ser el título inicial del film: "The Mob"-, dispuesto a trabajar de lo que sea para subsistir permite prolongar la vida del protagonista más allá del agri dulce final.

Inequívocamente Vidor nos ofrece el retrato no del proletario tradicional (el *blue collar*) sino de un trabajador "de cuello blanco" cualquiera, anónimo, perfectamente intercambiable y cuya labor aparece ajena a cualquier creatividad, a cualquier satisfacción o realización personal. Alabada por su implacable disección de la condición mayoritaria del habitante de la metrópoli, por su latente valor crítico, sin embargo **...Y el mundo marcha** también apunta algunos detalles que se verán confirmados en obras posteriores. Sin ninguna alusión a las causas de esa condición alienada (que justifica la importancia de los espectáculos y distracciones que aparecen a lo largo del film: el pa-

vaso que esconde una tragedia bajo su máscara), sin ninguna valoración del sistema que respalda semejantes situaciones, asumiendo un determinismo fatalista, Vidor subraya también unas poderosas dudas respecto al papel de las masas, a la inevitabilidad de que la colectividad tienda siempre a anular al individuo, salvo que éste alcance una dimensión titánica.

Algo de esa dimensión titánica ostentan los protagonistas de **El pan nuestro de cada día**, aunque ahí el contexto social de la historia narrada ha variado sustancialmente. El drama estructural de la alienación característica del trabajo asalariado se ve agudizado por la coyuntural -aunque profunda- crisis derivada de la depresión económica que caracteriza los primeros años treinta en los EE.UU. La película de Vidor, probablemente su proyecto más personal en la medida en que se lo autoprodujo, se enmarca ya en la segunda fase de la Depresión, en el momento en que despegaba el *New Deal* propugnado por Roosevelt al acceder a la presidencia en 1933. Tras los primeros filmes que progresivamente fueron presentando las consecuencias inmediatas de la crisis -muchas veces bajo el amparo del cine de género-, ya en 1933 comenzó la contribución de Hollywood a la política de la administración demócrata, con títulos como **Fueros humanos** (*A Man's Castle*; F. Borzage), **Soy un vagabundo** (*Hallelujah, I'm a Bum*; L. Milestone), **Three Cornered Moon** (E. Nugent), **Vampiresas 1933** (*Gold Diggers of 1933*; M. LeRoy) o **El futuro es nuestro** (*Looking Forward*; C. Brown), que tomaba como título literalmente el de un libro de F.D. Roosevelt. Títulos que se verían ampliados en los años siguientes y entre los cuales debemos situar **El pan nuestro de cada día**, que a diferencia de **...Y el mundo marcha** no aparece como una excepción sino como un jalón de un ciclo muy diversi-

ficado que incluía filmes de todo tipo de género.

Muy concretamente la película de Vidor se apoyaba de una parte en la divulgación de las teorías cooperativistas (el propio cineasta recuerda que el impulso de partida del argumento lo obtuvo en un artículo sobre ese tema del *Reader's Digest*) y en las tendencias apoyadas desde la propia administración a favor de un "retorno a la tierra" como respuesta a los problemas del desempleo y la falta de futuro en las grandes ciudades. El ideal cooperativista estuvo presente en algún otro film (3), de la misma manera que esa impulsión del retorno a la tierra que vincula el film de Vidor al mito de la frontera, tal como señala Michel Ciment en una de las más lúcidas aproximaciones a esta película, dentro de la no muy brillante bibliografía y hemerografía dedicada al cineasta (4). Respectivos ejemplos podrían ser **The President's Mystery**

(Ph. Rosen, 1936), donde una idea del propio Roosevelt convertida en novela por episodios para la revista *Liberty* había sido guionizada por Lester Cole y Nathaniel West, o filmes como **La feria de la vida** (*State Fair*; Henry King, 1933), **As the Earth Turns** (A.E. Green, 1934) y **Heaven with a Barbed Wire Fence** (R. Cortez, 1939), en la que el guión de Dalton Trumbo presentaba a un empleado neoyorquino que compraba un pedazo de tierra en Arizona.

En principio, pues, **El pan nuestro de cada día** se ofrece como un entusiasta y convencido canto a la solidaridad y al triunfo sobre las adversidades económicas (los bancos) y naturales (la sequía) mediante la iniciativa laboral. Aquí el trabajo ya no es una forma de alienación sino un bien que por escaso hay que crear; una vía para la redención de las calamidades resultantes de unas formas



El pan nuestro de cada día

materialistas y ociosas de vida que simboliza perfectamente Sally, el personaje de la rubia tentadora amante del jazz, el alcohol y el tabaco que se ofrece como contrapunto a la abnegación y altruismo de Mary Sims. Por supuesto que se trata ya de un trabajo no asalariado, absolutamente voluntario y aparentemente autónomo, aunque maléficamente podríamos decir que planificado desde la dirección de la cooperativa, asumida por la segunda versión de John Sims. Y ahí ya radica parte de la trampa que se esconde detrás de **El pan nuestro de cada día**: la tentativa de la cooperativa situada no en Icaria sino cerca de la ciudad de Arcadia triunfará porque al frente de ella está situado el matrimonio Sims. Ella será la madre de todos y el respaldo perfecto para cuando los ánimos de John flaqueen; él será el líder del asunto, de forma que por fin encontrará el trabajo que mejor le cuadra: mandar. En realidad, desde el punto de vista productivo John Sims es un perfecto inútil, pero descubre su capacidad de liderar una empresa común. No se trata ya de que la comuna se despliegue en unas tierras propiedad de los Sims -tras su adquisición en la trucada subasta-, sino que aquello que en primera instancia se ofrece como un film sobre la solidaridad y el comunitarismo cooperativo no deja de ser en verdad un canto a la iniciativa empresarial, a lo que podríamos entender como un renacimiento del capitalismo, "de rostro humano" si se quiere. Autoasumidos como herederos de los pioneros del *Mayflower*, en cierto modo refundarán una América inevitablemente abocada a la exaltación de la iniciativa capitalista.

Muy probablemente el propio Vidor no fuese del todo consciente de en que podía derivar su bienintencionado discurso, pero el carácter de pseudo-prolongación que adquiere este film respecto de **...Y el mundo marcha** nos fuer-

za a pensar así. De una parte, el nuevo John Sims no se asemeja mucho al primero: de una postura pasiva que le condenaba a subsumirse en la masa pasa ahora a un protagonismo indudable, a capitanear (¿acaudillar?) a ese conjunto variopinto de naufragos de la depresión que recalcan en "sus" tierras y que corresponden a muy diversos orígenes, oficios, caracteres, etc. -y que por otra parte no incluyen a ningún negro, por supuesto, aunque Vidor fuese el director de *Aleluya* (*Hallelujah*, 1929) (5). Más que un reproche todo eso se corresponde con la magnífica representatividad del film de Vidor, puesto que los años treinta son tanto los de mayor eclosión del izquierdismo en los EE.UU. como los de la tentación totalitaria que tan bien ejemplificó en el cine *Gabriel Over the White House* (G. La Cava, 1933), con su historia de un presidente de la nación con netas veleidades fascistas (6).

Tal como se ha presentado al *western* de John Ford en general como la historia del enfrentamiento entre el jardín y el desierto, también **El pan nuestro de cada día** puede adscribirse a ese registro, de una manera poco menos que literal si recordamos la última parte de la película. La reconversión de las tierras secas en un vergel representan sin duda una especie de reconstrucción del paraíso, una redonación fruto del esfuerzo laboral, de ese "pan nuestro de cada día" que inscribe el film bajo netas resonancias religiosas, algo que estaba absolutamente ausente en **...Y el mundo marcha**, donde lo urbano iba de la mano con lo secular. El retorno a la tierra, a las raíces, a la refundación de América no puede plantearse según Vidor -miembro de la *Christian Science*- fuera de la religión, tal como se revela en las alabanzas y reconocimientos que los cooperativistas exclaman tras ese sudado milagro que ha desembocado en la llegada del agua a

las tierras secas (7) y en donde no ha faltado siquiera la presencia de un "buen ladrón". De ahí que el hipotético "socialismo" de **El pan nuestro de cada día** sea más exactamente un regreso (¿regresión?) al ideal del cristianismo primitivo y social. Y de la comunión en clave religiosa entre individualismo, caudillismo y altruismo nacerá un cierto mesianismo que -como todas las demás posiciones de dudosa validez- se verá multiplicado en la futura **El manantial**.

Las ambigüedades y contradicciones que se pueden entrever en **...Y el mundo marcha** o **El pan nuestro de cada día** se van aclarando parcialmente en filmes posteriores hasta resplandecer en esa obra tan interesante filmicamente como -para mí- despreciable ideológicamente que es **El manantial**. En *La ciudadela* el médico protagonista tiene que optar entre un trabajo estimulante y creativo, aún incomprendido por los mineros a quien está destinado, y el éxito social, el reconocimiento de la masa -sea la alta burguesía londinense, sean los mineros galeses, en definitiva para Vidor todas las colectividades se van convirtiendo en perversas (8)-, mientras que *An American Romance* narra nada menos que el éxito económico de un modesto inmigrante checo que llegará a magnate del acero, como premio a su laboriosidad e iniciativa individual.

Ése es precisamente el *desideratum* de Vidor en **El manantial**, al parecer en perfecta -y contractual- sintonía con las posturas de la novelista Rand, autora junto a varias novelas perfectamente olvidables (9) de ensayos políticos tan obvios como *La virtud del amor a sí mismo: una nueva concepción del egoísmo* (1965) o *Capitalism: the Unknown Ideal* (1966) (10). En este film lleno de trampas y manipulaciones que llegan a hacerlo risible en cuanto ar-

gumento -como por ejemplo la idea de la arquitectura moderna (11) como resultado exclusivo de las ansias creativas y expresivas del artista y ajena a cualquier pretensión social, siendo ésta siempre subordinable a la manifestación del genio arquitectónico; o que un arquitecto de la dimensión supuesta a Roark se deje engatusar por el mero hecho de construir el rascacielos "más alto" de la ciudad; o que un debate arquitectónico hunda un periódico; etc.-, la palabra "trabajo" es de las más repetidas por Howard Roark a lo largo de su desarrollo. Esa falta de rigor argumental -contrastada con una eficaz puesta en escena que sólo a veces resulta contaminada por la retórica y grandielocuencia de la novelista doblada en guionista- perjudica la tradicional confrontación del cine vidoriano remarcada por José M^o Latorre entre el realismo de las situaciones y el idealismo de los personajes (12). Lo cierto es que de una forma rotunda en **El manantial** se trata del trabajo creativo por excelencia, el artístico, situado más allá de cualquier responsabilidad social puesto que su sanción o justificación viene dada de forma inmanente desde la (pre)supuesta genialidad del protagonista, definitivamente imbuido del aura mesiánica. De ahí que nunca antes la vida personal de los protagonistas de Vidor había quedado tan subordinada a su vida profesional. Si el primer John Sims encontraba en el ámbito de lo privado la fuerza para apurar la maldición del trabajo; si el segundo John Sims luchaba por hallar el equilibrio entre las dos dimensiones familiar y laboral, en el caso de Howard Roark toda su vida depende de una obsesión laboral inagotable.

Desde una perspectiva psicológica puede entenderse que el otrora fundador y primer presidente de la *Director's Guild of America* (en 1936) asuma este panfleto por otra parte lleno de impactantes



soluciones narrativas y formales. La experiencia de haber visto su trabajo manipulado en los últimos años -desde las supresiones de **An American Romance** a las adiciones de **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946)- podían otorgarle cierta simpatía hacia las vicisitudes de Roark (13), pero aún y así la distancia entre el altruismo de los personajes de **El pan nuestro de cada día** -pensemos en el criminal que se sacrifica por la cooperativa- y la repugnancia ante cualquier sacrificio por parte de Roark y su -para mí- repelente amante dista un mundo. Lejos de cualquier cooperativismo, o simplemente de cualquier colaboración, el trabajo creativo se ofrece como un espinoso itinerario individual de realización personal. Ahora bien, ¿qué ocurriría si cualquiera de los eslabones necesarios para que los diseños de Roark se concreten en acero y hormigón adquiriese su propia autonomía? Roark puede permitirse ser absolutamente, totalitariamente individualista en la medida en que está en la cúspide de la cadena laboral, tal como revelan sin miramientos los últimos planos del film. Mientras que la construcción de la zanja en **El pan nuestro de cada día** resulta del trabajo acompasado métricamente de "todos" los integrantes de la cooperativa, el trabajo de Roark se

propone como un desarrollo exclusivamente individualizado y jerarquizado. De ahí que el fruto de ese trabajo le pertenezca en su totalidad, de forma que cualquier tergiversación justifique su derecho a la destrucción, sin entender en ningún momento el carácter dialéctico del trabajo arquitectónico entre creación artística y dimensión social. El hecho de que la obra de Frank Lloyd Wright, que subliminalmente ofrece su coartada a Rand-Vidor-Cooper, fuese brillante, no nos pone a salvaguardia de tantos otros lunáticos que intentasen imponernos sus "creaciones" con el único pretexto de su supuestamente autorreconocida genialidad.

Por supuesto que de lo dicho hasta aquí resultan algunas observaciones claramente críticas respecto al trasfondo de la obra de Vidor, lo cual no significa ni su impugnación cinematográfica, ni su minusvaloración artística (bajo ningún concepto diríamos aquello de "me repugna Vidor", aunque sí pueda repugnarme el contenido ideológico de alguna de sus películas). Además del valor que tuvo el considerar la dimensión laboral como central en la trama de varios de sus filmes y en la construcción de sus personajes, además de la sensibilidad respecto a las coyunturas sociales de su

tiempo, cabe decir que la trayectoria vidoriana está muy lejos de una linealidad indiscutible. El mismo director (¿también "autor"?) de **El manantial** dirigirá pocos años después **La pradera sin ley**, donde el protagonista será capaz de subordinar sus ideas, su visión del mundo, a las necesidades de la colectividad, aunque éstas no lleguen a convencerle; diríamos que Dempsey Rae se aparta para dejar paso al inevitable discursar de la Historia. Pero el hecho de que la obra de Vidor sea debatible en estos tiempos de neoliberalismo rampante no deja de ser una muestra de su magnífica vitalidad.

NOTAS

1. Fernando Barahona: *King Vidor*. C.I.L.E.H. Barcelona, 1991.

2. José Enrique Monterde: *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Festival Internacional de Cine de Gijón, 1997.

3. No sólo en el seno del cine norteamericano si recordamos títulos franceses como *Le Crime de Monsieur Lange* (Jean Renoir, 1935) o *La Belle équipe* (J. Duvivier, 1936), sin olvidar la muy atinada observación de Michel Ciment sobre la influencia del film de Vidor en la escena de la subasta de la granja de *La Vie est à nous* (1936), el film propagandístico para la campaña del Frente Popular coordinado por Jean Renoir, el cual por otra parte recibió en su casa al propio Vidor con motivo de una visita de éste a París para la presentación de **El pan nuestro de cada día**.

4. "Notre pain quotidien, le New Deal et le mythe de la frontière", en *Les Conquérants d'un nouveau monde. Essais sur le cinéma américain*. Ed. Gallimard. París, 1981. Página 261.

5. "Nos hace falta un solo jefe y yo propongo a John Sims", dice el primero de los cooperativistas llegados cuando el grupo se reúne para decidir su forma de gobierno, tras rechazar una "democracia inmortal" a la que se asocian los males de la crisis. De nuevo Ciment extiende la sospecha de resonancias caudillistas al militar protagonista de **Northwest Passage**.

6. De la ambigüedad y contradictoriedad de la película ya fue testimonio no la recepción opuesta entre la prensa "liberal" -como el *New York Times*- y la conservadora del grupo Hearst, sino la división de la propia prensa de izquierdas. Mientras que para *The Nation* se trataba de "una parodia, la tentativa bien conocida del espíritu liberal para reconciliar la esperanza de una pequeña comunidad colectivista con la aceptación de la sociedad capitalista", para *The New Masses* "Vidor es un anarquista hollywoodiense con una simpatía auténtica por los desheredados", según indica Andrew Bergman en su *We're in the Money* (New York University Press, 1971). La perduración de la lectura parafascista del film podemos ejemplificarla con las palabras del inclito Barahona: "La postura política previa se aparece como algo inútil ante un film profundamente humano que puede denominar villanos a algunos banqueros, que critica a los grandes negociantes, lo que también es tradición de la derecha, o que ataca duramente la politización de la cooperativa que pretenden algunos socialistas (es uno de los puntos más interesantes de la obra)", en Op.cit. nota 1. Página 50.

7. Tema éste de la sequía y la irrigación básico en la perspectiva del *New Deal*, que tuvo en las gigantescas empresas hidráulicas del valle del Tennessee uno de sus símbolos más conocidos.

8. Raymond Durnat señalaba respecto a **La ciudadela** que "la cooperativa que se intenta en medicina fracasa por completo; la idea que se desliza es que cualquier progreso médico vendrá no de la gente, sino del esfuerzo individual y brillante de un talento, algo que prefigura de algún modo el tema de **El manantial**".

9. Su otra novela adaptada al cine fue *Los que vivimos*, objeto de un gran díptico dirigido por Goffredo Alessandrini en 1942, **Noi viví**, uno de los más flagrantes filmes anticomunistas rodados durante la Guerra por el fascismo mussoliniano.

10. No puedo resistir la tentación de reproducir la síntesis del pensamiento filosófico de Ayn Rand que propone un extasiado Barahona: "a) Defensa a ultranza del genio creador. La historia la hacen los hombres brillantes y siempre ante la incompreensión de sus contemporáneos; b) La libre iniciativa y la libertad de elección son las bases de cualquier sistema de progreso y libertad; c) EE.UU. es la patria de la liber-

tad y de los derechos individuales, sobre los que la sociedad no puede ni intervenir ni cercenar; d) El colectivismo, en todas sus formas (autosacrificio, fascismo y socialismo) es el germen de la tiranía y la esclavitud", en Op. cit. nota 1. Página 93. También reproduce unas declaraciones de Rand derivadas de su supuesta filiación nietschiana ¡a la revista *Playboy*!: "El hombre existe por sí mismo, la prosecución de su propia felicidad es su propósito moral más elevado y no debe sacrificarse por otros ni sacrificar a otros por sí mismo". Por otra parte, no muy lejana a esas posturas se sitúa la otra monografía española sobre King Vidor, firmada por Carlos Señor y publicada en JC Ediciones (Madrid, 1997).

11. No dejaría de resultar divertido analizar **El manantial** desde la perspectiva de la evolución de la arquitectura en los últimos decenios, cuando muchos de los criterios embellecedores contra los que lucha Roark (órdenes clásicos, adornos decorativos, balconadas, etc.) se vieron retomados por algunas de las tendencias posmodernas.

12. José M^a Latorre: "King Vidor: la grandeza de un pionero", en *Dirigido por*, números 99 y 100. Barcelona, 1982-83. Ahí mismo Latorre dividía a los personajes de Vidor entre los "idealistas, luchadores e individualistas convencidos" y los "hombres religiosos y puritanos bíblicos, peligrosos y crueles hasta la demencia"; pues bien, en el Howard Roark de **El manantial** se da probablemente un cruce entre ambos tipos.

13. Ya en un artículo publicado en *New theatre* en septiembre de 1934 Vidor manifestaba: "Las decisiones finales las toman los industriales, no los artistas. El supervisor, con su carencia de imaginación visual, es incapaz de colmar el abismo existente entre el guión y el producto acabado. De ahí la orden de que cada detalle del guión debe ser obvio y prolijo... con el consiguiente resultado de que la película acabada resulta demasiado obvia y aburrida". En Lewis Jacobs: *La azarosa historia del cine americano*. Volumen 2. Ed. Lumen. Barcelona, 1972. Página 238.