

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La tentación de la metrópolis: lo urbano y lo lo comunal en el cine de King Vidor

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (1999). La tentación de la metrópolis: lo urbano y lo lo comunal en el cine de King Vidor. Nosferatu. Revista de cine. (31):51-58.

Documento descargado de:

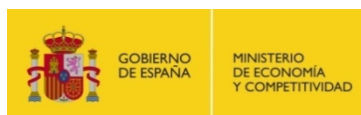
<http://hdl.handle.net/10251/41152>

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:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

donostiakultura.com



Cenizas de amor

Vidor-en filmografiaren guztiaren zehar azaltzen den oinarritzko gaietako bat egitura komunalen (gizabanakoak harmonia tradizioen errespetuan oinarrituta bilatzen dituenekoak) eta hiri-gizarte berrien (komunitatea zatitzeko eta gizabanakoa isolatzeko joera dutenak) artean ezartzen den gatazka da.

1. Emerson

En un momento de **Cenizas de amor** (*H.M. Pulham, Esq.*, 1941), después de haberse producido la muerte del padre de Harry Pulham, encontramos a su hermana, sentada en el rincón de una habitación de la suntuosa mansión que la familia posee en Boston, que lee a su madre uno de los ensayos más carismáticos de Ralph Waldo Emerson, *Compensation*. En una escena anterior de la película, la madre de Harry Pulham ya había hecho explícita su pasión por Emerson, al manifestar ciertas simpatías por la joven emprendedora Marvin Myles, proveniente del universo urbano de Nueva York, que su hijo le ha presentado como una chica cultivada que ha leído los ensayos de Emerson.

Las referencias a Emerson en una película como **Cenizas de amor** no resultan caprichosas y definen perfectamente la verdadera naturaleza del conflicto que King Vidor construye a lo largo del film. **Cenizas de amor** está construida como el retrato de un prototípico WASP -un joven blanco, anglosajón y protestante- que se ha educado en Boston, ciudad en cuyo seno Ralph Waldo Emerson escribió a mediados del siglo XIX sus principales obras. Harry Pul-

La tentación de la metrópolis:

lo urbano y lo comunal en el cine de King Vidor

Àngel Quintana

ham se ha formado en el liberalismo de Harvard, fue un héroe durante la Primera Guerra Mundial y se ha visto obligado a asimilar durante la década de los veinte los numerosos cambios que han anunciado el proceso de transformación del mundo como consecuencia de la modernidad. Las nuevas formas de comercio han creado nuevas formas de deseo, mientras la experiencia de la totalidad ha empezado a fragmentarse con el desarrollo de las grandes metrópolis. Pasados los cuarenta años, Harry Pulham ha debido acabar cediendo a los hábitos de la vida tradicional, por lo que vive inmerso en la rutina. No obstante, Harry se debate interiormente sobre si sus opciones vitales fueron realmente las correctas. Sus dudas se concretizan en la imagen de dos mujeres: la emprendedora Marvin Myles que se afirmó en su juventud como una *flaper* liberal decidida a ocupar un lugar en la sociedad urbana y la acomodada Kay Motford, cuya vida nunca se proyectó más allá del umbral de su hogar. Las elecciones de Harry Pulham han acabado definiendo su verdadero lugar en el mundo: entre Boston y Nueva York, entre la comunidad y lo urbano, entre la tradición y la modernidad.

A pesar de que en su libro autobiográfico King Vidor no cita explícitamente el nombre de Emerson, ni lo reivindica como el pensador que sentó las bases ideológicas de sus proyecciones americanistas, es evidente que la cita de **Cenizas de amor** no fue construida solamente como el reflejo de las formas de pensar de unos personajes educados en la moral de Nueva Inglaterra. Vidor cita a Emerson mientras construye una película típicamente emersoniana sobre el conflicto básico entre el respeto a las raíces tradicionales y la tentación de la metrópolis, vista como paradigma de esa nueva sociedad de masas que atenta contra los valores de la comunidad. Tal como ha especificado Stanley Ca-

vell en un consistente ensayo a propósito de **Stella Dallas** (*Stella Dallas*, 1937), uno de los principales defectos de los analistas cinematográficos ha consistido en considerar las películas de Hollywood como un "*producto homogéneo fruto de un arte transparente y populista*", cuyo legado cultural era excesivamente endeble y cuya ideología no era más que el reflejo de algunos principios básicos del americanismo (1). Quizás, después del importante trabajo llevado a cabo en el terreno formalista, uno de los caminos más fructíferos que en estos momentos se vislumbran para los estudios sobre el cine americano reside en el estudio de relaciones entre las películas y las bases de su ideología, entre los legados culturales y las transformaciones de la Historia contemporánea. Por este motivo, al abordar los conflictos entre lo urbano y la comunidad en King Vidor, resulta indispensable partir de la referencia a Emerson y explorar en las bases de su pensamiento.

Al inicio de *Compensation*, el ensayo de Ralph Waldo Emerson que Vidor utiliza como cita en **Cenizas de amor**, el filósofo recuerda la impresión que le produjo escuchar en una iglesia de Nueva Inglaterra al pastor hablando del juicio final. El pastor afirmaba que el camino de la bondad en la Tierra es siempre tortuoso, por lo que Dios decidió compensar el sufrimiento de los justos con el paraíso eterno. Esta idea religiosa condujo a Emerson a pensar el mundo como un todo marcado por múltiples procesos de compensación, en los que las fuerzas de la acción y la reacción se hallan presentes detrás de cada cosa. También la vida encuentra su reciprocidad a partir de las fuerzas compensatorias: la oscuridad está apoyada en la luz, el hombre en la mujer, la inspiración en la expiración, la sistole en la diástole. El dualismo del mundo natural lleva a Emerson a conside-

rar cada cosa como la mitad de otra parte, las cuales una vez equilibradas dentro de la esfera natural se integran como partes de un todo. Este mundo armónico permite la existencia de una concepción trascendental de la naturaleza, cuyo equilibrio depende del equilibrio de las partes, ya que en la naturaleza humana nada resulta arbitrario.

El dualismo constitutivo de la vida natural también se encuentra reflejado en la condición humana. Para Emerson, "*cada exceso provoca un defecto y cada defecto un exceso. Cada placer de la vida encuentra su lado amargo, cada acto maligno provoca la existencia de un acto bueno*" (2). El reconocimiento de los contrastes de la vida y la aceptación del lugar que cada individuo ocupa en el mundo constituye un acto de nobleza. El individuo es libre, pero para poder imponer su propia libertad debe haber asumido previamente su perfecta integración dentro de la naturaleza, sean cuales sean las circunstancias en que se encuentre. Emerson basa su pensamiento en la fuerza de la individualidad y en el respeto por las leyes morales que sustentan el universo. Uno de los conceptos claves del pensamiento emersoniano es la noción de "carácter". Frente a la visión tradicional que consideraba el carácter como una limitación del yo, Emerson piensa que el carácter es el elemento substancial de toda personalidad. El carácter expresa la asimilación y expansión del yo. El filósofo sienta las bases para el descubrimiento del nuevo "yo" que emerge del interior de la sociedad americana del XIX, intentando crear un individuo recto que debe saber afrontar las amenazas del proceso de unificación de lo individual que va a representar la sociedad de masas. La fuerza esencial de este individuo reside en el poder de las ideas que le permite la transformación radical del mundo material. Emerson exalta la autenticidad

dad, que se manifiesta en la reivindicación de ese ser que ha sabido encontrar su posición, desde la que puede actuar íntegramente como sí mismo.

2. La comunidad y la urbe

El pensamiento de Emerson gira alrededor de dos nociones fundamentales que han marcado el pensamiento americano y han tenido su proyección en el cine: la idea de naturaleza como un todo unificado y la consolidación del individualismo. En el cine de King Vidor estas dos ideas claves se ponen de manifiesto en las obras más carismáticas de su filmografía, pero se encuentran supeditadas a un nuevo conflicto: la integración de ese "yo" constituyente del liberalismo americano del siglo XIX en la impersonal sociedad de masas que se ha construido a partir de la homogeneización de lo individual. En un ensayo reciente de antropología urbana, Manuel

Delgado establece una distinción conceptual que nos puede ser útil para entender mejor los conflictos planteados por Vidor entre la naturaleza, la sociedad de masas y el individuo. Para Manuel Delgado se debe imponer una separación entre la ciudad y lo urbano (3). La ciudad es una composición definida por la alta densidad poblacional, mientras lo urbano se constituye en un estilo de vida marcado por la inestabilidad, la fragmentación, el aislamiento y la incomunicabilidad en el interior de los espacios públicos. Lo opuesto a lo urbano no es esencialmente lo rural, que indica una forma de vida en pequeñas comunidades dependientes de la tierra, sino lo comunal, que define diversas formas de vida social basadas en obligaciones rutinarias y en una distribución clara de roles y agrupamientos predecibles. Mientras en la ciudad todo es fluctuante, aleatorio y fortuito, en la sociedad comunal todo se ajusta a la tradición, a esas configuraciones que

pueden mantenerse inmóviles durante décadas y años. En el cine de King Vidor, la tensión clave que se pone en evidencia no es entre el campo y la ciudad, sino entre lo comunal -reflejo de la esencia de la tradición y del respeto a lo individual- y lo urbano -lugar en la que la masa impone siempre su ley y minimiza la posición del individuo-.

La concepción trascendental de la naturaleza -creada como una miscelánea de neoplatonismo, misticismo teosófico e hindu-budismo- que Emerson expresa en sus ensayos le conduce hacia la exaltación de lo comunal como forma de vida alternativa, hacia la reivindicación de esa vida basada en la aceptación de los pequeños actos rituales que actúan como actitud preventiva a la "degradante" cultura urbana. La comunidad es presentada por Emerson casi como una utopía en la que los individuos se integran en un mundo armónico que les permite solidificar



Stella Dallas



las bases de la tradición a la que pertenecen. Esta reivindicación de la comunidad se convirtió en una auténtica utopía liberal basada en la reivindicación de los orígenes fundacionales de la civilización americana.

En la filmografía de King Vidor son numerosos los personajes que abandonan la vida urbana para integrarse en el campo y vivir en contacto directo con la naturaleza mientras inician su lucha personal al frente de una comunidad. Pero tal como ha afirmado Tag Gallagher, "más que en un ideal, dichas familias se acaban constituyendo en un campo de batalla" (4). El individuo que se convierte en guía de la comunidad, para llegar a alcanzar la plenitud y con ella su verdad personal debe afrontar algunas duras pruebas y superarlas a partir de la invocación del esfuerzo colectivo. Uno de los ejemplos programáticos del utopismo comunal en la

obra de King Vidor es **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934). Al inicio de la película vemos a John y Mary, una pareja blanca que tiene problemas de subsistencia en una ciudad afectada por la inseguridad generada por la depresión. La pareja recupera las raíces gracias a la herencia de su tío que les permite ir hacia la tierra, vivir el espíritu de la tradición y luchar contra los problemas de subsistencia mediante la creación de una comunidad utópica, que funciona como una cooperativa. La voluntad de Vidor no reside en mostrar la cooperativa como comunidad proto-comunista que construye un nuevo sistema de organización económica, sino en poder contemplarla como la recreación utópica de esa comunidad que sólo puede afirmarse mediante el respeto casi religioso hacia la naturaleza. El montaje final centrado en los esfuerzos de los individuos

por domesticar la naturaleza, a partir de su respeto, ejemplifica esa integración transcendental con lo natural reivindicada por Emerson.

La comunidad tendrá un papel fundamental en otras obras programáticas de Vidor como **Aleluya** (*Hallelujah*, 1929), donde el grupo se constituye como un mundo ancestralmente afroamericano sin ninguna muestra de interculturalidad posible, o en **La ciudadela** (*The Citadel*, 1938), en que un médico de la ciudad se integra en una comunidad rural de emigrantes polacos. Incluso, la comunidad también podrá llegar a ser un auténtico refugio para los individuos urbanos que deben enfrentarse con la experiencia extrema de la guerra en **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925). Entre la ciudad y el campo de batalla se encuentra la comunidad donde los protagonistas pueden iniciarse en

la experiencia amorosa. A pesar de vivir en un clima de utópico equilibrio dentro la comunidad, la presencia de lo urbano es siempre una terrible amenaza. En **El pan nuestro de cada día** y en **Aleluya** encontramos un elemento urbano que actúa como tentación y como fuerza desestabilizadora del equilibrio mediante el pecado y de la alteración de los buenos sentimientos que han sostenido a la comunidad. La fuerza desestabilizadora suele ser representada por una mujer urbana que tienta al protagonista y lo hace ir a la deriva.

¿Es posible la existencia de la comunidad en el interior de un contexto urbano? ¿Puede considerarse el patio de vecinos de una gran ciudad como la reproducción urbana y pragmática de las leyes de lo comunal? King Vidor parece contestar a estas preguntas en **La calle** (*Street Scene*, 1931), inspirada en una obra teatral de Elmer Rice que acabó siendo convertida en un musical por Kurt Weill. Los protagonistas son los miembros de un vecindario que conviven en un mismo bloque de apartamentos de una anónima calle de Brooklyn, en Nueva York. King Vidor organiza todo su trabajo de puesta en escena a partir de la dicotomía entre los espacios públicos, entendidos como espacios de tránsito y de visibilidad consensuada y los espacios privados que permanecen invisibles al espectador. Vidor es absolutamente respetuoso con las formas de visibilidad urbana, nunca abandona la calle y en ningún momento penetra en el interior de los inmuebles. Sólo le interesan los espacios de tránsito. La escalera que da acceso a la puerta principal del edificio se convierte en el auténtico soporte escenográfico de la representación, en el espacio privilegiado desde donde se concretizan todos los conflictos. En el centro del escenario, las diferentes familias que forman parte del edificio exponen sus preocupaciones. Desde los primeros momentos se eviden-

cia que el núcleo de vecinos no es más que un grupo aparente, cuyos vínculos son prácticamente inexistentes. Los numerosos movimientos de cámara muestran las diferentes ventanas de la fachada exterior que actúan como las celdas de un espacio de aislamiento y alienación. Este universo fragmentado se presenta también como una auténtica mezcla de razas, culturas y religiones. Así, entre los vecinos nos encontramos con un grupo de italo-americanos que discuten con los irlandeses sobre la figura de Cristóbal Colón, mientras una familia de origen judío es vista como un grupo de excéntricos. En el plano ideológico, asistimos al enfrentamiento entre un idealista socialista y un pragmático ultraconservador. Esta comunidad de vecinos que King Vidor construye como grupo mediante una narración coral que rehuye toda forma de focalización en la individualidad, no es más que el reflejo de cómo la ciudad desune y diluye toda posibilidad de constitución de lo comunal. **La calle** es una representación simbólica -King Vidor resalta la teatralidad del juego para acentuar la metáfora- de ese territorio donde los conflictos no pueden provocar ningún sentimiento de unidad. El asesinato de uno de los miembros del vecindario aca-

ba siendo asimilado como un acto más del fluir constante de acciones aisladas del territorio urbano.

Mientras en la esfera colectiva lo comunal acaba diluyéndose en un universo conflictivo y fragmentado, en la esfera individual el territorio urbano aparece como un territorio de marginación donde la idea de familia como valor que solidifica la tradición del grupo también entra en crisis. En el cine de King Vidor, la familia aparece muchas veces desunida y los personajes se encuentran frente a un universo familiar altamente inestable. La representación de la crisis de lo familiar en el universo urbano encuentra su proyección más interesante en **Champ** (*The Champ*, 1931). Ambientada en Los Ángeles, muestra a un niño que se educa en la picaresca de la vida urbana junto a un padre adoptivo, después de haber sido rechazado por su verdadera madre, una mujer burguesa que sólo acabará reconociéndolo después de que el pequeño descarriado muestre la bondad innata de su corazón. Raymond Durnat y Scott Simmon afirman que mientras el cine de *gangsters*, consolidado como género ese mismo año con películas como **The Public Enemy** (1931), de William Wellman, mostraba el lado oscuro de



La calle

las ciudades, Vidor empezó a interesarse por mostrar la pobreza y el abandono de las grandes urbes en **Champ**, anticipándose a una serie de películas sobre inocentes delincuentes que emergieron a finales de los años treinta, como **Dead End** (1937), de William Wyler (5).

3. El individualismo

En las bases programáticas del liberalismo económico americano, asentadas por Adam Smith, uno de sus principios básicos lo constituye la idea de que existe un orden natural en el seno del cual los intereses individuales pueden llegar a ser compatibles con el interés general. En la filosofía de Emerson, esta concepción liberal se transforma en una cuestión esencialista, ya que para el filósofo el individuo tiene una misión sagrada, consistente en otorgarse confianza *-trust thyself-* y rechazar toda forma de sumisión, ya sea a la autoridad o al conformismo. En su ensayo titulado *Self-Reliance*, Emerson afirma que cada individuo debe "aceptar el lugar que la Divina Providencia le ha encontrado, la sociedad de sus contemporáneos y la conexión de los acontecimientos de su época" (6). La aceptación de su mundo debe suponer la aceptación de lo natural y sobre todo la confianza interior que debe llevar hacia la paz después de haber asumido el triunfo de los principios individuales.

En el cine de King Vidor, el proceso de glorificación del individualismo encuentra su punto culminante en el personaje de Howard Roark, el arquitecto incorruptible de **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949), que se constituye, tal como explicita en el transcurso del juicio al que debe asistir por haber demolido un edificio realizado contra su voluntad, como un hombre que no actúa al servicio de ninguna cau-

sa, ni de ninguna persona, sino como un ser que vivió por sí mismo y que manteniéndose íntegro a sí mismo fue capaz de realizar una serie de obras que ejemplifican los grandes ideales humanos. Howard Roark se convierte en la esencia de ese individualismo idealista que mantiene la virtud de lo incorruptible y que lucha por la integridad contra la tentación del comercio. El individualismo se erige en nombre de esa verdad esencialista que guía al individuo frente al mundo corrupto de la sociedad de masas representada por esa cultura urbana que, a partir del eclecticismo de las masas, se ha dedicado a corromper los ideales clásicos de belleza. Howard Roark se presenta como un tenaz defensor de la integridad. Como los héroes del drama idealista alemán, para alcanzar la cima, ese mundo elevado donde reposan los grandes ideales, previamente debe sufrir el purgatorio de la vida terrena. Así, antes de situarse en el techo del mundo, Roark tendrá que trabajar en una cantera.

El manantial bebe por un lado de la concepción emersoniana del individuo como ser que confía en sí mismo, pero, por otra parte, reivindica un modelo idealista en el que los excesos pueden convertir al artista en un superhombre que no se puede integrar en la comunidad porque siempre está por encima de ésta, ya que su lugar se halla en el mundo de la élite. La puesta en escena de King Vidor expone claramente esta actitud. Howard Roark no participa nunca del movimiento de las masas urbanas, su territorio de acción son los grandes despachos situados en la parte alta de Manhattan desde los que se vislumbran las estructuras urbanas. La masa se encuentra bajo los pies de ese individuo que se autoproclama como amo del mundo.

A pesar de la reivindicación idealista a ultranza que Vidor realiza

del *self made man* en **El manantial** -y bajo la óptica del heroísmo en **Northwest Passage** (1940)-, la reivindicación del individuo en su filmografía se ajusta más a la idea de resignación o aceptación de la posición que le ha sido otorgada en el mundo -el concepto de *self-reliance* de Emerson-, que a la idea de lucha por la búsqueda forzada de un triunfo. Esta concepción del individuo conduce a Vidor hacia la idea del *common man* u hombre ordinario que a partir de su propia experiencia acaba asumiendo una posición dentro de la sociedad. El concepto de *common man* fue sistematizado a finales del siglo XIX, partiendo de la tradición del *common sens* -sentido común- y de la moderación pragmática que obligaban a observar con cierto recelo las actitudes extremas. La defensa del *common man* reside, según Anne-Marie Bidaud, en la reivindicación de los seres humildes y del valor de los "Juan Nadie" frente a los grupos intelectuales que pueden llegar a crear élites u oligarquías organizadas (7). El *common man* encarna a ese ser de virtudes simples que integra el universo de la comunidad, ese universo preurbano que esconde la esencia de los valores trascendentales de la civilización.

Si realizamos un repaso sistemático a los diferentes héroes que integran el cine de Vidor veremos que todos se afirman como *common man*, rechazan el orgullo y el exceso característicos de la cultura del *self made man* que en su versión urbana ha generado un proceso de degradación de donde ha acabado surgiendo la figura del *gangster*, entendido como un ser que mediante la corrupción consigue llegar a la cima del sueño americano. Si observamos, por ejemplo, una comedia de apariencia ligera como **Espejismos** (*Show People*, 1928) veremos que su trama gira entorno a los posibles excesos del *self made man*. Peggy Pepper es una chica



educada en el mundo de la comunidad que llega a Hollywood -lo urbano- con la intención de reencarnar el sueño americano. Los delirios y las ambiciones hacen que Peggy Pepper pierda la conciencia de su propio carácter y se transforme, a la imagen de Gloria Swanson, en una ridícula diva llamada Patricia Peppoire. El sueño conduce al orgullo y a la degradación. Para estabilizarse humanamente, Peggy debe realizar un proceso de descubrimiento de su propio yo, aceptándose a sí misma y constituyéndose como una auténtica *common woman* emersoniana que asume su propia posición social.

Si el concepto de *common man* encuentra sus bases en las sociedades pre-urbanas del siglo XIX, el problema principal que plantea reside en el reconocimiento de

cuál puede llegar a ser el lugar que el hombre ordinario ocupa en las civilizaciones urbanas, donde la masa ha acabado absorbiendo al individuo. En una escena de **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928) observamos cómo la hija de James Murray es atropellada por un coche en una calle de Nueva York. La tragedia pone de manifiesto los nuevos peligros de la velocidad en la civilización urbana, pero también sirve para que Vidor ponga en evidencia el auténtico discurso de la película: la dificultad del *common man* para poder llegar a imponer su voz individual en medio de ese mundo impersonal dominado por la masa. A diferencia de Howard Roark, James Murray no contempla las masas desde las alturas ya que ha debido integrarse en el flujo de la multitud hasta disolver su yo en una sociedad donde el forzado

proceso de objetivización del mundo ha disuelto lo subjetivo. Cuando la hija de James Murray agoniza en su lecho, el padre sale a la calle y pide a los vehículos que circulan indiferentes a cualquier tragedia individual que guarden silencio, que respeten el dolor. No obstante, la multitud continúa circulando indiferente.

...Y el mundo marcha es una película que rompe deliberadamente con la estructura lineal de la causa-efecto del cine clásico hollywoodiense para estructurarse a partir de la idea de la *compensation* expuesta por Emerson. Tal como hemos visto anteriormente, para Emerson la vida humana se encuentra organizada mediante el principio de la dualidad, cada acción extrema encuentra su compensación en una acción moderada. El fluir de la vida no es más

que un juego de contrastes que buscan un equilibrio. ...Y el mundo marcha relata la vida de un ser de la comunidad que creció como un auténtico *common man*, pero que fue educado en la doctrina del *self made man* que proyectaba la individualidad hacia las utopías del sueño americano. John Murray irrumpe en la ciudad y se integra en la sociedad de masas a la espera de una oportunidad que le permita destacar entre la muchedumbre. La organización de la vida de James Murray funciona a partir de la búsqueda de un equilibrio entre los momentos de felicidad -el enamoramiento, la

boda, el nacimiento del hijo- y los momentos de infelicidad -la humillación en el mundo del trabajo, las disputas domésticas, la muerte de la niña, el desempleo-. Entre la felicidad y la infelicidad existe una fuerza que compensa las tensiones y permite que el soñador James Murray abandone su deseo de destacarse de la masa como ser superior y acabe reconociendo que la clave del éxito en la vida social reside en el reconocimiento y aceptación del yo. Sólo el *common man* puede desafiar el aislamiento y la impersonalidad de las masas y otorgar a la vida urbana un nuevo sentido armónico.

NOTAS

1. Stanley Cavell: "Stella's Taste: reading *Stella Dallas*". En *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Un-known woman*. University of Chicago Press. Chicago, 1996. Página 197.

2. Ralph Waldo Emerson: *Essays*. Everyman Library. Nueva York, 1971. Página 59.

3. Manuel Delgado: *El animal público*. Anagrama. Barcelona, 1999. Páginas 23-27.

4. Tag Gallagher: "Directores de Hollywood". En *Historia general del cine*. Volumen VIII. Cátedra. Madrid, 1996. Página 316.

5. Raymond Durgnat y Scott Simmon: *King Vidor, American*. University of California Press. Los Ángeles, 1988. Página 11.

6. Op. cit. nota 2. Página 31.

7. Anne-Marie Bidaud: *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*. Masson. París, 1994. Página 142.