

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La guerra y la paz, el campo y la ciudad

Autor/es:

La Torre, José Ma

Citar como:

La Torre, JM. (1999). La guerra y la paz, el campo y la ciudad. Nosferatu. Revista de cine. (31):92-96.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41158>

Copyright:

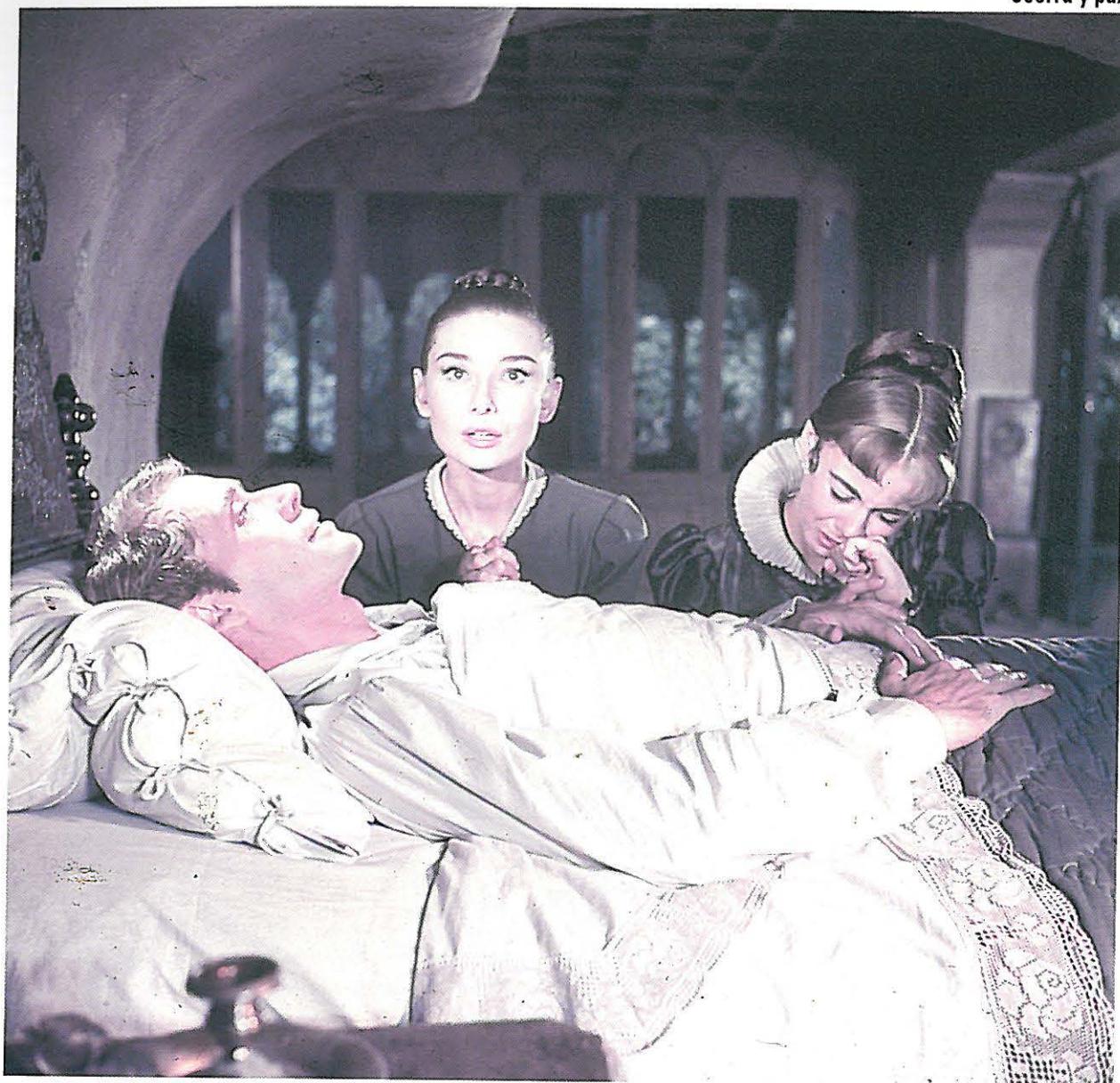
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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



La guerra y la paz, *el campo y la ciudad*

José María Latorre

War and Peace / Guerra e pace (1956), Lev Tolstoi-ren nobelan oinarritutakoa, King Vidor-en obraren filmerik garrantzitsuenetakoa eta zinemaren historiaren ederrenetakoa da. Filme guztia kontrakoan aurka egitearen inguruan garatzen da, eta garrantzitsuenetako bat landaren eta hiriaren aurkakotasuna da, filme guztian zehar adieraziko dena.

Resulta casi imposible no admirarlo: tras la derrota que el invierno ruso inflige al ejército de Napoleón Bonaparte, Natacha Rostov regresa con su familia a su casa en el destruido Moscú; las columnas del porche, tiznadas por el humo de los incendios, son un anticipo de lo que le espera dentro y, en el patio, la joven rememora, emocionada, algunos hechos del pasado, cuando todos estaban vivos y juntos y la guerra no era más que un ruido de fondo que no ensombrecía la felicidad de los Rostov: susurros, voces, pasos, risas...; incluso escucha el vals que bailó en una fiesta palaciega con el fallecido Andrei Bolkonsky, y la columna sonora incluye también, en otro recuerdo, la música feliz con la que Nino Rota acompañó la decisión de los Rostov de pasar el invierno en su casa de campo. Por supuesto, se trata de la secuencia final de **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956), la última gran realización de King Vidor, un cineasta que afirmó que la novela de Lev Tolstoi "*es uno de los libros que han marcado mi evolución espiritual y figura entre los que me han resultado de más ayuda*".

Si he citado esa secuencia es porque en ella está presente, de forma nítida, la conjunción visual y sonora sobre la que se apoya un film que es preciso ver con los ojos y los oídos bien abiertos y que ofrece una compleja red de relaciones entre pasado y presente (entre paz y guerra, felicidad y desdicha, amor y odio, vida y muerte), todas heredadas de Tolstoi. Pero la secuencia idealiza, intenta hacer "más grande que la vida", el sentido dramático de la película, manifiesto en el contenido de otros planos que perviven en el recuerdo con tanta fuerza, o más, que el citado. No otra cosa significa la construcción pictórica, como de telón de fondo para una ópera, del duelo a pistola so-

bre la nieve entre Pierre Bezukhov y Dolokhov (el motivo del duelo es que la esposa de Pierre, Helena, se ha convertido en la amante de Dolokhov; recuérdese que el mayor deseo de Helena al quedarse sola en Moscú durante el invierno es asistir a fiestas y a representaciones de ópera, por lo que la conversión del paisaje del duelo en un telón teatral es como un espejo en el que se refleja la frivolidad de la mujer; añádase a eso la costumbre de Dolokhov de convertir sus alardes de valor en un espectáculo, como se advierte en la secuencia en la que bebe una botella de vodka subido al alféizar de una ventana, y se entenderá el porqué de esa escenografía para la secuencia del duelo). No otra cosa significa, asimismo, ese inolvidable plano, uno de los más bellos, en el que Natacha espera, asomada a la ventana de su habitación (encuadrada desde el exterior de la casa) la llegada de Anatole Kureguin para fugarse con él de Moscú (desde el primer momento, se ha asociado a Natacha con la idea de la primavera, tanto en sentido poético, por su juventud, por estar viviendo en estado continuo de descubrimiento, como en el material, de estación del año; se puede decir que Natacha "nace" en ese instante al invierno: en lo sucesivo, sus apariciones escénicas estarán teñidas de melancolía, de muerte).

Hay otras escenas y otros planos que confirman esa construcción: en la batalla de Borodino, Pierre observa el avance de las tropas francesas, y la planificación va alternando imágenes cercanas a los soldados alineados e imágenes lejanas del mismo ejército; la alternancia del punto de vista no es gratuita, pues expresa los contradictorios sentimientos que anidan en Pierre (un pacifista convencido que desea saber más cosas sobre la guerra, hasta que descubre su horror en pleno frente de batalla). Merece la pena destacar también la relación que existe entre la se-

cuencia de la muerte del padre de Pierre en su lecho y la de la muerte de Andrei en el monasterio: ambas están apoyadas sobre un cántico de la iglesia ortodoxa, seleccionado por Nino Rota, y constituyen una especie de llave que abre la puerta a la madurez de dos personajes (Pierre en un caso, Natacha en otro): la unión de ambos momentos recuerda esos pasajes sinfónicos en los que el músico retoma una frase musical expuesta con anterioridad, para arrojar más luz sobre ella o hacerla objeto de un desarrollo diferente. Entre otras cosas, la película deja un sentimiento de música.

Guerra y paz gira en torno a un continuo enfrentamiento de opuestos: entre hombre de guerra y hombre de paz (entre Pierre y dos rostros del militar, representados por el ruso Andrei y por el corso Bonaparte), entre idealismo y decepción, inocencia y amargura, juventud y madurez, amor y muerte, campo y ciudad, que dan como resultado un film lírico, vital y apasionado, de sentimientos contagiosos; un refinado mosaico sobre el intelecto y el hedonismo, las certezas y las dudas, la familia y la amistad, los aristócratas y los campesinos, el pensamiento y la acción, el fracaso y el triunfo, la representación y la realidad, la música y la naturaleza, que puede figurar sin duda entre las obras más bellas legadas por el cine.

Uno de los aspectos de la obra de Tolstoi que está mejor representado en el trabajo de Vidor es la oposición, ya citada, entre campo y ciudad (reflejo de la preocupación del escritor por la mejora de las condiciones de vida de los campesinos), la cual vertebra toda la película. Obsérvese la frecuencia con que los personajes se desplazan de la ciudad al campo, o a la inversa, y el significado de ambos escenarios. La ciudad es un espacio amoral donde las personas que denunciaba Tolstoi (quien

la casa paterna, en el campo, para dejar con su familia a su esposa, encinta, antes de partir hacia el frente. El encuentro fortuito de Pierre y Andrei a la orilla del río, en plena naturaleza, muestra a aquél dentro de un proceso de cambio que denota la influencia que el campo está ejerciendo sobre su existencia, y la charla que ambos mantienen posee una vitalidad y una fluidez ausentes de la que, unas secuencias atrás, habían mantenido durante su recorrido a pie del trayecto que separa la casa de Dolokhov del palacio del agonizante príncipe Bezukhov.

No sólo se trata del personaje de Pierre. También Andrei Bolkonsky, que ha resultado herido en Austerlitz y convalece en la casa paterna, descubre en el campo cosas que le pasaban inadvertidas en la ciudad (la vanidad de la gloria militar, el valor de las cosas pequeñas, la belleza de los almendros en flor, el placer de un paseo a caballo), así como la posibilidad de volver a enamorarse tras la muerte de su esposa a causa de los problemas del parto: Natacha: la adolescencia: la ingenuidad: la inocencia: "la primavera". El momento en que Andrei descubre su amor por Natacha y que ella siente lo mismo por él, demuestra las dotes de Vidor para traducir visualmente un fragmento de naturaleza muy novelesca, difícil de trasplantar al cine (las confesiones en voz alta, características de la novela rusa de Tolstoi a Pasternak, de Andreiev a Bulgakov, e incluso de autores como Bondarev, Pietsuj o Makanin); y lo consigue jugando con el espacio fílmico en una alternancia de los diversos puntos de vista de los personajes sin necesidad de fragmentar la secuencia más de lo necesario (en un balcón, Natacha habla con su prima Sonia mientras Andrei escucha desde una ventana: se expresan a la vez las confidencias de la joven y el efecto que provocan en el hombre amparado en la penumbra).

llegó a exigir por carta al zar Nicolás II que pusiera fin a la propiedad privada de la tierra y la cediese a quienes la trabajaban realmente) rinden culto a las convenciones sociales; es el lugar donde los soldados, lejos de la guerra, juegan alegremente con sus vidas empeñándolas en apuestas absurdas y lances de honor. El campo es el espacio reservado a la libertad, a la alegría (el conde Rostov anuncia a su familia su decisión de pasar el invierno en el campo y todos reaccionan con júbilo; la secuencia siguiente los muestra de camino, sobre la nieve, cantando

y saltando de *troika* a *troika*; frente a él, Helena, arquetipo de la sociedad ciudadana, recibe con un mohín de desprecio la idea de tener que dejar Moscú en el invierno). Lógicamente, esta dicotomía campo/ciudad influye sobre los personajes. Cuando Pierre hereda las tierras y el título de príncipe, sus primeros pasos le llevan al campo, tanto para conocer sus posesiones como para (reflejo del pensamiento de Tolstoi) interesarse por la forma de vida de los *mujiks*. Por primera vez, el nihilista Pierre se mueve guiado por un objetivo. A la vez, Andrei viaja a

Básicamente, **Guerra y paz**, film, reduce el *Guerra y paz* de Tolstoi a la historia de tres familias rusas -los Rostov, los Bolkonsky y los Bezukhov (y sus parientes, los Kuraguin)-, en los días de la invasión de Rusia por el ejército francés al mando de Napoleón. Dentro de las tres familias hay otros tantos personajes que se imponen con fuerza desde las primeras escenas: Pierre Bezukhov, Natacha Rostov y Andrei Bolkonsky. Natacha, cuyo amor será disputado por Andrei, por un galanteador sin escrúpulos (el príncipe Anatole Kuraguin) y, en silencio, por Pierre, descubre la maldad y la dureza del mundo cuando éste se desmorona ante sus ojos a consecuencia de la guerra. Pierre vive en estado de perpetua duda, quiere saber y conocer más cosas de las que conoce y sabe, y su principal actividad consiste en hacerse continuamente preguntas a sí mismo. Andrei, en cambio, cree saber y conocer todo lo que precisa para su vida; las ideas le inquietan, si bien no las rehuye. Pierre nunca parece tener las ideas claras y Andrei, al contrario, expresa siempre seguridad en sí mismo. La vida de uno, suspendida entre interrogantes, iluminada por una capa de fugitiva pureza, está marcada por el vacío existencial, propiciado por la forma de vida en Moscú, que genera dudas y obliga a dar pasos en falso. Vive. La vida del otro, marcada por la rigidez del pensamiento militar y por el sentimiento de culpa que ha generado en él la muerte de su esposa, está condenada a languidecer por falta de comprensión. Muere. Pero ambos coinciden al menos en un punto: en interrogarse sobre el papel que deben desempeñar en la época que les ha tocado vivir. Pierre y Andrei pueden ser vistos como retratos complementarios de una sociedad que se debate entre la alegría considerada como deber (también en el caso de Natacha: papel atribuido, por atavismo, a la juventud) y el deber considerado

como parte del orden natural. En este aspecto, el esquema sobre el que se apoya la reducción argumental del *Guerra y paz* de Tolstoi no puede ser más típico del cine de Vidor, cuyos personajes se dividen, a grandes rasgos, en dos grupos. En los filmes que observan críticamente el desarrollo capitalista de los EE.UU., los personajes vidorianos no representan a la colectividad sino que se aferran a su individualismo, a caballo entre dos modelos de sociedad (entre dos modelos de vida), e intentan oponerse a los abusos de

poder. En los que buscan ser el espejo épico de ese mismo desarrollo, los personajes son extraídos del anonimato colectivo para personalizar, de forma individual (en ocasiones, también colectiva) el trabajo humano en la colonización del territorio, la explotación de la tierra y la construcción de ciudades e industrias. Es difícil encontrar un film de Vidor que no se apoye sobre un personaje que fluctúa entre dos inclinaciones, dos amores, dos objetivos. **Guerra y paz** participa de ello, tanto en lo referente a los personajes



Guerra y paz

principales (Pierre, Natacha, Andrei) como en los temas, en especial la guerra; el ritmo de las secuencias, e incluso el sentido de los encadenados y los fundidos, es claramente musical (no creo que haga falta insistir sobre la importancia que Vidor concedía a la música en sus filmes); Pierre es un hombre que se distingue por su individualismo y que se debate entre dos ideas y dos formas de vida (la que representa él mismo y la que distingue a Andrei y al hombre que más admira, Napoleón).

Podría decirse que el realizador mantuvo a lo largo de su obra numerosos puntos de contacto con

la novela rusa: en su religiosidad primordial, en su amor por la tierra y por el trabajo agrícola, en su afán por alcanzar el sentido igualitario de la vida, en su confianza en la bondad natural del ser humano (de ahí la importancia que se da en la película al personaje de Platón, espejo o símbolo del campesinado ruso), en su interés por los idealistas, en su cariño por los seres maltratados. Unos lazos temáticos que resultan aún más evidentes que las influencias formales que ejercieron sobre él los cineastas soviéticos y que explican el interés con que afrontó el rodaje de **Guerra y paz**. La filosofía existencial de King Vidor hizo ver a éste -como al propio Tolstoi- en

el perfeccionamiento personal y en el trabajo colectivo un "*camino para la salvación humana*", lo cual se halla reflejado bien en el film, donde el complejo personaje de Pierre resulta, si se me permite utilizar por esta vez una fórmula que cada día me parece más detestable, el "más vidoriano" de los creados por el escritor. Es curioso que un realizador típicamente americano como Vidor, y tan personal en la forma de expresar su raigambre, tuviera que rodar por encargo en Italia, fuera de su medio habitual, para volver a dar lo mejor de sí mismo con una obra bellísima que, todavía hoy, no está tan apreciada por los críticos como merece. Ellos se lo pierden.