

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
La gran desilusión

Autor/es:
Aldarondo, Ricardo

Citar como:
Aldarondo, R. (1999). La gran desilusión. Nosferatu. Revista de cine. (31):78-82.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41155>

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

Zehatza izan gabe, King Vidor-en obra bi filme belikoen artean koka daiteke: *The Big Parade* (1925) eta *War and Peace / Guerra e pace* (1956).

Desilusio baten kronikak, biak ere soldaduen abiatzeak ezaugarritzat dituen poztasun eta ilusioarekin hasten dira, eta arian-arian krudeltasunez, odolez eta minez bustiko dira, protagonistak gerra benetan zer den jabetzen diren bitartean.

No es King Vidor un director estandarte del cine bélico, y sin embargo las dos películas de su obra que abordan la guerra con más intensidad están entre las más lúcidas e imaginativas reflexiones acerca del hecho bélico y, sobre todo, su capacidad mutiladora en la vida de cualquier ser humano. Esas dos películas, **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925) y **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956), de alguna manera abren y cierran la obra de Vidor: antes había realizado numerosos filmes, pero con **El gran desfile** se convirtió Vidor en uno de los nombres importantes de Hollywood; después de **Guerra y paz**, sólo realizó la irregular **Salomón y la reina de Saba** (*Solomon and Sheba*, 1959). Dos grandes producciones que no ahogaban en épica el aliento humano, la experiencia privada. Dos obras maestras beneficiadas por el éxito de público, aunque en el segundo caso el reconocimiento crítico no haya sido unánime: algunos se deján aún cegar por la



Guerra y paz

La gran desilusión

Ricardo Aldarondo

altura de los presupuestos, por una producción firmada por Dino de Laurentiis y Carlo Ponti, por la tarea aparentemente imposible de resumir siquiera en cuatro horas una novela de las dimensiones (en todos los sentidos) de **Guerra y paz**. El propio Henry Fonda mostró su desaprobación, sin querer ver la capacidad de Vidor para llevar a su terreno, el de la sencillez, la sinceridad y el ser humano como objetivo, esa gran producción.

Ambas películas tienen dentro la crónica de una desilusión, experimentada cuando la guerra aún podía ser (o así se creía) gloria, valentía y entrega. Especialmente **El gran desfile**, que alumbró ya muchas constantes del cine bélico en pleno nacimiento (no tanto **Guerra y paz**, que aborda la guerra entre otros temas), se inician con el júbilo y la euforia que provoca la guerra que llega para ir cargándose de crudeza, abriendo los ojos a sus protagonistas para teñirlos de sangre y dolor. Ambas tienen en sus primeras secuencias un desfile. En **El gran desfile** James Apperson, despreocupado hijo de una familia bien situada, sigue con el pie, desde la acera, el ritmo de la marcha militar: simplemente se deja arrastrar por lo que le rodea, y se alista sin una razón muy concreta, porque le lleva la marea. En **Guerra y paz** los hermanos Rostov, Nikolai y el adolescente Petya, personifican esa emoción de luchar por el país, una ocasión celebrada y esperada, mientras Pierre, en esa magnífica secuencia inicial de presentación de personajes desde las ventanas durante el desfile del ejército, ya deja claras sus reticencias. Nunca se implicará en una guerra que ve como algo absurdo, aunque conocerá de cerca, como espectador en pleno campo de batalla, el horror que le hará cambiar como ser humano a través de un calvario que también le atrapa.

Vidor no pretende hacer manifiestos pacifistas: simplemente refleja,

y resulta así más antibélico, el impacto de la guerra sobre unas vidas que no podrán volver a reconstruirse por completo después de unas experiencias traumáticas y desprovistas de toda gloria. Cuando surgió **El gran desfile** ya habían pasado siete años desde el final de la Primera Guerra Mundial, pero aún latía la diversidad de opiniones que provocó la entrada en el conflicto de Estados Unidos. Lo que impresiona de **El gran desfile** es que el personaje que interpreta John Gilbert no es un patriota convencido, ni siente un especial interés por la guerra. Lo explica en su autobiografía *Hollywood al desnudo (A Tree Is a Tree)*: "*Quería que fuese la historia de un joven norteamericano que no fuera ni pacifista ni tampoco un belicista consumado, sino que iba a la guerra y reaccionaba normalmente ante todas las cosas que le iban pasando. Sería la historia de un muchacho de un nivel medio, en su poder no se hallaba el poder de 'crear' las situaciones por las que pasaba, pero no obstante experimentaba sus repercusiones emotivas. Los*

soldados no son los que organizan las guerras El norteamericano medio ni está excesivamente en favor de ellas ni tampoco en contra de un modo anormal. Se limita a seguir la corriente y trata de sacar el mejor partido posible a cada situación que se presenta". Esa actitud positiva era la que mantenía Vidor en su propia vida tomando los malos tiempos como algo pasajero. Por eso en las dos terceras partes de **El gran desfile** el tono es afable y el trío de soldados amigos se adapta enseguida a las incomodidades: viajar a Francia, dormir en barracones, al barro, incluso, y disfruta de estar en el campo, de bromear con los colegas, del amor con una joven francesa. Pero cuando llega la batalla de verdad la tragedia no tiene vuelta de hoja. La muerte y la pierna que pierde Jim no tienen remedio. Su vida, protegida y segura en el hogar familiar, está rota. En **Guerra y paz** el personaje del campesino Platón (John Mills), que Pierre se encuentra en su periplo como preso de los franceses, también transmite ese pensamiento sencillo y positivo,



El gran desfile

aunque poco después agonice junto a un árbol y su perro al borde del camino.

El gran desfile es la primera gran película sobre la guerra. Antes estaba **Corazones del mundo** (*Hearts of the World*, 1918), de Griffith, más bien un melodrama con trasfondo histórico y salvación en el último momento tan propio de su autor, y un sinfín de películas de propaganda para ridiculizar al enemigo o que recogían aspectos muy concretos del efecto de la guerra en la sociedad americana. Pero **El gran desfile** entra de lleno en las consecuencias de la guerra sobre el individuo y determina numerosos elementos que irán caracterizando el cine bélico: los desfiles con sus vítores, el compañerismo entre soldados, el amor antes de coger el fusil, la espera en las trincheras, el barro y la confusión, el miedo a la muerte, el miedo a matar, el cuestionamiento de las órdenes militares, el campo de batalla como un infierno, la confusión y la locura. Y, por supuesto, la oposición a la barbarie y la sinrazón.

Jim, un John Gilbert que se convirtió en gran estrella con este papel, conoce a una chica (Renée Adorée) mientras su destacamento está en un pueblecito de Fran-

cia, antes de ir al frente. Los tres amigos lavan la ropa en el río y construyen una ducha con un barril y un árbol, con una presencia de la naturaleza que Vidor integra muy bien en los sentimientos de los personajes. Uno de ellos incluso llega a decir: "*No está tan mal esta guerra*". Jim camina oculto por el barril que va a buscar para la ducha. Melisande le identifica por la venda suelta de su pierna. Cuando él está leyendo una carta en la carreta, de nuevo ella le identifica por sus piernas. Más adelante, cuando los soldados marchan al frente, Vidor crea una de las escenas más impactantes de la película sobre la pierna de Jim, a la que se agarra una Melisande desesperada, negándose a la separación, mientras el camión que se lleva a su amado sigue avanzado. Jim le tira su reloj, su cadena. Y su bota, antes de que Melisande se quede sola en medio de un camino arbolado y en silencio, donde antes todo era bullicio y sólo ella intuía la inminencia de la tragedia. Vidor presagia así la herida fatal por la que Jim perderá una pierna en el frente. El regreso del soldado al hogar, mutilado entre dos grandes muletas (la impresión que produce queda perfectamente expresada en el *travelling* hacia la madre que le contempla), quedará como una imagen-resu-

men de la guerra castradora, muy recurrente en el cine bélico.

Vidor despliega imaginación y capacidad de síntesis visual en toda la película. Como el americano y la francesa no tienen un idioma común (y para salvar las limitaciones del cine mudo), Vidor utiliza un chicle para establecer la comunicación entre ambos: ella no sabe lo que es ni para qué sirve, y se lo traga. Ya después de la guerra, mientras trabaja en el campo, Melisande está mascando: un detalle que evoca a la perfección la huella que le ha dejado Jim y la añoranza que ella siente, poco antes del reencuentro final. Más correspondencias: la habilidad para escupir que exhibe Slim y con la que bromean en la primera parte servirá para dilucidar quién de los tres saldrá de la trinchera para matar al enemigo que dispara el cañón, con el consentimiento del propio Slim, que se sacrifica de esa manera por sus compañeros.

Precisamente la amistad y el horror de ver morir a un amigo sin poderlo remediar dispara la conciencia antibelicista que transmite el film. Previamente, Vidor monta una magistral secuencia en la que pone en práctica su peculiar sentido musical de la puesta en escena, un avance de los soldados por el campo de batalla de un lirismo insólito, una especie de coreografía siniestra en la que con un ritmo funerario y matemático van cayendo cuerpos en distintos puntos del encuadre, en una especie de *crescendo* sinfónico, en silencio, que plasma con tanta sencillez como precisión el avance ciego y fortuito hacia la muerte. Ya en la trinchera, los tres soldados esperan la orden de atacar. Llego el momento en que Slim tiene que salir del agujero y recorrer el campo de batalla entre cadáveres. Le hieren y sus compañeros le oyen gritar, sin poder hacer nada. Jim no soporta más y se levanta gritando en contra de las ordenes absurdas del ejército,



El gran desfile

maldiciendo la guerra inhumana que está a punto de matar a su amigo. Un plano de él en contrapicado logra la épica que a Vidor le interesa, no la de las masas encendidas, sino la del individuo cuya vida queda determinada por la sociedad que le rodea. Poco después, cuando Jim sale de la trinchera, y el otro amigo ya ha sido aniquilado, se encuentra frente a los alemanes y uno de ellos le dispara en la pierna. El enemigo sale de su guarida, Jim le hiere y se persiguen arrastrándose hasta que caen en un agujero. Cuando Jim va a matarle con un cuchillo, queda paralizado: el otro, el enemigo, es un ser humano probablemente obligado por las circunstancias a vivir un horror que no le incumbe. Su mirada le delata. Comparten un cigarrillo hasta que la cabeza del alemán cae y el cigarrillo rueda por el suelo. La experiencia de la guerra aleja al personaje de cualquier glorificación o banalización patriótica, y le acerca en cambio al ser humano sin banderas. La escenificación de la batalla no puede reflejar mejor la confusión, el miedo y el desprecio por el ser humano, en una sinfonía (de nuevo) de explosiones, fogonazos, humo y cuerpos que caen. **El gran desfile** se convirtió en una de las películas más taquilleras del cine mudo y causó una gran conmoción en la sociedad americana. No era para menos.

Las batallas de **Guerra y paz** son distintas: la no implicación de Pierre en el conflicto hace que la guerra se vea desde fuera. El avance del ejército se contempla más desde los laterales aunque, de otro modo, resulta casi tan impactante como el de **El gran desfile**. Pierre decide ir al frente como simple espectador, para comprobar cómo es esa pasión que arrastra a todos los hombres de su entorno, pero ante la que él se siente reticente. Se sitúa entre los cañones, no es un soldado propiamente dicho, pero el efecto



es el mismo, un choque emocional determinante para su vida y su forma de acercamiento a los demás. Vidor contrapone de nuevo el desfile marcial, triunfal y poderoso al desfile del regreso, el de la derrota, el de las cicatrices. La negra línea de soldados casi perdida entre la blanca nieve equivale al convoy de la Cruz Roja de **El gran desfile**. En las impresionantes secuencias de la retirada del ejército napoleónico, Pierre conoce como prisionero los límites de la resistencia física y moral. A su lado, el campesino que ha conocido en el granero abandona, se retira junto a un árbol. Y con toda serenidad, le dice al soldado que le apunta con el fusil y que no tiene suficiente frialdad para disparar al instante: "*¿También tienes miedo a la muerte?*". Como en **El gran desfile**, en el cara a

cara entre los enemigos, Vidor detiene un momento el tiempo para que la muerte no quede banalizada; no sólo muestra el dolor de morir, sino también el de matar. En este caso trasladando la compasión del verdugo a la víctima. Puntos de contacto entre dos películas muy distantes en el tiempo y en su génesis, pero que tienen dentro a un mismo autor. Vidor recupera la compasión ante el enemigo de **El gran desfile** en una escena de la poco conocida **Paz en la guerra** (*So Red the Rose*, 1935), ambientada en la Guerra Civil estadounidense: el sureño Duncan (Randolph Scott) renuncia a matar a un chico herido que se ha disfrazado de confederado para salvar la vida.

Sin que el supuesto lujo de la superproducción se imponga en nin-

gún momento en primer plano, **Guerra y paz** es un engranaje magnífico que incluye la música de Nino Rota, la fotografía de Jack Cardiff y Aldo Tonti, la sencilla perfección de Audrey Hepburn, la melancolía permanente de Henry Fonda, la rotunda presencia de Mel Ferrer y una galería de secundarios en constante equilibrio. Para Vidor la obra de Tolstoi era una de las mejores novelas de la historia y se tomó el encargo como algo muy personal, cambiando el guión y tratando de controlar los distintos procesos de la producción, como siempre le gustó hacer. Estaba en el final de su carrera, pero no en decadencia.

Sin ser en absoluto un film bélico, la guerra vuelve a unir en **Japa-**

nese War Bride (1952) a dos personas de distintas nacionalidades a través de un amor que trata de crecer al margen del conflicto social. Pero lo que en **El gran desfile** era aún inocencia y desconocimiento, en el melodrama social **Japanese War Bride** se sitúa al otro lado, en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y en un intento de entendimiento entre dos países que aún no han conseguido cerrar la herida del odio. Con esa poderosa capacidad vidoriana para retratar a la comunidad a través del individuo, el soldado americano herido en la guerra de Corea, que se enamora de una enfermera japonesa, trata de que su matrimonio se desarrolle con normalidad en la casa de su familia en California. Al co-

mienzo de la película parece que serán las heridas de guerra las que afectarán a su reintegración en la sociedad civil; pero las secuelas bélicas están en la aceptación por parte de los vecinos (y de sus propios familiares, que no han olvidado Pearl Harbour) de una mujer japonesa que en un principio está dispuesta a renunciar a toda su cultura (se niega a hablar japonés ni con otros americanos de origen nipón), pero se ve acorralada por una presión social que no ha podido aniquilar la América progresista y renovadora que Vidor quiere defender con su sencillo y cálido apego a la tierra y el trabajo. El soldado es un paréntesis obligado y traumático para el civil que sólo aspira a vivir feliz y en paz desarrollando la tierra que le vio nacer.