

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Algo más que un árbol

Autor/es:  
Losilla, Carlos

Citar como:  
Losilla, C. (1999). Algo más que un árbol. Nosferatu. Revista de cine. (31):37-43.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41150>

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**



# Algo más que un árbol

*King Vidor-ek, antza, ez du Hollywood-ko urrezko aroko beste ordezkari askok arroaka duten zinezaleen estimurik. Eta nahikoa hedatuta dagoen ustearen arabera Vidor-ek filme-zati bikainak filmatu bazituen ere, inoiz ere ez omen zuen behar adinako kalitatezko filme osorik filmatu benetako "maisuen" mailan jarri ahal izateko. Hala eta guztiz ere, ezaugarri hori estilo-bereizgarritzat hartzeak ikuspegi-aldaketa dakar, obrari zalantzarik gabeko batasuna ematen diona eta tradizio estetiko eta filosofiko aberatsaren barruan sartzen duena.*

**Carlos Losilla**

**V**olver a ver hoy en día una película de King Vidor obliga a descubrir, por lo menos, dos cosas. El arrojo suicida con que solía abordar los más diversos temas hace que su posición frente a la realidad presente múltiples aristas, se plantee el problema de su representación con inusitada complejidad de perspectivas para un director de su generación. Y su problemática relación con las reglas del cine clásico logra convocar, en el ánimo del espectador, una sensación contradictoria, el convencimiento de que esas imágenes pertenecen a un acervo común, pero también surgen de una sensibilidad muy particular, intensamente exaltada en la forma de ordenarlas, de presentarlas ante su audiencia. *"La magia del cine es evidente"*, dice Vidor en su autobiografía; *"la ilusión de nuestro mundo, más sutil. Pero la escena está ahí, y corresponde a nosotros construir el drama, crear el clima. (...) La vida nos ha designado para que nos erijamos en magos. Pero a la ilusión no le está permitido que controle a su demiurgo"* (1).

Semejantes convicciones impiden considerar a Vidor uno más entre los grandes clásicos hollywoodienses. Las dos consideraciones

expuestas podrían aplicarse, en principio, a cualquier otro de ellos. Pero ni Raoul Walsh, ni Howard Hawks, ni siquiera John Ford, presentan una tenacidad tal en sus aprioris teóricos, lo cual no quiere decir nada sobre la calidad de sus obras respectivas, pero sí mucho sobre su postura personal ante ellas y, por encima de todo, sobre su modo de interpretar y poner en práctica un determinado código lingüístico. Muchos hablarían aquí de autoconciencia. Por las confusas connotaciones que pueden desprenderse del término, quizá sería mejor referirse a una cierta voluntad de transparencia en un sentido opuesto al que suele utilizarse para caracterizar el cine clásico: transparencia del autor, no del estilo.

Pero también del estilo. Vidor siempre se mostró orgulloso de trabajar en el seno de un sistema expresivo capaz de comunicarse con el público en los términos más sencillos. El choque entre las cualidades que sólo un autor puede otorgar a su propia obra, en palabras más o menos vidorianas, y las exigencias del marco en el que evoluciona son una constante, por no decir un tópico, de la mayor parte de las exégesis del Hollywood clásico, aunque quizá no del Hollywood clásico en sí

mismo. Sin embargo, en las películas de Vidor esa lucha por la libertad de expresión se resuelve, como todo en su cine, por medio de un pacto: la voluntad autoral podrá llegar hasta los límites de lo permisible siempre que logren borrarse como por arte de magia las huellas de su itinerario. En los mencionados Ford o Walsh, y de otro modo también en emigrados como Hitchcock o Lang, el estilo es lo primero. En el caso de Vidor, hay algo que lo neutraliza pero a la vez lo trasciende. Y ese algo es lo que consigue que su cine sea tan distinto al de sus contemporáneos, aun manteniendo importantes puntos de contacto. Queriéndose diferente desde el principio, tanto los andamiajes como los agujeros del sistema general se revelan mucho más claros que en cualquier otro, sus películas consiguen ser las más representativas a la hora de demostrar por qué un conjunto de reglas tan cerrado y elemental es capaz de alcanzar tales grados de solvencia autorreferencial. Nunca como en el caso de Vidor se han mostrado tan nítidos los lazos de continuidad existentes entre el clasicismo, el neorrealismo y la *Nouvelle Vague*. O entre el clasicismo y la modernidad más madura, como es el caso de un cineasta de tan claras influencias como Terrence Malick. O entre el clasicismo y, pongamos por caso, el actual cine iraní, donde los problemas de la representación se encuentran en primer plano del relato, como así ocurre en *Espejismos* (*Show People*, 1928), *...Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928) o *La calle* (*Street Scene*, 1931).

José Luis Guarner, uno de los admiradores más apasionados del cine de Vidor, invoca innumerables paralelismos, estrambóticas herencias, variadísimas influencias entrecruzadas: los soviéticos Dovjenko y Donskoi, Giuseppe de Santis, el Joseph Losey de la primera época, Elia Kazan e incluso



Eric Rohmer (2). Por supuesto, no deja de mencionar a Rossellini, quien, según Tag Gallagher, "comparte con Vidor la preferencia por la intuición en detrimento de la razón, la concentración en la inmediatez del momento y del individuo, y ambos poseen el mismo idealismo y vitalismo" (3). Y Roger Boussinot encuentra huellas de Vidor hasta en George Cukor y Billy Wilder, en apariencia dos de los directores más opuestos a su manera de ver el cine (4). Lo más sorprendente, entonces, es la tozuda unidad de su obra, así como el hecho de que esas múltiples ramificaciones no dejen de ser ciertas en ningún momento. Inquieto clasicista tentado siempre por la ruptura, Vidor busca la armonía en la indagación del caos, abre frentes sin cesar atraído por una realidad que lo reclama desde el otro lado del espejo. No hace falta mencionar **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934) o **Aleluya** (*Hallelujah*, 1929). La persistente duda entre el impulso documentalista y la obediencia al relato encuentra su más patente plasmación en **An American Romance** (1944), una impresión que los cortes infligidos por la Metro en la época de su estreno no hacen más que intensificar. Filmada poco antes de **Roma, ciudad abierta** (*Roma città aperta*, 1945), ostenta idéntica tensión entre la dramaturgia heredada del periodo prebélico y la tendencia hacia el realismo identificada ya en ciertos clásicos soviéticos, en Murnau, en Flaherty, en John Grierson y la escuela británica, en Pare Lorentz, con quien Vidor colabora como consejero técnico en tres documentales: **The Plow That Broke the Plains** (1936), **The River** (1936) y **Fight for Life** (1940). La película resultante, como su propio título indica, es un "romance", un poema épico, un cantar de gesta, pero también un reportaje sobre ciertos aspectos laborales de la vida norteamericana desde principios de siglo hasta los años cuarenta. Nin-



guna de las dos opciones consiguió convencer ni al público ni a la crítica de la época, y de ahí los prejuicios con que suele observarse aún en la actualidad, siendo por lo demás una película básica en la historia del cine, un documento único para comprender uno de sus periodos más convulsos.

La gran tragedia de King Vidor consistió siempre, ya desde la era silente, en intentar con terquedad la imposible conjunción entre su irreprimito tendencia a la fragmentación, a mostrar las cosas en su palpito más veraz, y su devoción por la introspección, por la búsqueda de un equilibrio que igualmente actuara como argamasa narrativa, en el fondo una versión muy personal de la oposición nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco. En **An American Romance**, la lucha de contrarios se manifiesta en su propia estructura, corroborada por un enérgico retrato del universo del acero, desde la mina hasta la construcción de aviones, cuyas piezas se ensamblan ante el espectador como metáfora de un encendido panteísmo. En **Cenizas de amor** (*H.M. Pulham, Esq.*, 1941) -se-

gún Guarnier muy similar a **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1940)-, la búsqueda de la armonía vital por parte de un protagonista sumido en una intensa crisis obtiene su justo correlato en la búsqueda de un cierto equilibrio por parte de la propia narración, descoyuntada y repleta de *flashbacks*. Los titulares de la prensa puntúan agresivamente el relato encuadrándolo en un marco histórico contemplado a su vez desde una perspectiva sarcástica: al principio, "Roosevelt hace una advertencia a los nazis"; al final, "los nazis hacen una advertencia a Roosevelt". Y cuando Robert Young, en un momento de la película, lee en *over* una carta íntima rodeado de extraños y sentado en un sillón, la cámara se acerca a él para aislarlo y luego se aleja para relacionarlo con los demás, una sorprendente plasmación visual del eterno dilema vidoriano entre la soberanía del yo y la necesaria inserción en la comunidad.

La tentación realista de Vidor es el tema preferido por muchos de sus estudiosos y simpatizantes: el vigor físico de sus escenas de amor, la brutalidad con la que



muestra la guerra y la violencia, el lirismo que se desprende de algunos pequeños momentos. En la trastienda se oculta la veracidad con que presenta objetos y acciones, la sinceridad con la que habla de temas un tanto delicados y por ende insólitos en el cine de su tiempo, hasta el punto de dar la impresión, a los ojos de un espectador de hoy, de ser un cineasta mucho más "reciente" de lo que en realidad es, otro síntoma de su inequívoca modernidad. ...Y **el mundo marcha** presenta la muerte de la hija del protagonista con seca brusquedad, sin filtro sentimental alguno. **Espejismos** es una visión feroz e inmisericorde de la industria cinematográfica, sólo comparable al Minnelli de **Dos semanas en otra ciudad** (*Two Weeks in Another Town*, 1962) y al Fellini fantasmagórico de **Toby Dammit** (*Toby*

*Dammit*, 1968). **El pan nuestro de cada día** habla de cooperativas y solidaridad obrera en lo que, según José Enrique Monterde, constituye "*uno de los filmes 'socializantes' más claros de la historia del cine americano*" (5). **Northwest Passage** (1940) muestra pesadas embarcaciones que escalan montañas y cañones más pesados todavía que vadean ríos, parafraseando de nuevo a Guarnier. Y, por volver a las películas mencionadas, tanto **Cenizas de amor** como **An American Romance** contienen revelaciones inauditas para dos filmes de la primera mitad de los años cuarenta, la sensibilidad con que se abordan el impulso hacia el adulterio en la primera y la cuestión sindical en la segunda. **The Stranger's Return** (1933) -que Leonard Maltin celebra justamente como una de las grandes películas americanas

de los treinta (6), afirmación puesta en duda con cierta ironía por Tavernier y Coursodon (7)- es un borrador de **El pan nuestro de cada día** con toques de melodrama rural, comedia social y exaltación romántica, pero afortunadamente no es ninguna de esas cuatro cosas. Raymond Durnat y Scott Simmons la identifican como una "*comedia de la Restauración*" y la comparan con Molière (8). Sea como fuere, es muy notable que de nuevo presente la posibilidad del adulterio sin utilizar la condena ni la reprobación, desde una perspectiva llana y distendida. La mezcla de "romance" y realismo es también evidente, este último materializado en vibrantes escenas de trabajo en el campo. Pero, como su protagonista femenina, instalada en la vieja casa familiar en busca de una armonía que se revelará utópica, su estructura hecha de fragmentos y remiendos ratifica que los propósitos de Vidor van mucho más allá.

¿Dónde? Como afirma el propio Vidor, se trata de "*traducir el espíritu en términos físicos*". O al revés, está uno a punto de añadir. Cuando Vidor filma algo -una batalla o un beso, un hombre que trabaja o un paisaje-, el espectador tiene la sensación de estar viendo la cosa filmada y su más íntima esencia, su condición intrínseca y su relación con el mundo que la rodea. Los elementos que forman el mundo material conducen a una realidad más allá de ésta, pero ese otro universo no existiría sin su correspondencia física. Es el otro lado del platonismo: no las cosas como reflejo de un orden superior, ni siquiera como puerta de acceso a él, a la manera del romántico William Blake, sino como la única manera de entrar en contacto con su trascendencia. **Aleluya** es una película sobre las condiciones de vida de los negros americanos a finales de los años veinte, y también una elegía trágica sobre el amor, la



Fotografía de Walker Evans perteneciente al libro *Elogios ahora a hombres famosos*



Fotografía de Walker Evans perteneciente al libro *Elogiemos ahora a hombres famosos*

muerte y el destino. No obstante, lo que la diferencia de verdad de cualquier otra operación análoga es que su inspiración realista está constantemente atravesada por un hálito místico. El espectador piensa en lo que está viendo no como algo susceptible de interpretación, portador de múltiples significados paralelos, sino como una experiencia física detrás de la cual se oculta un sentido superior que debe ser igualmente transmitido por aquello que recoge la cámara, no por lo que insinúa o sugiere. Mientras Ford cree en lo visible como representación de un orden simbólico, y Hawks lo contempla como el único mundo posible, al tiempo que Walsh intenta sublimarlo mediante una voluntad casi schopenhaueriana, Vidor lo venera en sí mismo y en todas sus posibilidades, la vida vista a la vez como una orgía y como una oración.

En *Venido de Paumanok* dice Walt Whitman: "He aquí la herencia masculina y la herencia femenina del mundo, he aquí la llama de la materia, / He aquí la espiritualidad, que es la traductora, que está plenamente dedicada,

/ Es el movimiento constante, el final de las formas visibles, / ... / Yo quiero trazar los poemas de las cosas materiales, porque considero que serán los poemas más espirituales". Más cercano en el tiempo a Vidor, el novelista, guionista y crítico James Agee escribe en *Elogiemos ahora a hombres famosos* una crónica sobre el campesinado de Alabama durante la Gran Depresión: "En una novela, una casa o una persona deben su significado, su existencia, exclusivamente al escritor. Aquí una casa o una persona sólo tiene su significado más limitado a través de mí: su verdadero significado es mucho más vasto". El texto de Agee está ilustrado por fotografías de Walker Evans, al que Jean-Loup Bourget se refiere como una de las máximas influencias en el estilo visual de cierto cine americano de los treinta y los cuarenta (9): imágenes de acerado naturalismo que exhalan una conmovedora espiritualidad, campesinas con sus hijos en los brazos fotografiadas como *madomas* de la pobreza y la miseria, caserones destartados que se erigen en estilizadas metáforas de la América más profunda y desolada, en una

tradicción que luego se extendería de Edward Hopper al Richard Fleischer de *Mandingo* (*Mandingo*, 1975), pasando por el Motel Bates de *Psicosis* (*Psycho*, 1960). En medio, Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne, Melville y Emily Dickinson, Thoreau y Emerson. Sobre todo este último, cuyo "trascendentalismo" está en el centro del pensamiento de todos los demás y constituye una de las grandes aportaciones de la América del siglo XIX a su cultura posterior, desde las más altas instancias intelectuales a la filosofía cotidiana del llamado "sueño americano": "Confía en ti mismo", escribió, "todo corazón vibra con ese resorte férreo". Y eso es tanto una invitación al individualismo como una celebración panteísta. El emigrado de *An American Romance* y el arquitecto de *El manantial* (*The Fountainhead*, 1949) están a la vuelta de la esquina.

El descubrimiento de lo invisible a través de lo visible desencadena el de la dignidad a través de la vulgaridad, el de la sabiduría a través del error, o incluso a veces el de lo siniestro a través de lo familiar,



este último una herencia de Poe que Vidor recoge parcialmente en **La luz brilló dos veces** (*Lightning Strikes Twice*, 1951). La armonía convive siempre con el caos, resulta imposible sin su concurso. Y la vida misma necesita de esos desarreglos para mostrarse en todo su esplendor. Como el propio cine, por otra parte, cuyo impulso trascendental carece de sentido sin una adecuada recreación del universo tangible. Pocas veces se ha esbozado en una pantalla una visión de la guerra tan cruel como la que muestra **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956), inesperado precedente de películas posteriores como **El cazador** (*The Deer Hunter*, 1978) o **La delgada línea roja** (*The Thin Red Line*, 1998), del mencionado Terrence Malick, con la que guarda más de una concomitancia. Durante la larga secuencia de la retirada napoleónica de Moscú, los hombres caen desfallecidos en el barro y la nieve, los que no pueden seguir son sacrificados de un disparo, una cortesana que ha huido con los franceses se desploma desde una carroza y su cuerpo cae al suelo como un peso muerto, imagen ésta que fascina a José María Latorre (10) y que permanece como una de las más sorprendentes del cine de Vidor. En **Guerra y paz**, el mundo físico se despliega ante los ojos del espectador con todo su poder de convicción, pero también con todo su horror. La deslumbrante aparición del príncipe Andrei Bolkonski en la escena del baile tiene luego su contrapartida en la imagen de su cuerpo postrado, moribundo, débilmente iluminado en una estancia en penumbra. Y, a la vez, esa misma agonía adquiere una conmovedora grandeza desde el momento en que supone la redención final del personaje, su reconciliación con el mundo. Las contradicciones del universo tangible no tienen cabida una vez se accede a un estadio superior, pero a la vez resultan imprescindibles para efectuar ese paso.

"Lo único importante es la armonía", viene a decir más o menos el campesino Platón a Pierre Bezukhov mientras ambos permanecen prisioneros de los franceses en condiciones misérrimas. Y es cierto, pues todos los personajes acaban llegando a un acuerdo consigo mismos, a un compromiso entre la realidad y sus deseos, en lo que se revela una humilde pero jubilosa aceptación de la existencia. La construcción de la película también parte de la desintegración, de una estructura caótica, para llegar a un cierto equilibrio final. La imagen objetiva se alterna con el monólogo interior en un insólito mosaico de voces y cuerpos que simultáneamente aísla e integra a los personajes, como ocurría, quince años antes, en **Cenizas de amor**. Las historias paralelas se entremezclan entre sí en lo que Vidor imaginaba como una monumental sinfonía, en cualquier caso más cerca de Mahler que de Mozart, cuyos motivos musicales culminan en un grandioso clímax. La impresión que se lleva el espectador es la de un relato incoherente, a salto de mata, que pasa de una cosa a otra, de un personaje a otro, sin solución de continuidad. "*Esto es un caos*", afirma el padre de Andrei refiriéndose a su propia casa, y en esa escena parece que esté definiendo la estructura misma de la película.

Cuando, al final, se restablece el orden, es como si la amistad, el amor, el sexo y la muerte quedarán atrás para dejar paso a una estabilidad invisible que se hubiera apoderado de todo y de todos. Las voces interiores ya no son necesarias, pues no existe frontera entre el mundo interior y el exterior, sólo una muda cercanía en la que no hacen falta pensamientos ni palabras. El sentimiento en sí no se puede ver ni tocar, pero su transmutación física, la unión final entre Natasha y Pierre, se eleva por encima de las imágenes y da sentido a todo lo demás, in-

cluida la muerte del joven Petya, como en una comunión universal de las almas y los cuerpos. Todo está consumado, todo ha tenido sentido porque el mundo ha vuelto a recomponerse. Y la película se precipita hacia su conclusión natural con emotiva fluidez, a la par que la música de Nino Rota, iniciada en una especie de pupurrí nervioso e incoherente, es coronada por un armonioso *crescendo* en el que prácticamente los mismos temas alcanzan ahora un gozoso equilibrio. Lo invisible no sólo se puede filmar, sino también musicar.

Dos escenas clásicas reflejan este doble itinerario con nitidez. Al inicio del baile, las voces se confunden, los personajes parecen hablar únicamente para sí, la cámara los encierra en encuadres claustrofóbicos y asfixiantes, incluso los pensamientos se traducen en monólogos ensimismados. Cuando Natasha empieza a bailar con Andrei, todo parece adquirir un orden sobrenatural, las parejas se disponen en el salón en cuidadosa simetría y Vidor utiliza un plano general para diferenciar claramente su nuevo punto de vista de los primeros planos y los movimientos de acercamiento utilizados al principio. La batalla de Borodino utiliza el esquema contrario. Primero, Pierre merodea entre las tropas rusas, se agacha, recoge una flor, de algún modo se integra en el ambiente y se convierte en uno de ellos. Luego, el inicio de la carnicería provoca la desbandada general, la huida de los soldados, la desintegración del grupo, el horrorizado estupor de Pierre. Dos actos sociales -la diversión y la guerra, los preparativos del apareamiento sexual y el preludio a la muerte, ambos manifestaciones de la barbarie institucionalizadas y sancionadas por la civilización- convertidos en microcosmos de la vida y su escenificación, en reflejos del tránsito que conduce del caos a la armonía y viceversa, el universo transformado en un cír-

culo infinito que une carnalidad y espiritualidad, realidad y representación, desorden y equilibrio, mundo material y trascendentalismo. Mientras la rueda gira y gira, nada de todo esto resulta visible. Cuando, al límite de sus fuerzas, se detiene, todo se inmoviliza y cobra su sentido final.

En el universo de Vidor, tras la apariencia del espectáculo se esconde la apariencia de la vida, no la vida misma, por mucho que se camufle en formas documentales. No obstante, ese simulacro contiene en sí mismo el germen de una vida más rica, una vida digna de ser vivida. Vidor pertenece a ese grupo de cineastas del Hollywood clásico, a la manera de Frank Borzage y Leo McCarey, en los que el júbilo o la tristeza del momento pueden conducir al milagro de la transfiguración, al descubrimiento de la esencia. En el caso de Borzage, el éxtasis amoroso o sexual traslada a los amantes hacia un lugar en el que la realidad cotidiana puede contemplarse de otro modo, una especie de exaltación mística a través del contacto físico. En el cine de McCarey, la serenidad y la contemplación, la unión de las almas hace que el mundo se detenga, no exista ni el pasado ni el futuro, sólo un presente que lo incluye todo. Vidor, quizá más afortunado, poseía la varita mágica capaz de convertir el confuso mundo circundante en un conglomerado de elementos finalmente tan simples que ya no pueden ocultar nada más. Pero ¿cuánto dura esa impresión? Pregonero de la eternidad y a la vez consciente de esa fugacidad, el cine de King Vidor, como el de Borzage o McCarey, sitúa el mito del clasicismo cinematográfico contra las cuerdas y se pregunta si alguna vez existió, si ese arte del cambio perpetuo que es el cine pudo ser capaz de permitirlo.



La luz brilló dos veces

#### NOTAS

1. King Vidor: *La grande parade*. Ramsay. París, 1981 (Traducción francesa de *A Tree Is a Tree*). Página 221.
2. *El cine*. Salvat. Barcelona, 1978. Volumen I. Página 29.
3. "Directores de Hollywood", en Historia general del cine. Volumen VIII (coordinado por Esteve Rimbau y Mírito Torreiro). Cátedra. Madrid, 1996. Página 315.
4. Roger Boussinot: "King Vidor", en *L'Encyclopedie du cinéma*. Volumen II. Bordas. París, 1980. Páginas 1.276-1.277.
5. 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. Página 139.
6. Leonard Maltin: *Movie and Video Guide*. Penguin. Nueva York, 1991. Página 1.171.
7. Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon: *50 ans de cinéma américain*. Nathan. París, 1991. Página 938.
8. Raymond Durnat y Scott Simmon: *King Vidor, American*. University of California Press. Berkeley/Los Angeles, 1988. Página 139.
9. Jean-Loup Bourget: *Hollywood, années 30*. 5 Continents. Renens, 1986. Páginas 49 y 51.
10. José María Latorre: *El padrino / Guerra y paz*. Dirigido. Barcelona, 1995. Página 134.