

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
King Vidor en las encrucijadas del melodrama

Autor/es:
Pérez, Pablo; Hernández, Javier

Citar como:
Pérez, P.; Hernández, J. (1999). King Vidor en las encrucijadas del melodrama. Nosferatu. Revista de cine. (31):59-69.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41153>

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



King Vidor en las encrucijadas del melodrama

Pablo Pérez / Javier Hernández

¿Un autor melodramático?

A bordar un análisis del "melodrama de King Vidor" supone toparse con un doble problema teórico: en primer lugar, debería constatar la existencia de un presu-

mible "texto vidoriano" que diera sentido global al corpus que integra su obra y alumbrara su poética filmica. Además, tal práctica se anclaría en la convicción de que el realizador texano ostenta

Zaila gertatzen da ezaugarri komunak ezartzea King Vidor-ek bere karrerari zehar zuzendutako melodrama guztiak kontuan hartuta, bere zinemak generoen hibridazioarako joera baitu. Ez da erraza bere obran melodrama «hutsak» aurkitzea, eta horrenbestez egokiagoa da bere filme bakoitza testualki aztertzea «melodrama vidoriarraz» hitz egiten hasi aurretik.

una mirada global y unitaria sobre el género, que articularía este tipo de obras hasta hacer aparecer una aportación personal al mismo en el contexto del cine hollywoodiense entre los años veinte y cincuenta.

Como suele ocurrir cuando se aborda un estudio parcial del celuloide norteamericano en el amplio periodo de su máximo esplendor, las cosas son más complejas y ricas que lo que dicta la apariencia. Al igual que con otros cineastas de la época (pensamos en Hathaway, Leisen, Stahl, Curtiz y tantos más), parece un ejercicio recomendable contemplar el conjunto de la filmografía de nuestro director despojándose del prejuicio de la noción de "autor", y más teniendo en cuenta las numerosas ocasiones en que trabajó por encargo, sobre todo en el género que nos ocupa, y que sólo en algunos casos era él quien proponía a los productores la realización de proyectos en los que su implicación era máxima. Habrá que poner, pues, sumo cuidado en desenmascarar unas supuestas líneas temáticas o preocupaciones personales, sobre todo si se pretende evitar el discurso teleológico o maximalista; de hecho, Vidor es un ejemplo de cineasta que ha sido contemplado en la órbita del melodrama desde diferentes ópticas (poeta romántico, o trovador filmico del individualismo), pero que conviene situar en su justa medida como realizador que acepta su condición de hombre de estudio y que asume los argumentos que le son presentados en la medida que concuerden con sus pretensiones ideológicas y estéticas, como es el caso, dentro de la década de los treinta, de **La calle** (*Street Scene*, 1931), **Champ** (*The Champ*, 1931), **Su único pecado** (*Cynara*, 1932), **Noche nupcial** (*The Wedding Night*, 1935), **Stella Dallas** (*Stella Dallas*, 1937) o **La ciudadela** (*The Citadel*, 1938).

En definitiva, lo más riguroso sería analizar textualmente cada una de sus películas antes de utilizar "paraguas" conceptuales como melodrama vidoriano, drama social vidoriano, *western* vidoriano... Porque, pongamos por caso, ¿cómo podríamos definir las

aportaciones específicas del director en este último género? Si **Billy the Kid / El terror de las praderas** (*Billy the Kid*, 1930) aborda la figura de un *outsider* enfrentado a las convenciones de la civilización, **Northwest Passage** (1940) ilustra algunos de los aspectos épicos de la leyenda, **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946) está más bien planteado como drama romántico y **La pradera sin ley** (*Man Without a Star*, 1955) se sitúa en los albores del manierismo del género, con un fuerte componente melodramático que afecta especialmente a la *hamartía* del protagonista.

Sí es cierto, sin embargo, que los melodramas rodados por Vidor se caracterizan por su intento de adecuar los esquemas propios del género a la idiosincrasia norteamericana, al devenir de un país en formación y guiado por la sacralización del individuo; no en balde, casi todos ellos se desarrollan en el momento contemporáneo a su filmación, en un intento del cineasta por convertirse en trovador crítico del *hic et nunc*: las dos Guerras Mundiales y el *New Deal* conforman un atribulado contexto socio-político en el que sus héroes luchan por encontrar la plenitud individual, ya sea buscando su singularidad personal en contra de las convenciones sociales y de los abusos de la sociedad capitalista, ya sea haciéndose un hueco satisfactorio en ella. Así, sobre todo en los años treinta, Vidor se erige en uno de los realizadores hollywoodienses que se atrevieron a poner en cuestión el sistema norteamericano carcomido por la Depresión, aunque sin llegar a dismantelar los principios que lo sustentan (en el fondo los apuntala); muchos de sus personajes se configuran conforme al gran ideal formulado en la Constitución estadounidense, "*pursuit of happiness*", enarbolado para desvelar críticamente la degeneración de esos principios que supuso el ultracapitalismo -ésta es la

base ideológica de ...**Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928) (1), o de varios largometrajes basados en el esquema *rise and fall*- por lo que constituyen de adulteración interesada y egoísta de los mismos. Y es ahí donde el individuo aparece como víctima del sistema y surge, en consecuencia, la huella melodramática de contenido social.

Como ya se atisba, el cine de King Vidor se caracterizará por la contaminación intergenérica; no resulta fácil hallar en su filmografía melodramas "puros" protagonizados por personajes con heridas supurantes, de la misma forma que el director parece evitar algunas de las estrategias narrativas propias del género (el destino en calidad de controlador supremo de las vidas humanas, el paso del tiempo como carcoma de la felicidad humana, la aparición de la segunda oportunidad que facilite la recuperación de dicha pérdida) o de la liturgia que otorga densidad dramática a un modelo fílmico sustentado en la estilización, si no directamente en la abstracción. De hecho, cuando aborda de manera abierta un melodrama, como es el caso de **Su único pecado**, se tiende a la mínima peripecia argumental (la historia de un adulterio sin demasiada "carne" en el interior) logrando una ficción correcta a la vez que desapasionada; o bien, como en el drama psicológico **La luz brilló dos veces** (*Lightning Strikes Twice*, 1951), se tiene que desentender del relato -cercano al **Sospecha** (*Suspicion*, 1941) hitchcockiano y en demasía dependiente de la preparación del desenlace- para centrarse en el hábil retrato de los personajes y en la sugerente creación de una atmósfera turbulenta y morbosa que anuda los conflictos y facilita la reacción de tensión auténticamente dramática. En realidad, parece como si Vidor, ya desde sus filmes mudos, se preocupara por la búsqueda de un patrón híbrido que, eso sí, tiende



...Y el mundo marcha

hacia lo melodramático; por ello, el abanico de tonos en su obra es muy amplio, desde la comedia sentimental transida de drama -**Tin-Tín de mi corazón** (*Peg o' My Heart*, 1922), **Cenizas de amor** (*H.M. Pulham, Esq.*, 1941)- hasta el melodrama desaforado merced al *amour fou* -**Duelo al sol, Pasión bajo la niebla** (*Ruby Gentry*, 1952)-, pasando por el drama social -**Aleluya** (*Hallelujah*, 1929), **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934)- o el folletín -**Champ, Stella Dallas**-.

Hacia un nuevo melodrama secularizado: ...Y el mundo marcha

Tal como hemos señalado, la apuesta de Vidor por la hibridez podría llevar a pensar que sus aportaciones al género que nos

ocupa no son importantes. Si bien es cierto que no estamos ante un gran creador de formas melodramáticas puras, al estilo de Brown, Stahl o Sirk, no lo es menos que la particular visión de los conflictos entre individuo y sociedad principalmente depara en algunas ocasiones un modelo genuino de, podríamos denominar, melodrama social... El caso más patente es el de **...Y el mundo marcha**, por lo que tiene de ruptura con la tradición del melodrama burgués. Se prescinde del ámbito sagrado de aquél -heredado de la tragedia clásica- para proceder a una secularización del género más acorde con una sociedad capitalista de masas. No hay grandes hitos melodramáticos, ni aparato retórico apabullante, ni esa tendencia al exceso y al dramatismo de filiación decimonónica, sino una "*fantasía de la mediocridad*" que

puntualizó lúcidamente Roland Barthes. Ahora se descubre el pulso urbano de Nueva York, siendo sus calles el auténtico plató; lejos ya de esas reconstrucciones controladas en estudio, se esboza con gran efectividad un paisaje simbolizado a partir del sustrato documental en el que se vuelve a optar por la hibridez: **...Y el mundo marcha** oscila entre el melodrama y "*a peculiar combination of the political, and expressionistic-documentary style, and an aspiration toward some sort of transgeneric purity (wich the MGM production values perhaps serve)*" (2).

Ha nacido un nuevo imaginario melodramático, asociado a la sociedad contemporánea, al hombre medio difuminado en la multitud. El proceso alegórico presente en el melodrama persiste, pero ha

cambiado el punto de llegada: *"The film is essentially a description of the universal process of entering the symbolic order. (...) For this reasons precisely, the text is ideal for examining the signification of social and psychic determinations"* (3). Para entender este cambio de paradigma basta con contrastar esta propuesta con una cercana propuesta folletinesca como **Vida bohemia** (*La Bohème*, 1926), crónica de un amor puro, el de la bordadora Mimi, que se autoinmola silenciosamente por su amado para que pueda convertirse en un escritor de éxito. Hay una aureola numérica: el amor romántico, trágico, más poderoso que la muerte...

La fractura es igualmente clara respecto a otro film dos años anterior, **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925), donde todavía persiste ese marchamo romántico

canalizado a través de una trascendente del amor que define al héroe. Aunque este largometraje contiene no pocos momentos narrados en clave cómica (4) o épica, hay en él mecanismos melodramáticos que resultan determinantes: esquema del "ascenso y caída", ya que desde su atalaya social el protagonista desciende al infierno de la Primera Guerra Mundial; este último acontecimiento supone de hecho un rito de iniciación que transformará al señorito zángano en un héroe y le hará descubrir el amor genuino y redentor (Jim Apperson enamorándose de una campesina francesa pasa por encima de los condicionamientos sociales hipócritas que imperan en su clase); hay también simbología propia del género, como esa pierna amputada como metonimia de todo aquello que ha perdido y que no merecía la pena, herida física en definitiva

que propicia la necesaria expiación. Pero hay ya en la cinta un elemento que prelude el nuevo modelo de melodrama social; nos referimos a la importancia que ostenta la guerra como mecanismo que iguala todas las clases sociales y que propicia que el protagonista descubra al americano medio, representado en sus dos amigos, y de los valores que entrafía ese pueblo que responde con su sacrificio a la defensa de la libertad. Ese planteamiento inmolatorio, catártico, es más propio del "antiguo régimen melodramático", aunque las bases ideológicas están sembradas para que el cambio fructifique también en una nueva configuración del entramado filámico.

Eso es lo que ocurre en **...Y el mundo marcha**, donde se abandonan por ejemplo esas referencias a las heridas del amor sublime para profundizar en otras de marcado carácter social, la de un protagonista, emblema del americano medio, que está esperando que llegue su oportunidad en medio de una lucha spengleriana por la supervivencia. Se propicia así una incisiva radiografía del sueño *yankie*, acentuada por el hecho del fracaso de las elevadas expectativas de John Sims (su padre le auguró al nacer que sería un triunfador) que le llevaban a despreciar a la multitud y a no percatarse del inexorable poder de la inercia que lo rodea. José María Latorre lo ha resumido así: *"El problema de la elección entre la vulgaridad de una vida corriente y la satisfacción de vivir una vida dedicada a la realización personal, se plantea, como en todo el cine social de Vidor, en términos muy sombríos: la elección no depende del individuo"* (5). Evidentemente todavía quedarán mecanismos propios del melodrama tradicional, como el azar, el destino, el esquema *rise and fall* (el atropello de la niña llega en el clímax de felicidad que aportan los 500 dólares del concurso de



Vida bohemia

eslóganes), los presagios (la profecía del padre de Sims que se invierte en lo que nos muestra la película), pero todas esas determinaciones tienen una explicación racional, cercana, son causas entendibles en la maquinaria social. Estamos asistiendo, en consecuencia, a un difícil desafío modernizador que inyecta en el entramado dramático un antídoto desacralizador y que intenta reflejar un nuevo orden de cosas: el de la civilización de masas que ha acarreado el siglo XX (6).

Otro largometraje bastante moderno y novedoso por la preeminencia de los aspectos sociales será **El pan nuestro de cada día**, donde se explora igualmente el *American Dream*, si bien en sus raíces más primigenias. Todavía más que **...Y el mundo marcha** (con la que comparte protagonistas, ahora los Sims en los eriales sedientos de los tiempos de la Depresión y en compañía de desempleados sin esperanza) se presenta como una cinta sin dominante melodramática, pero en la que los mecanismos de ese género se harán presentes e irán ganando peso conforme avance el metraje: inflexiones de "caída y alzamiento", la tentación del héroe a través de la rubia platino que amenaza ese sueño comunitario que había conseguido (el poder del deseo, de nuevo), la naturaleza presentada a través de la sequía como elemento dramático... Todos estos condicionantes, conjugados en clave determinista en la poética tradicional del melodrama, se superan en un nuevo escenario "secularizado" por el empeño de un hombre que cree en sí mismo y que proyecta su fe hacia la comunidad que lidera.

Estamos ante una cinta muy representativa de los ideales democráticos y comunitarios que brotaron en los duros tiempos de la Depresión; y en este telón de fondo, sin el que no se entiende la propuesta, pocos héroes de Vidor encarnan con tanta diafanidad ese



espíritu genuino e ingenuo a la vez, del hombre que cree en una versión *New Deal* del sueño americano, en la que se hace hincapié en el factor social y comunitario. John es transparente, generoso, emprendedor, apuesta por la gente y, a pesar de todas las dificultades, llevará a sus correligionarios a la Tierra de Promisión (como Moisés, tras la travesía del desierto, aquí sequía, hará brotar finalmente el agua de la roca que en este caso salvará la cosecha de maíz). De nuevo relectura de elementos tradicionales, tan ancestrales como el Antiguo Testamento, al servicio del horizonte ideológico de la Nueva Frontera de Roosevelt y a través de una desacralización de los recursos melodramáticos.

En **La ciudadela** asistimos a la metamorfosis de una novela mediocre en un interesante discurso filmico donde vuelven a aflorar las principales preocupaciones temáticas de Vidor: la lucha de un individuo por sus ideales y el consiguiente conflicto con el entramado y las convenciones sociales. El doctor Andrew Manson se

enfrentará en este sentido con todos los corporativismos y sus inercias conservadoras, bien sea el comité minero en Gales o el colegio de médicos londinense. Constatamos, de nuevo, no pocos registros melodramáticos institucionalizados: trayectoria de *fall and rise*, que es utilizado en este caso para glosar un proceso de desclasamiento del doctor que va parejo a la renuncia de sus ideales (de sus intentos de curar la silicosis a contemporizar con los *malades imaginaires* de la aristocracia londinense a cambio de un buen puñado de libras), la catarsis que es provocada por la muerte de su mejor amigo -víctima de un incompetente galeno dedicado como él a las clases ociosas-, y el posterior cambio de actitud palpable en el desafío al corporativismo médico con tal de salvar la vida de una niña; de nuevo el azar como regidor melodramático: a través del encuentro fortuito con un antiguo compañero se introduce en las pingües atenciones a la clase alta o el atropello no menos azaroso que depara la inflexión catártica. También aparece el mecanismo de la mujer tentadora, en

este caso activado por una de las clientas ricas y frívolas del doctor. Frente a ella se recorta la figura moral de la fiel compañera (Christine/Rosalind Russell), igualmente presente en **...Y el mundo marcha** o **El pan nuestro de cada día**, la mujer que cree abnegadamente en los ideales de su marido. Pero estos recursos tradicionales (en algunos casos un tanto añejos, como la moralizante voz en *off* que propicia el cambio del protagonista) se despojarán de trascendencia en buena medida y se pondrán de nuevo al servicio de un orden laico, de una moral acorde con los desafíos sociales del siglo XX.

Individuo contra determinismos sociales, instinto *versus* convenciones

Si una constante temática -sea fruto del azar o de una moderada

capacidad para la elección de materiales- se puede rastrear en los melodramas de King Vidor, ésa es el debate entre lo salvaje y lo domesticado, de innegable raigambre romántica. Derivado, sin ninguna duda, de ese enfoque social que introduce novedosamente en las estructuras melodramáticas de sus películas, muchas de éstas, pertenezcan o no abiertamente al género, actualizan en el contexto de la América contemporánea la dialéctica entre instinto y sociedad, entre la lucha por la libertad individual y el seguimiento de los caminos marcados por la dominante colectiva.

Un puñado de largometrajes del realizador desarrollan, con variantes, argumentos que se nutren de la tradición folclórica al tratar el asunto del desarraigo social que provoca una huida a un mundo exterior: personajes que descu-

bren que el origen que el sino les ha deparado no es el idóneo para su desarrollo personal. Ello les provoca una caída moral en forma de diatriba entre la inercia social (el respeto ancestral al nacimiento) y la voluntad individual (la elección del propio destino). Es el caso de **Tin-Tín de mi corazón** (la más temprana de las ficciones vidorianas que conocemos), cuyo relato hunde sus raíces en el folletín para terminar basculando entre la comedia romántica y el melodrama ternurista: Tin-Tín/Peg es una muchacha que vive en Irlanda con su padre (activista antibritánico) y su madre inglesa, quien abandonó traumáticamente su aristocrática familia para poder casarse; ella morirá víctima de una grave enfermedad ante la indiferencia de los suyos. Es entonces cuando el padre recibe una carta de su cuñada: su marido ha muerto y deja una importante suma para Tin-Tín a condición de que la chica vaya a vivir a Inglaterra y recupere sus raíces. Ella abandona a su padre entre llantos y se dirige a la mansión de los Ceschester, donde constata el desprecio de la sociedad a causa de su procedencia y de sus modales rústicos y desinhibidos. Al final, un joven de la comarca la seduce y vuelven ambos a Irlanda en busca de la felicidad perdida.

Un planteamiento similar presenta **Champ**, al menos desde la perspectiva del niño Dink, sujeto paciente de una herida paterna arrastrada desde el pasado y convertida en camino de expiación hasta el paroxismo. Dos mundos antagónicos se abren a los ojos inocentes del muchacho, que sólo optará por el más acomodado (la madre largamente ausente) cuando la caída del progenitor (sustituto del cariño materno) culmine en una muerte-suicidio purificadora, consciente de que sólo su sacrificio ritualizado en un *ring* de boxeo facilitará la felicidad de su pequeño. Nuevamente un plantea-



miento folletinesco -se trata de una película de encargo para la Metro Goldwyn Mayer- se utiliza para articular un discurso en torno a la lucha del individuo para sobrevivir en el paisaje social adverso que había esbozado la crisis económica de los primeros años treinta (Champ) y a la traumática búsqueda de un lugar adecuado en el mundo (Dink). Así, **Champ** puede contemplarse también como un relato iniciático, de aprendizaje, que transporta a este último hacia la madurez; una pérdida de inocencia cimentada únicamente en la carencia y el dolor que se transformarán en una fortaleza moral cercana al estoicismo: la resignación y la capacidad de sufrimiento son, según las leyes del género, los principales atributos del héroe melodramático.

La rebelión contra la predestinación social se reviste en **Stella Dallas** del citado bucle *rise and fall*, a la vez que remite de nuevo a la tradición folletinesca. Estamos ante un melodrama *strictu sensu*, dentro de los parámetros de la *women's picture*; constituye el relato en torno al sufrimiento y la resignación con que se acepta el dolor moral, a través de un personaje rayano en lo patético que se define más por sus carencias que por sus atributos. Pero el film es, ante todo, otra historia de una inadaptación social; la herida de la protagonista, al igual que la del Sims de **...Y el mundo marcha**, radica en la constatación de la existencia de la barrera que impide el ascenso (los mecanismos intangibles del viejo melodrama son una vez más identificables causas sociales). Pero si el gris empleado de la cinta muda esperaba largamente "su oportunidad" (como si del paraíso eterno se tratara, ésta es la promesa tentadora de un sistema basado en la teoría del *self made man* al que la sociedad terminará compensando por sus sufrimientos), Stella optará por la vía errónea del arribismo y pagará con dolor su creencia en el hecho

de que el simple revestimiento con un disfraz exterior (ropa llamativa, capas de maquillaje) suple la falta de clase y refinamiento auténticos. En una de las catarsis más estremecedoras de la historia del cine, renunciará a su hija para que ésta logre de forma auténtica lo que ella ni siquiera ha conseguido por la vía de la apariencia (sus intentos de parecer pretendidamente elegante son contemplados como el desfile de un adfesio por parte de la clase en la que quiere integrar a su pequeña Laurel).

En **Cenizas de amor**, la desubicación en el mundo por parte del protagonista se presenta más liviana, pero adquiere, empero, tintes de profunda melancolía; el largo plantea una mirada al pasado, hacia el espacio-tiempo en que radica la herida melodramática basada en una elección vital equivocada (con referencias a *Romeo y Julieta*) que ha desembocado en infelicidad. Pulham debió optar entre la monótona vida de hacendado de Nueva Inglaterra (matrimonio frustrante y desapasionado incluido) y un puesto en una empresa neoyorquina de publicidad donde conoció al gran amor de su vida, una joven que encarnaba el atractivo dinamismo de la clase media urbana. La calculada estructura de *flashback* interrumpido y selectivo pone en evidencia la fugacidad del tiempo, pero también tiene la función de enfrentar dos estilos de vida que nuevamente oponen la inercia colectiva a la alternativa individual, las convenciones sociales al impulso primigenio de los instintos: en su ficticia placidez madura, Pulham constatará su error y se rebelará interiormente contra él, por más que un pretendido final feliz (el inicio de un viaje con la esposa en forma de otoñal segunda oportunidad) intente devolver el orden a una existencia ya marcada para siempre por la desazón. En este nuevo orden laico del melodrama (o mejor de los recursos melodramáticos) no hay estridencias, el

relato fluye plácidamente intercalando incluso tonos relajados de comedia, pero la habilidad de Vidor como narrador y *metteur-en-scène* va sembrando su línea de flotación dramática de mortíferas cargas de profundidad que ponen en evidencia las auténticas *hamartias* de los personajes (siempre achacables a su adaptación *contra natura* a los dictámenes sociales).

Una crisis personal, basada en los deseos del individuo por escapar del adocenamiento impulsado por la sociedad capitalista, protagoniza tres melodramas que dibujan la lucha de otros tantos profesionales liberales por mantener su integridad sin plegarse a las coyunturas sociales. **Noche nupcial** relata el proceso de catarsis de un escritor neoyorquino -una vez más la oposición ciudad-campo- al que la inspiración ha abandonado, durante un retiro rural en que descubrirá la esencia de la vida basada en el disfrute de los detalles cotidianos, de los pequeños gestos humanos, en una actualización del tópico del *beatus ille* en el que lo trascendente no se ausenta de la ficción. En la ya analizada **La ciudadela** (según una novela de A.J. Cronin), el médico encarnado por Robert Donat abandona el socialismo utópico -servicio altruista a los mineros basado en una especie de colectivización de la sanidad- para sucumbir en una carrera presidida por el enriquecimiento y el prestigio social, hasta que la purificación melodramática le devuelva a sus ideales primigenios. Finalmente, la magnífica **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949) (a partir de la narración de Ayn Rand) pondrá en escena el relato de una traumática reafirmación personal, la del íntegro arquitecto que consagra su vida a defender a contracorriente una concepción moderna del oficio frente al interesado inmovilismo de sus colegas; en función de ello llega incluso a renunciar al amor en un sacrificio melodramático cimentado sobre una aspiración de índole

superior. Nunca el canto al individuo había llegado tan alto, a la vez que se servía para arremeter contra las falacias de la "ausencia de personalismo" e "interés social" que enarbolaban los arquitectos de moda para camuflar su lacerante mediocridad.

Vidor construye, por tanto, tres anti-hagiografías que se sustentan en el sufrimiento -sentimiento melodramático por excelencia-, y a la vez son transitadas por la fuerza del individuo para, lejos de aceptarlo con resignación (como harían tantos héroes del género), batallar por superarlo. Estas tres películas se alejan de los planteamientos melodramáticos que se ceban con el dolor de los personajes y, ante todo, con la morbosa y castrante pasividad con que lo aceptan; el determinismo lacerante se convertirá aquí en un combate individual por hacer prevalecer la elección personal sobre los designios del destino, trascendiendo incluso las imposiciones

de origen social (7). Y algo parecido ocurre en **Beyond the Forest** (1949) y, en mayor medida, en **Pasión bajo la niebla**, nueva ilustración de una rebelión contra el entorno social acompañada de un conflicto sobre los roles sexuales (8): el choque entre Ruby Gentry, que encarna la pasión salvaje y el sofocante provincianismo del *Deep South* (9), inscrito en un drama cercano al desafuero romántico, como se verá más adelante.

Este intenso largometraje nos llevará a hablar de una de las señas de identidad que con más nitidez definen las obras de Vidor en su vertiente melodramática y que las singularizan -con el aludido enfoque social- dentro del conjunto de este género hollywoodiense. Estamos refiriéndonos al deseo, en su inseparable dualidad sexual y afectiva, que es como se concreta el tantas veces citado impulso individualista. Pulsión erótica más irrefrenable cuanto más inalcanza-

ble sea el objeto del deseo, entrará en fricción inapelablemente con las estructuras familiares, sociales o los imperativos morales y religiosos. Instinto casi animal que no sólo determinará la dimensión temática de estos filmes, sino también las soluciones en el orden de la representación. En este sentido es pionera **Aleluya**, contada con una innegable potencia expresiva -muy apreciable en el tempo filmico y en la elaboración plástica-, que se concreta en magníficas secuencias como la seducción del reverendo por parte de la "mujer-súcubo" en medio de una exaltada ceremonia religiosa o la persecución final por los pantanos que preludia la de **Pasión bajo la niebla**. Es ésta sin duda una de las cintas, junto con **Duelo al sol**, donde la fuerza de la libido se hace más irrefrenable, servida por dos de las más inspiradas interpretaciones de Jennifer Jones. Pero tampoco habría que olvidar la atracción animal que sendos hombres ejercen sobre las heroí-



El manantial



nas de **El manantial** y **La luz brilló dos veces**. Deseo explícito, carnal, palpable, como pocas veces se había visto en las pantallas, pero siempre como una expresión física de esa reafirmación individual a la que va íntimamente unido.

La pulsión erótica se enfrenta también al fanatismo religioso, esbozado ya en **Aleluya**, abogado en la ficción bíblica de **Salomón y la reina de Saba** (*Salomon and Sheba*, 1959) y encarnado en los jóvenes inquisidores de **Pasión bajo la niebla** y **La luz brilló dos veces**, que con la negación obsesiva de *Eros* abren el camino al otro impulso fatal, *Thanatos*. Porque amor y muerte, tal como mandan los cánones románticos y se escenifica brillantemente en ese inolvidable desenlace de **Duelo al sol**, van siempre entrelazados. Pero óbito es también enterrarse en vida, y eso es lo que les ocurre a aquellos protagonistas que re-

nuncian a sus instintos, como el burgués de **Su único pecado**, la pareja de **The Stranger's Return** (1933) y muy especialmente el reprimido patricio bostoniano de **Cenizas de amor** (10).

El mago de la puesta en escena

Contemplando muchos de estos dramas, el espectador no puede evitar la sensación de que, al margen de las líneas temáticas arriba comentadas, pocos son los aspectos argumentales que interesaban realmente a su realizador, que optaba por la labor de dotarlos de máxima expresividad, en un caso análogo -aunque divergente en circunstancias de producción e intereses- al de Luis Buñuel en su etapa mejicana. En muchas ocasiones, el desarrollo narrativo de las películas no termina de encontrar su justa medida; cuando no se estanca innecesariamente (**Su único pecado**), avanza de forma

abrupta (**Champ**, **La luz brilló dos veces**) o deriva (*flashback* múltiple incluido) hacia territorios secundarios menos interesantes que el principal (**Cenizas de amor**).

Consciente de su sabiduría en el campo de la puesta en escena, Vidor vuelca en ella la máxima capacidad para la definición de personajes, la creación de situaciones o la resolución de conflictos hasta el punto de que muchas de sus secuencias, en especial los momentos soberanos del drama, presentan una enorme densidad significativa, sustentada bien en la metonimia y en el diseño de geografías metafóricas, bien en la planificación sugerente o simbólica, o bien en la iluminación y el sonido, hasta impregnar en el discurso filmico una gran potencia melodramática con inequívoco protagonismo de lo visual. Buena parte de esa artillería expresiva fue cuajando en sus obras madu-

ras del periodo silente, muy especialmente en **El gran desfile** -emocionante secuencia final en la que los dos amantes se encuentran en la campiña francesa compuesta con precisión de metrónomo- o los numerosos ejemplos de **...Y el mundo marcha**: el adolescente John subiendo la caja de escaleras planteadas como un gran vacío para encontrarse con su padre que acaba de morir; Mrs. Sims acunando mímicamente a la niña que yace muerta a su lado; o el momento en que, tras la desgracia, John y su mujer están sentados en el asiento trasero de un coche, cogidos de la mano pero recostados en flancos opuestos, poniendo en evidencia el dolor que los une y los separa a la vez...

Igualmente brillante en este sentido es la presentación de los personajes. Veamos algunos ejemplos significativos. En la de **El manantial** asistimos a una conjunción de planificación evocadora y simbolismo: el arquitecto encarnado por Gary Cooper hace aparición por tres veces oscurecido y de espaldas a la cámara, resaltando así su carácter de luchador a contracorriente de las imposiciones sociales; secuencia que contrasta con la que cierra la cinta: un vertiginoso *travelling* que se acerca en contrapicado al ahora agigantado héroe, situado en la cima de su rascacielos. **Su único pecado** comienza con el protagonista rasgando papeles (probablemente cartas de su amante fallecida: rompiendo, por tanto, con su pasado) y contemplando un retrato de su esposa (abriéndose al futuro). Ruby Gentry (**Pasión bajo la niebla**) es vista por primera vez apoyada en el quicio de la puerta de su rancho y a contraluz: es decir, a medio camino entre dos mundos (la casa y el campo) y dos luces (la claridad y las tinieblas), como premonición visual del debate moral que desarrollará la película. En **Cenizas de amor**, la huera rutina cotidiana de Pulham es plasmada metonímica-

mente: primeros planos de unos pies, una cafetera, un huevo pasado por agua y un periódico, sugiriendo el carácter repetitivo de su existencia. En la misma cinta, un truco sonoro sirve para anticipar la resolución de un conflicto: cuando el protagonista se reencontra con su antiguo amor, ésta coloca un disco que contiene la canción-símbolo de su vieja pasión, pero la música suena entrecortada y resulta inaudible. ¿Hay una forma más eficaz de expresar cinematográficamente la imposibilidad de hacer revivir un sentimiento? En definitiva, la relativa endebles de los relatos es compensada con creces con la consistencia y la capacidad sugestiva de la realización.

Todos estos aspectos han puesto de manifiesto lo problemático de las relaciones de King Vidor con el melodrama, aunque esa premisa básica no nos impide colegir dos conclusiones principales derivadas de los análisis precedentes. De un lado su apuesta por unas estrategias melodramáticas renovadas en clave moderna que sirven para canalizar unas preocupaciones temáticas recurrentes; es decir secularizando el aparato tradicional del género, de innegables resonancias clásicas o decimonónicas (románticas, folleteniscas), y ofreciendo una explicación social de las heridas y los conflictos. En esta lucha no se encuentra solo, ya que directores como John Stahl realizan una operación similar, pero permaneciendo más fieles a las esencias del género. El director tejano es, por tanto, menos puro, más tendente a la hibridez, pero eso no le impide recurrir en determinados momentos a registros melodramáticos tradicionales -los hemos señalado en su momento-, que conjuga casi siempre con sabiduría e intensidad, mas reorientándolos en esa renovada polarización. Por otro lado, en el orden de la representación compensa no pocas veces la tibieza argumental, la indefinición

narrativa -propias de un director de estudio- con un innegable talento expresivo en la puesta en escena. Hasta el punto de que sus mejores melodramas, **El gran desfile**, **...Y el mundo marcha**, **El manantial**, **Pasión bajo la niebla**, **Duelo al sol...**, se definen como tales en buena medida por la pregnancia plástica, por el poder evocador de unos fotogramas enhebrados con un sugerente *tempo* que irradian destellos de potencia creativa.

Dicha potencialidad, unida a la hibridez genérica, queda muy resumida en ese testamento artístico que fue **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956), en el que se compendian todas las tensiones temáticas (11) y búsquedas expresivas de la filmografía vidoriana. El sólido y complejo entramado que le proporciona la novela de Tolstoi, cuyo universo le inspiraba especialmente según propia confesión, le permite abandonarse creativamente a aquellos terrenos en los que se encuentra más cómodo; el resultado es un mosaico brillante, que supera el marco de superproducción en el que se inscribe, a través del feliz encadenamiento de una serie de secuencias plenamente inspiradas. Allí discurren corrientes abiertamente melodramáticas, pero canalizadas en un conjunto mestizo que las hace menos llamativas pero efectivas por igual en la economía del relato. Vidor no iba desencaminado; de la misma manera que Tolstoi reactivó las pulsiones *demodés* de la tradición melodramática, folletinesca incluso, revivificándolas en un nuevo caldo de cultivo, el americano supo traducir cinematográficamente este empeño, como culminación del compromiso renovador del género que había abarcado buena parte de su carrera. El secreto de ambos, tal como pone de manifiesto al final de la película una leyenda extraída de la novela, fue inspirarse en la vida; porque nada hay *bigger than Life*.

NOTAS

1. Cfr. Robert Lang: *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton University Press. New Jersey, 1989. Páginas 106-132.

2. *Ibidem*. Página 165.

3. *Ibidem*. Página 115.

4. Es conocido el interés de Vidor por el cine cómico y su declarada admiración por algunos de sus representantes pioneros como Max Linder. No en vano se forjó como guionista escribiendo tres comedias semanales para Universal. Quizá por eso en casi todas sus películas, aunque se trate de melodramas, se vale de escenas en esa clave, cuyos registros de expresión domina.

5. José María Latorre: "King Vidor. La grandeza de un pionero". *Dirigido por*, números 99 y 100. Diciembre 1982-Enero 1983. Página 52.

6. "In *The Crowd* Vidor finds that he (or the form-melodrama) is not equipped to make American capitalism visible for what it is. The forces that oppress John Sims cannot be satisfactorily figured into the narrative terms of the Hollywood melodrama. The film is ambivalent about the class positions it

expresses, because it inadequately comprehends mass society". R. Lang: *Op. cit.* nota 1. Página 165.

7. "It is a condition of the drama that the attainment of such a place is not easy and does not happen without sacrifice, but is very rare for it to be seen as radically impossible". Geoffrey Nowell-Smith: "Minnelli and Melodrama", en Christine Gledhill (ed.): *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. British Film Institute. Londres, 1987. Página 73.

8. Jean-Loup Bourget aborda esa falla social en *Le mélodrame hollywoodien* (Stock. París, 1985. Páginas 71-72), al tiempo que Robert Lang (*Op. cit.* nota 1. Página 154) incide también en los desajustes sexuales: "Rubi was born not just on the wrong side of the tracks that divide people socially, but also on the wrong side of the tracks that divide sexually".

9. Sensualidad frente a puritanismo, en expresión de José María Latorre: *Op. cit.* nota 5. Páginas 42 y 55 y 6 y 21, respectivamente.

10. No en vano Latorre ha definido la cinta como una "amarga reflexión sobre la brevedad y la futilidad de la vida humana. Esperanza y frustración, pa-

sión y renuncia caben en el mismo itinerario". *Op. cit.* nota 5. Página 19.

11. "En manos de Vidor, *Guerra y paz* se convierte en un poema cinematográfico, en un mosaico sobre el amor y la muerte, sobre la paz y la guerra, sobre la familia y la amistad, sobre el pensamiento y la acción, sobre aristócratas y campesinos, sobre la ciudad y el campo, sobre la representación y la realidad, sobre el sentimiento, que podría ser considerado un resumen de toda su obra precedente". *Op. cit.* nota 5. Página 18.



Pasión bajo la niebla