

O soño imposible dun novo comezo

King Vidor

*Extractos traducidos da edición castelá de
Un árbol es un árbol (Paidós, 2003)*

A moita xente nova resultarlle difícil comprender que os primeiros anos trinta constituiron un período de crisis grave nos Estados Unidos, de depresión e desemprego xeralizados. As manifestacións dos famentos e as historias sobre o chabolismo na era Hoover ocupaban moitas páxinas da prensa, mentres os granxeiros e os seus veciños opúñanse á venda das terras embargadas polo pago de impostos. Preguntábame como podía reflectir nun filme a traxedia e o descontento nacionais. Quería retomar aos dous protagonistas de *A multitude* e seguiilos a traveso das loitas ás que tiña que enfrontarse unha parella media de mozos americanos durante ese difícilísimo período.

Comecei a recortar cada artigo dos xornais locais que tivera que ver co tema. Máis tarde lin un pequeno texto no *Reader's Digest* escrito por un profesor, no que propuña a organización de cooperativas como solución ao problema do desemprego. O profesor, que ensinaba economía unha zona deprimida, trazaba un plan para o intercambio do traballo e o trueque dos produtos do campo e da artesanía. Falaba da posibilidade de crear unha granxa sobre unha base cooperativa.

(...) O meu entusiasmo crecía a medida que ía desenvolvendo máis e máis a historia. Aquel filme, ao que chamaría *O pan noso de cada día* sería o segundo dunha serie de filmes nos que amosaba episodios das vidas do home e a muller americanos medios. A miña muller comezou a compartir o meu entusiasmo, e fixen que colaborara comigo na súa condición de escritora. Elizabeth e eu traballamos na historia e no guión durante catro meses. Cando o finalizamos, estaba seguro de que todos os estudos da cidade querían que fixera o filme para eles.

Eu non tiña contrato con ningunha gran compañía, pois prefería moverme por conta propia para poder elixir os meus temas (...) Despois de algúns meses nos que me puxen baixo a tutela dun astuto axente, dinme de conta de que o meu optimismo era completamente infundado. Daba a impresión de que o feito de que os personaxes fosen parados e estiveran arruinados asustaba aos estudos. A historia semellaba interesarlles, e amosábanse entusiasmados co proxecto, pero todas as grandes compañías temían

facen unha película carente de sofisticación, aínda admitindo que o tema era sen dúbida algunha o dunha fazaña heroica

(...) Tras percorrer todas as grandes compañías, só me quedaba unha alternativa: reunir eu mesmo os cartos necesarios e producir o filme. Tan só para discutir o proxecto con un banco, un debe ter en primeiro lugar un contrato firmado con algunha distribuidora importante. Temía atoparme coa mesma política de lavar as mans se me dirixía directamente a unha das grandes compañías, así que decidín ser máis precavido e asegurarme algunha influencia. Recurrín ao meu amigo Charlie Chaplin, que era un dos propietarios de United Artists, para que me axudara a firmar un contrato cunha distribuidora. Sabía que a personaxe principal era, de algún modo, por así dicilo, un indixente. Charlie converteuse inmediatamente nun firme aliado e nun locuaz defensor da causa.

(...) Cando o filme se estreou, foi ben recibido pola crítica. Tampouco lle foi mal en taquilla. Ninguén perdeu cartos con aquela aventura; fomos ben recompensados polos nosos esforzos e, ademais, tiñamos a inmensa satisfacción de ter feito un filme que non traizoaba as nosas intencións e que reflectía fielmente a nosa época. Tempo despois, unha delegación cinematográfica foi verme ao set dos estudos Paramount, e entregóuseme unha placa na que puña que o filme gañara o segundo premio no festival de Moscú. O xefe da delegación díxome que tería gañado o primeiro premio se non fora porque o filme considerouse “propaganda capitalista”. A prensa de Hearst, na reseña que se publicou en Los Ángeles, dixo que o filme era “vermello”, e Los Angeles Times rexeitou publicar un anuncio publicitario porque alguén dixerá que o filme era demasiado de esquerdas.

O xuízo de “propaganda capitalista” por parte rusa, e o grito de propaganda rusa por parte dalgúns periódicos locais colocábanos nalgún punto entre os dous extremos. En realidade, algunha desas acusacións era certa; eu extraera o meu material das páxinas dos propios xornais e do artigo publicado no *Reader's Digest*. Escollín a idea e fixen un filme para rodar un documental americano, que recollera o que estaba a pasar, pero sen tratar de influir nin nunha nin noutra dirección. Quizais a situación que había naquela época non fora demasiado prometedora; o certo é que foi preciso promulgar gran cantidade de leis e que o goberno tivo que invertir moitísimos cartos para corrixir aquel estado das cousas, así que non creo que se me deba censurar por presentar os feitos tal e como eran.

Michel Ciment

Extractos traducidos de "Notre Pain Quotidien, le New Deal et le mythe de la frontière", incluído no libro Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés) (Khartala, 2002)

Esta paixón pola vida rural debería alcanzar o seu apoxeo en 1933 cando Vidor emprendeu a súa película. Unha cidade piloto, Arthurdale, foi creada, pero cando o executivo considerou que esta podería fabricar material para os PTT, un rexeitamento foi expresado inmediatamente no Congreso. "Iso levaría ao executivo cara Deus sabe onde acerca da socialización xeral da industria, así soaría a sentenza de morte da liberdade individual en América" (Louis Ludlow, deputado por Indiana) Como máis tarde co Federal Theatre, a administración rooseveltiana comprometérase cun movemento que non puidera controlar totalmente e decidiu, antes de ser desbordada, pórle un freo brutal. As comunidades ían languidecer aos poucos e O Pan Noso de cada Día aparecería nas Pantallas nun momento no que o entusiasmo comezaba a desdibuxarse e no que os elementos conservadores, como o proban as súas reaccións na prensa, denunciaban os perigos da bolchevización da economía nacional; é neste contexto que Vidor rodara a súa película, contexto que incluía tamén marchas contra o fame, manifestacións multitudinarias para impedir as poxas públicas, os piquetes de folga que bloqueaban as estradas e a gran seca que tiña abatido sobre todo o Middle West. Deste particular o cineasta ía servirse para elaborar unha ficción que, intentaremos mostrar, a partires do New Deal e dun punto de vista social, tiña que dar cos mitos máis profundos da conciencia estadounidense.

[...]

O pan noso de cada día encarna, en efecto, o soño dunha continuación imposible. Sábese a forza que tivo na ideoloxía estadounidense o mito da Fronteira, este horizonte que retrocedía sen cesar e que permitía ao americano, segundo Frederick Jackson Turner¹, volver sempre ás condicións primitivas de vida, de renacer cada vez coas ondas sucesivas dos pioneiros, a sorte dada a cada un, facía falta atopar a orixe nesta vida sobre a fronteira. Pero 1893, cando Turner publica o seu ensaio, a fronteira está pechada e o americano interrógase sobre o devir dun país que xa non posee este aguillón vital. Os personaxes de *O pan noso de cada día* intentan revivir esta experiencia orixinal. A súa comunidade acaba atopando de xeito natural a estrutura da sociedade estadounidense, as diferentes cortizas étnicas que a constituíron. John e Mary son puros anglosaxóns. Baixo a súa tutela xúntanse o campesiño sueco interpretado por John Qualen, despois os emigrados xudeus de Europa Central. Tamén con naturalidade, os membros da comunidade refírense ao Mayflower, o primeiro barco que tocou as costas estadounidenses, e identifícanse nos pioneiros "sen ter que arrincarlles o coiro cabeluda como aos Indios". Os negros están ausentes desta sociedade. Con respecto á xustiza, un fuxitivo saído directamente de *Son un fuxitivo* de

¹ Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, 1893

Mervin Leroy, diríxese á indulxencia típica das películas sociais dos anos 30, e borrará de xeito moi cristián as súas faltas afrontando a xustiza e salvando igualmente aos membros do grupo. É tamén aquel que asumirá a tarefa impura de atender ao diñeiro. [...]

O esgotamento das terras, a clausura da fronteira, eran vistos no século XIX como unha calamidade, xa que estas oportunidades naturais eran as mellores garantías da propiedade privada, as mellores defensas contra a acción dos sindicatos. A instauración de comunidades utópicas presentábase pois como un descanso reparador ao finalizar a conquista do oeste. A sociedade ideal presentada por Vidor na súa Arcadia de *O pan noso de cada día* non é se non un avatar no corazón do New Deal e fará falla esperar cinco anos e *As uvas da ira* para mostrar o amargo fracaso e a realidade concreta - aínda que John Ford xulgue con benevolencia os esforzos da administración rooseveltiana (...) Como Ford, Hawks, Hathaway ou Wellman, Vidor forma parte desa xeración de americanos que foron alimentados polo mito da fronteira e é normal que consagren todo o seu talento a cantarlle a través do xénero máis representativo da ideoloxía estadounidense que é o western. O exterminio sistemático dos indios en dúas películas de Vidor, *Rangers de Texas* e *Paso do noroeste* participa deste convencemento de que a prosperidade e o progreso pasan pola expansión cara ao oeste.

Non se pode comprender a evolución política dos cineastas estadounidenses contemporáneos de Vidor, e de Vidor mesmo, se non se ten en conta esta pantasma da fronteira. A miúdo xenorosamente comprometidos e sinceramente preocupados polas reformas sociais dos anos 30, sexan cales sexan as ambigüidades evidentes das súas obras, eles atopáronse aos poucos co lado máis conservador de América. Admitindo con dificultade a idea de que nas cidades atópanse as chaves do funcionamento da súa sociedade, medidos polos mitos agrarios, vendo esborrallarse os valores que contribuíran a fetichizar, a súa posición de repregamento nunha xubilación anticipada ou as declaracións reaccionarias explícanse polo seu rexeitamento de reconsiderar o pasado do seu país. Xogando con estas contradicións, Ford só puido facer evolucionar a súa obra magnificamente nos anos 50 e 60; Hawks encerrouse máis aínda no círculo estreito das súas preocupacións e do seu mundo illado filmando variacións sobre algúns temas xa tocados nos anos 30. O silencio de Wellman e de Vidor non puido ser máis que por razóns racionais económicas, pero traduce sen dúbida o seu pesimismo e a incapacidade de afrontar unha problemática nova para non ter que repetirse.

FILMES CITADOS

O gran desfile (*The Great Parade*, King Vidor, EUA, 141', 1926) |

A multitude (*The Crowd*, King Vidor, EUA, 98', 1928)

Son un fuxitivo (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, Melvin LeRoy, 1933)

Rangers de Texas (*Texas Rangers*, King Vidor, EUA, 98', 1936)

As uvas da ira (*The Grapes of Wrath*, John Ford, EUA, 128', 1940)

Paso do noroeste (*Northwest Passage*, King Vidor, EUA, 126', 1940)