

VILLEGAS LOPEZ

## VISCONTI

### luchino

**DIRECTOR.** Nació el 2 de noviembre de 1906, en Milán (Italia). Perteneció a una de las familias de más alta y vieja nobleza italiana, que, con los Strozzi, fueron los señores de Milán en el siglo XVI. Su padre ostentaba el título de duque de Modrone y su madre, Carla Erba, era hija de uno de los mayores industriales milaneses. En este ambiente, aristocrático y rico, se forma un muchacho inquieto, curioso y rebelde. Se escapa varias veces del colegio y de su casa, y a los dieciocho años, aún lo hace por razones sentimentales; después tiene agudas crisis de misticismo, que le llevan hasta el convento de Monte Casino. Cumplido el servicio militar en una escuela de Caballería, durante cinco años se dedica a la cría de caballos de carrera, aislado de todo mundo que no fuese el hipico. Y a los treinta años se encuentra aún sin un destino definitivo, pero se va a París, decidió a ingresar en el cine, en



Luchino Visconti.

640

VISCANTI

otro diferente que no fuera el oficialmente dirigido por el régimen de su país. Es la Francia rebosante de inquietudes políticas, que darán en seguida lugar al Frente Popular, y por intermedio de la famosa modista Chanel se hace presentar a Renoir, cuya película «Tantís le había entusiasmado. Es ayudante de este director, con lo que se forma prácticamente en la escuela del gran naturalista francés. Va a Hollywood para aprender la técnica del cine, pero vuelve decepcionado, y en 1940 formará parte del equipo de Renoir en la interrumpida película «Tosca». En aquel mismo año, crucial para la formación del futuro cine italiano, está en contacto con el grupo que hace la revista «Cinemas», donde publica artículos de agreste polémica. Y al fin logra hacer «Obsesión» (1942), sobre la novela norriamericana de James Cain, «El cuartero llama dos veces». Esta influencia de la novelística moderna norriamericana ha de ser decisiva en los nuevos realizadores italianos, que darán lugar al neorealismo, incluso en Antonioni (véase). Este es un film esencial, en su obra y en el cine italiano en general, verdadero precursor del neorealismo, práctica prosa contra el cine oficial. Aparecen los campos, las casas, las ciudades, y, sobre todo, las gentes auténticas del país, con unos horizontes cerrados, ante los cuales toda evasión parece ilícita, incluso la sexualidad desesperada y el crimen. Pero el asunto político no sirvió para enmascarar sus propósitos; la película fue prohibida o mutilada, y sólo quedó en un fecondo germen, que brotaría arrollador en «Roma, ciudad abierta», de Rossellini. En 1943 escribe un artículo que es toda una declaración de principios y un nuevo concepto para el cine de su país: «Lo que me ha interesado al cine es, sobre todo, el deseo de contar historias de seres reales, que viven en medio de las cosas y no las cosas entre ellos. El sistema que me interesa es un cine antropométrico. De todas las tareas de un realizador, lo que más me apasiona es el trabajo con los actores; material humano con el cual se construyen hombres nuevos, que engendran la nueva realidad en la que son llamados a vivir, la realidad del arte». Pero no puede realizar sus nuevos proyectos; la guerra le lleva a formar parte de la resistencia, siendo encarcelado por la Policía fascista y luego por la Gestapo. La confusión provocada por el desembarco de los aliados le permite salir de la prisión y refugiarse en un hospital, hasta la llegada de las tropas norteamericanas. En 1945 colabora en un documental sobre la resistencia, «Días de gloria», y obtiene un enorme éxito como director teatral con su versión de «Los padres terribles», de Cocteau. A partir de aquí su actividad como director teatral será incansante, con una larga labor que le situará como uno de los máximos directores de escena de Italia y del mundo.

En cambio, su obra cinematográfica es corta

VILLEGAS LOPEZ



«El pan nuestro de cada día».

(1930) viene a ser una desmitificación del cine-nema del Oeste, aunque en la tónica del bando generoso; «La calle» (1931), un excelente estudio populista de la baja clase media neoyorquina, en una sola calle de New York, según la obra de Elmer Rice; «Chump» el campeón aboga el mundo del boxeo, en torno a un viejo campeón ya olvidado, con un cierto acento vindicativo, lastimado por demasiado sentimentalismo. «El pan nuestro de cada día» es una de las mejores películas de Vidor, que produjo el mismo, invirtiendo todos sus bienes, con tal de tener libertad de realizar un tema actual y social: los sin trabajo. La misma pareja de «El mundo marcha», decide huir al campo, comprar una granja abandonada y explotarla con otros obreros, parados como ellos. Tiene un bello comienzo, sencillo y directo, momentos sentimentales, que envejecen el film, y uno de los más bellos finales épicos del cine, con medos sencillos: la traida del agua a un campo, de agosta la sequía, por un pequeño arroyo, desesperadamente excavado. De nuevo el abordar una realidad nacional verdadera, lleva a Vidor al borde del fracaso económico y la prensa al borde del fracaso económico y la prensa (1935), con Gary Cooper y Anna Sten, es un hermoso film pastiche, y «La ciudad de las», hecha en Inglaterra, una gran creación de ambientes, sobre todo. Su gran sueño del poema industrial del acero es «American romance», con argumento propio, película de gran costo, que pasa casi inadvertida. Aún

hace la superproducción del «hart-west» «Duelo al sol» (1946), con una gran utilización del color y una acomodación a la violencia que comienza a dominar las pantallas del mundo. Después es atraído por las películas coloristas, que dominan la pantalla mundial, con una buena versión de «Guerra y paz» (1956), según Tolstói, y una deficiente película histórica, «Salomón y la Reina de Saba».

Vidor es uno de los mejores y más representativos realizadores de lo social norteamericano, un realista que narra con detalles expresivos, muchas veces de una precisión magnífica. Es un maestro del ritmo, al que concede una importancia fundamental, metódicamente logrado, incluso con metronomas, por lo que desde el primer momento de su carrera conscribió el cine como una música silenciosa. Ha hecho la crítica de su mundo y de su tiempo con honradez, resistiendo siempre a una solución positiva. Dice: «Siempre había sentido el impulso de utilizar la pantalla cinematográfica como una expresión de fe y esperanza, de hacer películas que presentaran ideas positivas y elevadas, mejor que tratar de temas negativos. Cuando en algunas ocasiones me he apartado de esta primitiva resolución, no he hecho otra cosa que acopiar pesores y de peor hay en la obra de Vidor, que siempre habrá de considerarse como uno de los grandes realizadores y renovadores del cine».

VIDOR

VILLEGAS LOPEZ

VIDOR-VINAS DE IRA

VILLEGAS LOPEZ

VINAS DE IRA

## PRINCIPALES PELICULAS:

«La vuelta en el camión» (The tour in the road); «Tiempos mejores» (Better times); «The other half»; «Poor relations»; 1919: «The Jack Kettle man»; «El honor de la familia» (The family honor); 1920: «The sky pilot»; «El amor nunca muere» (Love never dies); 1921: «Conquering the woman»; «Woman, wake up»; «The real adventure»; «Del crepúsculo al alba» (Dusk to dawn); 1922: «Fog de mi corazón» o «Tinta de mi corazón» (Fog o my heart); «La mujer de bronce» (The woman of bronze); «Locura de juventud» o «Tres locos pruden» (Three wise fools); 1923: «Wild oranges Happiness»; «White of youth»; «Su hora» (His Hour); 1924: «La mujer del cenar» (His Wife of the evening); «Carné alar» (Proud flesh); «El gran destierro» (The big parade); 1925: «Vida bohemia» (La bohème); «El caballero del amor» (Barclay's, the Magnificent); 1926: «Y el mundo marcha» (The crowd); «La que paga el pato» (The party); «Españoles» (Show people); 1928: «Alejuya» (Halilujah); 1929: «Not so dumb»; «Billy the Kid»; 1930: «La calle» (Street scene); «Champ, el campeón» (The champ); 1931: «Ave del paraiso» (Bird of paradise); «Su tinto pecador» (Cynara); 1932: «Stranger's return»; 1933: «El gran maestro de cada día» (Our daily bread); 1934: «Noche mágica» (Wedding night); «Faz en la guerra» (So red the rose); 1935: «The Texas rangers»; 1936: «Siella Dallas»; 1937: «La ciudadela» (The citadel); 1938: «Paso al noroeste» (Northwest passage); «Camada X» (Comrade X); 1940: «Centras de amor» (H. M. Polham Esq.); 1941: «American romance»; 1944: «Duelo al sol» (Duel in the Sun); 1946: «El manantial» (The fountainhead); «Beyond the Forest»; 1949: «La luz brida dos veces» (Lightning strikes twice); 1951: «Japanese war brides»; «Paradise bajo la neblina» (Roby Gentry); 1952: «La pradera sin ley» (Man without sin); 1955: «Guerra y paz» (War and Peace); 1956: «Salomón y la Reina de Saba» (Solomon and Sheba); 1956.

VINAS DE IRA  
(the grapes of wrath)

Prod.: Norteamericana. Nunnally Johnson, John Ford, 20th Century Fox, 1940. Arg.: de la novela de John Steinbeck. Guión: Nunnally Johnson. Dir.: John Ford. Int.: Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Ma Joad), Charles Grapewin (Grandpa), John Carradine (Gasy), Doris Bowdon (Rosemary), Russell Simpson (Pa Joad), O. Z. Whitehead (Al), John Qualen (Macey), Eddie Quillan (Gonnie), Zeffie Tilbury (Grandma), Frank Darmon (Ho John), Darryl Hick-

man (Winfield), Shirley Mills (Ruth Joad), Grant Mitchell (guerdia), Ward Bond (policial), Frank Faylen (Tim), Joseph Sawyer (consejero), Charles Middleton (jefe de cenar), John Arledge (Darius), Charles B. Brown (E. Willits), Roger Imhof. Fot.: Gregg Toland. Dec.: Thomas Little. Mús.: Alfred Newman.

Otro título: «Las uvas de la ira».

Todas las cualidades de Ford (véase) cobran aquí un depurado valor y una alta concentración, al aplicarse a un tema eminentemente social, sobre uno de los más graves y hondos problemas de su país: los campesinos vagabundos, desarraigados de su tierra como una planta por el huracán de la injusticia. Unos labores son desahogados de las tierras, que han cultivado desde niños, por el poderío de una gran sociedad anónima, que concentra en latifundios las pequeñas propiedades, para explotarla por medio de las máquinas. La llegada de los tractores en la llanura, con una sobrepresión de la cadena y sus huellas de tanque-



Henry Fonda, en «Vinas de Ira».



«Vinas de Ira», de John Ford.

en el suelo, señalan lo que aquel momento tiene de guerra. Vienen a apusarse las pequeñas casas de los colonos, rígida manera de derruirlos, y el misero Macey amenaza con su estopero al hombre del tractor. Pero resalta un antiguo amigo, que gana tres dólares diarios por su trabajo para mantener a una mujer y dos hijos. El campesino comprende que es inútil lucharle, porque no dispondrá contra nadie humano, sino contra una organización de la sociedad. Es uno de los grandes momentos del film, el punto de arranque de un largo, lento, sosegado drama. Aquellos campesinos, siempre pobres, pero cristizados en la tierra que cultivan, se convierten en nómadas, a merced de todos los vientos de la adversidad. Y esa marcha en el auto desventajado y tembloroso, renqueante, angustioso, constituye toda la película, que marcha también como un gran río monótono. Buscan tierra que trabajar y no la encuentran. Sólo hallan la hostilidad, la brutalidad, la más indignante injusticia, que hace madurar las vinas de la ira. Se los trata como seres peligrosos, indeseables, casi criminales, porque son algo peor: fracasados en un país, en un continente, que tiene el éxito como supremo ideal y la derrota como el peor pecado. La visión de los campos de refugiados, miserables, vigilados como campos de concentración, donde son sometidos a la tortura de una explotación, cada vez más inicua, son escenas inolvidables. Se van dispersando, muere por el camino y los enterran en

una cuneta, como un animal agotado, y poco a poco van hundidos en la miseria, el hambre, la desesperación y la delincuencia. Toda la tragedia de la lucha feroz del hombre contra el hombre, en medio de la explotación, la iniquidad y el caos de cada día, está expresada en esta película como en ninguna otra. Y al fin, el protagonista se marcha solo, desahogado, en busca de una esperanza. Ford ha hecho uno de los mejores films de su carrera, simple, directo, claro, valiente. La música de Newman, que a veces se reduce a un solo de guitarra, representa muy bien esa voluntad de sencillez. La adaptación ha reducido magistralmente la copiosa obra novelística original a una serie de hechos de enorme fuerza y precisión. Este film representa exactamente la traducción de un idioma dramático colectivo al caso de esta familia Joad, que la magnitud del mundo y de unos hechos injustificables, destruye, pulveriza y avienta por los caminos. A pesar de que cenarais locales le prohibieron en algunos Estados de la Unión y censuras nacionales le corrieron en muchos países, fue un triunfo inmenso en todos partes. Sobre todo, se pudo hacer y en los Estados Unidos atrajo la atención del país hacia este drama y la promulgación de una ley de protección para los desahuciados del campo; era la época de Roosevelt. Constituye un ejemplo de un cine social de acción y la cuspide de ese cine social americano, al que se deben tan altas y valerosas obras.