

EL VIENTO
(*The Wind*, Victor Sjöström, 1928)

Acaimo González Sarmiento
Historiador del arte

Supongo que todos tenemos en la memoria cierto número de imágenes misteriosas que, por mucho que lo intentamos, no logramos identificar. Si tenemos suerte, el destino nos da una segunda oportunidad y nos las vuelve a mostrar para desentrañar ese enigma íntimo que nos bulle en la cabeza. Pueden ser de una persona real, un lugar, una fotografía o un fotograma perdido que vimos de refilón mientras jugábamos en el suelo del cuarto de la tele con nuestro Madelman favorito. Una de las más era bastante inusual: un encabritado caballo blanco que daba furiosos bandazos en el cielo.

Dada su naturaleza ciertamente inusual, durante muchos años creí que se trataba de algún fragmento correspondiente a una película de corte fantástico. Pero no fue hasta mediados de los años 90 cuando, gracias a la asignatura «Historia del Cine I», descubrí que, contrariamente a lo que pensaba, la alucinante escena (en realidad unos pocos segundos de metraje) correspondía a un melodrama psicológico (si es que tal cosa existe) con elementos de western, protagonizado por la musa de Griffith y dirigido para la Metro Goldwyn Mayer por un sueco que tuvo que cambiar su apellido para hacerlo más asequible a los oídos estadounidenses.

El viento fue para mí todo un descubrimiento porque disipó un misterio personal y, sobre todo, ayudó a expandir mis gustos hacia otros géneros del cine mudo. Por aquel entonces, mi veinteañera cinefilia se circunscribía a los estrechos márgenes del cine fantástico y los clásicos de Hollywood, por lo que mi bagaje sobre películas silentes no pasaba de los cómicos habituales (Chaplin y Keaton) e iconos del terror como *Nosferatu* (W. F. Murnau, 1922) y de la ciencia ficción como *Metrópolis* (F. Lang, 1927).

Por ello, la perspectiva de ver cualquier cosa ajena a los géneros que por entonces copaban mi interés me resultaba poco atractiva, así que puedo afirmar para mi deshonra que cuando comenzó aquella clase práctica consistente en la proyección de la cinta de Sjöström (o Seastrom, como prefieran), hubiera preferido estar en otro lado. Pero la película logró vencer mis reticencias y, para cuando había terminado, estaba rendidamente enamorado de la frágil Lillian Gish y admirado por la fuerza iconográfica de esta peculiar cinta que, dicho sea de paso, sí posee cierto hálito fantástico en sus imágenes.

A lo largo de aquella asignatura del ya extinto plan de estudios de Historia del Arte de 1994, tendría la oportunidad de ver también *Avaricia* (E. von Stroheim, 1925), *Y el mundo marcha* (K. Vidor, 1928), y algunos fragmentos filmados por Dziga





Vertov que me dejaron aturrido, pues al contemplarlos no me podía creer que en aquella época un chalado bolchevique lograra plasmar la energía de la vida urbana con una fuerza que ya quisieran los realizadores más «videoclíperos» del siglo XXI. Pude así romper mis prejuicios contra un período del cine que, en la actualidad, considero que debería ser más difundido porque muchos de sus títulos (seamos sinceros: no todos) poseen aún una gran vigencia estética y argumental.

Volviendo a *El viento*, aunque sé que no es una comparación muy rigurosa por razones cronológicas, siempre he pensado que posee ciertos elementos que la relacionan con la estética romántica. Por supuesto, me refiero al Romanticismo con mayúsculas, al movimiento decimonónico que desde Alemania e Inglaterra se expandió por toda Europa, y no a la concepción devaluada de este término que campa a sus anchas por el cine actual gracias a la labor destructiva de las Meg Ryan, Sandra Bullock y Julia Roberts de turno.

A través del concepto estético de lo sublime, el Romanticismo ofrecía una visión desbocada y terrible de la naturaleza. La tempestad, la tormenta y el horizonte brumoso se convertían en los ámbitos propicios para que los personajes adscritos a esta corriente desplegaran su característica sentimentalidad desbocada, hasta el punto de producirse una auténtica fusión entre paisaje y personalidad: los intensos fenómenos atmosféricos expresaban las tribulaciones íntimas de las personas, tal como sucede a lo largo de todo el metraje de esta cinta, en la que el viento refleja el desasosiego de la protagonista, Letty, interpretada por Lillian Gish.

Otro elemento del Romanticismo que se da en la cinta es el subjetivismo de la acción. Aunque aparentemente la película cuenta con un tradicional narrador omnisciente, el espectador pronto se dará cuenta de que todo lo mostrado está ta-

mizado por la percepción de Letty, de tal modo que todo lo que vemos en pantalla no se trata de un reflejo objetivo de la acción, sino de la puesta en imágenes de lo que percibe la protagonista.

De este modo, el viento que describe la cinta es anormalmente intenso y continuo, porque así es como lo siente Letty. Si observamos al resto de personajes, repararemos en que, si bien son tan víctimas como ella de las inclemencias climáticas, conviven con la ventisca de una manera mucho más resignada. Incluso en un momento de la cinta en el que un tornado obliga a suspender un baile, observamos cómo los hombres, ya acostumbrados a este tipo de fenómenos, refuerzan las ventanas con rapidez, pues se trata una operación ya rutinaria en sus vidas y, tras el lógico momento de miedo, todos vuelven a la fiesta como si nada hubiera pasado.

Por el contrario, Letty carece de la entereza necesaria para soportar la rudeza de su nueva vida texana. Es una dama del Este que se da de bruces con la vida a flor de piel de unos nuevos territorios en los que la civilización es una conquista aún por lograr. Para colmo, se trata de una mujer altamente sugestionable, para la que cada nueva vivencia supone, si no un trauma, sí un nuevo desafío. Así, cuando uno de los personajes le explica que para los nativos el viento del Norte es un caballo fantasma desbocado en el cielo, Sjöström nos regala, precisamente, mi querido plano misterioso, indicando que esa creencia folclórica es percibida por la protagonista como un hecho real o, por lo menos, amenazador.

Es esa visión alucinada de Letty la que confiere a la película su inusitada fuerza. Si el realizador hubiera optado por una narrativa más tradicional, la cinta habría sido un anodino melodrama sobre las penurias de una señoritinga en el Oeste. Pero al centrar el punto de vista en los miedos del personaje, nos hace partícipes de ellos, logramos empatizar con un personaje que *a priori* nos podría parecer poco atractivo e incluso cursi.

Y, de paso, sirve para que la Gish nos demuestre por qué era la estrella más importante del momento, ya que es su interpretación la que logra el milagro de «vendernos» el personaje, la trama y, si nos apuramos, toda la película (bueno, vale, el señor Sjöström también tiene algún mérito en ese sentido). El último tercio de la cinta, con Letty encerrada y sola en la cabaña durante la tempestad de arena, es un auténtico recital de esa clase de interpretación expresiva que sólo el gran cine mudo nos puede ofrecer.

Por supuesto, hoy en día no es posible afrontar un personaje con estos registros tan alejados del naturalismo imperante en la interpretación de los últimos treinta o cuarenta años. Sin embargo, ello no impide que podamos disfrutar del talento de aquellos histriones de los años 20, absolutamente pasados de rosca según nuestros cánones, pero representantes de un oficio y maneras de hacer que, no por obsoletas, dejan de ser válidas si depuramos nuestros filtros estéticos y nos dejamos llevar por su arte.

De igual modo que en estos tiempos del post-postmodernismo y lo virtual aún podemos conmovernos con la arcaica *Anunciación* de Fra Angelico o la populosa cabalgata de Benozzo Gozzoli, no está de más recordar que, tan grandes como un Al Pacino o una Meryl Streep, lo fueron antes el patéticamente arrogante Emil Jennings de *El último* (Murnau, 1924) o la dual Brigitte Helm de *Metrópolis*, tan beatífica cuando era la María bondadosa, y tan deliciosamente crispada cuando era la malvada.



La desvalida Gish es una dama sufriente durante toda la película, y despliega su arsenal de miradas inocentes para provocar la compasión. Sin embargo, su gran momento es el de la tormenta, cuando del temor se pasa al pánico más absoluto y, por unos instantes, roza la demencia. En esos instantes su mirada perdida revela que está a punto de convertirse en una muerta en vida, una mujer que se rinde y abandona toda esperanza. Y, en una perfecta unión entre interpretación y puesta en escena, Sjöström intercala unos planos de puro cine de terror que asombran por su modernidad, rodados cámara en mano, para reafirmar el aturdimiento del personaje. Es la clase de escena que justifica por sí sola la carrera de cualquier actor y director.

Otro punto destacable de la cinta, acaso el más polémico, es su final: la protagonista asesina en defensa propia a Wirt Roddy, un vecino que se cuelga en su cabaña durante la tormenta para aprovecharse de ella. Entierra el cadáver pero el viento (cómo no) sopla sobre la tumba y empieza a desenterrarlo justo en el mismo instante que el marido de Letty regresa al hogar. Totalmente fuera de sí, ella confesará el crimen. Sin embargo, para su sorpresa, el cadáver ha sido de nuevo sepultado por la arena, lo cual permite al comprensivo cónyuge confortarla explicándole que «el viento es extraño: si matas por justicia, lo cubrirá».

Durante muchos años, la propia Lillian Gish se lamentó de que este final había sido una imposición de la Metro Goldwyn Mayer. Al parecer, existe metraje con una conclusión mucho más dramática, en la que Letty, tras cometer el crimen, sale de la cabaña y vaga por el desierto entre la ventisca (suponemos que hasta morir). Estamos acostumbrados a escuchar mil y una historias sobre los malvados productores que cercenan la obra de los sensibilísimos directores y les imponen finales felices para satisfacer al complaciente público. Pues bien, en este caso, bendito sea Irving Thalberg, gerifalte de la casa del león.

Que Letty muera en la ventisca probablemente sea lo más apropiado para cerrar una historia que desde el principio ha coqueteado con lo trágico. Y, seguramente, sería más del agrado del moralismo que el propio Sjöström mostró en anteriores obras suyas, como la imprescindible *La carreta fantasma* (1921). Sin embargo, esa conclusión tan oscura habría interrumpido el flujo narrativo de una historia que necesariamente requería de una catarsis para cobrar sentido.

La cinta está planteada como un *crescendo* dramático, cuyo clímax es el descubrimiento del cadáver y la tormenta de arena se erige en *deus ex machina* que solventa la situación. Además, supone un aprendizaje para Letty, un punto evolutivo que la hará adaptarse y, por fin, asumir su nuevo lugar en el mundo. El viento (la Naturaleza) perdona su crimen porque ha sabido superar sus miedos y enfrentarse a la adversidad. Por ello, al final saldrá de la cabaña para dejarse acariciar por el vendaval que minutos antes la aterrorizaba, en un momento que tiene algo de ceremonial, una suerte de bautismo telúrico. Y esa liberación de Letty también es la del público, que durante todo el metraje ha sufrido por y con ella.

Lo mejor de haber redactado este texto es que me ha dado la oportunidad de revisar esta película, y de nuevo volvió a maravillarme por su puesta en escena, sus elementos fantásticos, y el poderío escénico de la Gish.

Pero también me sirvió para reflexionar sobre lo difícil que se está poniendo poder ver en condiciones la obra de los viejos maestros. Puede que en la era del Bluray



resulte anacrónico reivindicar un cine al que le viene grande el Sonido DTS y no puede verse con esas gafas 3D que están empeñados en ponernos a todos. Pero, no sé si será porque realmente esos fotogramas poseen aquella aura de la que hablaba Walter Benjamin o simplemente es que soy un tipo raro, el caso es que cada día tengo más claro que, básicamente, todo lo que importa de veras en el séptimo arte ya se había inventado a finales de los 20.

