

No es fácil hacer neorealismo. Aun en la presunción de que la industria, el capital, el gobierno, el realizador y sus artesanos estuvieran sólidamente unidos en tal propósito (una presunción que sería falsa) la actitud artística del neorealismo supondría dificultades inmediatas de rodaje. Aprovechar escenarios auténticos utilizar sólo actores aficionados, preferir las fuentes normales de luz (una pequeña lámpara en un dormitorio, un foco nocturno en una calle, el sol siempre que se pueda) son elecciones artísticas pero son también dificultades prácticas de movimiento, de interpretación, de iluminación, y entre otros problemas originan la filmación entre docenas de curiosos y el retoque continuo a las indicaciones del libreto. Entre las paradojas del sistema, que contraría la práctica habitual del cine, una pintoresca es la de que los ayudantes de Vittorio de Sica se hayan puesto alguna vez a buscar ropa usada, con oferta callejera a quien la vestía, sobre la base de que ese vestuario se ajustaba a lo requerido en el plan. Más profundamente, de Sica y sus colaboradores han atendido con frecuencia las indicaciones de conducta y de ademán que formulaban los intérpretes aficionados a quienes manejaban, porque supuesto que el actor llegara a vivir el papel, esas indicaciones eran más correctas, quizás más neorealistas, que las planeadas por el director o el libretista. Para prever ese tipo de desajustes, de Sica ha descansado siempre en el criterio y la sagacidad de Zavattini, y éste a su vez ha descansado en una observación incansable de la realidad. Largos textos del libretista han sido publicados en revistas italianas, con el relevamiento de datos sobre orígenes, manera y proyecciones de los personajes y de los asuntos que encara, más otros cuestionarios accesorios sobre dudas que tiene en ese día y que se promete dilucidar al día siguiente. Esta operación censal es la sólida base de la colaboración entre ambos realizadores. "Me trata como al rey del libreto" escribe Zavattini "El es, desde luego, el rey de la producción, y trabajamos juntos como los monarcas de dos estados vecinos y amistosos que no tienen barreras de aduana."

Lo que obtuvieron Zavattini y de Sica con sus métodos ha ingresado al mejor cine contemporáneo, un rango que la crítica no ha conferido simplemente al registro de la realidad social sino a su recreación dramática. La miseria y la inclinación al delito de los dos adolescentes de *Sciuscià* es una consecuencia normal de la post-guerra; su amistad recíproca y su ambición de poseer un caballo blanco son rasgos claros de una infancia que pese a todo aspira a la bondad y a la poesía. Cuando ambos son llevados a la cárcel, separados, mutuamente nostálgicos, ese desarrollo trágico se hace mucho más doloroso por el hecho de que quienes lo empujan no son villanos de ocasión sino las autoridades confusas, ineptas, normales, de un país en bancarrota. Y con excepción de la escena final, cuyo simbolismo parece demasiado subrayado, todo el film está relatado en tonos naturalistas, como si la vida misma se recreara ante la cámara, aunque en verdad esa fluidez de relato ha nacido de una cuidadosa selección, de una operación artística. El sentido de *Ladri di biciclette* es apenas obvio en las palabras, si el film se entiende como el drama individual de un obrero privado de un instrumento de trabajo. En el conjunto de su anécdota, cuando el peregrinaje de una búsqueda abarca casi toda clase social (incluso sacerdotes, prostitutas, ladrones, actores, comerciantes) se insinúa que es toda la ciudad la que conspira contra el obrero, y no ciertamente por una voluntad de hacer el mal sino precisamente por la indiferencia o la ineficacia con que todos atienden el conflicto que pasa a su lado. En algunas escenas el simbolismo es nítido pese al recato con que ha sido colocado. Cuando el obrero lleva su ropa blanca al empeño, para sacar de allí su bicicleta, son docenas y docenas de paquetes de ropa los que se muestran en los depósitos, como una alusión a un drama colectivo; cuando padre e hijo se sientan desolados en la vereda, sin ánimo ya para la búsqueda, un grupo de ciclistas pasa deportivamente por la calle, en una imagen de sobreentendida ironía; cuando ambos tienen una discusión, caminan distanciados por la calle, como una expresión física de una separación anímica. En estas y muchas otras escenas de toda la obra de Vittorio de Sica no hay virtuosismo cinematográfico, por lo menos en el sentido habitual. Hay en cambio un aprovechamiento de los datos reales, una combinación de honestidad artística para elegir los elementos, sin deformar nada, y de sagacidad para presentarlos, con una carga de intención que sólo surge del contexto.



tica. No es asombroso que el tercer film haya cambiado su título inicial de *Los pobres molestan* por el de *Miracolo a Milano*; tampoco es asombroso que aquí la realidad haya sido narrada con baños de fantasía, en una suerte de evasión imaginativa que trascendía a la base de su relato (los pobres son echados de sus terrenos por un ambicioso propietario) y le prestaba una calidad lírica. El ataque a *Miracolo a Milano*, particularmente por la prensa de derecha, fue más fuerte que ninguna controversia anterior. Se encontró comunismo en su ataque a una burguesía obtusa, en su símbolo de la paloma (en esos momentos usada por Moscú en su campaña por la Paz) y en la fuga final a otro país "donde Buen Día quiera decir realmente Buen Día", según el film, pero donde muchos quisieron leer "Rusia". Entre tanto, los críticos comunistas no aprobaron tampoco el film, denunciaron "el carácter de mistificación de semejante obra, su socialismo endulzado y tonto, su irrealismo infantil". Y las declaraciones posteriores del director no desautorizaron ninguna interpretación. Se mantuvo fuera de la controversia, tras declarar que el film había sido para él "un paréntesis y una experiencia". Sus propios comentarios posteriores llevan a interpretar que hizo *Miracolo a Milano* como un homenaje a Zavattini, cuya inventiva poética había estado relegada tan a menudo en la afanosa búsqueda de la realidad. Un año después, fue Zavattini quien propuso a de Sica filmar la historia de un jubilado que sólo se llamaría Umberto D, y que sería un silencioso homenaje al padre del director. Como era de esperar, Vittorio de Sica tuvo muchas dificultades en este proyecto, rechazado por el productor Angelo Rizzoli varias veces. A cierta altura de Sica estuvo a punto de aceptarle la dirección de *Il piccolo mondo di Don Camillo*, con honorarios de cien millones de liras, para poder hacer Umberto D. Finalmente Rizzoli accedió en un acto de generosidad. El film fue un desastre en Italia y en el exterior, mientras Julien Duvivier cobraba lo suyo por *Don Camillo* y por su continuación.

El fracaso económico de Umberto D, con deudas acumuladas a través de los años siguientes, fue moralmente rescatado por los elogios que obtuvo. "E un film per voi, critici..." declamó reiteradamente en Punta del Este (1952) el presidente de la delegación italiana. Y lo era. La historia es la de un viejo jubilado, sin otro contacto emocional que un perro y una sirvientita, empujado al suicidio por la miseria, y rescatado finalmente por solidaridad con el animal. Todos sus contactos exteriores (con la perrera, con el hospital, con la dueña de la casa, con un transeúnte) están apuntados en la medida en que repercuten sobre el protagonista, y el film se integra así, austera-

se sientan desolados en la vereda, sin ánimo ya para la búsqueda, un grupo de ciclistas pasa deportivamente por la calle, en una imagen de sobreentendida ironía; cuando ambos tienen una discusión, caminan distanciados por la calle, como una expresión física de una separación anímica. En estas y muchas otras escenas de toda la obra de Vittorio de Sica no hay virtuosismo cinematográfico, por lo menos en el sentido habitual. Hay en cambio un aprovechamiento de los ritos reales, una combinación de honestidad artística para elegir los elementos, sin deformar nada, y de sagacidad para presentarlos, con una carga de intención que sólo surge del contexto.

Los elogios a de Sica no han sido un gran apoyo material. La filmación de *Sciuscià* se hizo con todas las dificultades de un cine precario, y a pesar de que después fue una revelación, una puerta de un cine nuevo, y un Oscar de la Academia, derivó económicamente en un desastre para el productor; años después, el Oscar no impidió que muchos americanos generalmente bien informados atribuyeran *Sciuscià* a Rossellini. Para filmar *Ladri di biciclette* el director tuvo un peregrinaje épico por Italia, Francia e Inglaterra, una oferta frustrada de David O. Selznick y finalmente el encuentro con tres capitalistas italianos; después el film ganó premios y hasta dinero, pero aun así está hoy reconocido como uno de los mejores films del mundo, en autorizadas encuestas internacionales, no conquistó empuje para de Sica la confianza de poder trabajar con independencia. Realizó *Miracolo a Milano* con sus propias deudas, que se arrastraron por lo menos hasta 1955, y que derivaron de que ese film tenía trucos y efectos especiales que costaron más que el resto de todo el rodaje; en el conjunto de la producción, *Miracolo* tuvo la ventaja de obtener no sólo un premio en Cannes, 1951, sino de ser mejor recibido por el público italiano quizás por su dosis de fantasía. En el conjunto, esos tres films fueron un mal negocio en dinero. Dentro de Italia, fueron también un mal negocio en prestigio. La atención a la pobreza, como parte indiscutible de la realidad, no era bien vista por el gobierno. La atención a los niños fue objetada como un procedimiento sensiblero. La rebeldía latente de esos films generó ataques a Zavattini y de Sica, que fueron llamados comunistas en un momento especialmente propicio a la controversia poli-

milo y por su continuación.

El fracaso económico de Umberto D, con deudas acumuladas a través de los años siguientes, fue moralmente rescatado por los elogios que obtuvo. "E un film per voi, critici..." declamó reiteradamente en Punta del Este (1952) el presidente de la delegación italiana. Y lo era. La historia es la de un viejo jubilado, sin otro contacto emocional que un perro y una sirvientita, empujado al suicidio por la miseria, y rescatado finalmente por solidaridad con el animal. Todos sus contactos exteriores (con la perrera, con el hospital, con la dueña de la casa, con un transeúnte) están apuntados en la medida en que repercuten sobre el protagonista, y el film se integra así, austera y humildemente, con un cuadro exterior natural, hasta humorístico, que sólo sirve para remarcar la soledad del anciano, hasta "dar en definitiva la sensación de que es un mundo real, este mundo, el que Umberto encuentra insostenible y hostil". Cuatro años después de su fracaso comercial, Vittorio de Sica habría de declarar que si tuviera que hacer nuevamente *Umberto D* lo haría tal como está. Y si el público y una parte de la crítica no tienen la preparación o el valor de asimilar un drama serio, auténtico, profundo, peor para ellos.

Hacia 1952 el amor a la realidad era una paradoja para de Sica y Zavattini, porque la realidad estaba contra ellos. El público italiano no aceptó *Umberto D*. Algunos críticos objetaron su pesimismo. Un alto funcionario sugirió, en carta abierta a de Sica, que no se limitara "a la descripción de los abusos y las miserias de un sistema y una generación", apuntando luego que el director había hecho un mal servicio a su país "si la gente de todo el mundo comienza a pensar que Italia en mitad del siglo es la que se describe en *Umberto D*". Y aunque se le pedía oficialmente el optimismo, de Sica tenía delante una pesimista realidad: deudas propias, dificultad para obtener capital, la necesidad de renunciar o de transar. Tenía en cambio un prestigio en el exterior, y en sus especiales circunstancias es muy explicable que en 1952 haya viajado a Estados Unidos y llegado a Hollywood. A través de todo el mundo, muchos de sus admiradores temblaron por esa reunión, con bastante fundamento.

H. A. T.
(Esta es la cuarta de seis notas sobre Vittorio de Sica.)