

Vittorio de Sica había sido un intransigente y un ejemplo de integridad artística hasta 1952. Con doce años de dirección, la colaboración principal en el movimiento neorrealista y tres films tan puros y exigentes como *Sciuscia*, *Ladri di biciclette* y *Umberto D.* su reputación estaba más allá de la sospecha. Pero en el año 1952 tenía los mejores motivos para la amargura, entre el fracaso comercial de su obra, la desaprobación abierta del gobierno italiano y la ocasional acusación de comunismo, no refrendada ciertamente por otro fundamento que la suspicacia. Cuando salió para Estados Unidos, atendiendo una sorpresiva invitación de Howard Hughes, debió pensar que cualquiera fuera el futuro, allí habría alguna esperanza. El viaje fue un fracaso. Se desencontró con Hughes, un aviador entusiasta que prefería probar nuevos aparatos y no tenía tiempo para su invitado. Después trató con el productor Charles K. Feldman la filmación de un asunto, *Miracle in the Rain*, cuyo autor era Ben Hecht y cuyo co-adaptador era Thornton Wilder. Pero Feldman no le permitió la filmación en Chicago, como de Sica creía necesario, y el proyecto fue abandonado (en 1956 surgió finalmente ese film, con Van Johnson y Jane Wyman, pero su director era apenas Rudolph Mate. Finalmente el productor David O. Selznick, que años antes había tratado con de Sica algunos planes sobre *Ladri di biciclette*, le ofreció el tema de *Stazione termini*, que se filmaría en Roma con Jennifer Jones y Montgomery Clift. Era una salida para el director, y le permitía trabajar en Italia junto a sus colaboradores. Aceptó. De aquellas semanas en América, ha quedado en el registro una animada conferencia de prensa en Chicago (marzo 21) y una desolación personal del director ante la inmensidad y el ocio de Los Angeles, donde el único contacto humano valioso se produjo cuando mostró *Umberto D.* a Merle Oberon, Goldwyn, Chaplin y otros grandes, de los que obtuvo elogios y consideraciones sobre qué es lo popular y lo impopular. En esos momentos habría de reflexionar sobre su viaje: "Considero a Hollywood la más grande de las fábricas cinematográficas. La gente vive aquí por y para el cine, pero individual y privadamente —lo que mucho me impresiona— vive también en una profunda soledad. Mis particulares hábitos de vida son distintos. Estoy acostumbrado a vivir cerca de la vida —cerca de la gente que la vive, en el centro de las cosas— mientras la vida en Hollywood parece ser la del eterno veraneante. No sé si el término "veraneante" expresa mi pensamiento. Quiero decir que Uds. viven solos entre hermosos árboles, arroyos, lagos, jardines, fuentes —una vida celestial, en cierto sentido— y visitan a otros que viven de la misma manera, pero todo está lejos de la humanidad. Prefiero vivir entre gente".

Cuando de Sica recomenzó a vivir entre la gente de Roma, para filmar *Stazione termini*, tuvo dificultades infinitas y terminó por ser responsable del producto más híbrido de su carrera. El asunto era solamente la despedida de dos amantes en la estación de ferrocarril, con períodos de amor, de reproche, de furia, y cabe suponer que lo que importaba a de Sica y a Zavattini era aprovechar el marco pintoresco de la estación, su sentido de vida efímera que pasa. El argumento había sido zarandeado ya entre varios productores, directores e intérpretes: durante el rodaje de Sica se vió obligado a la diaria reconstrucción nocturna de la vida en la estación, ya que la diurna le estaba impedida. Y cuando terminó, tras muchos conflictos con la censura italiana y con el Código de Producción americano (que no coincidían, ciertamente) el propio Selznick hizo cortes de más de una cuarta parte. Desde la transacción inicial a la final, había motivos para que el film fuera un desastre. No lo fue. Está muy lejos del de Sica apreciado por su obra previa, pero tiene momentos de un cálido romanticismo, un pulido fotográfico notable, una gran actuación de Montgomery Clift. Y aunque tampoco fue un éxito comercial (pese a que un astuto pensador de Hollywood lo retituló *Indiscreción de una esposa americana*) sirvió para probar cómo de Sica era un director más fino y sutil que lo que sospechaban quienes veían en él a un realista. Su noción del detalle psicológico, su visión compadecida y generosa de los conflictos humanos, tuvieron allí una expresión artística a pesar de todos los retaceos. Sobre el fracaso comercial, que afectaba reiteradamente su vida, de Sica habría de escribir en 1955: "Todavía creo que usar grandes nombres de boletería para dar a nuestros films la posibilidad del mercado extranjero es un riesgo mayor que hacerlos cien por ciento italianos. Nadie me escucha. Pronto tendremos pruebas".

Pero cuando salió de *Stazione Termini*, con 140 millones de liras como fondo de producción, tenía ya

seis episodios distantes es una de sus limitaciones; otra es que alguno de ellos (particularmente el de Silvana Mangano y Erno Crisa) narra un asunto tan rebuscado que es difícil creerlo como parte del cuadro colectivo y normal de una ciudad. Bajo los defectos mayores, el film tuvo empero mucha virtud accesoría, dosis de humorismo y de drama, sagacidad de observación para personajes populares, economía de relato. Se ha dicho que *L'oro di Napoli* es el film de un gran artista pero no es un gran film. En la opinión posterior del mismo de Sica, es un ejemplo de personajes "escritos" como contraposición a personajes "reales". Pero fue en cambio un éxito comercial y motivó premios al director, a Silvana Mangano y a Paolo Stoppa. Cabe suponer la sonrisa sarcástica con que de Sica recibió esa aprobación: le era legítimo pensar que Italia, su gobierno y su público no están preparados para apreciar su mejor obra y le aprecian en cambio por sus transacciones. Uno de los seis episodios, sobre el funeral de un niño, fue eliminado del film: en Estados Unidos se eliminó además el de Eduardo de Filippo.

Las finanzas de Vittorio de Sica son su problema privado, y sería riesgoso suponer que ese último éxito comercial y los honorarios de sus actuaciones le hayan liberado de deudas. Es seguro en cambio que al prestarse a muchos pequeños papeles de actor, generalmente cómicos (doce films entre 1954 y 1955), estaba compensando la posibilidad de hacer *Il tetto*, una historia que debía entroncarse rigurosamente en el neorrealismo, como que estaba basada en un episodio auténtico y constituía una alusión al problema más amplio de la vivienda obrera. El rodaje fue realizado por de Sica a intervalos de su actuación en un film harito mediocre (*Mio figlio Nerone*), tras un prolijísimo estudio por Zavattini de todos los problemas vinculados a la construcción clandestina de una vivienda, más un publicitado desfile de los candidatos a interpretar la pareja central. Con la historia de la filmación se ha hecho un libro y se ha publicado mucho artículo, ascendiendo así a la fama a Gabriella Pallotta, que antes era vendedora y mecanógrafa, y a Giorgio Listuzzi, que poco antes buscaba empleo y sólo se había destacado como futbolista en Trieste (era golero). Es quizás característico que la madre del galán sea interpretada por una campesina que jamás había entrado a una sala de cine. Y debe ser característico también que *Il tetto* tenga un claro final optimista, apuntando el triunfo de la pareja contra la adversidad. Tras el Festival de Cannes, mayo 1956, en el que sólo obtuvo lateralmente un premio de la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine) de Sica sometió el film a nuevos retoques de montaje. La crítica fue bastante elogiosa, puntualizando la pureza

italianos. Nadie me escucha. Pronto tendremos pruebas".

Pero cuando salió de *Stazione Termini*, con 140 millones de liras como deuda personal, criticado por todos los bandos, presionado para que se separara de Zavattini, el director no tenía otro recurso que el estrellato propio y ajeno. En 1952 había llamado la atención con un breve y brillante papel de abogado napolitano en *Altri tempi* de Blasetti; en 1953 hizo un galán maduro y elegante en *Madame de...* (Max Ophuls), y otro más cómico en *Pane, amore e fantasia* (Comencini). Desde entonces hasta hoy ha aceptado sin mayor discriminación cuanto papel se le ha ofrecido. Tiene que pagar deudas. A fines de 1953 comenzó a trabajar con Zavattini y Marotta (autor de la novela) en una adaptación que se llamaría *L'oro di Napoli* y que tendría la particularidad de que no sólo utilizaría a estrellas (Sofía Loren, Silvana Mangano, Eduardo de Filippo, Totó) sino que el propio de Sica haría un papel. Para un ideólogo del neorealismo, que años antes renegaba de las estrellas porque obligaban a la deformación de los papeles, ésta era una concesión seria.

*L'oro di Napoli* muestra las consecuencias de esa transacción. Su unidad debió ser la ciudad de Nápoles, con una población pintoresca, apasionada, cómica, que vive en la calle y pelea gritosamente sus diferencias. Era el tema para un gran director neorealista, pero lo que falta allí es justamente la sensación de documental humano, tomado del anonimato popular, y falta porque de Sica y Zavattini debieron conceder un primer plano a los personajes de sus estrellas, dando una artificial relevancia a problemas individuales. La construcción del film en

(Oficina Católica Internacional del Cine) de Sica sometió el film a nuevos retoques de montaje. La crítica fue bastante elogiosa, puntualizando la pureza del tema, el tono lírico, la decantación de una realidad en un drama, como el neorealismo lo había sabido hacer en su apogeo. Pero hubo también reproches contra el film: se le objetó el excesivo pulimento formal y sobre todo se le censuró su terca actitud de mantener la visión neorealista, sin una evolución estética. No faltó quien recordara que trasladar simplemente la vida no es hacer arte. Entre la controversia, de Sica reafirmó en aclaraciones periodísticas su fe en que el neorealismo no ha muerto y en que a él volverán directores que se apartaron en los últimos años.

La aceptación pública de *Il tetto* no ha sido muy entusiasta. Fuera de Italia se ha exhibido con notable demora. En Inglaterra no se dió todavía. En el Uruguay aparece casi tres años después de su producción. Esto es habitual y normal para los films que no tienen estrellas, incluyendo los más notables ejemplos del talento creador de Zavattini y de Sica; la verdad es que los críticos sólo convencer a una parte mínima del público, y el cálido elogio a las obras de arte es sólo una fracción de la opinión en boletería. En el Uruguay, donde mucha gente se cree que tiene cultura cinematográfica, no existen hoy las copias de *I bambini ci guardano*, *La porta del cielo*, *Sciucchia*, *Ladri di biciclette* y *Umberto D.*, lo que se atribuye a que no serían buen negocio. — H. A. T.

(Esta es la quinta de seis notas sobre Vittorio de Sica)