

La evolución del cine italiano a partir del neorealismo podía obedecer a una lógica interna. Como lo declaraba Alberto Lattuada a principios de 1951 (Festival de Punta del Este), el neorealismo pasaría a ser un hecho superado, se cerraba el período de la confesión y de la sinceridad, se iba a un arte más complejo en la inspiración, más evolucionado en la forma. Si esto suponía madurez industrial, variedad temática, exploración de estilos, el cine italiano podía haber hecho un progreso. Si suponía en cambio una restricción, una imposibilidad de tocar los temas de pobreza, desocupación y soledad de los que se había alimentado el renacimiento cinematográfico desde 1946, la evolución implicaba un retroceso. En uno de sus muchos textos sobre el neorealismo, Zavattini denunciaba esa hipocresía. "La necesidad más aguda de nuestra época es la "atención social". Cuando alguien (sea el público, el Estado o la iglesia) dice Basta de Pobreza, es decir, basta de films sobre la pobreza, está cometiendo un pecado moral. Se está negando a comprender, a aprender. Y cuando se niega a comprender, consciente o inconscientemente, está eludiendo la realidad". Aparte la denuncia sobre este o aquel caso concreto, Zavattini quería mantener, por lo menos en una parte del cine italiano, el espíritu crítico, la vocación del inconformismo.

Ideas aparte, la declinación del cine italiano se debió particularmente a los factores económicos, en la misma forma en que los grandes cambios del cine universal (como el sistema de estrellas, el sonido o el CinemaScope) derivaron de necesidades financieras. El prestigio exterior del neorealismo generó la repetición de sus fórmulas de pintoresquismo, humor, vida callejera, muchas veces en la mera apariencia exterior, sin una verdad íntima en el sentido (*Ragazze di Piazza de Spagna* de Luciano Emmer, por ejemplo). El prestigio de algunas de sus estrellas condujo a preparar films para el lucimiento de Gina Lollobrigida, Totó, Alberto Sordi y muchos otros. La co-producción con Francia, asentada hacia 1950, fue una hábil medida para la difusión exterior y la protección financiera del cine italiano, pero generó la dispersión de un sello nacional y aumentó la importancia de las estrellas al negociar sobre su intercambio. La atención a las clases pobres fue gradualmente sustituida por la atención a una renaciente burguesía, para cuyo consumo se produjeron melodramas, comedias superficiales y óperas filmadas; en perspectiva, adquieren un valor documental las denuncias al sueño y el artificio del mundo cinematográfico, como lo hicieron Visconti (en *Bellissima*) y Antonioni (en *La signora senza camelie*). En la industria cinematográfica italiana, que recibe subsidios del Estado, ayudas iniciales para la financiación de cada film, retribuciones posteriores según su rendimiento, la voz oficial debía ser decisiva. Como lo señalara una revista americana, la orden del gobierno fue "bajar el nivel y subir las faldas", hacer un cine popular, trivial, conformista. Y no sólo el gobierno apoyó al éxito fácil de comedias baratas y dramas más baratos, sino que estableció una suerte de censura preventiva para lo que debía y no debía filmarse, esgrimiendo por cierto el Art. 14 de una ley fascista de 1932. Ciertos temas fueron restringidos (desocupación, prostitución, corrupción oficial, agitación obrera), no se pudieron hacer films que afectaran al sentimiento religioso o a las instituciones públicas, y la censura condujo lógicamente a la auto-censura, con la que ya los productores y directores más audaces no se animaban a solicitar siquiera aprobación o financiación para algunos de sus planes. La situación se agravó aún más cuando el cine americano implantó desde 1953 el hábito del CinemaScope, de la superproducción y de la espectacularidad, llevando al cine italiano a esas mismas tendencias para defenderse frente a la atracción pública. La italiana es una decadencia general, expresable por docenas de títulos insignificantes, por la concesión de Zampa y de Lattuada a hacer comedias superficiales, por la repetición de Castellani, por el cambio de Luchino Visconti hasta el plano romántico de sus *Noti bianche*. Ni siquiera Federico Fellini, con su reputación de ser católico, se libró de la censura, y sus *Noches de Cabiria* no habrían sido presentadas si el realizador no hubiera contado con la defensa del Cardinal Siri, tras una sonada controversia. A diez años de su apogeo, y tras la presión de la economía, la Democracia Cristiana, la política dirigista, la censura religiosa, el cine italiano llegó a la decadencia, sin saber siquiera hacer ya un cine comercial decoroso. En esa situación, marcada con variantes entre 1955 y 1958, la múltiple controversia ha sido constante, un hecho natural donde confluyen el ardor mediterráneo, el problema financiero y varios grupos de opinión cercanos al gobierno, al comunismo, y a la Iglesia.

Vittorio de Sica no ha sido un vocero muy distinguido en la controversia sobre el actual cine ita-



intenciones, las preferencias y las limitaciones de quienes le rodean. Pero es también un hombre retraído, que vive con su esposa y sus dos hijos adolescentes en el elegante barrio de Parioli, en Roma, con pocos amigos íntimos, pocas visitas, pocas reuniones. Parece preferir contactos indirectos con el mundo exterior, dedicarse a su colección de pintura (Renoir, Rousseau, Modigliani, Utrillo), a lecturas muy variadas (prefiere la ficción), a la música (Beethoven, Brahms, Stravinsky, Gershwin, casi nada de ópera) y desde luego al cine, en el que mantiene preferencias muy distantes: los films de cowboys y los de Chaplin, *La diligencia* de John Ford, *Marty* de Delbert Mann, *Rebelde sin causa* de Nicholas Ray. De todas sus preferencias privadas, la más pública ha sido la ruleta, una actividad que rara vez sale a buscar, pero ante la que no puede resistir cuando se encuentra cerca, como le ocurrió durante la filmación de *Monte Carlo Story*, con fuertes pérdidas diarias, hasta que el productor Marcello Girosi consiguió moderar ese afán. Como muchos otros jugadores, de Sica participa de la teoría de los "números vecinos" una hipótesis de que la bola caerá sucesivamente en casillas cercanas y de que si acaba de salir el cero lo que conviene es apostar al 26 y al 32; no ha conseguido demostrar a satisfacción esa tesis. Y como muchos otros jugadores, de Sica sabe también que el juego no es una virtud. "Es una de mis debilidades. He estado jugando durante treinta años. Esto me ha enseñado que jugar está mal".

Mientras en su vida diaria de Sica puede parecer ircontaminado por la controversia cercana, y persistente en su perfeccionamiento para vestir, en su pose para hablar y en una general actitud olímpica que suele ser la de mucho actor de éxito, hay motivos para creer que cierta procesión le marcha por dentro. Evidentemente no inventaba cuando decía al periodista americano "Soy básicamente un hombre infeliz. La vida me da siempre una impresión de crueldad". Y fuera de ese tipo de declaraciones, la misma evolución de su carrera hace pensar que es muy consciente del mundo exterior, como esencialmente lo prueban las reiteradas víctimas individuales que ha retratado en sus mejores films. En 1940, tras un apogeo como galán joven, perseguido por las mujeres y fácilmente rico, se apartó de esas superficies para crear como director una obra dramática y angustiada, que le reportó fracasos, deudas y desengaños. En 1950, cuando esa obra era un prestigio pero también un incesante problema, declaraba con optimismo: "Ciertamente no quiero abandonar del todo la actuación, pero creo haber llegado

después de opinión cercana al gobierno, al comunismo y a la Iglesia.

Vittorio de Sica no ha sido un vocero muy distinguido en la controversia sobre el actual cine italiano. Tiene una posición personal de muy ambiguos intereses, y mientras realiza *Il tetto* con una actitud persistente de neorealismo, o mientras lamenta la falta de apoyo financiero para otros films de la misma tendencia, colabora como actor en las tiendas opuestas, dando su apoyo a los sainetes baratos, a las co-producciones en color, a las reconstrucciones de época. Esta ambigüedad le ha sido necesaria para subsistir, pero se agrava cuando de Sica rebala a declaraciones escasamente principistas. Según señalaban cinematografistas italianos recientemente llegados al Uruguay, es explicable que de Sica trabaje como actor en *Monte Carlo Story*, pero es difícil disculpar que se presente por televisión a elogiar ese film con frases en las que muchos vieron una transparente hipocresía. Como lo define Zavattini, que tiene motivos para conocerlo a fondo, de Sica no es un intelectual, sino un hombre de extraordinarias intuiciones. Así lo vio también un periodista americano (Winthrop Sargeant, en *The New Yorker*) que entrevistó largamente a de Sica, a mediados de 1957, y reveló después haber comprendido muy bien al hombre y a su obra. En su descripción, Vittorio de Sica es un hombre sociable, en la medida en que responde rápidamente al contacto con sus visitantes y conversa largamente con ellos, revelando un rápido instinto de captación para las

prestigio pero también un incesante problema, declaraba con optimismo: "Ciertamente no quiero abandonar del todo la actuación, pero creo haber llegado a una etapa de mi desarrollo donde debo dedicar la mayor parte de mis energías a escribir libretos y a dirigir". Casi diez años después, ha debido transar reiteradamente, ha actuado en films penosos, ha dirigido films de compromiso, ha aceptado estrellas después de no haberlas querido, y se ha complicado en intereses ajenos que muchas veces eran contrarios a los propios. A mediados de 1958 combinó en una misma frase periodística su reiterada confianza en el neorealismo y el anuncio del film más ambicioso de su carrera, que se debía titular *Alle 18 comincia el Giudizio Universale* y que sería interpretado por Gina Lollobrigida, Silvana Pampanini, Alberto Sordi, Eduardo de Filippo, Martine Carol, Renato Rascel, Totó, Aldo Fabrizi, Paolo Stoppa, Amedeo Nazzari y otros. A principios de 1959 no había conseguido empezarlo, demora que se atribuye a exigencias económicas de las estrellas, esa raza difícil. En el caso de un importante productor de Hollywood, ese contratiempo sería lógico y nadie lo creería importante. Cuando se trata de Vittorio de Sica, ese contratiempo con estrellas es la gran paradoja y la gran interrogante de su carrera.

H. A. T.

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