

RENACIMIENTO DEL CINE ITALIANO

Súbitamente, Italia irrumpe en los territorios del cine con un estilo y un acento inesperados, hechos de dura realidad, de vívida inmediatez documental, de ardiente dramatismo. *Sciuscia, Paisa, Roma, ciudad abierta*, sorprendieron por estos inusitados caracteres y conmovieron por su candente y veraz contenido humano. Parece como si los innumerables sufrimientos y calvarios de la guerra y la postguerra hubiesen procurado las condiciones necesarias para que el cine italiano hallase su mejor camino, para que se apartase de las sentimentales comedias con tenores y para que olvidase, definitivamente, su lejana tradición de pompa y teatralidad vanilocuentes.

Roma, ciudad abierta —

Esta enérgica película nada tiene de común con esos precedentes deleznales; pertenece a la estirpe de *La batalla del riel*, de *La esperanza*, de *La última chance*: historias de vidas sencillas a las que un repentino azar hace trágicas, y aun heroicas, sin que quienes las viven lo quieran, ni acaso lo sepan; historias en cuyo decurso priva la simplicidad, diría mejor la desnudez, donde el lenguaje no teme a la violencia, donde el designio polémico no sabe mitigarse antes bien se manifiesta con fogosa ardencia, donde la mesura y el equilibrio que exige la obra de arte se rompen a veces en un afán arrebatado e iracundo que dimana de la terrible cercanía de la realidad.

Sin duda *La batalla del riel* y, sobre todo, *La esperanza* tienen una más estricta limpidez documentaria, y *La última chance* una más ceñida y cautelosa vigilancia estética. Pero *Roma, ciudad abierta* tiene una aspereza, una inclemencia, una osadía expresiva como raras veces se ven en el cine; tiene también una pasión combativa que no evita la saña, ni elude la desmesura, ni nos ahorra siquiera la ferocidad. Por eso muestra lo que otra

película sólo sugeriría; por eso subraya la bárbara crueldad del interrogatorio y la tortura; por eso se detiene para hacernos mirar al prisionero, ensangrentado y patético como un eccehomo; por eso describe, con rencorosa minucia, el fusilamiento del sacerdote por un pelotón de soldados italianos a quienes comanda un oficial alemán.

Quizá pueda decirse de todo esto que es cruenta demasía, ajena a las necesarias sujeciones del arte; mas no se olvide que tras estas ficciones hay una verdad no menos cruenta; ni se olvide tampoco que hay antecedentes artísticos de no menor crueldad en los cuentos veristas de D'Annunzio y de Giovanni Verga, y en alguna de las *novelle per un anno* de Pirandello.

Ciertamente la obra no sostiene el mismo nivel ni su tensión corre igual a lo largo de todos sus capítulos: ambos caen a veces y el vigor cede y la inventiva incurre en algunos lugares comunes —personajes, escenas, episodios— de la cinegrafía anti-nazi. Pero los desfallecimientos no alcanzan a empañar gravemente la trágica sencillez, la parquedad severa, la obstinada vehemencia de que el drama está impregnado. Y su condición humanísima, transida de humano dolor multitudinario, confiere especial vigencia a aquellos valores de eminente jerarquía por los cuales han provenido tantos premios, elogios y distinciones.

En toda la primera mitad de la película domina una ejemplar austeridad: el relato es directo; la imagen, ruda; el diálogo, corto y flúido, jugoso de localismos. Los exteriores poseen esa sorprendente y viviente naturalidad anecdótica que ningún decorado es capaz de sustituir. De la realidad misma brota la segura eficacia que lucen, como escenarios, las calles, los caminos, las estrechas casas de vecindad. Y las muchedumbres y las figuras que por cima de ellas asoman sus rostros de hombres y mujeres del común. La viuda encinta, el cura, el tipógrafo, el niño, la familia que riñe con agria violencia no parecen sino imágenes de personas sorprendidas sin saberlo en sus oscuras y cotidianas vidas. En este *parecer*, tan difícil de alcanzar, está el mejor acierto de Rossellini y lo más encomiable de su labor directiva; en esa veracidad que parece provenir de la pura fidelidad al "documento-vida", como decía Dziga-Vértov, y que proviene de una cuidada labor capaz de sustituir la *realidad* de aquel documento por la *fusión de realidad* propia de la obra de arte.

Las pesquisas en la madrugada, el cerco de las casas, la



huída de los chiquillos que juegan con atroz realismo a los conspiradores: todo pertenece a ese estilo que quiere, antes que nada, semejar un *trozo de vida*. En ese mismo estilo, parco y brioso, aparecen verdidas las mejores escenas y alcanzada la más pugnaz elocuencia; en ese mismo, aparece narrada la irrupción policial y la fuga de los prisioneros y el fusilamiento del sacerdote; y ese ejemplo de emoción contenida que es la despedida del hombre y del niño; y ese ápice de rauda violencia que es la muerte de la mujer, segada en mitad de la carrera y el alarido por una ráfaga de ametralladora.

Ajena, diría mejor hostil, a toda digresión literaria, *Roma, ciudad abierta* es también ajena a todo alarde técnico, a toda complacencia efectista, a todo caligrafismo narrativo, prolijo y menudo. Esto, que parece a veces pobreza y es severidad, dimana en buena parte del estado precario en que se hallan los estudios italianos y de la necesidad que tuvo Rossellini de echarse a filmar al aire libre, aun al costo de post-sincronizar las voces. Pero dimana también de aquella tenaz voluntad naturalista que se propone eludir tanto el artificio estético cuanto el oleografismo adocenado del cine industrial.

Por todo eso la fotografía es verista, elaborada apenas, limpia de sabias pastosidades y de refinados equilibrios plásticos; por eso prevalece en ella la calidad genuina y, a veces, ese carácter, como de instantánea de kodak, que coadyuva tan eficazmente en dar su positiva autenticidad a las mejores escenas del drama.

Es eminente condición del artista, y su nobilísima destreza, el saber trasmudar en virtudes los que pudieran ser defectos y el usar de los obstáculos como de instrumentos útiles para los mejores fines. Tales trasmutación y adecuación ha sabido hacer Rossellini; y ha podido sobrepujar las inevitables deficiencias técnicas sirviéndose de ellas para sus intenciones de fidelidad documental, para su búsqueda a todo trance de aquella ilusión de realidad, y, en fin, para definir el estilo todo, tan despojado, súbito y riguroso, que priva en este drama. Así logra también adecuar el juego de Ana Magnani y Aldo Fabrizi (una cantante y un cómico) y convertirlos, con tan sencilla y humana verdad, en un buen cura de barrio, sin casuística sutil ni oratoria pulpitable, y en una fatigada obrera que no cuida de su peinado ni necesita primeros planos para morir.

Apenas si el áspero denuedo combativo presta a estos y a otros personajes, al ponerles en el amargo trance de ser suplicados y suplicadores, asesinos y víctimas, un carácter general y simbólico que les arranca de sus presuntas vidas inmediatas para trasmudarles en signos y en voces de un apasionado discurso. Mas ni aun entonces la expresión cinegráfica se olvida de ser, primordialmente, recta y lacónica; ni aun entonces pierden las imágenes su manifiesta simplicidad.

La desmayada situación económica del cine italiano obligó a Rossellini a adaptar su lenguaje a los parvos medios técnicos de que disponía; y así resulta la paradoja de que aquel desmayo económico colabora en esta revitalización artística. Mas no puede ciertamente, atribuirse a las solas causas materiales tal fenómeno, inesperado y halagüeño. La guerra y su transcurso y su atroz experiencia han revuelto y cambiado muchas cosas en el cine, como en el arte todo; como, al fin y a la postre, en el espíritu del hombre. De esa experiencia y de sus resultados, materiales y espirituales, fluye naturalmente esta cinegrafía; ojalá que una vez periclitadas las circunstancias que la determinaron, puedan seguir expeditos los caminos trazados por ella y vigentes las enseñanzas que de ella se desprenden.

Mucho menor importancia tiene esta cinta discurrida según los modelos usuales en las cintas de espionaje y aderezada con romanzas y canzonetas. La homonimia con la novela de Steinbeck no significa que entre esta obra y aquélla, exista parentesco alguno, ni por el contenido ni por las intenciones. El cine norteamericano dió de la novela una honrada versión que, al reaparecer, afirmó su superioridad definitiva.

Sólo al final *Se ocultó la luna* deja de ser una trivialidad más y se vincula mejor con la nueva cinegrafía italiana de austeros designios y dramático acento. Entonces sí encuentra modo de abandonar las frivolidades anecdóticas y de apartarse de los blandos procedimientos del mal cine de guerra para acercarse al estilo, parco y rígido, del bueno; entonces afronta con más severa conciencia las exigencias del verdadero y único tema y narra con espontáneas imágenes la lucha del pueblo contra los invasores, oscura, desigual, indomable.

Toda la última parte, particularmente aquélla en que los protagonistas se anegan en la marea del pueblo en armas, es de excelente factura y vigorosa eficacia. Escenarios, personajes y asunto procuran el grado de impetuoso realismo que da su mayor valor a *Roma, ciudad abierta*; y, en algunos instantes, ese realismo alcanza aquel mismo directo y desnudo vigor que tiene la imagen imprevista del noticiero cinematográfico.

Calles y encrucijadas; *vicoli* llenos de gritos y de ropas tendidas; silenciosas plazuelas por donde un perro taciturno discurre entre cuerpos caídos; niñitos sucios que alzan frente a los tanques el solitario estridor de su llanto; hombres oscuros que corren, se emboscan, gritan, disparan sus fusiles, ríen, blasfeman, escupen, mueren. De todas estas imágenes, en las que no cabe apenas asomo de alarde formal, está hecho lo poco y bueno de esta película cuyo único personaje importante, diría mejor existente, es el pueblo; el pueblo en sus casas y sus callejuelas y sus escondrijos; el pueblo que combate sin actitudes heroicas ni palabras dirigidas a la posteridad. Este personaje aparece, es verdad, por corto tiempo y durante cortos capítulos. Pero bien valen éstos la pena de soportar todo lo que les antecede.

Vivir en paz, de Luigi Zampa; *Sciúscia*, de Vittorio de Sica; *Un día de vida* y *Cuatro pasos en las nubes*, de Alessandro Blasetti; *Roma, ciu-*

dad abierta y *Paisa*, de Roberto Rossellini, son los hitos que el nuevo cine italiano ha plantado firmemente y señalan caminos de porvenir acaso generoso. Todas esas obras parecen poseer el mismo acento de enconado realismo: Sea ello en buena hora. Realidad y Poesía no son, de modo alguno, incompatibles y ambas llegan a fundirse plenamente en la obra que un artista es capaz de realizar con la sustancia de lo *real cotidiano*. Por lo que atañe al cine, ellas pueden, como decía Jean Desternes, redimirlo de sus cotidianas mentiras sin poesía y sin realidad.

JOSE MARIA PODESTA

LA DIGNA SEVERIDAD DE «LARGA ES LA NOCHE»

El cine inglés conquista con este sombrío drama otro ápice de casi tan palmaria eminencia como los que conquistara con *Lo que no fué* y, sobre todo, con *Al morir la noche*, obras si muy desemejantes, muy merecedoras de efusiva loa. Todas ellas ayudan a olvidar aquellos calamitosos folletines que ese mismo cine nos infligiera otras veces.

Larga es la noche guarda con *El Delator* múltiples similitudes y concomitancias, y la rememoración de aquella película es casi inevitable al considerar ésta. Hay en ambas una misma descarnada sustancia que apenas concede nada a los lugares comunes del optimismo sentimental; hay un mismo clima, denso y ominoso, un mismo severo lenguaje; hay, casi, una misma historia, que puede reducirse a la persecución de un hombre y al implacable acecho de la muerte. Todos estos recuerdos y estas concordancias no son ahora ociosos pues que aquella cinta fué universalmente conocida y justiciaramente juzgada como ejemplo de una modalidad y de un estilo.

La materia anecdótica es aquí todavía más sucinta, y más recortada y estrecha la extensión que abarca. Casi toda la historia, y todo cuanto en ella es fundamental, se reduce a la caza del cabecilla herido y a los anhelosos es-