

da en este peculiar universo; la esencia misma de su naturaleza determina la exclusión.

¿Por qué entonces, en "Decepción", esos agregados inaguantables? ¿Por qué las interminables visitas de Willy Stark y compañía al incorruptible senador? ¿Por qué la sensiblería barata, las cenas en familia y la cháchara sentimental que a nadie importan?

Quiero hacer notar un detalle interesante; pese a la advertencia de que la vida de W. Stark no está basada en la de ningún hombre particular, puede asegurarse que está inspirada en la de Huey Long, demagogo que gobernó el Estado de Louisiana hace más de un par de décadas; es decir, más allá de perfiles generales —que se adaptan en cualquier caso y a cualquiera— hay aspectos particulares en la vida de W. Stark y en la de Huey Long que coinciden; así la circunstancia de la muerte, en ambos casos, es casi idéntica. Si Rossen quiso saltar de un caso individual a la generalización debió haber puesto la tónica en el proceso general y no en los episodios domésticos que hacen sólo a la vida de cada hombre y nada importan para explicar el desarrollo de las dictaduras; y sí, por el contrario, se inspiró realmente en la vida de Huey Long, ¿por qué silenció aspectos decisivos en su trayectoria demagógica? ¿Por qué no se detuvo en la desintegración social que le sirvió de trampolín y que fué el fermento para que luego de su muerte la corrupción siguiera inflándose y corroyendo los cimientos de Louisiana? (La dinastía

de los Long se perpetuó: su hermano Earl, electo gobernador en 1948 y su hijo Russel, senador federal en 1950...) ¿Por qué ignoró su afición a encontrar sangre negra (estamos en Louisiana...) en las venas de todos sus adversarios?

Broderick Crawford compone un Willy Stark, que gracias a su flexibilidad de buen actor, supera las posibilidades de su tipificada concepción; el resto del elenco, en cambio, deambula por el film dentro de personajes difusos y desvitalizados; quizás el más absurdo sea el del periodista (John Ireland); no voy a insistir en él; anoto, eso sí, que sería saludable hablar alguna vez de ese curioso sentido de la moral que encarna.

Claro está, hay dominio del oficio, hay destreza técnica; y por eso cuando se trata de expresiones puramente formales, los efectos se logran; entonces el ritmo es ágil, periodístico. Así, por ejemplo, la secuencia en la que W. Stark habla al pueblo reunido en la plaza; allí, con hábiles ángulos de cámara y tomas a diferentes distancias, se logra verdadera eficacia. Pero, dos o tres escenas logradas no consiguen salvar al resto del naufragio; no se puede hacer buen cine, a pesar de la técnica, cuando no hay nada que comunicar.

Recordemos, en fin, que "Decepción" fué consagrada por la Academia de Hollywood como la mejor película del año; y que ésto no asombre a nadie. Lo raro hubiera sido que, dado quienes estaban encargados de juzgar, no la hubieran premiado.

Esther M. Smitud

"MILAGRO EN MILAN"; de Vittorio De Sica

La concepción cinematográfica de Vittorio De Sica se revela a lo largo de sus cuatro películas fun-

damentales: "Lustrabotas" (1947); "Ladrones de bicicletas" (1949); "Milagro en Milán" (1951) y

"Humberto D" (1952). De las cuatro, la que resulta descolocada, la que a mi entender implica, sin resultar totalmente ajena, una desviación en la madurez progresiva de su lenguaje, es "Milagro en Milán". Por eso hay que ubicarla, y no puede hablarse de ella sin hacer referencias importantes a las demás. "Lustrabotas" fué el primer esbozo, un poco tosco, del aporte de De Sica al neorealismo italiano. "Ladrones de bicicletas" indicó después que De Sica encontraría su camino mediante una objetividad un poco despiadada, pero para alcanzar a través de ella y en ella, un dibujo transfigurado e íntimo de lo humano. "Humberto D", en fin, la obra maestra, ha sido la madurez de su expresión. En ninguno de estos tres casos buscó una formulación conceptual de su mundo poético, en ningún caso buscó una "tesis". Su cine es el contrapolo de un Cayatte. Elaboró, simplemente, una imagen del hombre contemporáneo. Esta imagen, es la del hombre en una sociedad en crisis. No tiene sentido preguntar si el cine de De Sica es optimista o pesimista: ha elevado los elementos humanos a vida artística. Con estos elementos, está dado al hombre todo lo necesario para su propia transcendencia. Este es el sentido de la objetividad de su cine.

¿Cómo se sitúa, en este panorama, "Milagro en Milán"? Antes y después ("Ladrones de bicicletas" y "Humberto D"). De Sica expuso al hombre circunstancial, sufriendo todo el peso de la sociedad que lo oprime, lo determina y lo angustia. En "Milagro en Milán", muestra la otra mitad del problema: los males de la sociedad están en el corazón del hombre. Las dos perspectivas son complementarias. Obsérvese que la primera no ha desaparecido: sigue aquí presente y

De Sica parece señalar, a través de la sátira, toda su fatalidad. Pero se limita a decir que es solamente la mitad, el anverso de la moneda. Sin dar, por supuesto, solución alguna: el corazón del hombre ofrece tantas posibilidades de cambio como la sociedad. En "Milagro en Milán", a pesar de su apariencia ligera, no hay solución: las escenas finales indican que la única posible consistiría en la eliminación del problema.

La película, pues, tiene su lugar dentro del conjunto. Pero De Sica entendió que la perspectiva que buscaba abordar con ella exigía una expresión distinta. Esto es realmente lo importante. Eligió la fábula, es decir lo típico, lo genérico, lo simbólico. Esta elección voluntaria y conciente de De Sica es lo que hay que enjuiciar, esta determinación suya de traducir su búsqueda de lo humano no ya en el hombre social, sino en términos abstractos, literalmente **fabulosos**.

"Milagro en Milán" es un análisis de la Sociedad, de toda sociedad. De Sica no quiso olvidar nada, porque allí están el Hombre Bueno, el Malo, el Pobre, el Rico, la Clase Social, el Capital, el Prejuicio Racial, el Egoísmo, el Amor, la Propiedad Privada, etc. La lista puede prolongarse indefinidamente: en el ámbito de lo representativo, de la sugerencia simbólica, las alusiones que pueden descubrirse son infinitas.

Pero la fábula ofrece una serie de peligros. En primer lugar, la superficialidad casi fatal de lo típico, de lo ejemplar que la fábula implica. En segundo lugar y en consecuencia, la fábula hace posible resolver con relativa comodidad muchos problemas. Además, el fabulista acaba encontrándose, conciente o inconcientemente, en el papel del ingenioso juez que contem-

pla a los pobres y miserables mortales. Y este es un papel un tanto ambiguo y por demás equívoco. Lo esencial es que De Sica no pudo superar íntegramente estos peligros porque no estaba en posesión de la plenitud de su lenguaje, de ese lenguaje que retomó después y llevó a culminación en "Humberto D". De Sica no estaba en sus cosas.

La anécdota se desarrolla mediante un estilo expositivo adecuado, mezcla de realismo y fantasía, y un ritmo dinámico y preciso. En el planteo, De Sica recurre una y otra vez a René Clair. En el esbozo de los personajes, acude a lo inmediato del neorrealismo. Pero en seguida las situaciones y su des-envolvimiento nos refieren a la abstracción de la fantasía y el realismo se reduce a dar un poco de vida a los Tipos y evitar que las sugerencias aparezcan demasiado descarnadas.

En ocasión de su estreno, algún crítico francés indicó que "Milagro en Milán" significaba que el neorrealismo había comenzado a buscar otros caminos y que en las cosas nuevas que planteaba, se encerraba su verdadera importancia. Para quien no vió entonces en la película suficientes elementos que desmintieran esa afirmación, debe-

rán valer los años transcurridos. "Milagro en Milán" no ha podido expresar nuevas posibilidades del neorrealismo por dos simples razones. Ante todo porque en el fondo nada tiene que ver con él. Y después porque no fué el producto de una realización plena, y en ella su creador mutiló parte de su potencia expresiva.

Dicho todo esto y yendo a los detalles, sería injusto no señalar que "Milagro en Milán" contiene secuencias magníficas. Se destacan la que muestra a los vagabundos aprovechando los rayos del sol, la llegada de los magnates y en general los movimientos de masas. Hay también insistencias excesivas y alguna escena fuera de lugar. La interpretación es en general correcta, con excepción de Francesco Golisano, que compone un Totó poco convincente, bastante artificial y estereotipado.

Conceptualmente, "Milagro en Milán" se integra en el mundo poético de De Sica. Expresivamente, no. Los aciertos parciales tal vez diéran un saldo positivo. Pero es la elección de lenguaje que hizo De Sica lo cuestionable. Es ella la responsable del desequilibrio íntimo de "Milagro en Milán".

E. V. T.