

MAS de un espectador, con motivo de la semana del cine italiano, se percató, sin esfuerzos, de las grandes similitudes —dentro de una diversidad no menor— entre los pueblos de México e Italia. La observación era constantemente subrayada por las reacciones del público, íntimamente comprensivas de lo que sucedía en la pantalla, a un grado nunca experimentado frente a películas norteamericanas, inglesas, o incluso francesas (en éstas, el vínculo de comprensión lo amarra nuestro desarrollado sentido del albur y del relajo, encadenado en las letras de Juan Ruiz de Alarcón a Salvador Novo, y objeto de investigaciones —tres siglos y medio de distancia— de Mateo Rosas de Oquendo a Jorge Portilla). En el caso del cine italiano, prende chispa de inmediato la identificación con personas, actitudes y anhelos — el pudibundo sensualismo de la prodigiosa adúltera interpretada por Alba Arnova en *Altri Tempi*, la figura del burócrata timorato y sensiblero encarnado por Renato Rascel en *Il capotto*, el abismo entre el cinismo y la ingenuidad que colma un arraigado sentimiento de cortesía (cuyos ángulos ridiculizables no dejan de presentarse), cierta ansia de integración y mejoría social, conciencia de patria por hacer, explícita en el cine de un país, como Italia, que cuenta con una efervescente vida política; ausente, por desgracia, en el cine mexicano.

Dos centavos de esperanza es un ejemplo de cine popular. Popular por el amor a los orígenes que delata, con honradez temática y sobriedad creadora —y este amor a los orígenes, por su autenticidad misma, nunca se traduce en chauvinismo, sino en sentimiento de solidaridad con todos los hombres. Popular por el triple valor de enfocar problemas del pueblo, el de enfocarlos con sinceridad, es decir, al través de los ojos del pueblo, sin muecas piadosas ni pinzas folklóricas, y el de ofrecer soluciones optimistas y constructivas, radicadas en el pueblo mismo. El tema central de *Due soldi di speranza* es trágico: el desempleo, en un país donde el número de desocupados pasa de los cuatro millones. Vincenzo Mussolino, el actor que tiene a su cargo el papel del joven sin empleo, rueda —*fellab* del mundo moderno— de ocupación en ocupación, con menos trabajo que largas esperas reclinado en la verja de la iglesia local, sostenido apenas por sus “dos centavos de esperanza”, una alegría de la vida inenajenable, y el deseo de casarse con una joven arisca y temperamental (María Fiore). El director, Renato Castellani, nos embarca en su ritmo de tarantella, nos hace trabajar

amistad con los hombres y mujeres meridionales, nos revela sus júbilos y sus dolores aislados, y, ya en la última escena, pasamos a integrar la pequeña comunidad napolitana, en el momento de rebeldía del actor Mussolino: los dos centavos de esperanza se han multiplicado en la confraternidad; el pueblo entero ha cooperado —éste con una consola, aquél con una camisa, todos con su solidaridad— a la realización de los anhelos de la pareja — que son, en el fondo, los de la totalidad de la pequeña aldea a los pies del Vesubio. Todo el pueblo ha echado a rodar sus “due soldi”, ha puesto en marcha la comprensión de su vida común.

“Estuve buscando el sentido

nerse esa vinculación fraternal cuando los hombres gordos, de chistera y abrigo de piel, los fariseos y sus mercenarios, intentan destruir la milagrosa, inocente armonía lograda? Será necesario el milagro de la fé, que en *De Sica* aparece como lucha: la fe milagrosa, la paloma blanca de Totó, arma a los pobres amedrentados, les otorga la carabina moral del coraje sagrado y la convicción de lo justo. Logra Vittorio De Sica, con su cámara poética y su temática humana, integrar un cuadro de cristianismo vital: ordenado hacia el mundo, obrando sobre la vida diaria, consciente de las limitaciones y defectos de la criatura de Dios (cuando los hombres

sentido social, el deber de exposición —y comprensión— de problemas populares, que late en el cine italiano. Y al ser, ante todo, cine italiano, sorprendente su enorme radio de acción, la facilidad y cariño con que sus situaciones y personajes pueden ser entendidos en casi todas las salas cinematográficas del mundo. ¿Por qué? Porque los hombres y mujeres que hemos visto en esta semana italiana, son, ante todo, *personas*, y nunca simples pretextos, símbolos o individuos aislados. Sus existencias están siempre ligadas a un anhelo, a una nostalgia, a un quehacer social, a una experiencia humana, a un problema ético, jamás a llenar hora y media de “diversión”. Y es esta posición, verticalmente humana —por más italianos que sean los personajes y sus problemas— lo que da al cine de la península su extensa validez. Y podremos colocar sombreros de charro a veinte actores, más no por eso haremos cine mexicano; y podremos rodear de bibelots y suntuosas escalinatas a angustiados paranoicos que hablen como pequeños Freuds pasados por atole, y no por ello haremos cine “internacional”. El problema es tan sencillo de enunciar como arduo de realizar: mientras el cine mexicano no se plantee, con valentía, imaginación y gusto, así sea una mínima lista de la vasta temática mexicana, seguiremos navegando por las aguas impotables del rincón de la cantina, el burdel y la cursilería crepuscular.

Ya en otras ocasiones, hemos insistido aquí en atribuir al cine una función de servicio social, inescapable en virtud de la accesibilidad y facultades persuasivas de este medio artístico. Esta responsabilidad es aun mayor en el caso del cine mexicano: sus películas van dirigidas al público de un país que, en ocasiones, no posee otro medio de contacto cultural. Escapar al deber de — lugar común— construir, dentro de lo posible una conciencia nacional, de superar la vida fragmentada, aislada, de México, constituye una traición del cine mexicano. No, no se trataría de filmar epopeya tras epopeya: sólo de presentar, con inteligencia y generosidad, problemas que pueden limitarse (caso de *Il capotto*) a una vida, y que, sin embargo, reflejan toda una situación social.

Y frente a la América Latina, ¿no tiene nuestro cine una responsabilidad? ¿No es lícito plasmar en celuloide un mensaje de autenticidad —que lo puede dar un país, quizá el único de Iberoamérica, que ha intentado, a sangre y fuego, encontrar su raíz propia? ¿O deberá llevar este mensaje, como lo ha hecho, el cine norteamericano en *Viva Zapata?*

E L C I N E

de una palabra pequeña que gusta de esconderse en todas partes: la bondad”; ha dicho Vittorio de Sica con relación a su obra, *Milagro en Milán*. El resultado, una vez alcanzado el propósito de De Sica, rebasa la intención posible de su autor: *Milagro en Milán* surge como una cinta de contenido cristiano y de construcción poética muy cercana a la perfección. Construcción poética: no se trata de un cierto ambiente lírico, inefable y escurridizo. La película de Vittorio de Sica, rigurosamente, ha sido elaborada con procedimientos poéticos: imágenes; una doble estructuración simbólica— la dada, existencial, en el ambiente mismo de aquel páramo vecino al ferrocarril, y la construida artificial (artísticamente) por el director; la paradoja (problematicidad). Contenido cristiano: Totó, El Bueno, recién salido del orfanatorio, es conducido por un ladrón a la tierra yerma de los pobres que viven dentro de un barril y luchan a codazos por un rayo de sol. Totó, El Bueno, realiza el primer milagro: el de crear, mediante el trabajo en común, la felicidad, la armonía, el mutuo respeto y la convivencia en paz. No se trata de un milagro sobrenatural: es el milagro de lo cotidiano, el milagro de la hermandad en el trabajo. Mas no basta: ¿cómo habrá de mante-

tienen la oportunidad de realizar sus deseos, ¡qué mezquinos son! Todos querrán sombreros de copa, vestidos de baile, candiles, lujo; el negro querrá ser blanco, y la blanca negra. No son estos los milagros que quiere Dios). Fe y hermandad: estos son los milagros que tuvieron lugar en Milán; lo demás, nos dice De Sica, es magia y vanidad.

Vittorio De Sica ha explorado el hecho cristiano, como virtud diaria. Y al explorarlo lo ha inventado, en un fluir cinematográfico preñado de sorpresas, de inteligencia visual, que dan nueva validez, nuevo sabor, a la verdad —que es comunicación y comprensión— del cristianismo europeo. E inventar lo que se sabe, ¿es otra cosa el arte?

La semana del cine italiano deja una gran lección a nuestros cineastas. La de no confundir lo popular (*Dos centavos de esperanza*) con lo vulgar (*Ustedes los ricos, Nosotros los pobres*, etc.); la de saber distinguir entre lo artístico (*Milagro en Milán*) y lo pretensioso (*La red*). Ejemplar es la complicidad de los géneros en el cine italiano: como en la vida misma, drama y comedia conviven, alternan y se mezclan, los estereotipos se disuelven en calor humano: no todo es la chacota sin redención de una película de Martínez Solares, o la negrura implacable de *El niño y la niebla*. Ejemplar el