

En el centenario de Vittorio De Sica

José Agustín Mahieu

Había nacido en Sora, provincia de Frosinone, el 7 de julio de 1902, aunque siempre se consideró napolitano porque su familia se trasladó a Nápoles cuando él sólo contaba tres años y allí transcurrió la mayor parte de su infancia. También sus espectadores lo creían así y no se equivocaban: tenía las características típicas de los exuberantes naturales de la vieja ciudad meridional.

Las frecuentes mudanzas de la familia De Sica, se debían al trabajo del padre, empleado en el Banco de Italia. A los 16 años, el futuro actor deseaba estudiar música. Dos años antes, su padre le había permitido participar en un grupo de aficionados que daba representaciones para los heridos de guerra en los hospitales de Nápoles: Vittorio cantaba canciones napolitanas de una manera nueva, casi recitándolas, que gustaban mucho.

A los 22 años se produjo un encuentro que decidió la historia: Vittorio, que había terminado sus estudios de contaduría, se encontró con un amigo, Gino Sabatini, que acababa de ingresar en la compañía de Tatiana Pavlova y que le propuso probar suerte. Lo hizo y al poco tiempo debutaba en un pequeño papel de camarero en la obra *Sogno d'amore* de Kossorótov, que se representaba en el teatro Valle. Al año siguiente, la compañía Pavlova inició una gira por Buenos Aires y otras ciudades de América del Sur. Y según contaba su esposa María Mercader muchos años después, comía poco para enviar sus ganancias a la familia; una vez se desmayó en escena mientras representaba un papel en *La dama de las camelias*.

Nuevas *tournées* por América del Sur en 1926 lo verán ya como «actor joven» en otra compañía, la de Italia Almirante Manzini. De regreso se afianzó como galán junto a otra formación: Rissone-Almirante-Tofano. Otro hito fue *Za Bum*: Mattoli y Ramo eran dos constructores de comedias-revista que hacia 1931 pusieron en escena *Za Bum n° 8*, su octava aventura en este género; en ella participaron los actores de la compañía Salvini, donde trabajaba De Sica. Su éxito fue memorable y el joven actor quedó por mucho tiempo marcado por ese suceso: brillante intérprete de comedias frívolas y popular recitante de «canzonetas».

El cine lo atrapó enseguida. Ya en 1928 actuó en su primera película, *La compagnia di tutti*, dirigida por Mario Almirante, a la que siguió toda una serie, con gran éxito para él. Pero de estos filmes olvidables, destaca el primero que interpretó dirigido por Mario Camerini: *Gli uomini che mascalzoni*. Como en el teatro, atraía su aire elegante y seductor, con su famosa sonrisa.

Durante varios años fue encasillado en ese papel brillante, en comedias superficiales y amables que definían el cine italiano de la época como de «teléfonos blancos». Las mejores las dirigió Mario Camerini: *Darò un milione*, *Ma non é una cosa seria*, *Il signor Max* y *Grandi magazzini*. Aún no parece que pensara dirigir, aunque el germen era su sentido crítico respecto al cine (y el teatro) superficial en que estaba inmerso.

Por fin llegó el momento con *Rose scarlatte* (1940), que era una adaptación de la pieza teatral *Due dozzine di rose scarlatte*, de Aldo di Benedetti, que ya había interpretado en la escena. Tuvo éxito y el mismo año dirigió *Maddalena zero in condotta*, *Teresa Venerdi* y, en 1941, *Un garibaldino al convento*; donde fue también protagonista, repitiendo su papel de galán seductor.

Antes del colapso provocado por la guerra, pudo realizar un filme más serio, que muestra su sensibilidad: *I bambini ci guardano* (1942), donde se afirma su colaboración con Cesare Zavattini, el gran escritor y numen reconocido del futuro movimiento neorrealista.

En marzo de 1944, De Sica recibió un encargo inesperado y oportuno: el rodaje como director de *La puerta del cielo*. Eran momentos decisivos. Los alemanes ocupaban Roma, mientras su derrota y la del fascismo se aproximaban con las fuerzas aliadas que avanzaban desde el sur de Italia. El filme era un proyecto singular, cuyos entresijos aun permanecen en una nebulosa. Además permitió que De Sica y sus colaboradores, empezando por Zavattini, permanecieran a salvo.

Porque *La puerta del cielo* era un proyecto de Vaticano, un filme religioso, que producía el Centro Católico Cinematográfico. Se ignoran los propósitos del Vaticano para impulsar esta empresa en momentos tan delicados y bajo la ocupación militar nazi de Roma. Pero tal vez era una manera de afirmar la autonomía del Estado Vaticano con proyectos culturales propios, mientras el cine italiano estaba parado. Y para los cineastas involucrados eran una forma de vivir su extraterritorialidad.

El productor ejecutivo se llamaba Salvo D'Angelo, el director contratado era Pretelli un fascista sin importancia pero que aseguraba cierta cobertura política. El Centro, el productor y monseñor Montini, futuro Pablo VI, que-

rían que la protagonista fuera María Mercader, la actriz española que ya tenía una carrera exitosa en Italia.

«Su limpio y noble rostro —escribe el guionista Ugo Pirro— bastó para ignorar su vida *inmoral*. Era una adúltera, pero las razones del arte y la política, incluso en el Vaticano, esconden los pecados mortales». Nadie ignoraba en Roma las relaciones entre María Mercader y De Sica. Pero los escrúpulos de éste, que quería ocultar su doble vida a su hija, provocaban incesantes malabarismos de ubicuidad entre ambos hogares, más aún cuando nacieron los dos hijos de ambos, Manuel y Christian¹.

Esa historia duró años hasta que el eterno pecador atormentado pudo casarse legalmente con su fiel amante. Pero volviendo a 1944, D'Angelo propuso a María Mercader interpretar la película y le explicó que era la historia de un grupo de enfermos que viajan a Loreto para pedir el milagro de su curación a la Virgen.

Ella aceptó de inmediato, pero con una condición: que el director fuera Vittorio De Sica. María Mercader actuaba así para que De Sica no tuviese que abandonar Roma o verse obligado a esconderse. Fue una acción profética, porque poco después, De Sica era llamado por el general Maltzer, jefe militar de Roma. Este le entregó una carta del propio Goebbels, que lo invitaba a trasladarse a Venecia para «participar en el renacimiento del cine italiano y fascista».

Allí se probó la suerte de haber firmado un contrato con el Vaticano, que le obligaba permanecer en Roma². Y así bajo ese salvoconducto providencial, actores, técnicos y extras, rodaron *La puerta del cielo* en la basílica de San Paolo, transformada en estudio. Su extraterritorialidad protegía a todos de ser enviados a Venecia o peor, a exponerse a las redadas para los trabajos forzados.

El 5 de junio de 1944 aún continuaba el rodaje, los acumuladores sustraídos a los ferrocarriles del Estado alimentaban los focos y los fingidos sacerdotes oficiaban misa ante los enfermos. En ese momento, un ruido entró en el templo y alguien irrumpió gritando: ¡Los americanos! ¡Llegan los americanos! La ocupación de Roma había terminado.

Hemos prolongado el relato de este lejano episodio, porque desde ese momento la carrera del actor de éxito, amable y seductor, e incluso la

¹ Extraemos esta historia del libro *Celuloide de Ugo Pirro y de las propias memorias de María Mercader*, Mi vida con Vittorio De Sica.

² En el breve lapso de existencia de la República de Saló, se intentó trasladar el cine a ese Norte ocupado por los alemanes, que habían rescatado a Mussolini. Allí se filmó *Ossessione de Visconti*, en 1942.

reciente de director de gráciles pero no comprometidas comedias, daba paso a un director que participaría del movimiento neorrealista con obras tan memorables como *Sciuscià* o *Ladrón de bicicletas*.

La liberación hallaba a Italia con la destrucción y la miseria dejada por la guerra y el derrumbe del hueco imperio fascista. El neorrealismo descubrió su lenguaje observando a su alrededor, sin afeites ni ficciones. Fue un momento breve pero mágico, que asombró al mundo, mientras era rechazado por el público de su país.

Aunque hubo películas que por ciertas características, por su espontaneidad interpretativa y su gracia podían acercarse al futuro estilo (como *Cuatro pasos en las nubes* de Blasetti) fueron obras como *Roma ciudad abierta* y *Paisá* de Rossellini, *La terra trema* de Visconti o *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica, las que definieron el neorrealismo. Intérpretes no profesionales, decorados naturales y sobre todo una proximidad a la realidad y los problemas cotidianos fueron sus pilares.

Este movimiento que rompía con todas las costumbres de la «industria del espectáculo» chocó con los productores, ante todo y con la opinión de la mayoría. Así, el neorrealismo fue un cine profundamente ético y por lo general tildado de perjudicar la imagen de Italia, «mostrando la miseria».

María Mercader relata en su libro un episodio ilustrativo de esta actitud: ella y De Sica estaban en Milán cuando se estrenó *Sciuscià* en esa ciudad (ambos trabajaban en una revista musical) y entraron a verla. Estuvieron casi solos en el enorme patio de butacas. A su descorazonamiento, se unió la protesta de un espectador que se encaró con De Sica: «Tendrían que avergonzarse –dijo el hombre– de hacer películas como ésta. ¿Qué dirán de nosotros en el extranjero? Los trapos sucios han de lavarse en casa».

Sciuscià nació en 1946, pero se formaba en la cabeza de Vittorio de Sica desde hacía mucho tiempo. La idea surgió cuando en 1944 conoció a los dos niños que recorrían las calles limpiando zapatos de los soldados aliados. Scrimmietta y Cappellone eran dos desamparados unidos por la miseria: recorrían Via Veneto trabajando como limpiabotas. Cuando ahorraban unos centenares de liras corrían al picadero de Villa Borguese para alquilar un caballo; montados en él pasaban media hora de felicidad, tras lo cual volvían a lustrar zapatos.

De Sica los fotografió, publicó las fotos en una revista de cine junto con un artículo donde hablaba de la película que tenía pensada. Luego llamó a Zavattini que escribió el argumento y participó en el guión junto a Sergio Amidei, Adolfo Franchi, Cesare Giulio y el propio De Sica. Desde entonces la colaboración con Cesare Zavattini fue esencial para todos los filmes del director.

No es necesario abundar en las dificultades para obtener financiación: Es algo que se repitió siempre, sobre todo en sus obras maestras, *Ladri di biciclette*, *Umberto D*, *Miracolo a Milano*. Fue un glorioso e intenso momento para el cine, por desgracia bastante breve. Muy pronto todos sus fundadores, De Sica, Visconti, Rossellini, abandonaron ese sendero innovador pero económicamente ruinoso³ para seguir otros caminos. De Sica alternó siempre su trabajo de director con la de actor, que muchas veces sirvió para financiar sus películas más arriesgadas y, hay que decirlo, para enjugar las enormes pérdidas en los casinos: era un jugador empedernido y perdía siempre.

De todos modos, si bien De Sica siguió firmando obras importantes, como la tardía *Il giardino del Finzi-Contini* (1970) su período fundamental (que fue también para el neorrealismo) es el que se cierra con *Umberto D*. Junto a la inolvidable *Ladrón de bicicletas* (1948) su obra maestra es precisamente *Umberto D*, esa historia «donde no pasa nada», salvo la desesperanza de la vejez sin salida.

Milagro en Milán (1950), a pesar de su imaginación poética, casi surreal y por eso mismo apartada de lo anterior, señala la crisis del movimiento. Todavía tratan, De Sica y Zavattini, de plantear un tema de la realidad en *Il tetto* (1956), la historia de los jóvenes esposos que deben levantar una casa en una noche, para poder ocupar el solar.

Poco antes, había sido atraído por la tentación de Hollywood con *Stazione Termini* (1952) guión de Zavattini que en principio no desentonaba con sus anteriores trabajos; pero estaba protagonizado por dos astros americanos, Jennifer Jones y Montgomery Clift, con producción de David Selznick y por supuesto, hablada en inglés.

Como escribe la fiel María Mercader, *Umberto D* (1952) «es la última gran película de Vittorio De Sica. Empezaba una nueva fase, en la que cedería a las tentaciones de los norteamericanos y del dinero. Aún dirigía obras estupendas, junto a otras que lo son menos, pero ya no volvería a encontrar el ardor de sus mejores tiempos, la pureza de intentos con que, sin dinero y casi sin esperanzas de éxito, luchó para realizar las películas en que creía».

Paralelamente a sus filmes de encargo, revivió su carrera de actor, que empezó con el gran éxito de su papel de abogado en «El proceso de Friné», episodio de la película *Altri tempi* de Alessandro Blasetti y que culminaría en el famoso *maresciallo* de los sucesivos *Pan, amore e...* que lo encasilla-

³ Ruinoso en Italia. Los distribuidores americanos, por ejemplo, ganaron millones.

ron en cierto «neorrealismo rosa» que terminó de sepultar al glorioso movimiento. Desde entonces hubo innumerables filmes buenos o malos donde prestó su inagotable simpatía, de entre los cuales destaca la notable *Madame D...* del gran Max Ophuls.

En cuanto a las obras que dirigió en esa etapa, está la fresca *L'oro di Napoli* (1954), *La Ciocciara*, (*Dos mujeres*, 1960) *Il Giudizio Universale* (1961), *Il sequestrato di Altona* (1963), *Ieri oggi e domani* (1964), *Matrimonio a la italiana* (1964), que si no alcanzaron gloria tuvieron a menudo éxito y sobre todo enjugaron sus eternas deudas de juego. Su penúltima dirección fue un buen filme: *Il giardino dei Finzi-Contini*. Tras *Il viaggio* (1974) concluida cuando ya estaba muy enfermo, murió el 13 de noviembre de ese. Como escribe André Bazin: «Su amabilidad napolitana se convierte, por virtud del cine, en el más amplio mensaje de amor que, desde Chaplin, nuestro tiempo haya tenido la suerte de escuchar».