

# LOS SUPUESTOS HISTORICO-SOCIOLOGICOS DEL CINE ITALIANO

## SOCIOLOGÍA Y CINEMA

La consideración sociológica del arte es especialmente obligada en el caso del séptimo. La sociología tiene con el cinematógrafo un estrecho parentesco por razones de cronología, supuestos históricos y sociales, mentalidad, etc., que contrasta con la laxa relación existente entre la nueva ciencia y las otras artes plásticas.

No quiere ello decir que haya en principio mayores dificultades para tratar sociológicamente la pintura que el séptimo arte. Desde un punto de vista rigurosamente científico la sociología no tiene, claro es, preferencia por un dominio artístico sobre otro. Cabe y aun es obligado hacer sociología de la pintura contemporánea, poniendo de relieve los grupos sociales en que se apoya, las tendencias ideológicas que revela, la manera de formarse sus artistas, etc.; pero pronto descubrirá el sociólogo como rasgos comunes a todas esas cuestiones una voluntad esotérica de minoría, un prurito por parte de los artistas más representativos en volver las espaldas a las exigencias generales de la sociedad, que le resultaran, sin duda, desconcertantes. Verdad es que tal actitud de la pintura contemporánea, a pesar de su negatividad social, y precisamente por ella, se presenta como problema para la sociología del arte, pero ésta no puede menos de ser sensible al desplante que respecto a sus principios y a los métodos significa una tal actitud.

Si se quiere estudiar los fenómenos más positivos, más vastos y radicales que la pintura presenta cuando es un arte revelador y representativo de la actitud peculiar de grupos sociales dominan-

res, y en consecuencia funciona como instancia conformadora de la vida social en su conjunto, el sociólogo ha de abandonar el campo de la experiencia directa y recurrir a los testimonios de épocas pretéritas, para reconstruir con los datos documentales y los atisbos intuitivos lo que fué efectivamente el fenómeno de la vigencia colectiva de la pintura en el Renacimiento y el Barroco. Habrá de hacer, pues, sociología de formas históricas y no sociología del presente.

Pero hay una diferencia fundamental entre hacer sociología *de visu*, sobre un sector vivo e inmediato de la realidad, y hacerla a través de la historia sobre realidades yaidas. Por de pronto, la obra de arte y sus supuestos sociales no tienen la misma forma de envejecimiento histórico: la verdadera obra de arte no se disuelve con el paso de los siglos ni se desvaloriza, sino que, al contrario, parece como ganar concreción y valor, mientras que sus raíces sociales van perdiendo con el tiempo la complicación de sus filamentos, simplificándose y atrofiándose. Ciertamente es que siempre queda grabada intuitivamente la impronta de la sociedad en que surgiera; lo social y lo estético son dos dimensiones que se conjugan en el seno de la obra de arte, pero resultan de índole fundamentalmente diversa. Es posible y aun necesario arrancar del punto de partida intuitivo en el estudio sociológico de una obra de arte, pero tal punto de partida ha de ser desenvuelto, explicado, completado, etc., con ayuda de testimonios documentales y juicios hipotéticos sobre la estructura de la sociedad originaria, hasta acabar montándose un edificio historiográfico más o menos convencional y convincente. En cambio el arte es convincente por sí mismo, habla en buena medida un lenguaje vivo, verdadero y directo por encima de los siglos. Esta duplicidad de métodos, enfoques, etc., sociológicos y artísticos, es la causa, sin duda, de la desazón que tantas veces producen los estudios de sociología del arte. Ese sentido irónico que encierra, según ha puesto de relieve Ortega, la contemplación retrospectiva del arte, parece acentuarse sobremanera cuando se le aplica en enfoque pretenciosamente sociológico.

Más por lo que al cine respecta, el sociólogo encuentra problemas actuales, concretos, mensurables estadísticamente, vigencias sociales fabulosas y una homogeneidad de mentalidad y actitud en grado insuperable. El sociólogo, en lo que al cine concierne encuéntrase en su casa, porque es un arte eminentemente social, y

aun cabrá decir propicio a los métodos sociológicos. No es que las artes tradicionales no tuvieran una dimensión de fenómeno social, pero entonces la sociedad no tenía el grado de realidad y de conciencia de sí misma que en la época del cinematógrafo, y, por tanto, no contaba en la misma medida con la posibilidad de configurar y subordinarse un arte como en el siglo XX. La sociología es una ciencia y un modo de considerar la realidad que surge en una determinada etapa dentro de la evolución de la sociedad europea, cuando se siente específicamente como sociedad frente al Estado, durante el segundo tercio del siglo pasado, coincidiendo con la expansión de la revolución industrial y el capitalismo, y justamente por entonces comienza la serie de inventos técnicos para reproducir mecánicamente la realidad, que siguiendo un camino que no es oportuno trazar culminaría en el arte cinematográfico.

Sociología y reproducción mecánica de la realidad siguen, pues, dos caminos paralelos y fraternos, y descansan sobre supuestos de índole similar. En nuestro siglo, en la era del cine, tal fraternidad se estrechará aún más. El cine es como medio de fruición estética un órgano social semejante al que la sociología representa como medio de conocimiento y orientación de la sociedad. Lo social con sus exigencias más terminantes se infiltra por todos los poros de ese nuevo arte, que parece mostrar una especie de capilaridad favorable al ascenso de los anhelos y los gustos colectivos. Fenómeno complejo el cinema, mixto de arte, técnica, economía, ideología, etc., la sociedad y la sociología lo atacarán por todos esos lados, poniendo al contenido artístico en una situación más reducida y subordinada que en el caso de las demás artes, las cuales, por entonces, y como protesta y reivindicación de la libertad artística comprometida en el nuevo arte, proclamarán su independencia revolucionaria respecto de las instancias dominadoras en la vida social. Como es sabido, puede puntualmente seguirse la reacción antirrealista que provoca en diversas tendencias pictóricas el descubrimiento de la litografía, el daguerrotipo, la fotografía, etc.

A veces dicha reacción antirrealista, subjetivista e individualista en las ramas minoritarias y tradicionales del arte contemporáneo penetraría atrevidamente en los dominios del nuevo arte con el propósito de ganarle por lo menos alguna provincia, y, en efecto, se conseguiría acomodar a veces la técnica en sí mismo neutral del cinema a las tendencias más avanzadas de la pintura moderna; pero en definitiva, cualquiera que sea el interés de tales invasiones

desde el punto de vista artístico, apenas significan sustracción de alguna cuantía dentro del volumen general del cinema como fenómeno colectivo de nuestra época. Desde el punto de vista de una sociología del cine tales fenómenos tienen un sentido reducido, excepcional, de «cine-club».

No es que el cine no ofrezca posibilidades efectivas para la constitución en su seno de tendencias tan avanzadas y esotéricas como el arte de los pinceles, pero sin duda éste ofrece muchísimas menos posibilidades que el cinema para la consolidación de tendencias artísticas dominantes sobre grandes masas, puestas al nivel de su mentalidad artística, capaces de homogeneizar grandemente la sensibilidad artística sobre toda la redondez de la tierra, amén de otra serie de fenómenos que alcanzan la íntima estructura de las facultades psíquicas en el orden, por ejemplo, de la atención y la imaginación. Aquí nos tropezamos con una serie de cuestiones lindantes con la psicología y la antropología del arte eminentemente complejas, como la estructura misma del séptimo, que viene a reflejar la compleja estructura de la cultura contemporánea en sus distintos aspectos.

#### EL SINO HISTORICISTA DEL SÉPTIMO ARTE

El hecho de venir en último lugar, cuando las seis artes anteriores tenían no sólo una larga historia, sino que se encontraban ultramaduras y casi agotadas, ha procurado al cinema una situación holgadísima, de rico heredero que podía entregarse cómodamente a vivir de las rentas procedentes de un capital colosal acumulado a lo largo de siglos y milenios. Todas las artes han ido apareciendo y desarrollándose sucesivamente, a caballo un poco las unas de las otras, sacando partido de las posibilidades que las anteriores brindaban; pero eran posibilidades que tenían que ser traducidas a lenguaje, propio, que exigían un gran esfuerzo de reinención, y cuya utilización no se dejaba de ningún modo metafóricamente interpretar como cómodo percibo de una renta. La gran música del siglo XVIII viene detrás de la gran pintura barroca y en buena medida sus preocupaciones, sus temas, su estilo, su capacidad y libertad creadoras, etc., sólo se explican cabalmente si se tiene en cuenta que ya un Rembrandt anticipa a Beethoven, o un Vermeer a Mozart; mas tratábase de sutiles similitudes for-

males, de anticipaciones ignoradas casi siempre por los que venían después, las cuales de ninguna manera exoneraban del esfuerzo de creación en la línea del arte más moderno.

Cosa distinta por completo de lo que ha ocurrido con el séptimo arte, el cual si bien ha descubierto abundantemente temas, enfoques, procedimientos, etc., nuevos, no se ha entregado acaso con la debida energía y honestidad artísticas a la explotación de las inmensas posibilidades que se le abrían para constituir un arte autónomo y coherente, prefiriendo a los sinsabores del parto de una criatura artística nueva el aprovechamiento del haber familiar acumulado por los antecesores. De esta suerte la épica, el teatro, la novela, los cuentos, la ópera, la biografía literaria, la historia en sus distintas formas, etc., etc., han sido utilizados y explotados directamente por el cinema, volcándose su contenido en los nuevos moldes técnicos sin apenas tomarse el trabajo tantas veces de una mínima adaptación a las nuevas exigencias artísticas de la representación en la pantalla.

La operación era tan fácil, tan tentadora y la demanda tan enorme por la masa de consumidores y los motivos de orden industrial y económico que espoleaban la marcha del nuevo arte, que la floresta sometida a explotación pronto quedaba agotada y era preciso, como ocurría en tierras americanas, las tierras también más propicias para el cinema, trasladar la serrería a otro lado para seguir talando. La imagen no es excesivamente forzada, porque es preciso reconocer que frente al carácter orgánico, de una lentitud como vegetal, del desarrollo propio de las artes tradicionales con su régimen de artesanía, el nuevo arte por sus procedimientos técnicos tenía un evidente carácter mecánico y marchaba a un ritmo trepidante y vertiginoso. Necesitábase un aprovisionamiento enorme en materias primas, capaz de producir la deforestación de la literatura e historia universales en unos cuantos lustros. En verdad que los directores buscaran guiones a las pocas décadas de vida del cinema con un aire de leñadores en busca de un árbol por el valle expoliado del Tennessee.

Desde un punto de vista estético lo más grave que ha ocurrido en el séptimo arte es que so capa de nuevo ritmo artístico, más movido y tenso que el de las artes anteriores, se ha deslizado un ritmo de actividad que en buena medida nada tenía que ver con el arte, un ritmo de carácter industrial y comercial con el típico dinamismo capitalista. El nuevo arte vería precipitarse su pulso or-

gánico y aun cómo se le sustituía la savia vital por la circulación: mucho más simple de los intereses económicos, ideológicos y propagandísticos. No era ello algo acaecido desde fuera, impuesto por factores externos al marco del arte, como había acontecido repetidamente a lo largo de la historia, sino algo ocurrido dentro de su específico destino, pues el nuevo arte, de estructura más amplia y compleja que las tradicionales, envolvía esencialmente esos factores técnicos, industriales, comerciales, políticos, etc., como componentes problemáticos.

Algunas veces tales factores serían manejados, y cabe siempre sean manejados, de manera positiva. Dentro del complejo abigarrado del cinema cabe que los enormes recursos puestos a su disposición, los amplísimos horizontes sociales a que se dirige y la concurrencia de las técnicas más diversas potencien enormemente los valores artísticos. El arte total con que soñaba Wagner, y que trató de llevar a cabo en sus óperas, es dable sea alcanzado con mayor amplitud por la vía del cinema. Pero es esta una vía muy cuestionable, donde hay abismos y desfiladeros a cada paso, saltadores de caminos en cada revuelta, y —sobre todo— vehículos demasiado rápidos que no dejan contemplar el paisaje y entregarse al saludable ejercicio de ese caminar sobre la tierra madre que ha sido siempre esencial a la creación artística. Los criterios estéticos han de bregar con otros de sentido muy diverso, y que resultan favorecidos por los vientos dominantes en la época; caso de dominearlos y utilizarlos prudentemente, las posibilidades para la producción artística será espléndida; pero por lo general tales criterios extraartísticos son demasiado fuertes para que no sean ellos —el balance comercial, el último adelanto de la técnica maquinista, el sesgo ideológico momentáneo— los vencedores.

Y, por de pronto, los espoleadores del ritmo agotador del cinema. El paso rápido y mecánico con que la cinta se desliza sobre el aparato proyector parece comunicarse a cuanto con el cinema se relaciona: temas, estilos, escuelas, géneros enteros envejecen en el plazo de pocos años, casi meses, a una velocidad desconocida antes por completo en la historia de las artes. Las películas cómicas, tan en boga durante la época heroica del cinema, tan divertidas y tan geniales a veces, pertenecen ya por completo al pasado; lo mismo que aquel género de *films* infantiles que hace unos años inundaban de ternura, al alcance de cualquiera, las salas de espectáculos, o los dramas de la UFA, estimuladores al mismo tiempo, muy ger-

mánicamente, del «pathos» y de la reflexión. El historicismo propio de nuestra época parece haber sentado sus reales sobre su arte más representativo, y haberlo sometido a la más extremada prueba de sus consecuencias. Con tan escasa historia propia, de unas cuantas décadas tan sólo, el séptimo arte parece perderse en el pasado con una temporalidad fugitiva, de ritmo acelerado, capaz de producir una sensación de vetustez sin comparación posible con la de obras coetáneas en las otras artes.

Verdad es que hay que tener en cuenta para explicarse tal sensación que el cinema en cuanto criatura nueva se desarrolla con la rapidez propia de las primeras etapas de crecimiento, mientras que las artes tradicionales languidecían al haber llegado a lo que cabría calificar, al menos comparativamente, de etapas de senectud. Pero en el caso del cinema esta consideración no es suficiente para explicar esa sensación de gruta prehistórica que producen las salas de proyección en cuanto sobre la pantalla se dibujan las sombras de un *film* que cuenta con unos cuantos lustros. El cine no se ha desarrollado a un ritmo tan rápido por encontrarse en la etapa constituyente de su organización biológica, sino porque es una especie biológica nueva, de ritmo y desgaste vital más rápidos que los de las especies artísticas anteriores. Las primeras películas son coetáneas de las obras ya avanzadas de un Picasso o un Matisse, pero la verdad es que objetivamente parecen pertenecer a una remotísima antigüedad artística.

La temporalidad acelerada del séptimo arte es prueba y consecuencia de su actualidad, de su carácter representativo respecto de nuestra época. La ley sobre «l'accélération de l'histoire» (1) cúmplese radicalmente en ella. Porque las distintas artes u objetos artísticos no se diferencian desde el punto de vista de la temporalidad tan sólo por la época artística en que surgieron, por la mayor o menor distancia en que se encuentran respecto del presente, sino por el modo y la tensión con que llevan en su seno la dimensión temporal. El *tempus* de la arquitectura egipcia es otro que el del románico, y el de éste muy distinto al de la música sinfónica. Una pirámide nos sitúa en la perennidad de las rotaciones cósmicas, porque está hecha de acuerdo con su sublime temporalidad, una abadía medioeval nos reinstala en el ritmo sosegado de las cosas.

---

(1) Vid. DANIEL HALÉVY: *Essai sur l'accélération de l'histoire*. Paris, 1948.

agrarias, una película —cualquiera que sea su tema y la morosidad con que se le trate— nos comunica el golpeteo brusco y rápido con que se mueve el pulso de nuestro tiempo.

Un golpeteo que apenas deja huellas tras sí, que abre caminos sin cesar hacia adelante al mismo tiempo que se le cierran a la espalda. La validez estética de una película es mucho más corta que la de cualquier otra obra de arte; es flor que se deshoja y perece con facilidad asombrosa. Un museo del *film* es algo totalmente distinto de un museo de cuadros; pertenece mucho más al pasado, está más muerto, más tocado por la ironía relativizadora del tiempo. Las etapas antiguas se encuentran en buena medida superadas por las posteriores, a la manera como en la historia de la técnica industrial o la de la medicina los períodos más vetustos han sido anulados y sustituidos por los que han venido atrás, no a la manera como en la historia del arte lo arcaico puede estar en la base de lo clásico o lo moderno, pero nunca es de verdad anulado por ellos.

Dada esta especie de temporalidad rápida y devoradora del cine, y su situación hereditaria respecto de un gran pasado artístico, ha venido a ocurrir que a través del cine la sociedad contemporánea ha reactualizado su pasado literario, artístico e histórico a la manera de los rumiantes, pero de unos rumiantes no lentos y cansinos, sino de una especie nueva que masticara con aparatos rapidísimos y vulgares manjares ya injeridos, historia ya vivida, arte ya imaginado, literatura ya compuesta, reduciéndolo todo a una especie de papilla fácilmente asimilable por cualquier órgano digestivo, incluso los más elementales del hombre masa. Al cabo de poco tiempo esa especie de mecanismo rumiante que es el cine, se ha encontrado con que ha agotado la reserva alimenticia de que se nutría, se ha deshabitado en buena medida a la masticación de manjares frescos, y no es capaz de vivir modestamente de las obras elaboradas por él ayer, porque se encuentran irremisiblemente envejecidas por esa dolorosa ley superhistórica y ahistórica a que se ha hecho referencia. El amante de la pintura, si no se encuentra satisfecho con lo producido por el arte de su tiempo, puede gozar vivamente con el arte del pasado; pero tal escape le está en el fondo vedado al espectador del cine, sobre el que se cierne un mandato imperioso de actualidad.

### REJUVENECIMIENTO DESDE LA TRADICIÓN

En momento verdaderamente crítico surgió una corriente del cinema en el país más viejo y de más historia artística del viejo Continente. La cosa resulta en principio extraña. Siendo un arte tan moderno, tan actual, con difusión tan dilatada en el extremo Occidental ultramarino, que a él dedica capitales, vocaciones y entusiasmo de manera desorbitada, parecía que de allí debían proceder los nuevos intentos de rejuvenecimiento, y no del país más antiguo de la vieja Europa, de aquél, justamente, que ha funcionado como órgano transmisor de la lejana Antigüedad.

Cabría esperar de Italia, en todo caso, contribuciones exquisitas, perfeccionamientos estilísticos, formas manieristas, pero no un empuje auténticamente nuevo, sano y actual como el que sin duda se debe al neorrealismo del cine italiano. Un empuje éste que no se debe a nuevos inventos técnicos, a grandes recursos industriales y económicos, a acusadas genialidades personales, sino que tiene un sentido eminentemente artístico, amplio y difuso, imputable a una mentalidad nacional y, por lo tanto, a una tradición artística. Se ha dicho que el cine italiano está hecho con talento, y basta ver cualquiera de sus películas para convencerse de que tal es su principal ingrediente. Después de todo no es la primera vez que los itálicos han utilizado el talento para triunfar. Pero al término talento así empleado hay que quitarle su significación naturalista, genialista, y es preciso verlo dentro de su contexto histórico y social. Por personalísimo que sea el talento indudable demostrado por algunos directores italianos, es evidente que su triunfo descansa, mas que sobre invenciones inéditas, sobre su habilidad para manejar cosas que tenían a su alcance y reactualizar no pocos de los caracteres más acusados del arte patrio a lo largo de su historia.

Es evidente la razón historicista del éxito alcanzado por el nuevo cinema italiano. Los italianos, titulares de la historia del arte más larga y cuajada de toda Europa, al haber dado con una nueva fórmula para el cine, lo han dignificado como instrumento artístico y lo han ennoblecido al mismo tiempo, descubriéndole una larga serie de antepasados que arranca de los tiempos más gloriosos del arte italiano. Pero lo curioso es que tal ennoblecimiento no se ha hecho al estilo genealógico, valiéndose de legajos y viejos documentos y retrotrayéndose en un pasado idealizado, antes

bien, el cine italiano ha huído del mimetismo histórico y ha procurado hacer arte vivo de la realidad inmediata y actual. Si el cine italiano ha hecho uso de la gran tradición artística de su país, no ha sido para volver devotamente a ella y hacer un arte retrospectivista y amanerado, sino para prolongar un impulso todavía vivo en el presente, conformándose a sus exigencias más actuales y peyoratorias.

La antigüedad artística ha servido en este caso, una vez más, para liberarse de las exigencias de una inmediata y onerosa tradición y poner de manifiesto las libres posibilidades frente a una realidad redescubierta en su desnudez. No es una novedad insólita que un país de gran tradición artística sea rompedor de vínculos y ligámenes y abra nuevas rutas realistas para el arte actual; varias veces ha ocurrido ello a lo largo de la historia del arte italiano, y en definitiva no se trata sino de la aplicación de esa ley que articula las dimensiones o éxtasis de la temporalidad con el carácter dinámico propio de Occidente (2). La realidad artística en cuanto tal no se puede descubrir desde el puro presente. Por lo que al cinema se refiere cabrá hacer desde el mero presente películas documentales, reflejar mecánica y sociológicamente escenas vulgares; mas para poner de manifiesto el sentido profundo de la realidad humana y social, como ha acertado a hacer el cine italiano, es preciso percutir sobre ella con impulso tomado desde lejos, con el fin de abrirla y descubrirla una entraña que queda escondida para el que mira de cerca.

Pero en el caso del cine italiano, para comprender genéticamente sus actuales directrices es preciso tener en cuenta no solo la fuerza del impulso dimanante de una larga tradición artística, sino su peculiar ángulo de incidencia actual, como resultado de su trayectoria a partir del término *a quo*: la pintura en el sentido específico que tiene la italiana.

Porque de manera curiosa, aunque muy europea, los distintos países del viejo Continente han abordado los problemas que el cine les planteaba de una manera nacionalista, prolongando en cierto modo las líneas más acusadas de su historia literaria y artística. El cine británico lleva evidentemente su marca de fábrica de cuño más o menos shakespeariano, es decir, de drama nacional

---

(2) Vid. del autor *El rapto de Europa*, Madrid, 1954, págs. 108 y sigs.

de histórico; el cine francés discurre más ufana y espontáneamente cuando sigue las rutas abiertas por la novela y el *vaudeville*, mientras que el mejor cine alemán destaca con neto trazo de grabado a lo Durero, envuelto, sin embargo, en un nimbo etéreo de lírica y música. En cuanto a España, el sentido popular y consuetudinario de su arte inunda ahogadoramente las pantallas, sean sus temas de sesgo místico o de romancero taurino.

Por lo que a Italia se refiere, el paradigma artístico tradicional que opera sobre su cine es el de las artes plásticas y, en especial, el de la pintura. Para comprender las actuales rutas del cine italiano es preciso tener en cuenta tal función paradigmática tanto en sus aspectos positivos como negativos, porque todo gran desarrollo de un modo de ser histórico proyecta las sombras de un vacío compensador a su alrededor. Hay un equilibrio siempre dentro de la historia de cada país entre los diversos sectores de su vida: artístico, económico, intelectual, político, etc., y en el seno de cada uno de ellos. Italia, en buena medida, desde fines de la Edad Media, puso su Norte en los valores estético-culturales de la vida, subordinándoles los de otras esferas vitales —la política, por ejemplo— y dentro de la constelación de valores estéticos dirigió sus preferencias hacia el astro de la pintura.

El largo y profuso desarrollo de la pintura italiana supone el predominio de una determinada orientación estética que apunta hacia la fruición intuitiva, sensual, placentera, armoniosa con preterición de otras formas de actividad artística más tensas, penetrantes y dramáticas. De hecho la literatura italiana carece de teatro dramático nacional y casi de novela, presentándose como excepción entre las europeas. No hay que considerar tal carencia como una verdadera falta, sino como una especie de oquedad orgánica, de ahorro de energías para emplearlas en otras tareas artísticas. Una vigencia tan decisiva como la de la pintura en Italia tenía que llevar consigo una cierta incapacidad para el desarrollo de la literatura moderna. La realidad se presentaría artísticamente como un vasto panorama coloreado, compuesto de escenarios paisajísticos de construcciones monumentales, de cuerpos, de hermosas vestiduras, pero no como conglomerado problemático de aventuras, hazañas, caracteres y destinos individuales y colectivos, a la manera del teatro nacional barroco o luego de la novela. Ciertamente que Italia sería también el país de la música, pero se trataría de una

música no intimista, subjetiva, creacionista como la alemana, sino de una música externa, descriptiva, colorista: de ópera, no de sinfonía.

PINTURA FRENTE A LITERATURA COMO PARADIGMA ARTÍSTICO

Justamente por arrancar de una mentalidad artística tan extensa e intensa como la del pueblo italiano y dominada por los valores artísticos externos más que por los literarios intimistas y discursivos, se explican las características del neo-realismo en el cine italiano y sus efectos de saneamiento dentro del séptimo arte. Porque lo decisivo en un *film* italiano es que tiene más que ver con el arte que con la literatura. Una película neo-realista italiana no es una representación teatral, ni una novela gráficamente expuesta, ni una narración histórica, sino una serie de composiciones pictóricas como las que a partir del Giotto inundan tantas paredes de las iglesias italianas, o las ya cultivadas por el arte romano y que dieron lugar a lo que Wickhoff ha llamado el «estilo continuo» y Hauser (3), el «estilo film», como en el caso de la Columna Trajana, con su serie interminable de escenas que causaban como ningún otro monumento de Roma la admiración de Rafael, Miguel Ángel y sus discípulos, subidos a los balcones y los tejados de las casas entonces circundantes para proseguir embargados el desarrollo de la gran cinta escultórica (4).

Aquel estilo continuo y cineasta, entre narrativo y épico, sería reactualizado en el Renacimiento con sus composiciones pictóricas en que se refleja la realidad más o menos idealizada, bien compuesta y ordenada, donde figuran las cosas mismas, no el eco subjetivo de ellas como en la poesía, o sus entresijos desarticulados como en el teatro o la novela. El nuevo cine italiano no es el dominio de la palabra expresiva o de la descripción y el análisis psicológicos, sino el dominio de la realidad visual ordenada ciertamente por el arte, pero con el valor concreto de las cosas, de los

(3) Vid. ARNOLD HAUSER: «The Social History of Art», London, 1951, vol. I, pág. 121; y ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: «Trajano y el arte imperial», en *Décimoveno centenario del nacimiento del Emperador Trajano*, Instituto de España, Madrid, 1954, págs. 41 y sigs.

(4) Vid. EUGENIA STRONG: *La scultura romana da Augusto a Costantino*, trad. FIRENZE, vol. II, 1926, págs. 153 y sigs.

rostros, de los gestos, del contorno humano. Un dominio que ya había sido cultivado a su manera por tantos pintores italianos, y que de pronto ha reaparecido cultivado por los nuevos pinceles de la cámara fotográfica.

Y cabe decir rigurosamente «de pronto», porque, en efecto, el arte pictórico resucita después de una muerte de casi siglo y medio, tras el óbito de Tiepolo, el último gran pintor italiano. Los artistas itálicos que habían llevado la dirección estética —con las excepciones de sobra conocidas, pero que no invalidan el sentido general del aserto— durante medio milenio, desde los días del Giotto, enmudecen de golpe al llegar la Edad Contemporánea y nada valioso dicen en ella. El centro de la vida artística europea se traslada de Roma a París, y los italianos se convierten en malos secuaces. De hecho, un museo de arte moderno italiano ofrece un espectáculo lamentable con sus cuadros a la zaga de cualquier corriente extranjera, sin la menor muestra de originalidad, cuando tanta se había derrochado antes.

Es ello explicable no tan sólo por la brusca interrupción de una vitalidad artística tan prolongada —que sin duda es preciso tener en cuenta— sino también por las complicadas orientaciones que toma la pintura europea a lo largo de la época contemporánea. La pintura desde principios del siglo XIX implica y envuelve otros valores que los pictóricos: desde los políticos, servidos por un David o Goya, o luego por un Courbet con un matiz ideológico y una intensidad que no es sino reflejo, en última instancia, de la nueva realidad político-social que emergía en toda Europa con las características de sobra conocidas, hasta los valores líricos y musicales que el romanticismo pondría de moda y que influirían sobre tantos pintores afanosos en hacer vibrar sus pinceladas con la unción y la expresividad espirituales de las notas o los versos. Vibración intimista, desfiguradora de la realidad o, mejor dicho, subjetivadora de la misma, que sutilmente se desliza en las obras de los pintores impresionistas y que tanto avalora sus cuadros —desde un punto de vista, en definitiva, fronterizo a la pintura.

Por eso, sin duda, los pintores impresionistas italianos que siguen de cerca a los franceses —un Nitti, por ejemplo— resultan tan insuficientes. No logran desprenderse de la preocupación dibujística y volumétrica, ni subjetivar sensorialmente la realidad convirtiéndola en una neblina de impresiones sin moldes de mirada configuradora; son incapaces de obedecer puntualmente al man-

dato del momento casual, de la perspectiva arbitraria que pulveriza los valores plásticos de la realidad. Como más tarde un Modigliani será incapaz de desprenderse de la vinculación de una línea con exquisiteces de goticismo renacentista, un Chirico no acertará a entregarse al cubismo abstractamente racionalista con olvido de las formas orgánicas, o un Campigli al aquilatamiento de valores coloristas con menosprecio de su situación especial y de su significado representativo.

La pintura moderna italiana no ha estado a la altura de las circunstancias porque no ha podido lanzarse a las aventuras incesantes, parciales y revolucionarias que han sido supuesto de los indiscutibles hallazgos realizados por el arte de nuestra época. El peso de una gran tradición pictórica, el respeto por la función humana y social del arte, el sentido de la responsabilidad espiritual frente a él, aparte de un mayor o menor talento efectivo por parte de los artistas, les ha impedido pisar a fondo en la dirección deshumanizadora, lúdica, antirrealista del arte contemporáneo. Porque, como hemos expuesto en páginas recientes, lo característico del arte contemporáneo ha sido la dicotomía en el carácter idealista-realista del gran arte europeo, y muy en especial del italiano, produciéndose dos corrientes parciales y contrapuestas, ultrarrealista la una, ultraidealista la otra (5).

Los artistas italianos contemporáneos no se dejarían enrolar de verdad en una ni en otra corriente. Para comulgar con la que postulaba una reproducción pasiva, documental de la realidad, tanto con signo académico como naturalista y mecanicista, sentían excesivamente el gusto por lo que de invención, de creación auténtica, implican los valores estéticos; para entregarse al juego de un esteticismo abstracto y subjetivista eran incapaces de olvidar el afán configurador de la realidad. En Italia el arte no había sido tarea minoritaria de unas élites, sino una actividad plenamente social que de una u otra manera penetraba hasta las capas más ínfimas de la población. En cualquier rincón puede surgir una pila de agua bendita, un altarcillo de altas calidades estéticas; los obreros de cualquier casa en construcción pueden convertirse en escrupulosos intérpretes de Tosca. La reducción del arte a una actividad exquisita y minoritaria, al margen de los gustos sociales, a la manera nórdica, era imposible para el país de Tiziano y de Rafael.

---

(5) Vid. del autor *El rapto de Europa*, págs. 230 y sigs.

Sólo al soldarse las dos corrientes contrapuestas, al reconstituirse la unidad idealista-realista e individual-colectiva del arte, podría el genio italiano recuperar su capacidad de invención artística. Esto es lo que ha venido a significar el neo-realismo en el cine italiano. Un neo-realismo que también podría ser calificado de su aparente contrario, de neo-idealismo, porque el verdadero realismo, y más si es italiano, no se descubre sino desde un enfoque idealista. Son dos vertientes de una unidad artística idealista-realista, que al italiano no le cueste gran trabajo articular de nuevo en el cinema, porque era la ley misma de su historia y de su actividad artística. El cine se colocaba en la línea, en el camino real de la gran pintura italiana, no para andar hacia atrás, con afán mimético y restaurador, sino para andar hacia adelante, con afán innovador gracias al impulso recuperado de una vieja tradición.

#### LOS PINCELES MECÁNICOS DE UN PAÍS PICTÓRICO

Las mejores virtudes del cine italiano provienen de que se producen en el país de la pintura, no sólo por haber producido grandes pintores sino por ser esencialmente un país pictórico, en el que los cuadros son como la conciencia reflexiva de los paisajes, de los árboles, de los gestos, de los rostros de los habitantes, donde pintar es, más que inventar sobre una tela, reflejar sobre un espejo. En gran medida el éxito de las películas italianas se debe al tema pictórico excepcional que es cualquier pueblo, cualquier colina, cualquier monumento o rostro italiano. Pero no se trata de un «pintoresquismo» pasivo, sino de un «pintoresquismo» activo que se infiltra por doquiera y exalta y perfecciona estéticamente cualquier objeto. La belleza para la pintura italiana no es algo contrapuesto al mundo, existente en un plano ideal o en el fondo subjetivo de la conciencia, sino que es algo que penetra y configura la realidad. No es afirmación humana frente al mundo o sublimación subjetiva de su imagen en el espíritu, sino vibración humana en el mundo, compenetración con él e idealización desde él.

Para el italiano no existe esa contraposición tajante del hombre con el mundo y la vida, propia con distintas modalidades de Hamlet, Don Quijote y Fausto, sino una auténtica implicación entre ambos términos. Es una actitud ingenua que no se puede condensar en ninguna gran figura humana como las anteriores. Efecti-

vamente la literatura italiana no ha inventado ningún gran personaje imaginativo del rango de los referidos. En lugar de personajes épicos, teatrales o novelísticos, el italiano ha creado cuadros, muchos cuadros, magníficos monumentos para enmarcarlos, y óperas, que en el fondo son cuadros musicales. Más tarde la línea se prolongará en el nuevo cinema.

Un cine —repitémoslo— pictórico tanto positiva como negativamente. Por eso un cine sin drama, sin profundidades psicológicas, sin tesis, sin ideas, sin problemas atacados a fondo. En el cine italiano los problemas se resuelven o, mejor dicho, se disuelven fácilmente como en la pintura. La pintura disuelve ante la mirada las contraposiciones espirituales de los personajes representados, el dramatismo interno de las escenas, la tensión psicológica de los rasgos faciales. Todo se encuentra estáticamente expuesto dentro de las fronteras del marco, sobre el fondo común del lienzo; la armonía de las líneas y colores, el conjunto de la composición reduce los contrastes y los relativiza o, mejor dicho, los mantiene como parte de un todo: el rico y el mendigo, la reina y la esclava, el verdugo y el ajusticiado no valen en el lienzo más que en cuanto manchas de azul o de rojo, las cuales, si el cuadro es bueno, están llamadas a concertarse y a fundirse en una unidad artística.

En la pintura no puede haber verdadero dramatismo, porque éste necesita de la palabra, o al menos del sonido, y la pintura, gracias a Dios, es un arte mudo. También el cine italiano, en el fondo, lo es. La palabra está sometida en él a la figura, a la que también se subordina como en la pintura italiana la expresión anímica y la psique de los personajes. Lo que importa en ellos es su apariencia bella, su expresión grata, su armonía con el contorno. No se ha dado la debida importancia al hecho de que el cine italiano extraiga sus primeras actrices de los concursos nacionales de belleza. Bástale a una muchacha italiana verse reconocida públicamente como belleza para convertirse en primera estrella. Ello quiere decir, entre otras cosas que el cine italiano ha optado por la pintura frente al teatro. Lo importante en las actrices italianas no es su talento como actrices, sino su capacidad de posar como modelos, su pura plasticidad, el encanto que emana de sus nobles rasgos, el frescor de su sonrisa.

En una época como la nuestra tan llena de dramatismo, de tensiones y de problemas insolubles, la virtud apaciguadora del cine.

italiano es verdaderamente mágica a causa de sus valores pictóricos. La «catarsis», la purificación que los griegos buscaban en su teatro, obtiéndose admirablemente en nuestro tiempo por medio de un cine como el italiano. Este va derechamente a los temas vivos, los plantea y expone, pero en vez de buscar dialécticamente la solución concreta en cada caso, relativiza pictóricamente su problemática. Las cuestiones sociales, políticas, morales, sentimentales que nos acucian, quedan como descompuestas en sus elementos sencillos, en sus simples ingredientes humanos, plásticamente representados en la pantalla con esa ternura que tienen siempre las cosas humanas cuando se las descompone y se las pinta con sencillez. Y justamente como resultado de ese análisis se logra descubrir la unidad confusa y total del destino humano sobre la tierra, integrado por sonrisas y lágrimas, por muchas vulgaridades y algunos heroísmos, por hogares domésticos y paisajes colectivos, por sacrificios y goces y por esperanzas, con un inocente y sano equilibrio pictórico.

LUIS DíEZ DEL CORRAL

