

Poéticas / poesía / poetas en el cine italiano

SISTEMA PERIÓDICO Y ELEMENTOS REACTIVOS

Raúl Grisolia



Anna Magnani en Roma, ciudad abierta de Roberto Rossellini, 1945

Trazar rápidamente un panorama del cine italiano en relación con todo lo que, de modo vago y genérico, y sin embargo empíricamente definido, se conoce como universo poético es una empresa más bien difícil. Aún es posible distinguir un itinerario coherente si se indican con una cierta claridad los límites dentro de los que, por necesidad o por elección, debe desarrollarse ese recorrido.



Lamberto Maggionari en *Ladron de bicicletas* de Vittorio de Sica, 1948

Para definir este recorrido nos quedaremos dentro del campo semántico de cada uno de los términos con los que se relacionan los autores: *poéticas* (el neorrealismo, Lucchino Visconti, Roberto Rosellini, Vittorio de Sica y Cesare Zavattini); *poesía* (el lirismo: Federico Fellini, Bernardo Bertolucci); *poetas* (Pier Paolo Pasolini). Además, por la conexión directa con el tema los autores sobre los que tratamos comparten significativas interferencias biográficas y estilísticas. Puede decirse que reaccionan entre ellos como en química los elementos reactivos del sistema periódico, que están en condiciones de combinarse con los otros y de actuar sobre ellos. Naturalmente, otros grandes autores (basta con pensar en Michelangelo Antonioni) deberían encontrarse en este grupo, pero, por limitaciones de espacio, los consideraremos sólo como vívidas ausencias o, si se quiere, como sugestivas presencias al margen.

¹ Cfr. Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1990.

² Lucchino Visconti, *Cadaveri*, «Cinema», 119, 10 de julio de 1941, p. 386.

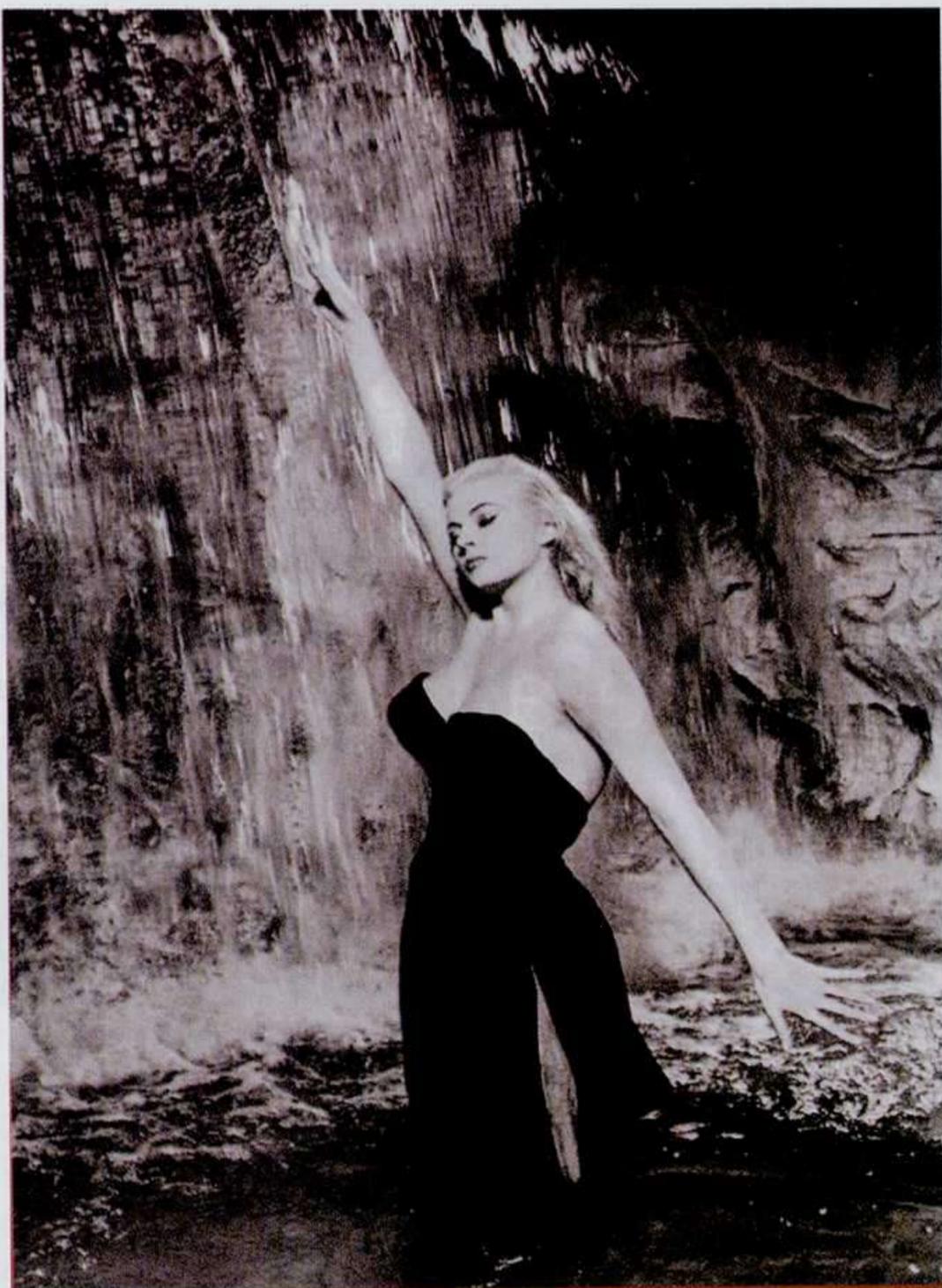
Poéticas

En 1940, Lucchino Visconti y el grupo de jóvenes cineastas y teóricos agrupados en torno a la revista «Cinema» miran al realismo cinematográfico francés como un posible modelo, a Renoir (de quien Visconti fue ayudante), a Carné, y, además, a sus modelos literarios, como Maupassant y Zola. En la literatura italiana, encuentran en las obras de Giovanni Verga¹ su principal punto de referencia a causa de su realismo integral. De este impulso nacerá *Ossessione* (1943), la película manifiesto del nuevo cine italiano, una película que abrirá camino a un nuevo lenguaje para librar a la pantalla de los «demasiado numerosos cadáveres, hostiles y desconfiados»². Esta declaración de poética se transformará en una película sólo algunos años más tarde con *La terra trema* (1948). La tensión realista se mitiga en la obra de Visconti a partir de *Senso* (1954), en la que el director reacciona polémicamente frente al esquematismo consolador del cine post-neorrealista. A través de una recuperación de la teatralidad del melodrama, inicia un largo recorrido que le llevará a reflexionar sobre los grandes temas de la modernidad (la crisis de valores, la conciencia de sí mismo), con la referencia cada vez más clara de los grandes escritores del Decadentismo europeo.

Roberto Rosellini había iniciado su actividad de director durante el fascismo, rodando

películas como *La nave bianca* (1941), en la que se mezclan registros diversos y se intuyen algunos rasgos estilísticos que caracterizarán a las grandes películas del periodo neorrealista, *Roma città aperta* (1945) y, sobre todo, *Paisà* (1946).

«En 1944, inmediatamente después de la guerra, todo estaba destruido en Italia (...) Fue ese estado de cosas el que nos permitió abordar trabajos de carácter experimental; nos dimos cuenta muy pronto de que las películas, a pesar de ese carácter, se convertían en obras importantes, tanto en el plano cultural como en el comercial»³. El aspecto más significativo de esta declaración es sin duda la referencia al experimentalismo, uno de los rasgos fundamentales de la poética rosselliniana. Lo real se impone al autor como un arrasado campo de investigación que, por su complejidad, requiere una mirada pura y profunda⁴. Esta especie de «realismo de participación», que tendrá un gran éxito en torno a los años sesenta con la *Nouvelle Vague*, lleva consigo un nuevo lenguaje fílmico. Rossellini utiliza la cámara como un sensor, que capta las ondas telúricas antes de que éstas desbaraten la superficie. Profundiza en los pliegues emotivos de los personajes, mientras el acontecimiento ya está dado en la «espera». En el transcurso de su carrera, parece como si a Rossellini le devorara ese ansia de experimentación. Con *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), Rossellini experimenta una nueva relación entre el cine y la televisión, que no es considerada como un rival diabólico del arte cinematográfico,



Anita Ekberg en *La dolce vita* de Federico Fellini, 1960

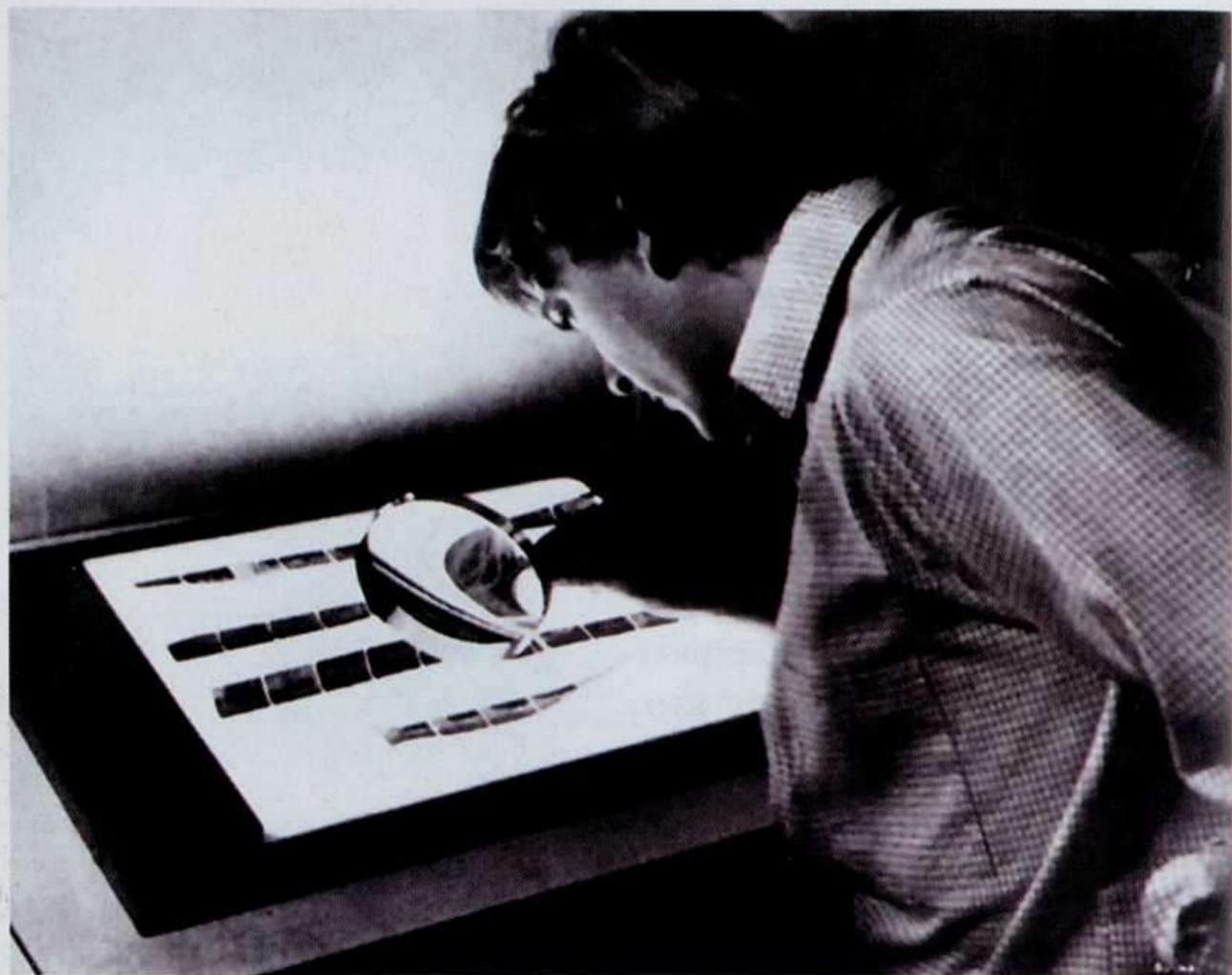
sino como un nuevo y potente medio expresivo y de difusión de ideas.

Vittorio De Sica y Cesare Zavattini, director el uno y escenógrafo el otro, forman entre 1945 y la segunda mitad de los cincuenta una extraordinaria asociación artística. Y en este caso, para ajustarnos al tema, nos limitaremos a esta etapa de su paradigma creativo.

De Sica es protagonista de una auténtica metamorfosis. Famoso actor de comedias brillantes, del cine de «teléfonos blancos» durante el fascismo, se vuelve después el cantor de la realidad trágica y desesperada de la Italia de aquellos

³ Roberto Rossellini, *Dix ans dans le cinéma*, «Cahiers du Cinéma», 50, 1955, cit. en Gianni Rondolino, *Rossellini*, UTET; Torino, 1989, p. 71.

⁴ Cfr. Pio Baldelli, *Cinema dell'ambiguità*. *Rossellini, De Sica e Zavattini, Fellini*, Samonà e Savelli, Roma, 1969, p. 211.



David Hemmings en *Blow Up* de Michelangelo Antonioni, 1966

años. De Sica acompaña con la cámara a sus personajes en el desarrollo de la acción, como un silencioso y atento testigo. Les sigue en los pequeños dramas de la vida diaria que, de pronto, se amplían, estallan, se convierten en verdaderas epopeyas. Pero es Cesare Zavattini, escenógrafo, pintor y poeta, quien trata de sistematizar teóricamente la «poética» neorrealista. Zavattini entiende el cine como un instrumento ideal para el análisis de la realidad⁵. Para obtener esta representación de los conflictos, Zavattini elabora la teoría de la «persecución». Apoyándose en Vertov, sostiene que la cámara, con su ojo mecánico, puede seguir, «perseguir» a sus personajes, observados en el discurrir de su vida cotidiana. Entonces las «microhistorias», los pequeños dramas de todos los días, insignificantes por sí mismos, filtrados por el objetivo de la cámara, se presentan como fragmentos significativos de sociedad en su conjunto. En este sentido, la escenografía de *Ladri di biciclette* (1948) es iluminadora. En torno a los años cincuenta, Zavattini define con claridad su «poética de la inmediatez»: «En mi opinión, el cine debe contar lo que está pasando. La cámara está hecha para mirar delante de ella»⁶. El empeño constante de Zavattini, la ampliación del neorrealismo como nueva metodología de conocimiento de lo real a través de las imágenes, no encuentra una realización concreta, exceptuando, tal vez, la película de episodios *Amore in città* (1953). Paradójicamente sus declaraciones de «poética» no son del todo puestas en práctica ni siquiera en las obras maestras del neorrealismo, en las que su visión del mundo se funde y, a la vez, entra en conflicto con la de Vittorio de Sica. *Ladri di biciclette*, *Sciuscìa* (1946), *Miracolo a Milano* (1951) son el resultado de una visión múltiple, aunque limpiamente equilibrada.

⁵ Mino Argentieri, Introducción a Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano, 1979, p. 20.

⁶ Cesare Zavattini, entrevista di Pasquale Festa Campanile, «La fiera letteraria», 47, 9 dic. 1951.

Poesía

Federico Fellini inicia su actividad en el cine italiano participando como escenógrafo en las grandes obras neorrealistas. Pero desde las primeras películas, en *I vitelloni* (1953) y sobre todo en *La strada* (1954) se niega, como director, a tratar la realidad en su «objetividad» fenomenológica. Al evocar sus inicios junto a Rossellini⁷, en el rodaje de *Roma città aperta*, Fellini recuerda especialmente la sensación de libertad que experimentaba durante el trabajo, la posibilidad de rodar una película con la misma ligereza expresiva que sentía al dibujar una caricatura. El tiempo de espera de la película es un momento de reflexión, la espera de la «auténtica» vida, la de la elaboración. Para Fellini, la fascinación que ejerce el cine consiste, por una parte, en la posibilidad de habitar un mundo paralelo y fabuloso, y, por otra, en poder proyectar en este mundo el propio microcosmos existencial e inconsciente. Aquí está la diferencia con los autores que sin duda le influyeron, como Rossellini y Zavattini. Rossellini vive con sus personajes la historia de la película, Zavattini los quiere perseguir. Fellini los acompaña.

Rimini y Roma no son lugares geográficos, determinados por los hechos históricos, sino que emergen de un proceso de reconstrucción emotiva que profundiza, al mismo tiempo, en las pulsiones profundas de



Marlon Brando y María Schneider en *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci, 1972

la sociedad italiana; basta con pensar en *La dolce vita* (1959) o *Amarcord* (1973). El lirismo que recorre las películas de Federico Fellini procede de esa capacidad de materializar el flujo multidimensional de las interferencias visuales y emotivas en una ambientación coherente, única y estilísticamente consumada.

Benardo Bertolucci pertenece a una generación distinta a la de Fellini, con quien comparte sobre todo la atención a la propia autobiografía existencial. El ambiente familiar (el

⁷ Cfr. Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1993, pp 45-47.



Silvana Mangano y Helmut Berger en *Confidencias* de Luchino Visconti, 1974



Escena de *Salò o los ciento veinte días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, 1975

padre, Attilio, es uno de los más importantes poetas italianos) favorece su formación artística y cinematográfica. Bajo la dirección escénica de Pier Paolo Pasolini, amigo de su padre, rodará su primera película, *La commare secca* (1962), con poco más de veinte años. La primera etapa de su recorrido creativo tiende a buscar una afirmación de su propia autonomía respecto a la figura del padre. La película decisiva es *Strategia del ragno* (1972), basada en un relato de Borges, en la que el director sumerge a los personajes en un horizonte visual donde confluyen diversos modelos pictóricos (Hopper, Magritte, De Chirico, entre otros)⁸. Inicia aquí una larga colaboración con un gran arquitecto de la luz como es Vittorio Storaro. Incluso en las siguientes películas, desde las habitaciones de *Ultimo tango a Parigi* (1972) a los paisajes de *Novecento* (1976) y los de *Io ballo da sola* (1996), la búsqueda de Bertolucci se dirige hacia un tipo de narración cinematográfica cuya acción dramática reverbera visualmente sobre los colores y sobre la composición de los encuadres. La suspensión de un gesto funciona como contrapunto lírico al surgir de una dominante colorista o visual.

Poetas

El itinerario creativo de Pier Paolo Pasolini, teórico, poeta, director, es ejemplar en el panorama de una relación entre *poéticas/ poesía/ poetas*. Su *canibalismo* expresivo le lleva a atravesar los tres campos de esta relación dejando huellas significativas en cada uno de ellos. Su interés por el cine le acompaña en toda su actividad

⁸ Cfr. Giampiero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Bari, 1991, pp. 504-509.

artística. Tras diversas experiencias como escenógrafo (con Mario Soldati, Mauro Bolognini, Federico Fellini), debuta en 1961 con *Accatone*.

Algunos años después, en 1965, Pier Paolo Pasolini desarrolla, en el festival de Pesaro, una reflexión teórica sobre el cine⁹. En su intervención *Il cinema di poesia*, que es también una declaración de poética, Pasolini afirma: «el cine es fundamentalmente onírico por lo elemental de sus arquetipos (...) y por la fundamental pre-gramaticalidad de los objetos en cuanto símbolos del lenguaje visual»¹⁰. Los elementos que surgen de inmediato en la definición pasoliniana están todos relacionados con un aspecto «arquetípico», «inconsciente», «pre-gramatical» del cine que constituye, según el autor, el núcleo del lenguaje cinematográfico. Y este contacto no mediatizado con la realidad es el que desplaza el interés de Pasolini desde la literatura, desde la poesía, hasta el «cine de poesía». El cine le permite dis-



Ana Magnani, Londres 1972

FOTO Luis Ontoso

⁹ Para un panorama del debate crítico acerca de las teorías pasolinianas, cfr. Adelio Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia, 1986, pp. 81-88.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Il cinema di poesia* (ed. or. 1965), recogido en *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1995, pp. 171-172.

frutar ampliamente de la figura del *oxímoron*: el encuentro/desencuentro de los puntos de vista de los personajes y de su autor se manifiesta en los diversos registros visuales y lingüísticos utilizados, de los que encontramos un magnífico ejemplo en *La ricotta* (1963). La búsqueda poética de Pasolini gira en torno a la fractura vertical entre corrupción y pureza, entre homologación y diversidad, que la imagen cinematográfica constata de una forma dolorosa y auténtica. En el punto más alto de su drama interior, con *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), Pasolini realiza una película que por su crudeza desafía el límite extremo de la «visibilidad», creando una imagen que se ofrece para negarse a sí misma.

TRADUCCIÓN Antonio Jiménez Millán