

CINE

La larga noche
de la Italia fascista

Seguramente, la constante esencial del mejor cine italiano contemporáneo es aquella que Freddy Buache —director de la Cinemateca suiza— situaba como columna vertebral del neorealismo y dato más importante de «La lunga notte del '43», de Florestano Vancini: el convencimiento de «la profunda unión existente entre el hombre y la Historia, el hombre haciendo la Historia y la Historia marcando al hombre». La película, Premio «Opera Prima» en la Mostra de Venecia de 1960, llega hasta las pantallas españolas con diez años de retraso y después de que otros films de Vancini («La calda vita», «Las estaciones de nuestro amor») mostraran una trayectoria que —incidencias comerciales aparte— se podría definir como una lenta marcha hacia la desilusión, como un proceso fatigoso que desemboca en un pesimismo ideológico, muy común entre los intelectuales italianos de izquierda de los años sesenta. El halo de desencanto, de impotencia semimasoquista que respiran todos y cada uno de los planos de las películas de Vancini citadas en segundo lugar —y muy especialmente de la minusvalorada en España, «Le stagione del nostro amore», no está aún presente en «La larga noche del '43», aunque las brumas de Ferrara y ese magnífico personaje que es Pino Barilari, el farmacéutico parálitico que desde un primer piso de la calle mayor de la ciudad observa, impotente y cobarde, el devenir trágico de los hechos, ya anuncian lo más personal de un hombre —nacido en Ferrara, 1926— que participa hasta el máximo de las limitaciones de toda una generación de cineastas italianos que se ha visto sacrificada sin saber exactamente en nombre de qué, una generación-puente cuyo máximo valor radica en el testimonio de su propia existencia.

«¿Quién no recuerda en Ferrara la noche del 15 de diciembre de 1943? ¿Quién podrá olvidar jamás, mientras viva, las lentísimas horas de aquella noche? Fue una valeda angustiosa, interminable para todos: con los ardientes

ojos fijos escrutando a través de las rendijas de las persianas las calles sumergidas en la oscuridad; con el corazón dando un vuelco a cada minuto al oír el crepitar de las ametralladoras o el paso repentino, y más fragoroso aún, de los camiones cargados de hombres armados. La muerte no nos da miedo/viva la muerte y el cementerio», cantaban los hombres de los camiones al pasar, invisibles en la oscuridad, a lo largo de las calles desiertas. Era un canto candencioso, pero no marcial; desesperado incluso».

Este es el comienzo del tercer capítulo de «Una noche del '43», narración de cuarenta páginas que Giorgio Bassani introdujo entre sus inolvidables «Historias de Ferrara» y que dio origen al film tras ser tratada, a nivel de guión, por Ennio de Concini, Pasolini y el propio Vancini, quienes introdujeron algunas diferencias con respecto al relato original, entre ellas una relación amorosa entre Anna, la esposa del farmacéutico, y un antiguo compañero de estudios que había desertado del ejército (lo más endeble de la película, aunque se reconozca su buena intención, no exenta de ingenuidad en su planteamiento, de estrechar al máximo los lazos entre el hombre y su circunstancia histórica), así como la explicitación de que el jefe fascista local, Carlo Aretusi, había decidido personalmente la muerte del cónsul Bolognesi, atribuida a la Resistencia y pretexto de la mortal represión. Pero también Bassani insertó variaciones con respecto a la realidad, aunque más bien episódicas: la masacre fue un mes antes (en la noche del 14 al 15 de noviembre), los asesinados no fueron once, sino diecisiete, y el cónsul Bolognesi se llamaba Ghisellini y era comisario federal de Ferrara. Todo ello según los datos que facilita Max Gallo en «L'Italie de Mussolini», cuyos párrafos referentes al hecho paso a transcribir:

«El 14 de noviembre de 1943 se reúne en Verona el I Congreso del Partido Fascista Republicano, una de cuyas misiones es convocar la Asamblea Constituyente de la República de Saló. Con ella, Mussolini juega su última carta, que hace sonreír cuando se conoce el absoluto dominio alemán sobre la economía italiana: la carta de la socialización. La República fascista es calificada oficialmente como social y, una vez que la monarquía ha abandonado al régimen, Mussolini escribe que, por fin, el fascismo ha hallado su verdadero camino, republicano y social.

El espíritu de los participantes al Congreso no se presta a las especulaciones políticas. Estos hombres tienen miedo. El aislamiento les angustia, y si algunos han arriesgado su vida hace años, ahora han envejecido y, a pesar de la protección alemana, saben que pueden caer bajo el fuego de los partisanos.

Por la tarde, mientras se llevan a cabo las discusiones, Pavolini —secretario del partido— recibe un mensaje por escrito. Inmediatamente, toda la sala está en pie, esperando y silenciosa. Pavolini lee con voz grave: «El comisario federal de Ferrara, camarada Ghisellini, tres veces condecorado con la medalla de plata, otras tres con la de bronce, ha sido asesinado por seis tiros de revólver. Debe ser vengado inmediatamente».

El Congreso grita: «¡A Ferrara, todos a Ferrara!». Pavolini consigue silencio y determina que los fascistas de Ferrara, Pádova y Verona salgan con sus escuadras a vengar a Ghisellini. En la noche del 14 al 15 de noviembre, los «Squadristi» y la Guardia Nacional republicana llegan a Ferrara. Casi al instante, diecisiete cadáveres de antifascistas conocidos o de aquellos que estaban en prisión, o incluso de obreros que habían sido cazados en la misma calle, aparecen en la plaza principal vigilados por milicianos que disparan a cualquiera que se acerque». ■ FERNANDO LARA.

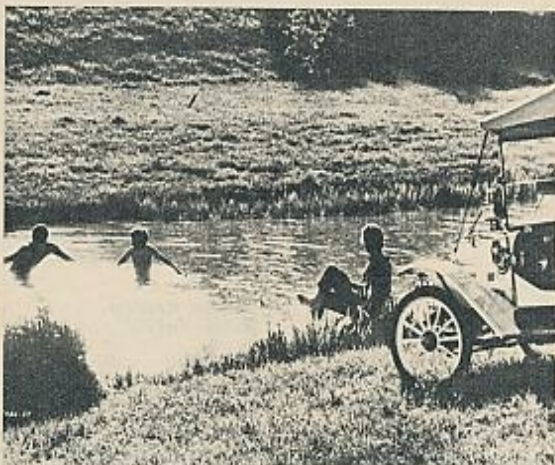
Zazie,
en el Mississippi
faulkneriano

«¿Te das cuenta? Uno tenía que aprender demasiado de prisa; uno tenía que saltar del dolor y de la oscuridad absoluta a la esperanza de que algo, "él", "ellos", "los dioses", "lo que fuese", volviesen a poner los pasos de uno en el buen camino. Después de todo, era posible que en el mundo existiesen otros elementos, aparte de la Pobreza y de la No-Virtud, que cullasen también de los suyos». («Los rateros», de William Faulkner.)

Es casi imposible que el crítico acuda a ver una película sin una serie de ideas hechas que encasillen, de una forma u otra, su reflexión posterior. El simple nombre de los que han intervenido en el film ya le predisponen —incluso a nivel subconsciente— a "ver" algo, a "esperar" la aparición de un conjunto de elementos sobre los que fija su análisis. La pos-

tura virginal ante una obra no deja de ser utópica para él, aunque sólo sea por su lógica deformación profesional, por una experiencia que le marca irremediablemente. Cuando comienza la proyección de un Losey o un Truffaut, por poner el ejemplo de dos autores con una línea muy definida, el crítico no puede impedir la puesta en marcha de un mecanicismo que enlaza esa obra concreta con otras anteriores provistas de unas características determinadas, de un estilo singular. La validez de su trabajo radicará en gran parte en no someterse dócilmente a esa imagen preestablecida, en abandonar un esquema donde todo pueda encasillarse, aunque sea forzando, falsificando el significado más íntimo de la película propuesta. Las recientes desorienta-

de hoy —y más un realizador con poca experiencia— se habría introducido en el mundo faulkneriano a través de uno de los relatos menos "típicos", pero también más entrañables del autor de "Santuario", "El ruido y la furia" o "Gambito de caballo". La citación de los dos nombres esenciales de la película tampoco aclaraba demasiado: Mark Rydell —director— tenía a sus espaldas tan sólo una buena adaptación de "El zorro", de D. H. Lawrence, no conocida entre nosotros; en cuanto a Steve McQueen —protagonista—, actor irregular de por sí y propicio al lucimiento personal, había el temor de si su presencia no alteraría el equilibrio de la narración al pasar a primer plano un personaje que siempre actuaba "en función de" (Boon Hogganbeck), en detrimento del



«Los rateros», de Mark Rydell.

ciones ante "Tristana" o "La joven" y "lo que Buñuel debía ser" pueden clarificar suficientemente esta reflexión.

Por todo lo que antecede y sin que esto suponga precisamente un elogio irracional de la ausencia de previa información que caracteriza a amplios grupos de la crítica cinematográfica española, resultaba muy atractivo desde un principio enfrentarse a un film como "Los rateros", cuyas referencias eran bastante escasas. Claro que había una base literaria suficientemente conocida: la novela póstuma del mismo título de William Faulkner que consiguió en 1962 el Premio Pulitzer y que Plaza & Janés lanzase dos años más tarde en España a través de su colección "Reno", pero las incógnitas empezaban al preguntarse cómo el superdesorientado cine norteamericano

verdadero protagonista (el niño de once años Lucius McCaslin), temor que aumentaba al comprobar que el mismo McQueen había coproducido el film a través de su marca Solar Productions.

Sin embargo, y pese a los peligros mencionados, "Los rateros" ("The reivers", 1969) resulta una grata sorpresa. El sentido nostálgico, de añoranza ante un pasado perdido a todos los niveles, que destila la novela de aquel cuyo máximo resorte artístico era la infidelidad, en frase de Sartre, está presente en una película que consigue sus propósitos por medio de un tono íntimo, de voz baja, que tiene presente su carácter de obra menor y lo aprovecha hasta el máximo. La historia de este niño de once años que, gracias a un viaje de Jefferson —trasunto del Oxford mississippiano de la infancia de Faulkner—