

VILLEGAS LOPEZ



Cesare Zavattini.

de Caserini, cuyo protagonista es el hombre con el que ha de realizar su mejor obra: Vittorio De Sica (véase). Pero su primer argumento importante, en colaboración, será el de «Cuatro pasos en las nubes» (1942), de Blasetti, que en cierto modo prefigura las tendencias neo-realistas; aunque aún en las directrices del cine de aquellos años, marcadas fundamentalmente por estos dos realizadores. Es proverbial la sensibilidad, la bondad, el humanitarismo y la solidaridad hacia todos los hombres de Zavattini. Por eso, la segunda guerra mundial constituye para él un revulsivo y una tremenda revelación: hay que hacer algo para que todo aquel horror no se repita jamás. Y como es un artista, esta misión se la encomienda a su arte. Y, concretamente, al cine, este arte y ese medio de comunicación universal, con una fuerza de penetración nueva y poderosa. Toda su obra tiene ese sentido moral, en busca de la comprensión y el amor entre los hombres. Y en su colaboración con De Sica dará las más grandes, nobles e importantes películas del neo-realismo italiano.

Escritor ante todo, publica numerosos artículos y ensayos sobre el neo-realismo y el nuevo concepto del cine, que desea imponer, incluso un diario cinematográfico, que aparece en revistas. Y se convierte en el indiscutible jefe, profeta y teórico máximo del neo-realismo mundial, el que le formula clara y terminantemente, le defiende y propugna llevarle siempre más allá de sus límites. Con el propósito de que el cine sirva a sus semejantes, sobre todo al

ZAVATTINI

hombre humilde, vencido u olvidado. Sus palabras son terminantes: «Tuve que luchar contra mi misero, contra mi fantasía, que me sugiría a cada instante un argumento más atractivo que el otro. Pero en mi estaba tomando roles una idea que me atormentaba. La realidad, la contemplación de los hechos que acontecían ante mis ojos, en cada momento, se me hacía más interesante que cualquiera de los argumentos que se me iban ocurriendo. Eso era lo que más atormentaba a mi espíritu. Iba dándome cuenta de que los hechos y las gentes podían dar a mis temas un valor humano y social más profundo que cualquier hecho y cualquier personaje que pudiera inventar. «Están los otros... Los otros son importantes, lo más importante. Los hombres que viven alrededor nuestro, ¿qué hacen, cómo viven, les va bien, sufren, por qué les va mal, por qué sufren? Todo lo que acontece a nuestro alrededor, incluso la cosa más banal que puede verse en la calle, junto a los más graves acontecimientos, sean próximos o lejanos, tienen una significación, un sentido humano y social, dramático, que provoca grandes problemas. Problemas que son los nuestros también, porque nada sucede a nuestro alrededor que nos sea extraño, purista que somos nosotros, una parte de la Humanidad. Estas son mis fuentes fascinantes, insagotables, fundamentales, de inspiración, de meditación, de acción creadora, y deberían serlo también para todos en el cine. Quiero ser, siempre y ante todo, un contemporáneo. «Para mí, el cine es, además, una moral. Es el arte que me permite mejor conocer y, por tanto, amar a mi prójimo. ¿Pero qué es mi prójimo sino lo que está más cerca de mí? ¿Con qué derecho escoger en la creación de Dios este mejor que aquello, declararlo más digno de interés? Soy como un hombre que debería describir un campo y que se pregunta por qué briza de hierba comenzar. Honradamente no puedo sacrificar la briza de hierba que existe realmente al campo que no existe más que en mi espíritu. «Quiero ser un contemporáneo, porque el cine no llega a una expresión artística, a un lenguaje humano y social universal más que al ofrece la significación de acontecimiento, de dramas colectivos de su tiempo. «El neo-realismo tuvo la intuición de que el cine — contrario del que se hacía antes de la guerra — debía relatar los hechos mínimos, sin ninguna intrusión de la fantasía, esforzándose por denominar, dividirlos en todos los elementos que contienen, bajo el punto de vista humano, histórico, determinante, definitivo. Basta con escavar, y cualquier pequeño acontecimiento se convierte en una mina. Vengan al fin los buscadores de oro a escavar en la ilimitada mina de la realidad. Sólo así podrá llegar a ser el cine socialmente importante.

Es lo que entronca el neo-realismo en la tradición y la tradición del realismo, la gran directriz del arte de nuestra época. Balzac decía, en 1830, respecto a la novela: «Todas las combinaciones posibles parecen agotadas, to-

VILLEGAS LOPEZ

WYLER, William

DIRECTOR. Nació el 1 de julio de 1902 en Mulhouse (Alsacia), entonces provincia alemana, y ahora francesa. Pertenece a una familia suiza, de raza hebrea, cuyo padre estaba dedicado al comercio de cementos al por mayor, y a cuyo negocio quería dedicar a su hijo. Estudió en la escuela de Mulhouse, hasta 1918, y al pasar a poder de Francia, la familia se trasladó a Lausana (Suiza), en cuya Escuela Superior de Comercio sigue los cursos de esta especialidad. Su padre le envía a París, encargado de la venta de cien mil camisas, y con el propósito de que perfeccione su oficio. Pero Wyler se interesa por el teatro y por la música, y sigue estudios musicales en el Conservatorio de París, en 1920. Por aquellas fechas, conoce, en Zurich, al primo hermano de su madre, el productor Carl Laemmle, judío suabio, que desde niño había llegado a ser el dueño de la gran productora Universal. Le ofrece trabajo en sus estudios y, en 1921, marcha a Hollywood. Como suele suceder con los nuevos emigrantes, protegidos por los antiguos residentes en un país, Laemmle le hace empezar por los más humildes oficios, comenzando por escribiente y siguiendo por empleado en la pu-

WYLER

blicidad, accesorista, secretario de producción y, al fin, ayudante de director. Se le encarga algún corto metraje del Oeste y, durante varios años, hace más de cien. En su aprendizaje. En 1928, comienza a hacer largometrajes, siempre en el «estereón» de segunda categoría.

Desde 1930, comienza su ascenso con «La tempestad» y luego una serie de películas psicológicas, muy bien realizadas, que le sitúan como uno de los primeros directores norteamericanos y mundiales. Sus mejores films son adaptaciones cinematográficas de las obras teatrales de Lillian Hellman, comenzando por «Eso es», película extraordinaria por su precisión, tensión dramática y una oscura y desesperada poesía. Ya está aquí la característica principal de Wyler, respecto a su temática preferida, vinculada a un estudio psicológico con trascendencia social acusada. Estos mismos valores están magníficamente desarrollados en otra obra de Hellman, «Punto muerto», que es una de las mejores películas que se han hecho sobre la infancia abandonada y delincuencia. En «Jezebel», Bette Davis hace uno de sus grandes personajes, la película es ya un sursur de estilo, aunque no con la plena unidad de las anteriores. «Cumbres borrascosas» es uno de sus máximos éxitos mundiales, con ese clima tenso, de tonos sordos y oscuros, que salvan el folletín de la obra original. «La lobos» es otra de las grandes creaciones de Bette Davis, bajo su dirección, y la película



«Cumbres borrascosas», de William Wyler.

VILLEGAS LOPEZ

WYLER

VILLEGAS LOPEZ

WYLER-ZAVATTINI

ya tiene el estilo peculiarísimo de Wyler; conserva casi íntegro el diálogo de la obra teatral de Ibsen, pero el realizador profundiza con este estilo más allá de la textura teatral, para expresar todo un mundo de psicologías y de hechos, por medio de la cámara. «La señora Miniver» o «Rosa de aboleños», es una bella película sobre el valor civil de los ingleses, durante la segunda guerra mundial. Tiene algún momento fácil y muchos magníficos; fue uno de sus mayores éxitos.

Pero la guerra alcanza a Estados Unidos, y Wyler es movilizado, en julio de 1942, como Mayor de las Fuerzas Aéreas, en la sección cinematográfica, pasando dos años en Inglaterra y en Italia. Hace dos documentales de guerra, uno de los cuales es una verdadera maravilla: «La Bella de Mentón», simple relato de la vida de un portaviones en guerra, tratado con un objetivismo que le conviene en uno de los temas más estrambóticos. Con el desembarco en Europa, pasa a la infantería y toma parte en la reconquista de su Alsacia natal; recibe varias condecoraciones norteamericanas y francesas, por méritos de guerra. Desmovilizado, realiza otra de sus máximas y más célebres películas: «Los mejores años de nuestra vida». Se trata del problema de la readaptación de los hombres, que vuelven de la guerra, a la vida normal de su país, tema que ha sido ya

magníficamente abordado por los novelistas norteamericanos de la llamada generación perdida: Este film puede ser el resumen de Wyler, con sus méritos y sus debilidades. Todo su estilo, tan personal, está llevado a su cúspide. Pero también el tema está tratado con un pragmatismo, donde se habla del confort y de las heladeras eléctricas como recompensa para los exhaustos e ideales derrotados en la contienda, por aquellos hombres; el objetivismo de Wyler le trae una frente a un tema de tal envergadura. Después hard «la heredera», siempre en sus climas cerrados y tensos, pero sobre todo «Brigada 21», en el ambiente policíaco de una comisaría, con pocos decorados, reducidos; donde se mueven hombres que son psicología desnuda. Pero es, también, una acusación contra la intarsalencia, la cerrazón mental de unos grupos, en cierto modo raciales, para los que la justicia es una venganza. Es uno de sus films más logrados. Más tarde se incorporó al cine superpelicular, realizando un «Ben-Hur», que tiene demeritos reminiscencias del ya hecho por Fred Niblo, o comedias ligeras, distrajentes llevadas, como «Vacaciones en Roma». Sus grandes obras quedan atrás.

Wyler ha traído al cine algunas aportaciones importantes, que son también limitaciones. «He pretendido siempre —dice— dirigir mis films sin tener en cuenta mis sentimientos, ni mi

propia concepción de la existencia. De este objetivismo total parte todo su concepto cinematográfico. Cree que la expresión fílmica ha de centrarse en el actor, lo que, al fin, viene a ser una concepción teatral. Wyler tiene preferencia por las adaptaciones procedentes del teatro, como hemos dicho, precisamente por esta razón. Ello hace posible la coexistencia de su estilo, basado en lo que después se llamará el plano-secuencia. Aportado en el humanista Gregg Toland y su pan focu, que Welles desarrolló tan plena y magníficamente en «El ciudadano Késar», funda su estética cinematográfica en la cámara y en la toma de vistas, llevada en profundidad. Estima que la división del film en planos es un artificio y que la acción dramática y psicológica adquiere su plena flexibilidad, eficacia y, sobre todo, resplando por medio de las tomas de vistas largas, donde las sucesivas acciones se presentan simultáneamente. Explicar: «He tenido largas conversaciones con mi operador Gregg Toland. Decidimos buscar un realismo lo más simple posible. La facilidad que tiene Gregg Toland de pasar sin dificultad de un plano a otro del decorado me ha permitido desarrollar mi propia técnica de realización. De este modo puedo seguir una acción evitando los cortes. La continuidad que así se obtiene hace los planos más vivos, más interesantes para el espectador, que puede estudiar cada personaje a su gusto. Y hacer por sí mismo sus propios cortes en planos». Esta técnica de Wyler es la que seguía, en cierto momento, Hitchcock (véase), con su T. M. T., y el ruso Romanó, filmando cada escena lo más continuamente posible. Las películas de Wyler tienen, así, muy pocos planos, generalmente la mitad de los empleados corrientemente en su época. De aquí partirá Antonioni primero, y muchos miembros de la nueva ola, para forjar su estilo. Pero ello es posible siempre que la acción esté centrada en un solo lugar y en un tiempo único. Cuando ambos cambian, el procedimiento es ya haciendo imposible. El mismo Antonioni ha abandonado el sistema casi totalmente en sus últimos films. Sin embargo se plantea un dilema, con gran eficacia dramática, cuando la unidad de lugar y tiempo lo permite, y da a la acción simultánea una multiplicidad de situaciones y acciones que no es necesario destacar con una planificación abundante. La televisión ha venido, también a incidir positivamente en esta concepción cinematográfica de planos cerrados y tiempos muertos. Pero, para mí, el gran valor de Wyler, en su mejor época, independiente de sus aportaciones de estilo y forma, es su facultad de crear un clima y ambientes plenos de tensión y de pasión, bajo la cubierta de un objetivismo que pretende ser impecable, documental. Y también la magnífica dirección de los actores, ese centro humano del film, en el que este realizador ve sus mayores posibilidades de expresarse y de dirigirse a los públicos.

PRINCIPALES PELÍCULAS:
«Hada Frita», «Thunder Riders», «Polvo del desierto» (Desert Dust), «Caballero de la frontera» (Border Cavalier), «Straight Shootin», «Blazing Days», «Saber Ranch», 1928; «La tempa solitaria» (The Lone Trap), «Anybody Here Seen Kelly», «The Snake Down», «Héro del invierno» (Hell's Heroes), 1928; «La tempestad» (The Storm), 1930; «La casa dividida» o «La casa de la discordia» (A House divided), «The Old Dark House», «Tom Brown of Culver», 1932; «El abogado» o «Consejero legal» (Counsellor at Law), «Su primer compañero» (Her First Mate), 1933; «Glamour», 1934; «La alegre mentira» (The Gay Deception), «El hada buena» o «Una chica angelical» (The Good Fairy), 1935; «Los tres» (The Three), «Come and get it», «Desenrrollado» (Dodsworth), 1936; «Dono muertos» (Dead End), 1937; «Jezabel» (Jezebel), 1938; «Cumbres borrascosas» (Wuthering Heights), 1939; «El lettero» (The Westerner), «La carta» (The Letter), 1941; «La joba» (Little Fools), 1941; «La señora Miniver» o «Rosa de aboleños» (Mrs. Miniver), 1942; «Tempestad de Belles», «Thunderbolt», documentales, 1944; «Los mejores años de nuestra vida» (The Best Years of our Lives), 1946; «La heredera» (The Heiress), 1949; «Brigada 21» (Descent Story), 1951; «Curios», 1952; «Vacaciones en Roma» (Roman Holiday), 1953; «Horas desperadas» (Desperate Hours), 1955; «La gran prueba» (Friendly Persuasion), 1956; «Horizontes de granadera» (The Big Country), 1958; «Ben-Hur», 1959; «The Children's Hours», 1962; «El despertar de Venus», 1964.

ZAVATTINI, Cesare

ARGUMENTISTA. Nació el 20 de septiembre de 1902, en Luzzara (Emilia). Italo. Estudió leyes en la Universidad de Parma y obtuvo un puesto de profesor en el colegio Maria Luigia (1923-27). Por entonces inició su carrera periodística en la «Gazzetta di Parma», que pronto extendió a numerosos diarios y revistas del país, logró destacar por el humorismo, agudo y humano, tanto de sus cuentos como de sus críticas literarias, también fundó y dirigió dos semanarios. Comentó a interarse por el cine viendo «La quimera del oro», de Chaplin. En el personaje de Charlot encontrará la fuente de sus ideas, que va a desarrollar en su extensa y fundamental obra: la importancia del hombre pequeño, superfluo, olvidado entre todos los hombres. Comienza sus actividades cinematográficas, colaborando con Giucia Mondardini, en «Dare un milione» (1935).



«Los mejores años de nuestra vida».