

EL NEORREALISMO

CINEMATOGRAFICO ITALIANO

PIO CARO

ED. ACAMEDA, S. A.

1955 MEXICO

## REALISMO Y NEORREALISMO

MÁS DE UNA VEZ hemos oído decir, a esas personas que están siempre en el secreto, que el realismo cinematográfico es cosa vieja y que la nueva escuela de cine italiano, llamada Neorrealista, no hace más que caminar por pasos ya dados. Pero estas personas se equivocan, o mejor dicho existe una causa que las confunde; la causa es su falta de sensibilidad y su poco sentido de observación. Es cierto que el realismo cinematográfico es viejo y que el fotografiar "sucesos" es algo que existía mucho antes de que surgiera la escuela Neorrealista; pero no la forma peculiar de enfocar esa realidad y la manera de verla y de sentirla. Es por esto que el Neorealismo no es una nueva incorporación al cine de la misma realidad, ya que no es un volver a fotografiar lo que se entendía por realidad en su amplio sentido, sino algo de mayor trascendencia, porque empieza —como todo movimiento artístico— por poscer una interpretación de esa realidad, una forma de ver peculiar y además, una crítica particular.

El realismo anterior, que podíamos llamar viejo-realismo, o por lo menos lo que se entendía por tal, era diferente a este de la postguerra; era —podemos decir— casi deshuman-

nizado, frío, sin poesía y tenía la escasa fuerza o el débil sentimiento de unos seres que contemplaban la vida como espectadores. Todos sabemos que en la escuela clásica francesa el realismo es tradicional<sup>1</sup> pero posee estas condiciones en forma más lógica, más objetiva.

¿Qué características posee este nuevorrealismo italiano para que lo consideremos como algo innovador? En otras palabras: ¿Qué valorización tiene? Esto es precisamente lo que pretendemos estudiar, cuáles son sus características, para que se admita como una corriente nueva y peculiar.

Raymond Bordé, en "Cahiers de L'Action Latine", ha enumerado los aspectos más relevantes de este nuevo sentido y llega a considerar hasta cinco facetas como básicas de la

<sup>1</sup> La escuela cinematográfica realista francesa tiene su apogeo durante los años 1934 al 39, fechas que evocan la figura del realizador Jean Renoir, en quien se ve un claro espíritu de lucha parecida al de los realizadores rusos, pero diferente a la inquietud del Neorealismo.

Actualmente esta tradición lógica y realista perdura en la escuela francesa que llega a plantear muy parecidos problemas a los de la nueva escuela italiana. Son Marcel Pagnol, Jacques Feyder, Marcel Carné y últimamente la pareja Spaak-Cayatte quienes continúan por esta trayectoria. Hombres que nacen ya dentro de una escuela sólidamente creada.

Spaak-Cayatte parecen tener una misión que cumplir: despertar a la humanidad de la indiferencia por su semejante, hacémoslos ver no solamente la tragedia física sino su tormento moral, psicológico, capaz de justificar cualquier acto; posición de lucha muy parecida a la del neorealismo. Estos mismos problemas han sido abordados por el neorealismo pero de diferente forma, de manera más sensible y sobre todo más poética y bondadosa.

Este realismo francés, psicológico y atormentado, no está solamente en Spaak-Cayatte, sino que se encuentra en casi todos los realizadores galos. Tanto Cluzot como Autant-Lara lo abordan e igualmente Leonides Muguy, Ralph Habib, Ciampi o René Clementi. Y estamos hablando de una época viva que indica unas mismas inquietudes sentidas y vistas de diferente manera.

nueva escuela. Para él son: Primero.—El tema del film, argumento, motivo, inspiración, mensaje, es elegido en la vida real. El verdadero tema — recalca — no estriba en lo que sucede a los personajes de la obra, sino en lo que está detrás de ellos: problema agrario como en "Caza Trágica", problema de los desocupados como en "El Bandido" o en tantos otros films.

También puede estar basado en un acontecimiento de la vida real, como en "Roma a las once", y en este caso —y usamos las palabras de Bordé— "el argumento salta de la vida real en lugar de ser una convención al margen de la verdadera vida".

Segundo.—Los intérpretes pueden ser elegidos entre profesionales, pero no solamente no es requisito indispensable sino que se trata de buscar en la vida "el hecho y su personaje", la vida y su vividor. Por eso casi siempre, aunque aparezcan actores profesionales, el trasfondo humano — los extras — son gentes que representan su propia existencia, y que se limitan a hacer lo que siempre hicieron en la vida. Además se trata de romper la vieja idea de la "representación" y de inculcar al actor una simplicidad esencial.

Técnicamente podemos decir que suprime el ensayo y que el diálogo es tan sólo una sugerencia que desarrolla el protagonista con su modo de expresión.

Tercero.—A poder ser se suprime el estudio —aquella creación odiosa de Méliès— y se filma directamente en los

<sup>2</sup> Esta forma de trabajar improvisada tampoco es nueva, ya que fue usada con grandes aciertos por Jean Renoir, Griffith, Chaplin y Feuillade, aunque no fuera para ellos una forma única ni una línea de conducta.

lugares donde la acción se desarrolla, predominando los exteriores.

Cuarto.—El diálogo no es nunca convencional.

Quinto.—La fotografía es raramente contrastada y se prefiere el gris al blanco y negro o al color.

Estas son las características que señala Raymond Bordé como peculiares del Neorrealismo, características bien observadas, pero que no significarían nada si detrás de esta "mecánica" no hubiera un alma, una forma de ver y de sentir; en fin, un espíritu de comprensión y de bondad a la vez que de lucha, que es en definitiva la auténtica particularidad de la escuela. De aquí que el verdadero sentido del cine neorrealista no está en su forma de hacerse o de ser representado —aspecto secundario— sino en la manera de enfocar la realidad, de sentirla, y de comprenderla sobre todo. Por eso el alma del neorrealismo es el alma del arte y del espíritu artístico, de la inquietud o del calor interno, no de fórmulas ni de mecánicas.

Si queremos saber algo de este nuevo sentido del cine es desde esta faceta, de inquietudes y promesas, de la que debemos mirarlo, porque sus verdaderos valores están aquí, en esta manera de expresar una queja pronunciada casi en voz baja. Y mirándolo desde este punto ya sobra su técnica, su forma o su modo y sólo queda su ánimo, ese, reencarnado en Zavattini, De Santis o Visconti.

Es obvio decir que a pesar de la escuela francesa y de los clásicos del cine ruso, que hicieron un cine trágico y de gesto, el verdadero precursor neorrealista es Charles Chaplin, quien ya hace muchos años, con una visión humorística-patética de la vida, tuvo sentimientos parecidos, presentando

esa tragedia del vivir diario con su "rire du paillase". Así un film como es "Luces de la ciudad" (1931), si fuera realizado en los momentos presentes, el calificativo que merecería, aparte de ser de Chaplin, sería el de neorrealista, porque Chaplin es el precursor de este espíritu de lucha contra la injusticia, expresado con su forma ridícula de andar que le sirvió para hacer la crítica más despiadada de la existencia.

Por eso, insistimos, más que la lógica o que los diferentes puntos afines o dispares entre dos estilos, lo que une a Chaplin y al Neorrealismo es la sensación que dejan, el espíritu y la inquietud que muestran; sensación, espíritu e inquietud, que hemos vivido con los films neorrealistas y también con el sabor agrídulce chapliniano.

Esto no quiere decir que entre ambas formas exista una identificación completa, que no existe, ya que ambas tienen grandes diferencias aun en aquellos puntos en que se muestran más cercanas, porque en el mismo contraste chapliniano, en el contraste de la realidad y de los sentimientos, Chaplin es más fuerte y juega con el dolor y con la bondad (dos fuerzas de ambas escuelas) como quien hace un solitario con la baraja de los sentimientos, mientras que en los films italianos, los sentimientos, las cartas, no están puestas a propósito por una mano experta de malabaristas sino que vienen barajadas por la vida y tomadas por la mano ingenua de un niño.

Todo esto que llevamos dicho es en realidad una síntesis, una conclusión y un análisis final que muy bien podía figurar en el último capítulo de este libro, pero que quizás nos sirva como mirada global para interpretar el sentido del cine neorrealista.

## SÍNTESIS HISTÓRICA DE UNAS TENDENCIAS CINEMATOGRAFICAS.

QUIEN CONOCE un poco la Historia del Cine, sabe que Italia ha sido una de las primeras naciones que enfocó el nuevo arte desde un principio con una mira teórico-artística y también práctica. Un italiano, Ricciotto Canudo, fue quien bautizara al cine como el *Séptimo Arte* y, desde entonces, hasta los momentos presentes, Italia ha conservado la primacía en teóricos del cinema que durante su corta vida han ido delimitando sus características y formulando nuevos postulados y cánones para este joven arte, tan ligado al proceso científico y maquinista de nuestros tiempos. Así, filósofos de la talla de un Benedetto Croce o de un Gentile han dado su opinión acerca del cine frente a la cultura, y teóricos especialistas como Ragbianti, Cesare Brandi, Francesco Flora, Emilio Cecchi, Luigi Chiarini y otros muchos han ido perfilando su teoría artística; es en estos momentos cuando esta misma tradición perdura, y artífices del Neorrealismo, precisamente, como Umberto Barbaro y Cesare Zavattini siguen trabajando para cimentar y orientar su triunfal existencia en el porvenir.

El cine en Italia —según rezan las historias— nace por el año 1900, que es cuando se fundan en Roma y en Turín las dos primeras firmas cinematográficas, la *Ambrosio* y la *Cines*; ellas son las que realizan los primeros intentos cinematográficos filmando escenas simples y reales al igual que en Francia. Pero este cinema italiano pronto adquiere un rasgo peculiar, que se acentúa y evoluciona, orientándose por la epopeya histórica, por un cine histórico y pomposo que dominará gran parte de su futuro y que llega a ser conocido por sus clamorosos éxitos e incluso a ser copiado por el resto de las cinematografías. De este estilo son los films “Sardanápalo” o “Lucrecia Borgia”, de Mario Camerini, “Bruto”, de Guazzoni, que con “Los últimos días de Pompeya” o “La Corona de Hierro” marcan esa tradición peculiar en Italia del cine pomposo y espectacular. Junto con este cine vive el de la “tarjeta postal”, como llamara Zúñiga a aquel dedicado a cantar bellas panorámicas e historias amorosas, tendencias estas dos que, fundidas, han dado lugar al nacimiento de lo que luego se ha llamado genéricamente escuela “Gran Opera”.

Desde el comienzo del cine en Italia hasta 1914, esta clase de obras son las que tienen un papel preponderante; luego vuelven a ponerse de moda, pero con la guerra mundial de 1914 y con los tremendos inconvenientes que de ella resultan, este esplendor muere surgiendo la crisis constante inevitable y completa hasta 1932, en que la cinematografía italiana, ayudada por las miras publicitarias del gobierno de Mussolini, comienza a reavivar aquellas cenizas casi apagadas. Pero en esta breve trayectoria se encuentran films, como “Cabiria”, que marcarán época en la Historia de la ci-

nematografía mundial, gracias a sus grandes decorados que años más tarde incorporará al cine norteamericano, haciéndose prototipo en Cecil B. De Mille.

"Cabiria", de Fosco (1913),<sup>1</sup> con argumento de Gabrielle D'Annunzio, señala así un nuevo período técnico en la decoración, que es aprovechado en muchas otras obras italianas como "La Jerusalén Conquistada", de Guazzoni, o "Julio César", obras de cuyo estilo existen ya centenares y que sería inútil enumerar, ya que muestran la faceta más conocida del cine italiano.

Esto haría suponer, si no se conoce a fondo la Historia de la cinematografía italiana, que este realismo de la postguerra nació casi por generación espontánea, cosa que no es cierta, aunque sea difícil, hablando del neorealismo, encontrar una tradición y unos antecedentes continuados a los que se pueda recurrir en línea histórica, pero que, sin embargo,

<sup>1</sup> Suelen atribuir los teóricos a Griffith la invención del primer plano; véanse Balázs, Pudovkin, Arnheim, Roth y Spottiswoode. Y basándose en estas afirmaciones casi todos los teóricos han caído en el mismo error. Pero Eugenio F. Palmieri, en "Vecchio cinema Italiano", reivindica la invención del primer plano para el director de "Cabiria", Piero Fosco (Giovanni Pastrone). Umberto Barbaro, en una nota de *Film e Fonofilm* (Roma, Edición Italiana 1935) escribe: "...se hallan primeros planos frecuentemente en las películas italianas anteriores a las de Griffith... Basta citar un bellissimo ejemplo en "Malombra" (1913). También el Conde Negroni empleó con frecuencia primeros planos, ya sea con figuras o con objetos, y fue atacado por la prensa cinematográfica de entonces por sus "plumas que parecían vigas... En verdad, desde los primeros intentos de la CINES, fundada en 1902, ya había algunos primeros planos". No obstante y a pesar de esta paternidad italiana del primer plano, desde el comienzo del cine, se hizo la película "Risa y Llanto", de Krizenczy, donde la cámara encuadra durante toda la película únicamente la cara del actor, lo que resulta actualmente un vestigio de esta forma cinematográfica.

existen a pesar de esta carencia de sucesión. No es que queramos a toda costa y con ánimo de erudición buscar en el pasado antecesores completos, pero sí debemos reconocer que un realismo italiano existía, tanto en su tradición teatral y literaria como cinematográfica, y que fueron estos puntos —aislados si se quiere— los que señalaron los teóricos del nuevo-realismo como el objetivo donde debían ponerse los ojos. Es cierto que de estas muestras del pasado al nuevo-realismo existen abismos que los separan; pero también es verdad que había tal precedente y que, por lo tanto, la copia de la realidad no nace por primera vez ni por azar en la península italiana a raíz de la segunda postguerra.

Aparte de estas tendencias que hemos señalado de pasada y de los films en serie, también de gran aceptación, existía un cine cómico, un cinema amoroso —lugar común de todas las cinematografías— y por último, un par de obras de auténtico sentido realista, puestas de ejemplo por los teóricos modernos como antecedentes del realismo actual italiano y que representan lo que hemos llamado vieja-escuela realista.

El primer film señalado como antecedente lejano, analizado escrupulosamente por los teóricos modernos, es "Sperduti nel Buio", realizado por Nino Martoglio en 1914 y producido por la extinta casa Morgana.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> "Sperduti nel buio" es un importante documento histórico del cinema italiano que rompe la marcha de la corriente "neorealista", de la que según Palmieri es la obra maestra: "...la escritura minuciosa y violenta de Martoglio no se trasluce únicamente en la importancia del montaje, en el hallazgo expresivo de la contraposición... La retórica de Bracco se transmuta en el estilo fuerte y

Este film está influenciado considerablemente por la escuela francesa en cuanto a su realización, pero muestra su clara raigambre en la literatura napolitana por estar basada en una de las obras maestras del escritor Roberto Bracco. En el film se contrastan las vidas de dos de los estratos sociales más opuestos: por un lado la del pueblo napolitano, ese que vivirá con tanta fuerza en el nuevo-realismo, y por otro, la vida principesca del Duque de Valenza. Antecedentes de la visión neorrealista se pueden encontrar en este film en las descripciones del pueblo, al que vemos con variados problemas e inquietudes que en los films de la post-guerra.

"Perdidos en la oscuridad", como se llamó la obra en castellano, está interpretada por Giovanni Grasso, Virginia Balistreri, Dillo Lombardi y María Carmi, y ha sido el film señalado por los teóricos neorrealistas como un claro antecedente de la nueva escuela; en ella, tanto Umberto Barbaro, que la puso como ejemplo, como el crítico francés Sadoul, están acordes en ver algunos de los rasgos que después aparecerían en los nuevos realizadores italianos.

Decíamos que en 1933 el cine italiano vuelve a tomar cierta fuerza alentada por el régimen fascista, que lo orienta como todo impulso de origen político, hacia una producción publicitaria; efectivamente, en estos años invierte el Estado dinero en las firmas productoras y se fomenta la cinematografía, y aunque la producción no tiene gran valor en sí, pa-

terminante..." (*Vecchio cinema italiano*, Venezia, Zanetti Editore, 1940). También a "Sperduti nel buio" dedica Barbaro un análisis profundo (Cinema, Roma, año IV, número 68, 1939) donde se pone, entre otras cosas en evidencia el montaje para contrastes empleado por Martoglio.

ra nosotros presenta cierto interés porque, aparte de que fomenta la coproducción con directores extranjeros como Max Ophüls, Pierre Chenal y Marcel L'Herbier, implanta una serie de tópicos que después destruiría el neorrealismo.

En esta misma época se crean las instituciones gubernamentales de cine como la E.N.I.C. y el documental Luce, y se constituye la Dirección Permanente de Cinematografía, quedando así el cine italiano en manos del Gobierno.

La bombolla fascista, con sus *slogan* retumbantes impera, y el cine "Del Imperio" domina y es fomentado por las ansias de Mussolini, que quiere un cine histórico y heroico que engañe al pueblo y le haga creer en un florecimiento del Imperio Romano. Por eso todos los films son de propaganda y portan el mismo sentido grandilocuente y falso de los discursos del Duce.

Angel Zúñiga, en su libro "Una Historia del Cine", acierta al describir esta situación de la siguiente manera: "Y es que pretendía vivir en el pretérito, pues en el presente apenas podía. No podía hablar de libertad, por ser un tema ingrato al *signore* Mussolini; tampoco de mejoras sociales, porque éstas habían pasado a ser una mascarada oficial, con cantos de trágica opereta y desfile de camisas negras, cuando lo único digno del fascismo hubiesen sido las camisas de fuerza".

Estas palabras, en lenguaje llano y violento significan: *Mentira, Falsedad, Impostura, Engaño*. . . Palabras que tanto significado tendrían después para el cine neorrealista y que, por eso, conviene que las subrayemos precisamente aquí.

El cine italiano vive de lo falso, de lo viejo, y para salir a la calle, para ser verdadero, tiene que buscar en su guar-

darropía las plumas ajadas, las cruces de victoria con cardenillo y los uniformes apolillados, o si no vuelve a Roma y aparece con su rama de laurel ya un poco seca por el paso del tiempo.

Zúñiga insiste: "El cine italiano apenas tiene vida moderna que ponerse, palpitación del día, de no ser actitudes de reacción, negativas en suma". Palabras que más que un juicio parecen un reto a los jóvenes italianos. . . Un reto que parecería haberlo oído Visconti, Lattuada o De Santis.

Pero la inquietud artística, el ansia de hacer algo y demostrar la verdad no ha muerto. Aunque sólo quedan escasas salidas, éstas se intentan. Los caminos son los de siempre: o la colaboración y después la justificación, o el refugio en lo irónico y banal, al que muchos de los realizadores recurren escudándose en la comedia ligera, en el cine amoroso de todos los tiempos. En la época llamada de Giuseppe De Santis de los films de los "teléfonos blancos"; época que comienza con comedias dirigidas en su mayoría por Mario Camerini<sup>3</sup> en las que se recurría a las batas de seda, a los cigarrillos elegantes y a las conversaciones insulsas, por tener que recurrir a algo. Es la época en que se ve a un joven y apuesto galán, de inspiración americana, seduciendo a una bella dama; pero lo importante del caso es que ese joven galán puede llamarse Vittorio De Sica. Figura que tanto significaría años más tarde para la cinematografía italiana.

<sup>3</sup> De esta época son dos de los films de Camerini prototipos de este sentido irónico o sentimental; nos referimos a "Gli uomini che mascalzo" (1932) y "Il cappello a tre punte" (1934). Mario Camerini nació en Roma a últimos del siglo pasado, 1895, debutando como realizador con "Jolly" en 1923, y hasta ahora es uno de los directores más fecundos de la cinematografía italiana.

En verdad no quedan otros caminos al cine italiano que estos señalados o el del humor, al que tantas veces se recurre, y del que en ese instante es maestro un francés, René Clair.

## LA TRANSICION.

EL PASO de este cine banal al neorrealismo no se verifica bruscamente como generalmente se cree; existe un período de transición<sup>1</sup> entre estas dos maneras tan dispares de concebir el cine, que transcurre desde los últimos años del dominio fascista hasta una década después. Es en este lapso de tiempo cuando se verifica tal cambio, aunque ya unos cuantos años antes (1932) surgen inquietudes que, sin adquirir suficiente fuerza para brotar, debido al sistema político imperante, existen. Son los films que anteceden a la Segunda Guerra Mundial los que verdaderamente se pueden poner como ejemplo de iniciadores en este cambio, en esta mutación tan radical.

En 1939, De Robertis realiza "Hombres en lo Hondo" que señala el primer paso dado al amparo del documental de guerra. Otros films, algunos de De Sica y Zavattini, como

<sup>1</sup> Esta etapa de tránsito, que comprende la década de 1932 al 43, ha sido analizada por Ettore Margadonna, "Cinquanta anni di Cinema Italiano". Ettore Margadonna es un agudo crítico e historiador del Cinema. Nació en Palenza (Abruzos) y ha escrito con verdadero acierto obras históricas y otros trabajos como "Die semina gli uomini", "Pane, amore e Fantasia", etc.

"La Puerta del Cielo" (La Porta del cielo)<sup>2</sup> 1944, y "Los niños nos miran" (Il bambini ci guardano) 1943,<sup>3</sup> film en el que se plantea la posición y el drama de un niño frente al adulterio de su madre y el suicidio del padre, abren y cierran este período de transición. Aunque los films que pueden calificarse de definitivos en el comienzo de la nueva escuela y que ya tienen parte del anhelo neorrealista son "Cuatro pasos en las nubes", realizada por el viejo Blassetti y con argumento de Zavattini, y sobre todo "Osessione",<sup>4</sup> el primer film de Luchino Visconti, que representa "un gesto de rebelión" —como ha dicho Mario Gromo<sup>5</sup> en "Cinema Italiano del dopoguerra"— contra el ambiente y estado de cosas reinante.

Existe además una escuela de teóricos que marcan con su orientación un nuevo camino y existe, a la vez, una circunstancia social como es la guerra y la reacción psicológica ante los valores falsos que, en definitiva, provocan un estado de ánimo o un climax —como lo llama Lo Duca— que termina floreciendo y que justifica el nacimiento de la escuela como algo originado por un embrión. Por otra parte, en el plano personal, algunos directores y argumentistas son

<sup>2</sup> "La Puerta del Cielo". Interpretada por Marina Berti, Massimo Girotti, Giovanni Grasso y Roldano Lupino.

<sup>3</sup> "Los niños nos miran", está tomada de una breve novela, "Principio", de C. G. Viola. Interpretada por Issa Pola y Emilio Gigoli.

<sup>4</sup> "Osessione" fue traducida al castellano con el título de "El noveno Mandamiento" y "Pacto de Sangre". Interpretada por Clara Calamai, Massimo Girotti y Juan De Landa. En el guión colaboraron cuatro de los grandes escritores más destacados de "Cinema": Alicata, Antonioni, Puccini y De Santis.

<sup>5</sup> Mario Gromo es el fundador de la revista "Primo Tempo", en colaboración con Guacimmo Debenedetti y Sergio Solmi, O. C. I.



hombres de experiencia que, al final, terminan por demostrar un estilo propio que antes quizás no pudieron desplegar; lo que viene a justificar más aún la idea de que este cine no nace de la nada, y este cambio definitivo de Comerini, o de aquellos films de Blassetti o De Sica o De Santis es debido a un proceso psicológico e histórico.

A pesar de todo, durante esta época de tránsito, lo mismo que en la actualidad, siguen imperando las normas del cine viejo; pero no son ya las únicas ni tampoco las triunfadoras, y junto a lo cursi y sentimental, junto a lo falso o insidioso hay un latido. Como decimos, es Mario Camerini quien llena este período, mostrándose como hombre agudo con un sentido irónico, en el que la huella de René Clair es patente.

Es la época de "La vecchia signora", de "Rosa escarlata", en fin, la época en que Vittorio De Sica empieza a ser conocido como galán de la pantalla, actuando junto a la vieja gloria Emma Gramática, con la que años después volverá a colaborar en "Milagro en Milán".<sup>6</sup>

Es la guerra la que trae nuevas perspectivas; la realidad de la lucha y su reflejo son contrarias, a todo este cine de pa-cotilla y el soldado que aparece en escena con el fusil y su mochila, con el barro de los campos y la tiniebla de la noche, despierta a un cine olvidado que nace, por desgracia, oyendo el estampido del cañón. Como es natural, todos los films de este período de comienzos de la guerra son obras de propaganda, en las que se busca la sensación fácil<sup>7</sup> pero

<sup>6</sup> También trabajó con Emma Gramática en el film "Nápoles de Otros Tiempos".

<sup>7</sup> Un ejemplo muy bello de asincronismo de ruidos y efectos se halla en el film "La escarpe al sol" (Las botas al sol), realizado en este tiempo. Es un soldado que se queda durante la guerra en el

ya con un héroe popular, el soldado, el pueblo. Por esta fecha se realiza "Sin Novedad en el Alcazar" (1940) film de algunos valores técnicos hecho en coproducción italo-española. Es la época de "Cien Días" o de "Vieja Guardia", de Blassetti,<sup>8</sup> época en que una nueva concepción del cine está a punto de surgir.

La guerra continúa, la propaganda cambia de campo y con un soldado que avanza por las carreteras, por las tierras rotas y por caminos con huella de desolación, se acerca el neorrealismo. Es por aquí, por estas veredas, por donde llega un caminante, hombre joven y dispuesto a decir lo que ha visto, pero a decirlo sin miedo:

Aquel joven con aspecto famélico y andar cansado va cruzando los campos y las ciudades y los pueblos, viendo las casas destruidas y los niños y los campos abandonados...; pero va andando y se acerca... Antes de aparecer, ya en la última vuelta del camino, cerca de la fuente, se nota su presencia, surge como un misterio una figura gris de joven con ansia de decir: ¡Aquí estoy! ¡He vuelto! ¡Mirad! ¡Esta es la verdad!

Renato Castellani realiza "Un tiro en reserva" (1942) y el teórico Luigi Chiarini expone sus teorías en dos films, "La Bella Dormida" y "El Camino de las cinco lunas". Ma-

cuartel mientras que sus camaradas marchan al frente, y mientras que con el sello de goma de la oficina timbra las hojas y le recuerda la conciencia, a cada golpe que da en la columna sonora se marca el paso de la tropa en marcha. "La escarpe al sol" (1936) Diréc. Marco Elter y sacada del libro de Pablo Monelli. Intérpretes: Camillo Pilotto, Cesco Beseggio y Nelly Corradi.

<sup>8</sup> Alejandro Blassetti nació en Roma en 1900 y debutó en el cine con "Sole" en 1928. Desde entonces ha sido uno de los realizadores más fecundos, aunque no pueda considerársele como un neorrealista.

rio Soldato realiza "Piccolo mondo antico" (1941). De Santis, refiriéndose a este film de Soldati, dice desde *Cinema* "... Por primera vez y con "Piccolo mondo antico", hemos visto en nuestro cine un paisaje cuya vida no se apoya en el pintoresquismo, sino en una profunda correspondencia con la humanidad de los personajes, por su emotividad o afinidad con unos sentimientos".

Francesco De Robertis \* —como decíamos— da el primer paso hacia un realismo duro y cruel, en el que muestra al soldado, abriendo con su film "Hombres en lo hondo" la tendencia documentarista que luego culminará con las primeras obras de Roberto Rossellini, quien es por este tiempo su colaborador y amigo, y que ya para entonces había hecho sus pinitos cinematográficos en un film de propaganda sobre la guerra de Abisinia. Así, de esta forma, De Robertis y Rossellini fueron los primeros en aportar una nueva tendencia hacia la copia de la realidad, por el documento vivo, por el reportaje, en los que se nota —según indica Sadoul<sup>10</sup>— la influencia de las teorías soviéticas y del inglés Grierson.

Rossellini, hombre con inquietud y quizás con un ansia inconmensurable de destacar, pone su documentarismo al servicio de la propaganda de guerra y realiza "Navío Blanco" (Nave Bianca) (1941) con la que debuta como realizador, y "Un pilota ritorna" (1943), film en el que Massimo Girotti interpreta a un aviador italiano prisionero en tierras africanas. En este film ya se ven indicios de un nuevo género

\* Francesco De Robertis, antes de realizar este film, intentó hacer teatro. En casi todas sus obras, aun en las más recientes, v.g. "Carica Eroica" (1952), se encuentra claro el antecedente militar de este antiguo capitán de la Marina.

<sup>10</sup> "La Nouvelle Critique" N° 52: también en "Objetivo", N° 4.

de cine que años después sería típico de algunos realizadores neorrealistas. Es una de las primeras películas que muestran la vida en los campos de concentración y la auténtica miseria de las guerras.

Rossellini continúa por este mismo camino propagandista, y en 1943, realiza "El hombre de la cruz", en el que narra la vida de un sacerdote italiano en los frentes de Rusia, en lucha contra la U.R.R.S., viviendo en las filas de los "flechas negras", film que interpretó un arquitecto amigo del propio Rossellini.

Es con este sentido bélico y de propaganda y con la caída del dictador Mussolini como acaba esta época de transición tan varia, cuyas últimas obras tienen virtud de romper con un cine sin brío y de afrontar problemas del presente, en este caso la guerra.

Por esto la Segunda Guerra Mundial y las calamidades por las que pasó Italia influyeron notablemente en el nacimiento de la nueva escuela, aunque en verdad la influencia de la guerra no se dejó notar tan sólo en un simple realismo documentarista, sino en hacer un realismo cercano a los sufrimientos del pueblo, al dolor y a la angustia que por todas partes se veía y, sobre todo, en originar un fondo de rebeldía y de lucha por todas aquellas causas que arrastraron a estos desastres, así como una compasión muy humana por quienes las sufrían sin culpa alguna.

Si concretamos todo lo que llevamos dicho, podemos sintetizar añadiendo que el nacimiento del neorrealismo se debe a las siguientes motivaciones de orden histórico y psicológico.

1).—La Guerra.

2).—La reacción del pueblo y de los realizadores no conformistas.

3).—El viejo realismo italiano y la doctrina.

4).—El cantar del pueblo que sufre.

Y ahora a continuación vamos a analizar algunos aspectos de estos puntos para comprender cuáles han sido sus consecuencias en el ánimo de la escuela.



LÁMINA 1. Arriba: *Historia de un Pierrot* (1913), de Negroni.  
Abajo: *Perdidos en las tinieblas* (1914), de Niño Martoglio.

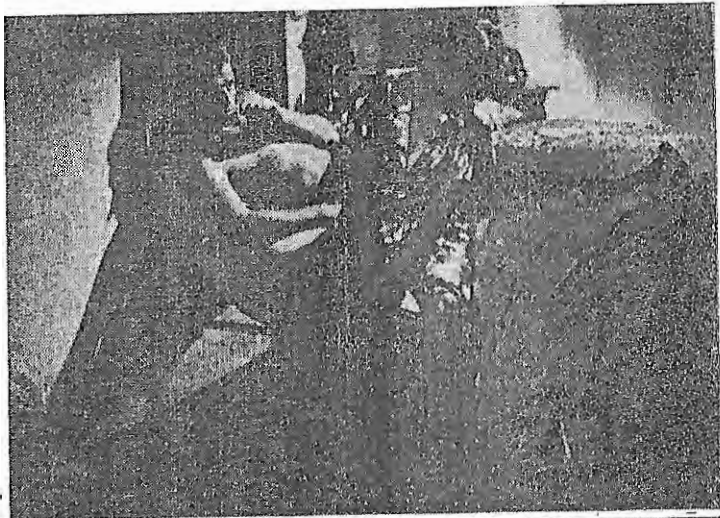


LÁMINA 4. Arriba: *Obsesión* (1943), de Luchino Visconti. Abajo: *El limpiabotas* (1946), de Vittorio de Sica.

## LA REACCION

Lo que hemos llamado la "reacción" es toda una psicología colectiva de lucha, latente entre los italianos nada partidarios del régimen mussoliniano, que desde un principio se sintieron adversos al fascismo y a este cine de bombolla, lo que hizo que fijaran sus ojos en escuelas realistas extranjeras totalmente opuestas a los principios del régimen imperialista y vieran como fuente de inspiración al pueblo, que ponía como antítesis de este estado de cosas y que consideraban si no despreciado sí olvidado.

La reacción fue todo un movimiento antifascista, que aunque nació en un orden puramente práctico y político, tuvo su reflejo en los cineastas, siendo fomentado y encuzado por los teóricos del cine por medio de revistas y otros escritos no conformistas, entre los que se destacan la revista "Cinema", en la que colaboró el joven De Santis, quien años más tarde sería uno de los realizadores más destacados de la nueva escuela y en esta época crítico y comentarista agudo. La revista "Cinema" fue durante años portavoz de los no conformistas y en ella, poco a poco, se fraguó una enseñanza a la que contribuyeron algunos de sus más destaca-

dos redactores, como Domenico Purificato, Gianni Pucini y Francesco Pasinetti.

Esta tendencia reactiva fue tomando vida y calor con la incorporación de jóvenes adeptos y entusiastas, que a toda costa querían derribar la impostura y presentar ideas nuevas. De aquí que si tuviéramos que señalar una escuela teórica del cinema neorrealista, y aunque tengamos la convicción de que su nacimiento es debido a un proceso mecanicista, tendríamos que recurrir a estos escritos y señalarlos como impulsores de ella. Pero creemos sinceramente que de no haber sido por la realidad ofrecida en aquellos momentos de la anteguerra y postguerra, no habría nacido este realismo, esta concepción nueva del cine con todo lo que significa.

Sadoul, en el estudio antes citado, dejándose llevar por una tendencia extrema y de partido, tiende a supervalorizar lo que está dentro de sus normas "oficiales" y exalta abiertamente al joven De Santis como si fuera el único encanauchador y crítico de la escuela y animador de toda esta psicología; se olvida de otras labores de teóricos y realizadores tan esenciales en la fermentación de las ideas y de los conceptos que vivirían con el cine más nuevo. Por otra parte, ya desde el punto de vista de lo que es la escuela, apenas concede importancia tanto a Cesare Zavattini como a Vittorio De Sica, quienes indudablemente son figuras esenciales; tan esenciales, que sin sus nombres todo habría quedado en un intento más.

Es verdad que la revista "Cinema" influyó en la orientación de los jóvenes cineastas, pero de eso a realizar, a salir a la calle y encontrarse una nueva realidad que hay que

fotografiar con pocos medios, existe una considerable diferencia.

Toda esta psicología reactiva que se produce por un estado de cosas falso es la que, a raíz de caer Mussolini, determinó el querer mostrar y decir la verdad, por hastío y repugnancia ante tanta superchería y, sobre todo, por un deseo incontenible de sinceridad.

Aquellas marchas espectaculares sobre Roma, aquellos discursos engolados del Duce, aquellas falsas carreras atléticas, aquella constante *pose*, es la que trajo al neorrealismo con su afán de mostrar al pueblo tal como es, de acercarse a él y de convivir con sus aspiraciones múltiples.

Es cierto que la posición antifascista de la revista "Cinema" fue manifiesta; es verdad, asimismo, que los escritos de Pudovkin traducidos por Umberto Barbaro influyeron,

La Revista "Cinema", poco tiempo después de la caída de Mussolini, publicó un manifiesto que decía: "Hasta ahora nuestra revista sólo ha podido dar del cinema una versión puramente técnica o estética. Se ha visto obligada a permanecer al margen de cuanto significara efectuar una crítica severa de un cine vacío de problemas. Y hay que reconocer que es poco lo que ha podido influir sobre el cine italiano, teniendo que abandonarlo a la "maestría" (fría combinación de esteticismo y técnica). Lo sucedido no era un fenómeno aislado, sino, por así decir, la consecuencia de una triste fatalidad histórica que tenía confinada la obra de arte a su apariencia externa. Lo poco que hemos podido conseguir en un sentido de educación y avanzada hemos de hacer constar que habrá sido solamente gracias a un táctica sutil y, en definitiva, subterránea, la única que podía permitirnos remontar el grave "handicap" de un nombre que era todo un programa, programa que nunca tuvo medios ni fuerza para imponer..."

Haciendo referencia a estas palabras, Sadoul añade: "El personaje así descrito era Vittorio Mussolini, director de *Cinema*, órgano de la Federación Fascista del Espectáculo, hasta unos días antes de los sucesos que acabo de citar". Ob. Cit. Se refiere a los sucesos ocurridos pocos días antes de la caída del fascismo.

pero todo esto no refleja más que una circunstancia, un hecho, una conciencia que latía y una postura de no conformismo. Esta reacción no se mantuvo en un plano oculto y personal, sino que llegó a adquirir un matiz marcadamente político en reuniones celebradas y en proyecciones privadas de films prohibidos por la censura; proyecciones en las que intervinieron algunos de los actuales y famosos realizadores, como Alberto Lattuada y Luigi Comencini, quienes desde un principio mostraron su afición por un cine realista de estilo ruso y fueron —como decimos— organizadores de proyecciones en las que se exhibían las obras de Eisenstein,<sup>2</sup> Pudovkin o Renoir.

Es lógico y natural que en un estado de cosas semejante, la mirada hacia el realismo y hacia el pueblo fuera un hecho y que se pusieran como ejemplo las dos escuelas netamente más realistas: la francesa y la rusa. Pero el gusto por este cinema no muestra tan sólo una psicología sino también una experiencia y un agudo sentido de apreciación en todos estos hombres, entre los que figuraban como principales componentes Guido Aristarco, Mario Alicata, Glaucio Viazzi, Ugo Casiraghi y otros...

Esta tendencia reactiva tuvo como principal consecuencia un acercamiento a los problemas del pueblo y un ansia de destruir los eternos tópicos del fascismo y aquel cine señorial y convencional de comedias y epopeyas banales. El

<sup>2</sup> Eisenstein fue un gran aficionado a la psicología y a la filosofía y deriva, precisamente, de la escuela hegeliana su concepto de arte en general, y del cinema en particular, entendiendo por Arte el conflicto en una idea: por su función social, por su contenido y métodos. Partiendo de estos principios afirma que el elemento básico del cine es el montaje.

amor a la verdad y al pueblo hizo que la nueva generación pusiera los ojos en la tradición realista italiana y que volvieran la vista hacia los viejos films de gran sabor nacionalista, puestos como ejemplo por los teóricos y que completaron sus enseñanzas.

Estas películas viejas, que tienen tan hondo sabor nacional, son "Za la mort", "Historia de un Pierrot", de B. Negroni, y como dijimos, "Perdidos en la oscuridad". En fin, se vuelve la mirada al pueblo, a los espectáculos dialectales tan populares y tan frecuentes en Italia y a este viejo cinema, cosa que hace este movimiento cinematográfico italiano tan parecido al de literatos españoles de finales del siglo XIX, a la llamada Generación del 98, quienes tampoco tenían ideas muy homogéneas pero que, sin embargo, coinciden en estar influenciados por unos mismos maestros, por un amor al pueblo, por una nueva valorización de la tradición, por un sentido anárquico frente al gobierno, y por un profundo conocimiento de los problemas de la Patria.

Giuseppe De Santis, con su habitual agudeza, ha sintetizado y condenado todo lo que imperaba en esta época y era contrario al sentido muy suyo del cinema. Así ha dicho:

1.—Abajo los convencionalismos pueriles y amanerados que forman la mayor parte de nuestra producción.

2.—Abajo las elucubraciones fantásticas o grotescas de las que se sacan los puntos de vista y los problemas humanos.

3.—Abajo toda fría reconstrucción de hechos históricos o adaptaciones de novelas, cuando una necesidad política no necesita de tales recursos.

4.—Abajo toda retórica, que presente a todos los italianos como formados de la misma pasta humana e inflamados por los mismos nobles sentimientos e igualmente conscientes de los problemas vitales.

En estos cuatro puntos, condensados por De Santis, está latente todo el credo de inspiración neorrealista y planteados todos los problemas que el cine nuevo afrontaría.

Se ve bien clara la condena del cine de los tópicos que propugnaba el fascismo, lo mismo que el deseo de un acercamiento hacia el hombre vivo, a la vez que, con la excepción que añade al final del tercer punto, nos deja ver una "posibilidad" extrema de lucha que actualmente ya se hace necesaria.

## LA GUERRA

HEMOS SEÑALADO que la guerra es un factor primordial en el nacimiento del Neorrealismo; es indudable que el pueblo italiano no sentía las ansias imperialistas y bélicas del gobierno fascista y que, por lo tanto, tampoco sentía aquel cine publicitario que en realidad no hacía más que supervalorizar unos valores pasados.

El pueblo italiano fue de esta manera a la guerra arrastrado, como se puede ir a la muerte, y el fondo de antipatía del pueblo por esa tendencia se hizo general. Si a esto se añaden sus consecuencias, catástrofes y destrucciones que sufrieron, encontramos a un pueblo que, sin ninguna participación voluntaria, sufre las máximas consecuencias de la guerra, tocándole la labor de afrontar y reconstruir problemas y situaciones que no había provocado...

"Las fuerzas del cine italiano —ha dicho Ugo Hugoletti— salen de la contienda moral y materialmente destruidas: ni siquiera una iniciativa entre tantas ha resistido a los trágicos acontecimientos. Nuestros estudios ya no son más que un montón de ruinas. Pero la confianza no se ha apagado; un puñado de productores sigue creyendo en las fuerzas

vitales del cine italiano. Son esperanzas que se asoman con timidez, aisladamente, y por eso aún más audaces, y producen las primeras iniciativas. Falta cinta, faltan las materias primas, se puede disponer tan sólo de un escaso material rudimentario, el crédito está ausente, el capital privado escasea y se muestra receloso, la atención del Estado resulta atraída por otros problemas más graves; pero no falta el valor para enfrentarse con una producción que representará el primer paso del nuevo acercamiento entre nuestro pueblo y el público internacional".

Estas palabras de Hugoletti, muestran cuál fue la situación que tuvieron que abordar los realizadores italianos al terminar la segunda guerra mundial, y de ellas se desprende de la situación precaria que les obligó a la fuerza a hacer un cine sencillo, que será una de las características que ostentará la escuela.

No ha sido un capricho de los realizadores el tirarse a la calle con la cámara de fotografiar en la mano; era en realidad lo único que podían hacer, ya que no tenían ni estudios ni capital para construirlos. Pero el salir a las calles a filmar exteriores en estas condiciones, suponía fotografiar lo que había en ellas y mostrarlo con calor; y lo que había era un pueblo aniquilado por las circunstancias, que padecía y sufría miserias de las que no era responsable.

Es probable que en otra nación cualquiera, por un espíritu chauvinista, no las hubieran fotografiado; pero entre estas gentes existía un sentimiento de reproche hacia los que habían dejado la nación en tal estado y un ansia de proclamar y de decir la verdad a los cuatro vientos. Aque-

llas fotografías grises gritaban: ¡Así nos habéis dejado! ¡Este es nuestro pueblo! ¡Miradle! ¡Sí, miradle de cerca!

El hecho, pues, no es tan simple; lo que a primera vista sólo parecía un documental filmado por las circunstancias, portaba una idea, llevaba lo que hoy día se llama un mensaje, que después brotaría como norma de la escuela. No se trataba sólo de hacer películas, no se trataba de no tener medios; existía un espíritu, un impulso de fotografiar aquella situación, aquellas gentes doloridas, y el firme propósito de censurar aquel hundimiento y proclamarlo en voz alta.

A este factor GUERRA, debemos más facetas del cine que éstas señaladas; le debemos el estar hecho en exteriores, el reflejar un ambiente doloroso en son de reproche y el color gris de sus cintas, a la vez que la sencillez de la realización y su aspecto documentarista.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> G. W. Pabst enjuicia el neorrealismo así: "Me parece que hay que tener siempre en cuenta que el estilo es una fachada, que depende de las circunstancias, de los medios, de las posibilidades para hacer algo. El neorrealismo —el que se ha desarrollado en Italia— está directamente ligado a la guerra y al pueblo italiano". (Congreso de Parma).



## LOS PRIMEROS FILMS NEORREALISTAS

HEMOS SEÑALADO el film de Luchino Visconti, "Osessione", como definitivo en la iniciación de esta nueva tendencia; es efectivamente el primer gran paso que puede señalarse como el punto de partida del neorealismo.

La realización y su estilo están directamente inspirados en el realismo ruso y en el francés de Jean Renoir,<sup>1</sup> aunque tiene el ansia y la inquietud del momento, del presente, y trata de buscar la vida y no la Historia.

Como era lógico y de esperar, esta cinta, realizada en época de Mussolini y subvencionada por el mismo Visconti, fue prohibida y no se llegó a proyectar hasta la caída del dictador. No obstante sirvió como orientación a todos los jóvenes realizadores, que tomaron la obra como un ejemplo y la vieron con ánimo belicoso en proyecciones privadas, porque venía a contrastar notablemente con todos los films realizados en años anteriores, mostrándose no ya como una queja sino como una llamada de violencia. Un colaborador de Visconti, Antonio Pietrangeli, en un artículo

<sup>1</sup> Visconti fue ayudante de Renoir en el film "La Partie de Campagne", y proviene del campo teatral.

de "Cinema"; dijo cuando se filmaba esta obra: "Osessione será un film donde no se verán ni princesas, ni consortes, ni millonarios aburridos de *spleen*, sino toda una humanidad descarnada, ávida, sensual, a la que la lucha diaria por la existencia, al igual que la satisfacción de sus instintos irreprímibles, ha moldeado así".<sup>2</sup>

El film tiene como argumento una adaptación de la novela del escritor norteamericano James Cain. "The Postman Always Rings Twice", y no ha sido jamás presentado en los Estados Unidos porque allí dicen que Visconti lo adaptó y realizó sin cumplir los requisitos que el derecho de propiedad intelectual señala, argumento de escaso valor en Hollywood, donde no respeta absolutamente nada de lo ajeno, y menos si es extranjero.

De este mismo año de 1943, es "Cuatro pasos en las nubes", obra que merece un comentario aparte por mostrar una de las facetas que algunos films clásicos de la escuela desarrollarían más tarde. El argumento es de Cesare Zavattini, escrito en colaboración con P. Tellini, y en él se apre-

De este film Sadoul ha dicho: "En *Osessione*, el neorealismo aparece ya investido de su carácter esencial, que es lo popular. Con esta película, que marca el debut de una nueva era de su cine, el pueblo italiano imponía su presencia en la pantalla, precisamente porque su vivir cotidiano había tomado la forma de una lucha subterránea contra el régimen imperante". (Ob. Cit.) De Santis, otro de los colaboradores de "Osessione", insistía también sobre la veracidad de este problema y la importancia de la lucha, contraponiendo "La gran ilusión", con lo falso de Rossellini en "L'Uomo della Croce", film que fue patrocinado por la "Sección de films políticos y de guerra", creada con fines propagandísticos por Mussolini y Pavolini. Según la "publicidad" de entonces, la película fue interpretada en el frente ruso por un grupo de combatientes anónimos. El argumento narra la vida de un capellán italiano que abandona su misión religiosa para agarrar el fusil.

cia ya esa manera peculiar de apreciar la vida y los hombres bajo un prisma de bondad y de solidaridad. Este film posee un valor de simpatía y encanto que es el que en realidad fecundó al realismo para convertirlo en el Neorealismo.

La importancia de "Quattro passi fra le nuvole", realizado por el viejo Blasetti, es grande para la nueva escuela, ya que en 1943 marca unas normas de comprensión, que se desarrollarían después en otros films de De Sica-Zavattini. Por eso este film señala el principio del neorealismo zavattiniano en todo aquello que se refiere al sentimiento, aspecto contrapuesto en cierto modo al sentido "normativo" rosselliano.

En "Cuatro pasos en las nubes", se presenta ya un tipo humano que es un anticipo de Totó el Bueno, de "Milagro en Milán", lo que no nos debe extrañar, porque la idea de Totó la llevaba ya Zavattini en la imaginación desde hacía tiempo. Esto hace que la obra sea de fe, de solidaridad, de esperanza y con escenas típicas de un humorismo italiano como son todas aquellas que suceden en el autobús. En definitiva, el film es el comienzo de lo que ha de culminar después en el sentimiento de Totó el bueno, o Umberto D.

Aun siendo Visconti el que da el primer paso, quien abre la puerta internacionalmente al neorealismo es Roberto Rossellini<sup>3</sup> con su film "Roma, ciudad abierta". Rossellini, por este solo motivo, merece el título de uno de los gran-

<sup>3</sup> Roberto Rossellini no se convirtió espontáneamente — como ha dicho Lo Duca — en un gran director, porque antes de hacer este film se dedicó al reportaje y al corto metraje de experimentación o de propaganda política. Del primer estilo fueron "Fantasía submarina", donde con gran empeño y afición por el cine intenta narrar

des realizadores y de maestro de la escuela; pero así como la mayor parte de las figuras de la nueva escuela entran puras en esta tendencia, de Roberto Rossellini no cabe decir lo mismo, porque sufre una evolución, una superación — si así se quiere llamar — que culmina en ese año; y con este film, con "Roma ciudad abierta", y por un camino documentarista, Rossellini triunfa definitivamente revelando a Ana Magnani — entonces cantante de un café concierto — como la trágica de la post-guerra.

El triunfo y el mérito de esta obra son absolutos. El film fue realizado con escasos medios económicos, sin autorización y en una ciudad italiana recientemente liberada, lo que engrandece aún más la empresa. En otro sentido, "Roma ciudad abierta", significa una nueva forma del cine, tanto en la puesta en escena, que es una mirada hacia Mèlies y Lumière, como en la confección del guión y en la dirección de los intérpretes escogidos entre gentes del pueblo, obreros, estudiantes o profesores.

El momento en que se realiza "Roma ciudad abierta" no es nada propicio al cine; el mercado está saturado de producciones americanas a las que se intenta emular; pero aún en esta atmósfera tan difícil, en la que dominan los films comerciales, empiezan a surgir las nuevas figuras con Soldati, Germi, Franciolini y otros. El film de Rossellini obtiene tal éxito que ayuda considerablemente a la escuela al exhibirse en el extranjero.

la vida cotidiana de los peces de una piscina a los que obligaba a actuar atándolos con unos largos cabellos. También hace en 1940 un documental lírico inspirado en el "Après-midi d'un Faune", de Debussy-Ravel, y anteriormente un documental sobre la guerra de Abisinia.

El argumento son seis etapas de la liberación italiana, filmadas al aire libre y rehusando estudios, actores y escenarios; se muestra con extraordinaria fuerza de imágenes la realidad de un país que ha sufrido la guerra. Sus intérpretes eran reclutados en las calles y se les proponía un diálogo que ellos expresaban con su modo habitual, reconstruyendo así episodios vividos.

Debemos decir de "Roma ciudad abierta", como justo homenaje a su realizador, que es una de las obras más vigorosas cinematográficamente hechas y que, sin ninguna duda, está por encima de toda la creación posterior del mismo Rossellini.

Además tiene la virtud de que empezó a dar fama y sentido universal al neorrealismo. Su estreno en París fue tan apoteósico, que debido a ello esta escuela pudo brotar con fuerza.

Su tema es valiente, doloroso, emotivo: es un pueblo bajo la guerra, bajo la destrucción y el hambre, bajo la conquista y la prostitución. Habla de las privaciones, de los peligros y de las inquietudes a través de una serie de tipos magníficamente observados. En cuanto a los actores, desde Ana Magnani al último partiquino difícilmente se pueden encontrar mejores intérpretes y tipos.

En "Roma ciudad abierta" no se esquivaba ningún problema, se va directo a la llaga y se pone el dedo sobre ella, diciendo: ¡Esta es la verdad! ¡Miradla! Cosa que se repite también con los demás films de la escuela, aunque idénticos problemas se planteen desde otro punto de vista.

Por eso este film debe ser ensalzado sin reservas; primero por representar una nueva tendencia del cine italiano,

y luego por su magnífica realización; también por suponer un paso, uno de los primeros, en esta senda del cine que se ha llamado neorrealista.

De este mismo año es un film de Aldo Vergano, "Il sole sorge ancora"; este realizador se mostró como una gran promesa, pero no tenemos noticias de que volviera a realizar. Fue interpretado por Elli Parvo, Massimo Serato, Vittorio Duse y Lea Padovani.

Es en este momento cuando los jóvenes directores advierten claramente todo el significado que puede tener esta senda y se esfuerzan en seguirla, a la vez que intentan cada uno aportar nuevas ideas, problemas y sensaciones.

La escuela se pone en marcha y todo aquel andamiaje circunstancial de una época se refleja en las nuevas obras, notándose su efectividad como algo que estaba madurando desde hacía tiempo.

Rossellini, en vista del enorme éxito de "Roma Città aperta", vuelve a insistir por el mismo camino y realiza "Pausa", en donde también narra con diversas historias divididas en episodios el paso de las tropas a través de Italia; pero careciendo de la unidad estructural de "Roma ciudad abierta" produce una sensación de deslavazamiento que quizás se pueda achacar a lo deshilvanado de su asunto. En el film hay, no obstante, algunos episodios realmente buenos y otros que marcan ya la iniciación de ese descenso de Rossellini que cada vez se ha ido acentuando.

"Pausa" no supone así ningún adelanto con relación a "Roma ciudad abierta" y tampoco está, ni mucho menos, a la altura del film que realizara ese mismo año Vittorio De Sica, "Sciuscia"; (El limpiabotas) con el que se inicia una

nueva tendencia neorrealista al armonizar dos sentidos: el documentarista rosselliniano y el espiritual y humano que aporta Cesare Zavattini.

En este mismo año Blasetti realiza "Un giorno nella vita" (Un día de la vida),<sup>4</sup> película en la cual el realismo y la poesía aparecen armoniosamente fundidos. El film fue hecho sobre el frente de Monte Casino y tomando como escenario un claustro donde las monjas de clausura, que apartadas del mundo viven al margen de cuanto sucede en éste, no comprenden el ruido del cañón y menos la destrucción que viene asolando a Italia desde hace unos años.

El argumento de este film de Blasetti queda condensado en unas viejas palabras puestas en labios de una anciana monja algo perturbada mentalmente, que repite: "¡Pobres, no saben lo que se hacen!". Es este un film que debemos elogiar y señalar como uno de los que quedarán, aunque sea como recuerdo y fiel testimonio de lo que fue la guerra.

Por esta misma época Lattuada dirige "El Bandido", en el que pinta con vigorosa fuerza la vuelta de los prisioneros de guerra en una Italia ruinoso y pobre.

"El Bandido" es un gran film de Lattuada, realizado en 1946, o sea en el mismo año que realizara De Sica "El limpiabotas". No es el primer film de Alberto Lattuada, ya que en 1942 debutó con "Giacomo L'idealista",<sup>5</sup> aunque anteriormente se había dedicado a colaborar en el cine. En 1944 realizó "La freccia nel fianco", film que le valió la

<sup>4</sup> "Un giorno nella vita". Inter. Elisa. Gegani, Amadeo Nazzari, Mariella Lotti.

<sup>5</sup> "Giacomo L'idealista". Inter.: Massimo Serato, Andrea Checchi y Marina Berté.

dura crítica de De Santis —entonces crítico y comentarista— que lo calificó de "calígrafo", como hombre de una técnica pura y quizás algo mecánica y al que ahora llaman neorromántico, aunque a nuestro modo de ver su estilo y forma están impregnados de la escuela rusa, tanto literaria como cineísta, pareciéndonos un realista más bien literario.

Antes de iniciarse como director en 1941, con la película "Giacomo el idealista", había fundado "La cineteca de Milán", junto con su amigo Luigi Comencini; que es por el momento una de las más preciadas colecciones del recuerdo histórico del cine. Con ímpetu de hombre joven colaboró durante el período mussoliniano en la organización de proyecciones de películas, entonces prohibidas, de Eisenstein y Rüdóvkin, a los que tanto debe.

Lattuada es un intelectual del séptimo arte, con una afición por el cine y un conocimiento teórico y práctico total del mismo, cosa que en cierto sentido le perjudicó en sus primeros films por darles, a veces, un frío matiz y un cálculo en la composición que le valió el remoquete de "calígrafo". Pero todos estos inconvenientes han terminado por serle de gran utilidad y actualmente aquella "caligrafía" está muy superada.

No es extraño que con esta sólida preparación intelectual y disponiendo de un agudo talento de observación triunfe con "El Bandido", en 1946, interpretada por Amadeo Nazzari, cinta que le elevó a un primer plano de la dirección cinematográfica.

En "El Bandido", Lattuada demostró la fuerza de su pincelada y el sentido excepcionalmente literario y cinematográfico que posee. En un argumento que podía ser llama-

do de aventuras, insertó trozos verdaderamente trágicos, mostrando la situación precaria de su patria, e igual que sus precursores neorrealistas, se fue sobre las calles semides-truídas y sobre las huellas dejadas por el paso de la guerra en los hombres y en los pueblos.

"El Bandido" puede ser por eso considerada como una de las primeras obras neorrealistas.

De este mismo año que "El Bandido", son "Vivir en Paz", de Zampa<sup>6</sup> y "Mi hijo profesor", de Castellani. En el film de Zampa se narra la tragedia de la vida en la guerra mezclada con escenas llenas de ironía y de gracia; como sucede en todas aquellas del soldado yanqui de color. A pesar de ello este film tiene toda la fuerte desolación del momento y está salpicado de patetismo en ciertas escenas como las de la llegada de los motoristas alemanes en su huida.

Este año ocurre otra nueva incorporación a la escuela neorrealista. La del veterano de la vieja guardia Augusto Genina,<sup>7</sup> que habiendo interrumpido durante unos años su labor como realizador, volvió a incorporarse, en parte, a la escuela, realizando un episodio de la vida real (el drama de María Goretti, asesinada en 1902), con un estilo armónico entre los valores neorrealistas y religiosos. Su film, con el que retorna al campo cinematográfico, es "Cielo sulla palude" (1946), interpretado entonces por actores no profesionales.

<sup>6</sup> Zampa es un director joven, pues nació en Roma en 1905; muy laborioso y bastante versátil, que ya para cuando realizó "Vivir en Paz" ("Vivere in Pace") había dirigido "Fra Diavolo" (1941), "C'è sempre un ma... Signorinetta (1942) y "Un americano in vacanza".

<sup>7</sup> Augusto Genina nació en Roma en 1892.

## UN NUEVO CAMINO DEL NEORREALISMO

En 1946, como hemos dicho, aparece un nuevo film que sería definitivo para afianzar al neorrealismo y que marcaría ya el camino a seguir en la trayectoria de este cinema. Hasta esta fecha el neorrealismo era una tendencia plenamente influida por la guerra y que todavía estaba sin cuajarse, aunque ya las características de un cine diferente estaban vivas; pero con "El limpiabotas"<sup>1</sup> se abre un nuevo derrotero, marcando el cambio definitivo hacia el neorrealismo que triunfará poco después. Si es cierto que Rossellini hasta entonces era la principal *vedette* de la nueva escuela, con este film queda igualado al nuevo realizador Vittorio de Sica, y es éste, junto con su argumentista Cesare Zavattini, los que desde entonces pasarán a ocupar el primer plano y a ser las figuras prominentes de la nueva tendencia. La aportación de esta pareja es definitiva para el cine italiano, que con este film —que triunfa en todo el mundo— dan a la escuela un sabor particularmente humano y bonda-

<sup>1</sup> "Sciuscia". Inter. por: Emilio Cigoli, Rinaldo Smerdoni, Franco Interlenghi. Este film es el segundo de la trilogía compuesta por "Los niños nos miran", "El Limpiabotas" y "El ladrón de Bicicletas".

dos. Hasta este momento había triunfado el nuevo realismo a la manera rosselliniana, más formulario y mecánico, pero desde aquí en adelante se superaría este estado de cosas y una serie nueva de aportaciones como la bondad, el sentido social y otras características son las que establecen una era que nos llega hasta los tiempos presentes.

Esta nueva época, ya que así la podemos llamar, es más humana que la anterior, más sentimental, más emotiva y presenta un aspecto de la existencia no basado en el acontecimiento — como puede ser una guerra — sino en la vida cotidiana, en el hecho minúsculo, tan trágico como el “acontecimiento” que se produce en la simple existencia y en problemas a los que no da solución la sociedad. Por si estas nuevas aportaciones fueran pocas se empieza a hacer uso del humor, intercalado en la vida, y se recurre a la idealización y al sueño como hiciera antes Chaplin.

Este nuevo período tiene una serie de características que lo separan del simple y escueto realismo; aprovecha de él la vida como única fuente de inspiración, y sobre ella, entre-gando su verdad, se hace la obra dándole todos los matices que la vida presenta. Esta orientación no olvida la vieja tradición del cine realista francés o ruso, pero tiene además ese sabor agrídulce de la existencia como la presentara Chaplin o a veces René Clair. La huella de Chaplin es manifiesta, pues de él se toma el sentido de la desolación y el desamparo, no para mezclarlo con una trama sentimental, sino para llevarlo a la vida, porque la vida también lo tiene y merece que, al ser presentada, se muestre con todas sus características. Por otra parte se aprovecha la “idea filosófica” del cine que diera Chaplin, quien indudablemente me-

rece el calificativo de “filósofo del cinema”, ya que en todos sus films no hace otra cosa que especular con ideas y sentimientos que expresa con imágenes perfectas y un sorprendente juego de situaciones.

Si hoy día vemos “Luces de la Ciudad”, encontramos más que una realización, más que una actuación, una filosofía pesimista de la vida, una metafísica — se puede llamar — del gesto y del sentimiento, que se van filtrando en nosotros hasta dominarnos, hasta darnos una nueva lógica cinematográfica.

Todas estas características que aporta el viejo *clown* son aprovechadas por el cinema italiano, que las lleva a sus creaciones con un sentido más cercano a nosotros, con mayor identificación, con más realidad objetiva, ya que en el cine de Chaplin se trata de símbolos del sentimiento, convertidos ahora en seres humanos.

De René Clair se toma el humor, un humor fino que sirve para dar venganza a la vida y para tomar venganza de ella misma.

Con estas aportaciones y con el genial sentido cinematográfico y el bondadoso corazón de Zavattini, se inicia la nueva época, la específicamente neorrealista.

“El Limpiabotas” no aborda el problema de la guerra, sino un problema social del momento — de un momento cualquiera — en el que unos niños se encuentran con una cantidad considerable de dinero en una sociedad pobre y en una nación esquilada. Lo emotivo de este film es que juega con la tragedia de unos niños para los que el dinero tiene un valor muy limitado, pero que les sirve en cambio para realizar sus sueños.

Con "Sciuscia" aparece ya claro el valor humano que existe aún entre los "harapos sucios"; dondè un observador banal y egoísta, un señorito, no encuentra más que mal olor y basura.

Aquí el realizador, cuando se acerca a este ambiente, no busca el hecho sensacionalista, el crimen, ni el adulterio, ni el estupro, —en contra de lo que dice la Revista LIFE en su edición de noviembre 3, 1952— sino que ha visto a la gente como si se viera a sí mismo, buscando al hombre; a ese ser que, sea cual sea el ambiente, vive con inquietud. Y el ir con este nuevo sentido de comprensión, el mirar con estos "ojos de poeta", es lo que hace del neorrealismo italiano una escuela diferente que clama la verdad y señala al enemigo.

En este sentido el neorrealismo supera a Chaplin, porque Chaplin, aunque muestre esta misma existencia sin ensañarse con ella, aunque la muestre bastante cercana, la mira estilizada y la presenta con símbolos, mientras que el neorrealismo la mira bondadosamente y la presenta con seres humanos cada día diferentes.

La mayor crítica que ha recibido la escuela neorrealista ha estribado en decir que una vida mísera o dolorosa no tiene ningún atractivo y que no vale la pena ir al cine para ver tal cosa; los que de esta forma opinan están perdidos; primeramente no tienen ojos, porque si todos los días fueran capaces de ver lo que ellos creen haber visto, no huirían de la vida como lo hacen, sino que se acercarían a ella:

En fin, "El Limpiabotas" será el principio de un nuevo sendero, que culminará en las grandes obras del nuevo cine italiano.

El film, desde el punto de vista técnico no es una gran obra, su dirección no es perfecta, ni mucho menos, pero en honor de su realizador debemos decir que en todas sus películas posteriores se ha ido superando, hasta convertirse en un verdadero virtuoso. Por otra parte, los movimientos de cámara, los ángulos, etc., son tan sólo como los puntos y comas en la literatura, siempre secundarios si se comparan con el sentido de la frase —el montaje— o la mirada —el sentimiento—.



LÁMINA 8. Silvana Mangano en *Arroz Amargo*, de De Santis.

### LA PAREJA DE SICA-ZAVATTINI

VITTORIO DE SICA y Cesare Zavattini forman la pareja más representativa de la nueva escuela y son los dos grandes innovadores del cine actual, que han cambiado, cada uno en diferentes terrenos, el concepto del cine, contribuyendo a su regeneración, o mejor dicho, a la concepción de un cine puro por una trayectoria desconocida hasta ahora.

De Sica es, como realizador, la figura principal de la escuela. Cesare Zavattini, y no nos cansaremos de decirlo, el alma indiscutible de ella, y además, el que ha infundido a todos el ánimo necesario para seguir por este camino y al que se debe, aparte de los argumentos de los grandes films, el marcar y establecer los cánones del cine neorrealista.

Es desde el momento que surge Cesare Zavattini, con su poder visual y sintético, cuando el neorrealismo forma una verdadera escuela y tiene un claro sentido de lo que es y deberá ser; esto es tan cierto, que no se podría hablar de escuela sin Zavattini, porque todos, absolutamente todos, sabemos que al lado de su gran corazón existe una



cabeza clara, capaz de afrontar y de resolver los problemas que plantee un cine del futuro.

Aun después de que Roberto Rossellini realizara "Roma ciudad abierta" o que Luchino Visconti filmara "Ossessione", o que el mismo De Sica intentara hacer cine, la nueva escuela no existiría sin Cesare Zavattini. Lo que ha llegado a suponer para el cinema nuevo esta genial pareja, hace que sea imprescindible, en un libro sobre el cine neorrealista, decir algo sobre sus personas.

El comienzo de Vittorio De Sica<sup>1</sup> fue, como se sabe, de actor y no debutó hasta 1941 como director con el film "Teresa Venerdì". Se afianza en esta nueva profesión con "Un garibaldino en el convento". Estas dos obras, a no ser por sus creaciones posteriores, quedarían en la historia olvidada del cinema. Pero es gracias a la unión y a la amistad con Cesare Zavattini—escritor—cuando el debutante De Sica comienza su carrera triunfal como director. Esta colaboración prolongada hasta los momentos presentes, comenzó a raíz de terminarse la guerra con el film "Los niños nos miran" (1943) y "La puerta del cielo" (1944), films a los que siguieron las obras de más éxito, "Un garibaldino en el convento" (1943) y "La puerta del cielo" (1944).

Vittorio De Sica nació en Sora en 1902, en el seno de una familia de clase media. Su padre era empleado del Banco de Italia y lo impulsó a cursar estudios comerciales que el joven pronto abandonó para dedicarse de lleno al teatro. Durante muchos años fue actor (La Peccatrice, 1939) y galán joven en las comedias de Camerini. Actuando en films como "Rosa Scarlata" (1940), "Magdalena Zerón Condotta" (1941), y en "La Vecchia signora" (1941), "La Peccatrice", de Amleto Palermi. Inter. Paola Barbara, De Sica y Fosco Giachetti.

<sup>1</sup> "Un garibaldino al Convento", Direc. Vittorio De Sica. Inter. Carla Del Poggio, María Mercader y Leonardo Cortese.

de todos conocidas, como "El dimpiabotas" (1946), "El ladrón de bicicletas" (1948), "Milagro en Milán" (1950), "Umberto D" (1951) y "Estación Término", que merecen un estudio particular por sus condiciones inigualables. En estas últimas realizaciones encontramos a un Vittorio De Sica que se va superando como realizador hasta llegar a "Umberto D", que es a nuestro parecer la obra de un virtuoso de la cámara.

La verdad es que los grandes éxitos de esta admirable pareja ante el público han sido para el realizador, mientras que el argumentista Zavattini ha quedado relegado un poco a segundo término, cosa debida a que el argumentista siempre aparece en los "créditos" como un ser sin ninguna transcendencia, al que los productores apenas consideran de valor comparándolos con ellos mismos, que no aportan las ideas ni la genialidad, sino simplemente el dinero.

A este propósito, nos viene a la memoria el día que vimos por primera vez a ambos en la inauguración de la "Semana del Cine Italiano" que se celebró en Madrid en 1951, en el "Palacio de la Música." Los recordamos vestidos de smoking, en el escenario del gran cine, antes de la proyección de "Umberto D", recibiendo oleadas de aplausos. Zavattini detrás de De Sica, con su gran calva y su aspecto bondadoso, sonriente y encogiéndose de hombros, sin comprender muy bien el por qué de aquel entusiasmo. Pensamos en aquel momento que Cesare Zavattini no nació para el aplauso, sino para decir la verdad; y ésta, según su parecer, no necesita del aplauso sino de la comprensión.

De Sica, a pesar de sus labores como director, no por eso ha dejado de continuar su vieja profesión de actor en muchos de los films últimos, como "Mañana será tarde", en el que lleva como *partenaire* a Pier Angeli, "Pan, Amor y Fantasía", "Villa Borghese", "El Matrimonio", "L'Allegro Squadrone", cuyo título en castellano desconocemos, o cuando encarna a aquel cínico napolitano en la pantomima del juicio de Friné del fino film de Blassetti, "Otros Tiempos".

Cesare Zavattini antes que nada es un escritor con al-

Cesare Zavattini nació en Luzzara el 20 de septiembre de 1902, muy cerca de las riberas del Po, en el confín de Lombardia y de Emilia. Estudió leyes en la Universidad de Parma, y en 1923 fue nombrado profesor del Colegio María Luigia, cargo que ocupó hasta 1927. Un año más tarde inició su carrera periodística en la "Gazzetta di Parma" y pronto colaboró en diversos periódicos y revistas. Sus cuentos y artículos llamaron en seguida la atención por el vivo y ágil humorismo con que estaban escritos; humorismo que tampoco dejaba de aparecer en sus trabajos de crítica literaria. Por ese tiempo fundó y dirigió dos nuevos semanarios, hasta que en 1940 se trasladó a Roma y reanudó sistemáticamente la actividad cinematográfica que había comenzado seis años antes con el argumento de la película "Daré un millón (Daró un milione)" (1934), escrito en colaboración con Giacì Mondaini. De esta misma época es el guión de "Cinco pobres en un auto" (Cinque poveri in automobile), film que se realizó la temporada pasada.

Su *filmografía*, tomada de la edición mencionada de "Umberto D.", es la siguiente:

- "Daró un milione", argumento en colaboración con Mondaini.
- "Bionda sottochiave", argumento.
- "La escuela del tímido", argumento.
- "Quattro passi fra le nuvole", argumento en colaboración con P. Tellini.
- "La porta del cielo", argumento y escenificación en colaboración con C. Musso y D. Fabbri.
- "Il bambini ci guardano", adaptación y escenificación en colaboración.
- "Il marito povero", argumento y escenificación en colaboración.
- "L'angelo e il diavolo", argumento.

ma, un escritor temperamental simplemente. Su primer éxito lo debió a una amena novela titulada "Hablemos mucho de mí", que fue traducida a varios idiomas y contribuyó a que su nombre fuera conocido. "Hablemos mucho de mí" fue publicada hace exactamente veinte años, época por la que escribió también su primer guión cinematográfico, "Daré un millón", que realizó Hugo Camerini y protagonizó Vittorio De Sica. Pero es con la guerra y ante la vista de sus consecuencias, tanto materiales como espirituales, cuando este hombre sensible sufre un cambio y empieza a preocuparse por la auténtica realidad de las cosas al ver tanta miseria y tanto dolor. Cambio cuyo origen él mismo ha explicado: "Tuve que luchar contra mí mismo, contra mi fantasía que me sugería a cada instante un argumento más atractivo que el otro. Pero en mí estaba to-

- "Una famiglia impossibile", argumento.
- "Gian Burrasca", adaptación y escenificación en colaboración.
- "Sciusec", argumento y escenificación en colaboración.
- "Ladri di biciclette", argumento y tratamiento.
- "Prima comunione", argumento. Escenificación en colaboración.
- "Buongiorno elefante", argumento y escenificación en colaboración.
- "La sposa non può attendere", argumento.
- "Il Cappotto", adaptación y escenificación en colaboración.
- "Romá bre' ll", argumento y escenificación en colaboración.
- "Cinque poveri in automobile", argumento.
- "Lo sconosciuto di S. Marino", argumento. Escenificación en colaboración.
- "Bellissima", argumento.
- "E' più facile che un camello", argumento.
- "La voce del silenzio", argumento.
- "Avanti e' eposto", argumento, escenificación en colaboración.
- "Mamma mia che impressione", escenificación en colaboración.
- "Umberto D.", argumento y escenificación.
- "Noi donne", argumento y escenificación en colaboración.
- "Stazione termi", argumento y escenificación en colaboración.
- L. Chiarini y C. Prosperì.

para buscar un fin, sino porque hay que caminar hacia adelante, señalando a los enemigos de la gente humilde.

Decíamos que en ambos hay una rebeldía, una disconformidad, una crítica de la sociedad, que es evidente. "Milagro en Milán" es la obra de un anarquista sentimental y "Aurora Roja" o "Camino de Perfección", también. Por eso ambos están colocados en el mismo platillo de la balanza; sus motivos son parecidos y son idénticas sus críticas e iguales sus enemigos.

En "Milagro en Milán", hay una requisitoria contra la sociedad, cosa que ocurre en la mayoría de los films de Zavattini; la lucha entre los pobres—mejor aún, entre la gente humilde— y el potentado, indiferente ante la miseria, es clara. Esa misma queja está en todos los escritos de Baroja. En el fondo es una rebeldía contra la sociedad, contra todas sus fuerzas, contra sus injusticias, contra sus canalladas, que Zavattini denuncia por insinuaciones, por afectos de sensibilidad; y que en Baroja están en forma dura y sin solución, cinceladas con dolor.

## LA TEORÍA DEL CINE NEORREALISTA.

La teoría del cine neorrealista no es anterior a sus obras, ni mucho menos, porque aunque los teóricos italianos, de los que ya hemos hablado, predicaran un cine realista y señalaran una tendencia a seguir con postulados propios, la teoría va quedando establecida unos años más tarde y son los mismos argumentistas y realizadores los que contribuyeron a ello con sus propios films.

Siempre ha sido fácil predicar, dar orientaciones y decir que el cine —o lo que sea— debe ser así y cuáles deben ser los postulados; pero no es tan fácil seguir estos caminos con un estilo particular y propio en el que no haya renuncias, claudicaciones y faltas; por eso es con las obras en verdad como se escribe toda la teoría del arte, y esto es lo que ha hecho el cine de la nueva escuela.

La teoría del cinema neorrealista, tal como está establecida actualmente, se la debemos a Cesare Zavattini, quien a lo largo de una serie de artículos y de films la ha ido estableciendo, diciendo qué pretende conseguir, cómo ha de ser y qué fines tendrá. Si Zavattini fuera un teórico cualquiera, un crítico o un comentarista, relativo valor tendrían sus

palabras; pero es él quien ha creado esta escuela y ha dado, a la postre, a esta tendencia una unidad total, no desde las columnas de las revistas y de los periódicos, sino desde los guiones de las obras más relevantes, siendo en definitiva el escritor, el pensador, el teórico del cine moderno que quedará en la Historia del Cinema a continuación de nombres como Chaplin o René Clair.

La elaboración teórica del neorrealismo, establecida sucesivamente, podemos sintetizarla en una serie de postulados no técnicos que trataremos de enumerar y desarrollar. Estos son:

- I.—Afrontar la realidad.
- II.—Analizar, llegando en este análisis hasta el más mínimo determinante.
- III.—Eludir toda historia falsa o engañosa, o presentar ésta como una fábula llena de ejemplaridades.
- IV.—Narrar la vida simple y sencillamente, valorizando hasta los hechos aparentemente más insignificantes.
- V.—Fe, amor y bondad hacia la humanidad y conocimiento del pueblo.
- VI.—Afrontar los problemas humanos no resueltos por la sociedad y luchar contra la impostura.
- VII.—Tratar de educar al pueblo, dándole un horizonte social y presentando la vida con sus enemigos y sus soluciones.

Estos puntos que hemos señalado son los que pudiéramos llamar morales, ampliables por otros de carácter técnico como:

- a).—Eludir a poder ser el actor profesional, cambiando el sentido que hasta ahora existía de la representación.
- b).—Elegir temas sencillos.
- c).—Realizar el film, siempre que sea posible, en exteriores y en su propio ambiente.
- d).—Simplificar al máximo tanto los escenarios como los movimientos de cámara.

## EL CINE COMO UN MEDIO DE CONOCERNOS

### AFRONTAR LA REALIDAD

AFRONTAR la realidad no quiere decir ir a la vida con una cámara y fotografiarla de una forma mecánica sino analizándola, comprendiéndola, y sintiéndose, a la vez, protagonista de ella. Antes, esta realidad se trataba de eludir tapándola para así desconocerla; ahora es todo lo contrario. El incorrealismo se hace cómplice de las demás vidas, llega a sentir las y para ello va y estudia sus determinantes, tratando de comprender qué es esa realidad y viéndola aún en aquello que esa misma existencia trata de ocultar.

Afrontar la realidad no es enseñar las porquerías de la vida, es ver las cosas y justificar los acontecimientos como hombres que somos, sin poner el grito en el cielo como si fuéramos dioses; o decir: éstos son los criminales, éstos son los explotadores; ¿no los veis disfrazados?

En el cine anterior, aun en el realista, cualquier acontecimiento que no fuera un hecho de color rosa o de un realismo-cruel, no era objetivo para la cámara, porque los realizadores no buscaban la simple realidad; buscaban el aconteci-

miento espectacular, el hecho que hacía soñar o la realidad cruel que daba al espectador una sensación horripilante mezclada con el sabor maligno del dolor. Idea que sigue predominado en el cine americano, en el que se cree que el neorrealismo es esto, una fragua de crímenes y de prostituciones, como se desprende del artículo publicado en "Life", noviembre, 3, 1952.

El neorrealismo ha encontrado otro camino: aquel del que todo el mundo huía, como huían del arte o de la buena novela; ha encontrado un realismo del hombre moderno, artístico y poético a la vez, y ha sabido mostrar la realidad, no en forma fría, ya que la realidad nunca puede ser fría si es vista por seres que tienen sangre y que les late el corazón. Esta es una de las principales victorias neorrealistas, el haber dado a la objetiva cámara, al frío celuloide con la banda del sonido, el mismo calor que tienen los humanos: no ha visto la realidad objetiva, no la ha fotografiado como un documental simple, sino que la ha visto con los ojos de los hombres bondadosos que impresionaron la cinta, con ojos de ciego que ven por un milagro totalmente humano y que señalan la verdad.

Sería conveniente aclarar la calidad humana de esos ojos, sería bueno decir que han sido los ojos de un hombre cahal que a veces se ríe un poco de sí mismo e incluso de su bondad. Pero si este ha sido el gran triunfo neorrealista, también en parte se debe a su crítica, porque la ley de los gustos, de la sensibilidad, de las simpatías y de las afinidades está regida por una norma superior, que es la de la comprensión humana; los ojos del neorrealismo, son los ojos de unos artistas italianos que llevan detrás de sí muchos cientos

de años de cultura y de civilización; los ojos del público o del crítico no son los mismos...

Esto ha contribuido a que la mayoría del público capitalista se mostrara receloso por carecer de esa visión, de esos ojos y de ese sentimiento; esta carencia de retina es la que más enemigos ha ido creando, porque se han visto en el cine neorrealista ladrando, y no les ha llegado, o si les ha llegado no lo han sentido, el espíritu sutil, la fuerza emotiva, el sentimiento; ese que vuela desde la pantalla por la sala oscura como un rayo que se clava en el alma.

Pero volviendo al punto que tratábamos —afrontar la realidad tal como es— debemos analizar el postulado que se desprende de esta frase: *no se debe evadir de ella.*

Zavattini, a este respecto, ha dicho: "La característica más importante y la más importante novedad del neorrealismo me parece que es haberse dado cuenta, precisamente, de que la necesidad de una "historia" no era sino una forma inconsciente de enmascarar nuestra derrota humana y que la imaginación, así como se hacía uso de ella, no hacía sino sobreponer unos esquemas muertos sobre hechos sociales vivos.

Haber comprendido, en resumen, que la realidad es enormemente rica, con sólo saberla mirar. Y que la tarea del artista no es la de instar al hombre a indignarse o conmoverse por algo creado por la imaginación, sino la de inducirlo a reflexionar (y si se quiere también a indignarse y conmoverse) sobre las cosas que él hace y que hacen los demás, es decir, sobre las cosas reales, así como son.

En mi opinión se trata de una conquista enorme. Quisiera haber llegado a ella muchos años antes. En cambio,

hice este descubrimiento *al final de la guerra*. Se trata de un descubrimiento moral, de un llamado al orden. Acababa yo de ver lo que tenía delante de mí, y comprendí que todo lo que hacía "evadiéndome" de la realidad era una traición:

De una inconsciente y arraigada desconfianza en la realidad, de una ilusoria y sospechosa evasión, se ha pasado a una confianza ilimitada en las cosas, en los hechos, en los hombres.

Esta posición exige, naturalmente, la necesidad de ir buscando en profundidad, de dar a la realidad la eficacia, el carácter comunicativo, los reflejos que hasta la llegada del neorrealismo se creyó que no tuviera.

Pero para hacer esto, para descubrir los valores humanos más escondidos, es necesaria una enorme carga de intereses verdaderos y reales hacia lo que acontece. De allí surge la exigencia de reclutar para el cine no solamente las mejores inteligencias sino también, y sobre todo, las almas más "vivas", los hombres moralmente más ricos".

En realidad se lucha con la misma ley que ha regido siempre a la humanidad, esa que nace de una impotencia y que crea las utopías, como pantallas de engaño o de consuelo. Al hombre actual le hace falta afrontar la realidad, debe saber cómo vive, y si se encuentra o no solo; debe, en fin, llegar a tener conciencia de que cuando elude algo lo hace por impotencia y que cuando busca una historia huye de sí mismo. Pero este no es el lado malo de la huida —que puede ser placentera—; el lado malo es la creación de una serie de ideas que no tienen más justificación que esa impotencia y que luego, recubiertas de aparente verdad y de lógica, son convertidas en auténticos

dogmas por los cuales se lucha y se mata sin saber que son falsos; sobre todo porque el cine, estando —como ha estado y está— en manos del capitalismo, se convierte en un instrumento suyo, cosa que el neorrealismo no consiente porque tiene la conciencia de que el cine tiene una misión que cumplir: la de enseñar al pueblo lo que él significa y decírselo sin propagandas políticas de ninguna clase. Entonces, ¿por qué temer tanto al neorrealismo? ¿Habrá tanta injusticia y podredumbre?

Estas ansias utópicas, que señalan el derrotero de los hombres, no resultan malas cuando son una aspiración, pero sí cuando, convertidas en refugio, nos apartan y apartan de la vida hasta deshumanizarnos.

Ahora pensemos en este cine utópico de hoy día, que es el cine del paraíso norteamericano, reducido, claro es, a una cocina moderna llena de estanterías blancas y con un "frigidairo" que se abre mecánicamente, que se ilumina con una luz verde y del que se saca un jugo de tomate. Dar como fin y como realidad esto, es falso, y sobre todo no es nada.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La posición de los norteamericanos, en efecto, es diametralmente opuesta a la nuestra. Mientras que a nosotros nos interesa la realidad que está en contacto con nosotros mismos y nos interesa conocerla hasta lo más profundo en forma directa, los norteamericanos siguen conformándose con un conocimiento endulzado, a través de argumentos creados por la fantasía.

De esta manera, mientras en los Estados Unidos, puede existir una crisis debida a carencia de argumentos, una crisis de tal tipo entre nosotros es imposible. Para nosotros no puede haber carencia de temas, puesto que no hay carencia de realidades. Cualquiera hora del día, cualquier lugar, cualquier persona es sujeto de una narración, con tal de que se la realce en forma tal que se adviertan y salgan a la luz los elementos colectivos que continuamente trabajan dentro de cada uno de ellos.

ideología  
fabre

En el cine neorrealista un hecho viene determinado por una circunstancia vital y no por un capricho del guionista, lo que coloca a esta escuela tan cerca de la psicología y de las reacciones humanas.

Aun los más grandes acontecimientos son a veces guiados por hechos aparentemente sin trascendencia, que en definitiva deciden la determinación. Estas determinaciones en sí nunca han sido nada, o a lo más han constituido un estado psicológico; pero estas mismas determinaciones, guiadas a su vez por otras determinantes, son las verdaderas formas de la vida; en otras palabras, el latido, el momento vital, la circunstancia son las que determinan los hechos; toda la reacción psicológica del hombre que el cine neorrealista fotografía, está impulsada por un calor que tiene tanta importancia o más que el acontecimiento en sí, considerado como acción.

Las grandes obras de la literatura universal, las grandes novelas como "El eterno marido" (llevadas deficientemente a la pantalla) o "Los Hermanos Karamazoff", o cualquier otra gran novela de la literatura rusa, parece que han nacido en la psicología, y las que no han llegado a tal profundidad se han quedado en una simple narración de acontecimientos, que si carecen de belleza no son nada.

Es cierto que el cine ruso, el cine clásico, tenía gran influencia de los escritores rusos del siglo XIX, pero nos atrevemos a decir que aunque analizaban el detalle lo hacían desde un plano puramente objetivo, *plasmando la figura*, si se me permite tal expresión, como sucede con aquellos films ejemplares, "Octubre", "La Madre" o "El acorazado Potemkin", en los que predomina el detalle plástico y el

análisis minucioso pero *pictórico*. El neorrealismo ha sabido aprovechar estas enseñanzas del primer plano y del "close up", pero además ha penetrado en la vida, en la palpitación del hombre, alcanzando un "close up" psicológico, lo que hace que este cine italiano de la postguerra sea bastante literario, bastante filosófico, muy psicológico y sobre todo más humano.

El análisis minuto a minuto, segundo a segundo, convierte la vida en juzgadora de sí misma, la norma del momento que unos instantes después queda fría o incomprendida y antes injustificada.

El acercarse a la realidad, el estar con ella viviendo, nos despierta la sensibilidad y nos humaniza; llegamos a comprender que la vida es tal como la sentimos en el detalle, tal como nosotros mismos narraríamos nuestro momento, no tal como lo narran los fantasmas, del cine o de la literatura. No quiero decir que se busquen los argumentos más vulgares, los que no tienen ningún interés. Narrar la vida de Pedro o Juan no es nada si Pedro o Juan no piensan ni sienten o no tienen ninguna inquietud; ahora bien, si cualquiera de los dos vive con ansias, con luchas, en fin, como seres sensibles, esta vida tiene ya un interés, el de la identificación en el sentimiento, en la bondad o en la amargura con nosotros, con el espectador.

El cine de Estados Unidos, y su literatura, ha cantado lo que ellos han llamado el "hombre medio" con su "ideal", y para describir este hombre, han presentado a un señor de cierta edad con gafas a lo Truman y una corbata de muchos colores, que, a pesar de ser abuelo, se siente muy optimista. Nosotros con John —que es el hombre medio— no



tenemos ningún punto común; lo vemos en la pantalla masticando chicle o bailando y nos es extraño, porque sabemos que ése no puede ser ni usted ni yo. En cambio vemos al niño de "El ladrón de bicicletas" y al mismo "Rappi" de "Milagro en Milán", y sintiendo por él una aversión natural, lo comprendemos, como comprendemos al protagonista de "El abrigo", o al mayor de los Karamazoff o a Dombey, aunque sean tipos repugnantes, sólo porque sus reacciones son comprensibles.

Es probable que si el cine yanqui llegara a analizar cada momento, cada segundo de sus individuos, pudiéramos comprenderlo, o justificarlo; mas para ello sería preciso que este análisis fuese hecho por un realizador que tuviera inquietudes parecidas a las de uno.

En fin, el análisis de cada momento vital, es otro de los puntos característicos de esta escuela, ya que sobre este análisis se basa toda la psicología, toda la reacción y la justificación humanas. Y el análisis de los hechos minúsculos da al espectador una nueva e inédita enseñanza, y sobre todo, una profunda comprensión y una resignación de su existencia.

Cesare Zavattini, en un artículo titulado "Noventa minutos de la vida diaria de la humanidad", dice: "Hasta ahora los argumentos de las películas se interesaban en la vida real como representada por casos excepcionales, dando por supuesto que la vida era perfecta, que la aflicción de "A", la injusticia contra "B" y el orgullo de "C" eran también excepcionales y que hoy, por consiguiente, merecían ser llevados a la pantalla. Hoy sabemos que la aflicción, la injusticia y el orgullo representan "lo normal", y que aquello que

es apacible y se aproxima a la perfección representa lo verdaderamente excepcional.

No nos sirve ya la vieja fórmula, y debemos enfocar nuestra atención hacia lo evidente, hacia lo que es cotidiano.

Tal vez más que en ningún otro país, aquí, en Italia, estamos aproximándonos a un tiempo en el cual podremos colocar en el film de noventa minutos todos aquellos detalles, que son verdaderamente significativos y reveladores, de manera que en esos noventa minutos consecutivos habremos creado el drama universal de noventa minutos de la vida diaria de la humanidad".

Llegar a conseguir esto que pretende, sería la meta del cine realista, y tener como objetivo este fin es digno de elogio.

Todo lo que llevamos dicho sobre el acercamiento a la realidad y al estudio del momento vital, puede quedar sintetizado en las siguientes palabras de Cesare Zavattini.

"1.—Que mientras anteriormente el cine hacía que de un hecho naciera otro y luego otro y después otro más, y cada escena se pensaba y se realizaba para abandonarla inmediatamente (consecuencia natural de la desconfianza de los "hechos" de que hablé antes) hoy en día, una vez pensada una escena, sentimos la necesidad de "quedarnos" en ella porque sabemos que tiene en sí misma todas las posibilidades que producirán ecos lejanísimos y plantearán todos los problemas que queramos.

Hoy podemos decir tranquilamente: demos un hecho cualquiera y nosotros lo desentrañaremos hasta lograr transformarlo en espectáculo. Por lo tanto, la fuerza "centrífuga

ga" que constituía (ya sea desde el punto de vista técnico como moral), la característica fundamental del cine, se ha transformado en fuerza centripeta: es decir, que mientras antes el tema no era desarrollado en sí y en sus valores reales, hoy en día, con el neorrealismo, se trata de concentrarlo todo sobre el tema fundamental;

2.—Que mientras antes el cine relatava siempre la vida en sus momentos más aparatosos y exteriores, y una película era sustancialmente una serie más o menos bien dispuesta de hechos captados en aquellos momentos, ahora el neorrealismo afirma que cada uno de esos momentos contiene por sí solo materia suficiente para una película. Es decir, que el cine, que había sido un hecho alusivo, esquemático, tiende ahora hacia el análisis. O mejor dicho, a una síntesis dentro del análisis. Pongamos un ejemplo: anteriormente, de la aventura de dos personas que buscaban casa, se tomaba en consideración solamente el primer momento (el aspecto exterior de la acción) e inmediatamente se pasaba a otra cosa; ahora, en cambio, se puede afirmar que el hecho sencillo de buscar casa puede constituir el argumento de una película, siempre y cuando —naturalmente— este hecho se desmenuce en todos sus detalles, con todos los ecos y reflejos que deriven de él.

Naturalmente estamos lejos todavía del verdadero análisis y se puede hablar de análisis solamente con la síntesis vulgar de la producción corriente.

Por ahora estamos nada más en una "actitud" analítica; pero en esta actitud ya se asoma un poderoso movimiento hacia las cosas: un deseo de comprensión, de adhesión, de participación, de convivencia".